

**Mun-Ki Lee**

**Das Engagement für die Geschichte  
und die Wirklichkeit  
in den Dokumentarstücken  
von Peter Weiss**



**Cuvillier Verlag Göttingen**

**Das Engagement für die Geschichte  
und die Wirklichkeit in den Dokumentarstücken  
von Peter Weiss**

**von**

**Mun-Ki Lee**

### **Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek**

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

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2004

Zugl.: (GH) Wuppertal, Univ., Diss., 2004

ISBN 3-86537-162-0

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2004

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

[www.cuvillier.de](http://www.cuvillier.de)

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2004

Gedruckt auf säurefreiem Papier

ISBN 3-86537-162-0

Für meine Eltern





## Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde als Dissertation vom Fachbereich 4 Sprach- und Literaturwissenschaften der Bergischen Universität – Gesamthochschule Wuppertal im Sommersemester 2003 angenommen. An dieser Stelle danke ich ganz besonders Herrn Prof. Dr. Dr. Jürgen C. Jacobs, der mich umfassend betreut und motiviert hat. Ebenso verpflichtet bin ich Herrn PD Dr. Andreas Meier für wertvolle Beratungen und Gespräche. Mein herzlicher Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Michael Scheffel sowie Herrn Prof. Dr. Friedhelm Marx. Schließlich bin ich Frau D. Meinzer für die freundliche und geduldige Korrektur meiner Dissertation dankbar.

Wuppertal, im Januar 2004  
Mun-Ki Lee

# **Inhalt**

**Einleitung ..... 4**

## **1. Voraussetzungen zur Entstehung des Dokumentartheaters der sechziger Jahre**

**1.1. Die sozialpolitische Entwicklung der Bundesrepublik seit 1945 .. 16**

**1.2. Die Entwicklung der deutschen Dramatik seit 1945 ..... 18**

## **2. Peter Weiss` Dokumentartheater im Vergleich zu Erwin Piscators Politischem Theater**

**2.1. Die Politisierung des Theaters ..... 31**

**2.2. Die Darstellbarkeit der empirischen Realität ..... 47**

**2.3. Die Episierung des Dramas ..... 63**

**2.4. Die Auflösung der Fabel und des konventionellen Bühnen-  
charakters ..... 80**

## **3. Das Dokumentartheater und Peter Weiss` ästhetische Position**

**3.1. Das Dokumentartheater in seiner Definitionsproblematik ..... 96**

**3.2. Die Gattungstypologie des Dokumentartheaters ..... 104**

**3.3. Die Montage als ästhetisches Gestaltungsprinzip ..... 111**

**3.4. Die verschiedenen Typen des Dokumentartheaters ..... 125**

3.4.1. Der publizistisch-revolutionäre Typ .....	127
3.4.2. Der episch-diskursive Typ .....	142
3.4.3. Der ethisch-illusionistische Typ .....	160

#### **4. Peter Weiss` unabgeschlossene Suche nach dem künstlerischen und politischen Selbstverständnis**

<b>4.1. Auf dem Weg zum sozialistischen Engagement:</b>	
das „Marat“-Stück .....	185
<b>4.2. Die Ermittlung gegen die bürgerliche Gesellschaft:</b>	
das „Auschwitz“-Stück .....	207
<b>4.3. Solidarität mit den unterdrückten Völkern der Dritten Welt:</b>	
das „Popanz“-Stück .....	227
<b>4.4. Der Vietnamkrieg als ein Modell für den Befreiungskampf der Dritten Welt: das „Vietnam“-Stück .....</b>	<b>243</b>
<b>4.5. Die Illusion des revolutionären Internationalismus:</b>	
das „Trotzki“-Stück .....	264
<b>4.6. Die utopische Einheit von Poesie und Politik:</b>	
das „Hölderlin“-Stück .....	286

<b>Schlußbetrachtung .....</b>	<b>308</b>
--------------------------------	------------

<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>315</b>
-----------------------------------	------------

## Einleitung

„[...] zeigt es mir, daß meine Tätigkeit nicht vergeblich war, oder ist es Ausdruck des Wunsches, noch etwas klarzustellen, ja, etwas muß unbedingt klargestellt, unbedingt ermittelt werden, und dieser Wunsch war es, der mir die Tränen in die Augen trieb.“

Peter Weiss

Am 29. April 1964 wird im Berliner Schiller-Theater ein Theaterstück von Peter Weiss uraufgeführt, das einen außerordentlich langen Titel trägt: „Die Verfolgung und Ermordung/ Jean Paul Marats/ dargestellt durch die Schauspielgruppe/ des Hospizes zu Charenton/ unter Anleitung des Herrn de Sade“<sup>1</sup>. Durch diese Premiere erzielt der Autor, der bis dahin als Dramatiker keine Anerkennung auf der deutschsprachigen Bühne fand und im wesentlichen nur durch seine wenigen Prosastücke bekannt war, umgehend bundesweiten Erfolg und gelangt darüber hinaus sogar zu Weltruhm. Von da an zählt er zu den bedeutendsten Schriftstellern in der deutschen Literaturgeschichte der Nachkriegszeit.

Der Erfolg dieses Stücks läßt sich durch die damaligen Kritiken und Rezensionen nachweisen. Henning Rischbieter preist unter der Überschrift „Da ist das deutsche Drama!“ in dem Theatermagazin „Theater heute“ den Erfolg der Uraufführung als ein „Bühnenereignis“, wie man es „seit Brecht und seinem Theater nicht mehr gehabt“<sup>2</sup> habe. Karena Niehoff würdigt das Stück als das „seit Brechts Tod [...] erste bedeutendere Bühnenstück eines Deutschen“, nämlich als „das erste, das vielleicht aus bundesdeutscher Enge in die Welt ausbrechen könnte.“<sup>3</sup> Ferner spricht Friedrich Luft von einem „höchstintelligenten Geniestreich“, der „tatsächlich das Interregnum

---

<sup>1</sup> Peter Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [...], in: Ders.: Peter Weiss. Werke in sechs Bänden. Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Frankfurt am Main 1991; Zitatebelege im laufenden Text werden mit der Sigle „W“ in Klammern, der Bandnummer in arabischer Ziffer angegeben, und die Seitenzahl steht jeweils nach dem Schrägstrich; hiernach bezeichnet die Jahreszahl in Klammern das Datum der Entstehung oder der Erstveröffentlichung bzw. Uraufführung des Werkes.

<sup>2</sup> Henning Rischbieter: Da ist das deutsche Drama! Peter Weiss' <<Marat>> im Schiller-Theater, in: Theater heute 5 (1964), H. 6, S. 21 und 23

<sup>3</sup> Karena Niehoff: Die Ermordung des Jean Paul Marat. Peter Weiss' neues Theaterstück wurde in Berlin erfolgreich uraufgeführt, in: Süddeutsche Zeitung (2. Mai 1964)

der Mittelmäßigkeit“<sup>4</sup> beenden könne. Dazu unternimmt Peter Weiss in der deutschen Literaturgeschichte nach 1945 den beachtlichen Versuch, durch die Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit sein politisches Ideal mit der künstlerischen Praxis in konsequenter Weise zu verbinden, bis er am 10. Mai 1982, kurz nach der von ihm zum ersten und zugleich zum letzten Mal aufgeführten Inszenierung des Dramas „Der neue Prozeß“ (1981/82), in Stockholm verstirbt. Allerdings ist er als Autor nicht von vornherein politisch engagiert gewesen.

Zunächst zeichnet sich Peter Weiss, der als Halbjude am 8. November 1916 in Nowawes bei Berlin (heute Neubabelsberg) geboren wird, durch seine künstlerische Begabung in der Bildkunst aus. Doch liefern ihm die Herkunft und Umgebung keine günstigen Bedingungen, um Maler zu werden. Die kalte und erdrückende Stimmung im Elternhaus verletzt ständig den empfindsamen Jungen, der eine Leidenschaft für verschiedene künstlerische Bereiche entwickelt. Dazu löst der häufige Wohnortwechsel in ihm das Gefühl von Heimatlosigkeit und Isolation aus. Er empfindet die Forderung der Eltern an ihn, einen praktischen Beruf zu erlernen, als Zwang und Ausweglosigkeit. Vom Elternhaus kommen kaum künstlerische Anregungen. Die Außenwelt erscheint ihm als ein bedrückender, unüberwindbarer Widerstand. Diese existentielle Angst in der Kindheit und Jugend drängt ihn zunehmend in die innere Zurückgezogenheit.

Das Malen ist zu diesem Zeitpunkt für Peter Weiss die einzige Möglichkeit, seine inneren Bilder nach außen zu projizieren und seiner von ihm als übermächtig empfundenen Umgebung zu entkommen. Er besucht zwischen 1932 und 1933 die Zeichen- und Malschule von Eugen Spiro in Berlin. In dieser Zeit stellt der junge Maler als vorsichtige Anfänge viele Zeichnungen und Aquarelle fertig. Dabei sind vor allem einige großformatige, expressionistisch-neusachliche Gemälde auffallend, welche 1934 kurz nach dem durch einen Autounfall verursachten Tod seiner zwölfjährigen Schwester Margit entstehen. Dazu gehören u. a. seine Bilder „Menschen in der Straßenbahn I“ (1934), „Menschen in der Straßenbahn II“ (1934) und „Die Maschinen greifen die Menschen an“ (1935). Der Grundton der Bilder ist so trist und dunkel, daß sie eine düstere und melancholische, häufig sogar grausame Stimmung auslösen. In dieser Bilderwelt läßt sich bereits seine „bildlich-psychologische Vergegenständlichung innerer und äußerer Nöte“ und damit eine „Autobiographie in Bildern“<sup>5</sup> erkennen.

---

<sup>4</sup> Friedrich Luft: Verrückte spielen Weltgeschichte nach. Peter Weiss' Geniestreich: <<Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats >>-Uraufführung im Schillertheater, in: Die Welt (2. Mai 1964)

<sup>5</sup> Kurt Böttcher u.a.: Dichter als Maler. Deutschsprachige Schriftsteller als Maler und Zeichner, Leipzig 1980, S. 331

Erst durch die hilfreiche Vermittlung von Hermann Hesse erfährt Peter Weiss 1937 als Maler endlich Anerkennung von seinen Eltern.<sup>6</sup> Anschließend besucht er die Prager Kunstakademie. Hier entstehen die Gemälde „Das große Welttheater“ (1937) und „Das Gartenkonzert“, die als seine Hauptwerke dieser Zeit betrachtet werden können. Für das letztere erhielt er sogar im Frühjahr 1938 einen Preis der Akademie. Parallel dazu laufen seine kleinen Schreibebeiten, etwa die illustrierte Erzählung mit Gedichten „Skruwe“ (1936/37) und die Erzählung „Insel“ (1937). Diese Schreibversuche sind aber kaum besser ausgefallen als seine Gemälde. Die Malerei bleibt weiterhin als Medium seines künstlerischen Ausdrucks im Vordergrund stehen. Doch macht Peter Weiss in dieser Zeit zwei Erfahrungen, die in seinem persönlichen wie künstlerischen Leben eine außerordentlich lang anhaltende Wirkung zeigen: die Begegnung mit dem französischen Surrealismus einerseits, der den Charakter der Revolte, der Auflehnung gegen alles Institutionelle und des Protestes gegenüber der bestehenden Gesellschaftsordnung in sich trägt,<sup>7</sup> und andererseits die Emigration, die ihn zunächst nach England und in die Tschechoslowakei, dann aber nach Schweden führt.

Peter Weiss fühlt sich in seinem letzten Exilland, wo er sich 1946 einbürgern lassen wird, dem Gefühl der Hilflosigkeit, Unzugehörigkeit und Einsamkeit, das ihn schon während seiner Kindheit und Jugend belastete, ausgesetzt. Auf den jungen Künstler warten Integrationsprobleme, geringe Publikumsresonanz und anhaltende ökonomische Not, obwohl er durch die Beteiligung an mehreren Ausstellungen in Stockholm zu einem gewissen Erfolg gelangt. Dennoch bleibt für ihn die Kunst ein Mittel der Selbstdarstellung und der Befreiung von einer als erdrückend empfundenen Außenwelt. Der existentiellen Krise entsprechend werden die Ohnmacht seines Ich und der Zerfall der Welt zur zentralen Problematik, die in seiner Bild-

---

<sup>6</sup> Vgl. [Red.] Peter Spielmann: Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Katalog des Museums Bochum, Berlin 1982, S. 87; hierin ist Hesses Brief an Weiss am 21. Januar 1937 faksimiliert; vgl. zum Verhältnis zwischen Hesse und Weiss; Matthias Richter: >>Bis zum heutigen Tag habe ich Ihre Bücher bei mir getragen.<< Über die Beziehung zwischen Peter Weiss und Hermann Hesse, in: [Hg.] Rainer Gerlach: Peter Weiss (= suhrkamp taschenbuch 2036), Frankfurt am Main 1984, S. 32-56; vgl. außerdem auch in: Beat Mazenauer: Konstruktion und Wirklichkeit. Anmerkungen zur autobiographischen Wahrhaftigkeit bei Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 2 (1993), bes. S. 43f.

<sup>7</sup> André Breton begreift den Surrealismus als einen anarchischen Protest gegenüber der gesellschaftlichen Ordnung. Dazu schreibt er: „Und da von der Stärke des Widerstands, dem dieser Entwurf begegnet, der mehr oder weniger entschiedene Aufschwung des Geistes zu einer endlich bewohnbaren Welt abhängt, wird man begreifen, daß der Surrealismus vor einem Dogma der absoluten Revolte, der totalen Unbotmäßigkeiten, der obligatorischen Sabotage nicht zurückgeschreckt ist und daß er sich einzig von der Gewalt etwas verspricht. Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit den Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings so viel wie möglich in die Menge zu schießen.“; in: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1968, S.56

gestaltung wiederholt thematisiert wird. Zwischen 1938 und 1947 entstehen zahlreiche Bilder, unter denen insbesondere die Gemälde „Selbstbildnis“ (1938), „Jahrmarkt am Strand“ (1940), „Der Hausierer“ (1940) und „Parade“ (1945) sowie „Der Webstuhl I“ (1947) genau jene krisenhafte Situation ausdrücken, gleichzeitig aber sind diese die letzten bedeutenden Gemälde des Malers.

Gegen Ende der vierziger Jahre wird für Peter Weiss die Malerei als Medium, um jene grundsätzliche Problematik künstlerisch zu bewältigen, immer fragwürdiger. Er wendet sich verstärkt der literarischen Arbeit zu und schreibt vorwiegend in schwedischer Sprache. In dieser Zeit entstehen die Prosawerke „Von Insel zu Insel“ (1947), „Die Besiegten“ (1947) und „Der Fremde“ (1948) sowie das erste Drama „Der Turm“ (1948). Genauso wie in der Malerei bildet die Problematik von Isolation und Befreiung des Individuums den thematischen Kern seiner dichterischen Werke. Entsprechend wird hier auch die Konfrontation mit dem eigenen Ich und der Außenwelt herbeigeführt. Entgegen seinem Vorhaben drängt aber die Konfrontation vielmehr den Untergang des eigenen Ich voran. Dieses unternimmt zwar wiederholt die Flucht aus der Wirklichkeit, jedoch ohne Erfolg. Es steht daher ohnmächtig und hilflos vor der fremden, übermächtigen Realität. Je bedrohlicher sie sich ihm nähert, desto tiefer versenkt es sich in seine eigene Innenwelt, so daß ein Zwiegespräch mit ihm selbst konstitutiv wird, welches von Verwirrung, Wahnvorstellungen und Orientierungslosigkeit geprägt ist. Entsprechend wird die sprachliche Artikulation zusammenhanglos, und somit ist die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit kaum spürbar. Folglich liegt es nahe, daß Turm, Inseln und Labyrinth sowie Mauern in diesen literarischen Werken zu Symbolen der Zuflucht und des Schutzes vor der Außenwelt werden.

Die literarischen Versuche bleiben bis dahin erfolglos. Dies führt zu einem Verlust der künstlerischen Identität und bewirkt in Peter Weiss eine tiefe Enttäuschung. Außerdem leidet er wohl auch unter der Schwierigkeit der Wahl zwischen der deutschen und der schwedischen Sprache. Um diese existentielle und künstlerische Krise zu bewältigen, sucht er nach einer angemessenen Ausdrucksform. Anfang der fünfziger Jahre begegnet er dem Filmmedium. In der Tat findet er im Film für kurze Zeit auch eine adäquate Ausdrucksform insofern, als er ein lohnendes künstlerisches Betätigungsfeld für sich entdeckt zu haben glaubt. Ungefähr ein Jahrzehnt lang dreht er insgesamt sechs surrealistische Experimentalfilme „Studie I – V“ (1952-1965) und „Dr. Fausts Studierstube“ (1956), danach eine Reihe von dokumentarischen Filmen zu sozialen Themen (1956-1958) und zwei kurze Künstlerporträts (1960/61) sowie seinen einzigen Langfilm „Hägringen“ (1959).



Auch in der filmischen Produktion werden seine existentielle Krise und sein schmerzhafter Selbstverständigungsprozeß in radikaler Weise dargestellt. Wie Peter Weiss selber später rückblickend in seinen Notizbüchern bemerkt, daß viele seiner Arbeiten schon „aus der Kindheit“<sup>8</sup> gestammt hätten, so wird vor allem in den experimentellen Kurzfilmen ein traumatisches Lebensgefühl von Entfremdung, Nichtzugehörigkeit und Einsamkeit deutlich gezeichnet. Dieses Empfinden wird zudem von seinem extremen Individualismus und von der psychologisch determinierten, surrealen Phantasie geprägt. Sichtbare Zeichen dafür sind Trauer, Schmerz und Angst. Diese Tendenz führt zu seinen Erfahrungen mit der Psychoanalyse in dieser Zeit. Sie wird erneut in seine Prosastücke „Das Duell“ (1951) und „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ (1952) und in das Drama „Die Versicherung“ (1952) übertragen. Auch hier ist der Grundton der Verlorenheit und Verfolgung spürbar, welche die damalige Konstitution des Autors ausmachen. Durch seine künstlerische Arbeit versucht er sich von „den inneren Fesseln“<sup>9</sup> seiner Herkunft, von Vergangenheit und Umwelt teils filmemachend, teils schreibend zu befreien. Ihm ist aber letztlich nur der obsessive Weg nach innen gegeben.

Allerdings zeigt sich in den künstlerischen Tätigkeiten von Peter Weiss nun nicht mehr ausschließlich die Beschäftigung mit dem eigenen Ich. Er wendet sich beispielsweise in dem obengenannten Drama der gesellschaftlichen Realität zu. Doch geht er dabei keineswegs über eine anarchistische Revolte gegen diejenigen gesellschaftlichen Zwänge hinaus, denen er ausgesetzt ist. Ihm ist die Außenwelt als vernichtende Macht noch in hohem Maße unverständlich, und daher liegen für ihn die Hintergründe der sozialen und politischen Prozesse immer noch im dunkeln.

Aber Mitte der fünfziger Jahre treten im künstlerischen Schaffen von Peter Weiss zwei auffallende Veränderungen hervor, welche sich auf die künstlerisch-politische Entwicklung seiner späteren Phase auswirken: Erstens beginnt er gesellschaftliche Widersprüche und Probleme seiner Umwelt deutlicher zu erkennen. Er will nun in dokumentarischen Filmen die gesellschaftliche Problematik aufgreifen, wie etwa Obdachlosigkeit, Armut, Jugendkriminalität und Drogenkonsum. Diese sozialen Mißstände werden in den Filmen „Gesichter im Schatten“ (1956), „Im Namen des Gesetzes“ (1957) und „Was machen wir jetzt?“ (1958) sowie „Hinter den Fassaden“ (1960) u.a. thematisiert. Zweitens beschäftigt er sich nach der Beendigung seiner Tätigkeit als Maler mit der Collage. Bereits 1953 hat er eine

---

<sup>8</sup> Peter Weiss: Notizbücher 1960-1971. 2 Bde. (= edition suhrkamp 1135; Neue Folge 135), Frankfurt am Main 1982, S. 191; die Seitenzahlen mit der Sigle „NB1“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>9</sup> Franz N. Mennemeier: Peter Weiss. Annäherungen an ein revolutionäres Theater, in: Ders.: Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. 1933 bis zur Gegenwart. Bd. 2 (= UTB 425), München 1975, S. 192

collageartige Bilderfassung durch die Tuschezeichnungen zu seinem Buch „Das Duell“ vorbereitet. Nun illustriert er mit Collagen seine eigenen Bücher „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ und später auch „Abschied von den Eltern“ (1960/61). Die Collage bedeutet für ihn den „Höhepunkt der bildkünstlerischen Laufbahn“<sup>10</sup>, da das Collageprinzip nicht nur der Eigenart seines künstlerischen Ausdrucks entspricht, sondern auch in seinem gesamten dramatischen Schaffen zur Wirkung kommt.

Diese beiden Aspekte werden in der Tat nicht nur in den Prosawerken „Abschied von den Eltern“ und „Fluchtpunkt“ (1960/61) sowie „Das Gespräch der drei Gehenden“ (1962), sondern auch im Drama „Nacht mit Gästen“ (1963), mit dem der Autor die seit der „Versicherung“ unterbrochene dramatische Arbeit wieder aufnimmt, erprobt. Hier kommt es zu einer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemen, und formal fällt die Reihung von Szenen auf, die eher collageartigen Sequenzen als einer sich aus einer einheitlichen Fabel entwickelnden Handlung entspricht. Die auf die Innenwelt fixierte Existenz des eigenen Ich begnügt sich aber auf der persönlichen, moralischen Ebene mit der Selbstanklage und dem Gefühl der Mitschuld, da es nicht zu den Opfern seiner Zeit gezählt hat. Ihm ist eine konkrete Aussage über die gegenwärtige Welt zu dieser Zeit kaum möglich. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit oder der jüngsten Geschichte bleibt immer Fragment.

Daher ist auch keine Perspektive gegenüber der als zerrissen und zerbrochen empfundenen Wirklichkeit gewonnen. Folglich geht der Bezug zur Gesellschaft von seiten des Autors nicht über „den sich unpolitisch verstehenden liberalkonservativen Humanismus der inneren Emigration“<sup>11</sup> hinaus. Der Autor steht als Beobachter weiterhin am Rande der Außenwelt, und es gelingt ihm noch nicht, zu den politischen Ereignissen eine klare Position zu beziehen und sich für eine bestimmte politische Richtung zu engagieren.

Hier stößt man auf die schwierige Frage, wie die künstlerische Entwicklung Peter Weiss' bezüglich der lebens- und werkgeschichtlichen Reihenfolge zu gliedern ist. Von seinem gesamten Entwicklungsprozeß her gesehen, hat die Kunst bei ihm eine identitätsstiftende Funktion, und die Praxis dient ihm zur Klärung von Problemen. Die Identitätssuche bleibt Motivation und Ziel seiner Kunst. Also kann man das Gesamtwerk des Autors unter dem Aspekt des permanenten Widerstands gegen die als negativ empfundene Wirklichkeit einerseits und der unabgeschlossenen Suche nach

---

<sup>10</sup> Ilmar Labaan: Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild, in: [Hg.] Jürgen Schutte u.a.: Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt am Main 1991, S. 107

<sup>11</sup> Helmut Peitsch: Wo ist die Freiheit? Peter Weiss und das Berlin des Kalten Krieges, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, Jena 1990, S. 46

seiner eigenen Identität andererseits verstehen. Insofern sind der Widerspruch und die Suche der wesentliche Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit. Dies ist auch in einem Gespräch des Autors mit Hans Mayer erkennbar, das kurz nach der Fertigstellung des „Auschwitz“-Stücks stattfindet:

„Von den ersten ganz subjektiv angelegten Büchern bis zu dem *Marat*-Stück und der *Ermittlung* ist doch ein Material erkennbar, das sich von Buch zu Buch weiterentwickelt, selbst wenn die formalen Kompositionsprinzipien unterschiedlich sind.“<sup>12</sup>

In der Tat ergeben sich die seit Mitte der sechziger Jahre entstehenden Werke nicht als Konsequenz aus den vorherigen Werken, doch sind deren Spuren in den späteren Werken stets nachweisbar und zu deren Erklärung dienlich. Dies gilt über seine Dokumentarstücke hinaus auch für die Dramen „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird“ (1963 begonnen, 1968 vollendet) sowie „Der Prozeß“ (1975) und „Der neue Prozeß“. In diesem Zusammenhang erscheint der Versuch sinnlos, die Arbeitsphasen des Autors chronologisch scharf voneinander abzutrennen. Unter dem Aspekt der politisch-ideologischen Entwicklung jedoch sind bei Peter Weiss zwei deutlich unterscheidbare Arbeitsphasen voneinander abzugrenzen, wie Karl H. Götze nachfolgend feststellt:

„Vorher das Interesse an der Befreiung des Ich, später das Interesse an der politischen Befreiung der Menschheit; vorher der Spätsurrealist, später der Exponent des dokumentarischen Theaters; vorher der Verteidiger der Kunstautonomie, hinterher der engagierte Autor.“<sup>13</sup>

In dieser Hinsicht ist der Zeitraum zwischen 1930 und dem Anfang der sechziger Jahre als die erste Phase der persönlichen und der künstlerischen Entwicklung des Autors einzuordnen. Diese Phase kann durch zwei Merkmale gekennzeichnet werden: Einerseits besitzen die Kunstprodukte aus den verschiedenen Ausdrucksmedien weitgehend den Charakter einer autobiographischen Konfession, da seine Kunstpraxis eine persönliche und künstlerische Selbstfindung anstrebt, ohne dabei die persönlichen Probleme in einen gesellschaftlichen Zusammenhang einzuordnen und eine bestimmte politische Wirkung zu erzielen. Andererseits wird diese erste Pha-

---

<sup>12</sup> anon.: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Mayer (Oktober 1965). Mit Kommentar von Christoph Weiß, in: Peter Weiss Jahrbuch 4 (1995), S. 27

<sup>13</sup> Karl H. Götze: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss, Opladen 1995, S. 10

se „durch ein Nebeneinander, einen Wechsel und die gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen Medien geprägt.“<sup>14</sup>

Die unpolitische Phase des Autors endet mit Beginn der sechziger Jahre. Sein politischer und künstlerischer Standort verändert sich besonders durch die intensive Konfrontation mit dem Marxismus, mit revolutionär-demokratischen Massenbewegungen in der westlichen Welt und kämpferischen Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt. Für ihn rückt nun die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit in den Vordergrund. Seine neue künstlerische Position zeigt er noch deutlicher in seinem Essay „Aus dem Pariser Journal“ (1962), das sich als eine aufschlußreiche Avantgarde-Bilanz erweist.<sup>15</sup> Hier reflektiert er vor allem darüber, wie unzugänglich subjektive Visionen der Künstler dem Bewußtsein des Rezipienten sind, und daß sie deshalb immer nur mit einem „provokativen Happening“<sup>16</sup> zu enden haben, wenn die Kunst ihren Protest auf die individuelle Dimension beschränkt und keine mögliche Alternative zur herrschenden gesellschaftlichen Situation aufzeigt.

Aus dieser künstlerischen Reflexion zieht Peter Weiss zunächst die Konsequenz, daß Kunst eine deutliche Einstellung und Gegenposition zur eigenen als widersprüchlich empfundenen Zeit einnehmen und aufzeigen können muß. Über seine persönlichen Schwierigkeiten hinaus nimmt das Interesse an der Wirklichkeit und an der Funktion der Kunst zu. Zudem sieht er sich dazu genötigt, seine politische Position in der geteilten Welt seiner eigenen Zeit zu bestimmen. Er fühlt sich zur ideologischen Entscheidung für den Sozialismus gedrängt und bestimmt sich selbst als „Weltbürger“<sup>17</sup>, um von einer kosmopolitischen Perspektive aus seine politische Existenz zu begründen und in seinem literarischen Wirken auf den weltpolitischen Zusammenhang einzugehen. Diese Selbstbestimmung wirkt sich „als legitimatorische Grundlage seiner politischen Interventionen“<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Andreas Schönefeld: Die filmische Produktion des multimedialen Künstlers Peter Weiss im Zusammenhang mit seiner künstlerisch-politischen Entwicklung in den späten 40er und 50er Jahren, in: [Hg.] Rudolf Wolff: Peter Weiss. Werk und Wirkung (= Sammlung Profile; Bd. 27), Bonn 1987, S. 114

<sup>15</sup> Peter Weiss: Aus dem Pariser Journal, in: Ders.: Rapporte (= edition suhrkamp 276), Frankfurt am Main 1968, S. 83-112. Unter dem Titel „Rapporte“ sind Berichte, Aufzeichnungen und Reden von Peter Weiss zusammengestellt, die aus den Jahren 1960-1965 stammen; die Seitenzahlen mit der Sigle „R1“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>16</sup> Beat Mazenauer: Staunen und Erschrecken. Peter Weiss' filmische Ästhetik, in: Peter Weiss Jahrbuch 5 (1996), S. 78

<sup>17</sup> [Hg.] Karlheinz Braun: Materialien zu Peter Weiss' >Marat/ Sade< (= edition suhrkamp 232), Frankfurt am Main 1967, S. 97; die Seitenzahlen mit der Sigle „MM“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>18</sup> Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, Wiesbaden 1991, S. 69

aus, um sich mit unterdrückten Völkern und dem Sozialismus als Ideologie bewußt zu identifizieren.

Ferner bestimmt der Autor, von Brechtschen Begriffen ausgehend, die schriftstellerische Praxis der eigenen Zeit als die von „Partisanen, [um] die Wahrheit [zu] verbreiten“<sup>19</sup>, was seinem künstlerischen Schaffen eine neue Basis als sozialistisch engagierter Autor gibt. Nun ist es für ihn nicht mehr vorstellbar, seine schriftstellerische Arbeit von dem aktuellen gesellschaftlichen Leben seiner Gegenwart zu trennen. Er sucht seinerseits der neu gefundenen ideologischen Position entsprechend eine literarische Möglichkeit, den Rezipienten über eine ästhetische Erfahrung hinaus durch die Vermittlung der Erkenntnis zum realen Handeln zu bewegen. Daher betrachtet er den historischen Stoff als ein geeignetes Medium, um politische Argumentation zu transportieren und zugleich seinen Standort zu sichern.

In genau dieser Übergangsphase entsteht das „Marat“-Stück, in dem Peter Weiss zum ersten Mal einen historischen Stoff zum Gegenstand seiner literarischen Arbeit macht und eine weltpolitische Problematik thematisiert. Damit erhält der Autor zweifelsohne eine entscheidende Möglichkeit, ein großes Welttheater zu veranstalten, das ihm „viele Kenntnisse über die Zusammenhänge der Weltpolitik“ (so P. Weiss in MM/100) abverlangt, und gleichzeitig unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Verhältnisse der eigenen Epoche seinen politischen Standort abzuwägen. Er behandelt deshalb das Problem einer entschiedenen Parteinahme hier noch nicht in der Logik des politisch-historischen Diskurses.

Allerdings ist dieses Stück nicht dem reinen Dokumentartheater zuzurechnen, da das Leitmotiv für seine Gestaltung auf einen dramatischen Einfall angewiesen ist. Es liegt jedoch nicht nur an der Trennungslinie, die die um autobiographische Selbstvergewisserung bemühte Frühphase von der für eine politische Überzeugung werbenden Spätphase abgrenzt, sondern es gewinnt auch zentrale Bedeutung für die künftige Entwicklung von Peter Weiss und für seine Dramaturgie: Der erste Grund ist die Einbeziehung von Dokumenten. Das Stück zeigt inhaltlich eine so starke Kohärenz mit historischen Tatsachen bzw. Möglichkeiten, daß es als konstitutives Merkmal dokumentarisches Material enthält. Der zweite ist der modellhafte Umgang mit einem historischen Stoff, nach exemplarischen Konflikten und Konstellationen in der Geschichte zu suchen und somit die Gegenwart in die Vergangenheit zu projizieren. Der dritte Grund liegt darin, daß der Autor hierin fast alle zuvor erprobten Medien, Formen und Ausdrucksmit-

---

<sup>19</sup> Peter Weiss: Improvisierte Rede auf dem Internationalen Schriftstellertreffen Mai 1965 in Berlin und Weimar, in: *kürbiskern* (1/1965), S. 96. Bertolt Brecht zählt unter der Voraussetzung, daß Dichter die Wahrheit schreiben sollen, fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit auf; vgl. hierzu in: Ders.: *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, in: Ders.: *Schriften 2 (1933-1942)*. Teil 1. GW. Bd. 22., Frankfurt am Main 1993, S. 74-89

tel zu einer neuen artifiziellen Komplexität zusammenstellt und daß auch diese in der Folge als ein konstitutives Formmerkmal seines Dokumentartheaters aufgenommen wird. Der vierte ist, daß sich die ideologische Entscheidung, die sich der Autor zwischen Marat und Sade zu fällen entschließt, direkt auf die Konzeption des Dokumentartheaters auswirkt, und insofern läßt sich das Stück als unmittelbarer Vorläufer des Dokumentartheaters betrachten.

Peter Weiss' Wendung zum Dokumentartheater folgt nicht allein der zeitgenössischen Tendenz der sechziger Jahre zur Politisierung der Kunst, sondern eröffnet einen neuen Weg des Engagements für die Geschichte und Wirklichkeit, um im Sinne der marxistischen Gesellschaftstheorie die notwendige Veränderung der sozialen Verhältnisse darzulegen und damit in der Auseinandersetzung mit der weltpolitischen Problematik der eigenen Zeit eine polemische Zuspitzung zu erreichen. So hält er sich an das Programm eines der Geschichte und Wirklichkeit verpflichteten Realismus, der jedoch mit den herkömmlichen Realismustheorien wenig gemein hat.

Allerdings steht jede literarische Tendenz oder Erscheinung in engem Zusammenhang mit ihrer eigenen Epoche, so wie „das einzelne literarische Werk ein Zeitmesser“<sup>20</sup> ist. Dies gilt auch für das Dokumentartheater, das als ein vorherrschendes Phänomen des westdeutschen Theaters der sechziger Jahre erscheint, getragen von der Zielsetzung, den radikalen Bruch mit dem bürgerlichen Theater zu vollziehen und an seiner Stelle eine neue Bühnenform sowie eine dafür angemessene neue Dramatik zu schaffen. Es ist in diesem Sinne nur allzu verständlich, daß das Dokumentartheater in engem Zusammenhang mit den politischen und literarischen Entwicklungen der damaligen Bundesrepublik steht. Dieser Aspekt soll im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit erläutert werden.

Von diesem Standpunkt aus gesehen wird das Dokumentartheater schon in seinen Anfängen bewußt als eine Reaktion auf die Kunst-Bühne der fünfziger Jahre und ihre Zeitlosigkeit entworfen. Stattdessen will es eine objektive, wissenschaftliche Analyse der gesellschaftlichen Wirklichkeit geben und zugleich eine bestimmte Veränderung der Gesellschaft erzielen. Somit bezeichnet dieses Theater am markantesten „die Grenze zwischen zwei literarischen Perioden“, nämlich zwischen „den unpolitischen fünfziger Jahren“ und „den politischen sechziger Jahren.“<sup>21</sup> Es hat jedoch seine eigene Tradition und ist nicht allein ein Phänomen der deutschen Literatur- und Theatergeschichte.

---

<sup>20</sup> Jürgen Söring: Zur poetischen Erfahrung von 'Geschichtlichkeit', in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (1979) Beiheft 10, S. 51

<sup>21</sup> Helmut Kreuzer: Zum Literaturbegriff der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, in: Ders.: Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1398), Göttingen 1975, S. 70



Dabei ist das Dokumentartheater nicht zuletzt auf die Piscator-Bühne der zwanziger Jahre zurückzuführen, die ihren ersten Höhepunkt im Bereich der proletarisch-revolutionären Agitationskunst erreicht hatte und eine solche Phase erneut mit dem Durchbruch des Dokumentartheaters zu Beginn der sechziger Jahre durchläuft. Daher gibt es in einigen wesentlichen Merkmalen theatralische Gemeinsamkeiten zwischen dem Politischen Theater Piscators und dem Dokumentartheater von Peter Weiss. Aber zugleich sind auch un schwer zwischen den beiden Theatern unüberbrückbare Differenzen erkennbar. In diesem Zusammenhang wäre es sinnvoll zu klären, wie Peter Weiss auf seine Weise das Politische Theater Piscators übernimmt und noch darüber hinausgeht. Dieser Aufgabe soll sich das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit zuwenden.

Überdies ist es eine Tatsache, daß der künstlerische Wert des Dokumentartheaters immer wieder in Frage gestellt wird. Indem dieses Theater zu einer für das westdeutsche Theater der sechziger Jahre typischen Form wird, wird es zu einem zentralen Problem der zeitgenössischen Literaturdebatte, der eine generelle Unvereinbarkeit von traditioneller Ästhetik und politischer Aktualität unterstellt wird. Der Ausgangspunkt der Kritik liegt vor allem darin, daß dieses Theater außer dem primären Prinzip, authentisch belegbare Fakten zur alleinigen textlichen Grundlage zu machen, keine verbindliche ästhetische Lösung für seine Gestaltung aufweist. Dabei muß jedoch berücksichtigt werden, daß dieses Theater seine wesentliche Aufgabe darin sieht, einen moralischen oder politischen Anspruch des betroffenen Autors aufgrund der von einem dokumentarischen Stoff vorgegebenen Objektivität zu verifizieren.

Von dieser Voraussetzung ausgehend, sollen im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit spezifische Probleme, welche die ästhetische Umsetzung von Fakten mit sich bringt, diskutiert werden, und dadurch sollen ästhetische Möglichkeiten und Grenzen, die diese dokumentarische Gestaltungsmethode bietet, aufgezeigt werden. Dazu wird die Unterscheidung von drei verschiedenen Typen des Dokumentartheaters vorgeschlagen, welche sich durch den Vergleich von Peter Weiss mit seinen zeitgenössischen Dokumentardramatikern jeweils aus formalen Variationen und dramaturgischen Unterschieden ableiten lassen.

Bekanntlich will Peter Weiss in seiner Theaterpraxis die Frage nach der Möglichkeit des politischen Engagements in zugespitzter Form aufgreifen und mit Hilfe von historischen Stoffen seine Überlegungen zu dieser Frage zum Ausdruck bringen. Demgemäß realisiert der Autor sein angestrebtes Verhältnis von Kunst und Politik. Entsprechend bildet sein Theater einen riesigen Themenkreis, der von der bürgerlichen Revolution über die Problematik des Dritten Reichs und der Dritten Welt bis hin zur sozialistischen Weltrevolution reicht. Der Autor bindet Ergebnisse dieser weltpoli-

tischen Problematik in seine Theaterstücke mit ein. Dabei ist festzustellen, daß sich seine politisch-ideologische Position von Stück zu Stück stärker manifestiert und in einer durchaus logischen Konsequenz entwickelt.

Der Autor selbst steht jedoch ständig vor einer politischen Krise, wobei er teils wütend im Widerstand aufbegehrt, teils im tiefen Sumpf versinkt, teils sich in Verbitterung verirrt. Dennoch ist er stets darum bemüht, sich auf die jeweils besondere gesellschaftliche Situation zu beziehen und die gesellschaftlichen Zusammenhänge mit seiner persönlichen Krise nicht aus dem Blickfeld zu verlieren. Seine Dokumentarstücke sind Spuren seiner eigenen Bestrebungen, mit denen er sich aus der Isolation eines bürgerlichen Intellektuellen zu befreien und in seiner eigenen Zeit einen politischen Handlungsraum zu finden sucht. Insofern ist bei ihm das Schreiben immer auch ein Mittel für seine politische Vergewisserung und sein politisches Selbstverständnis. Letztendlich läßt sich das Engagement des Autors als eine qualvolle Suche nach einer politischen und künstlerischen Identität verstehen. Daher soll im letzten Kapitel dieser Arbeit der Aspekt beleuchtet werden, wie sich Peter Weiss als ein kosmopolitischer Intellektueller mit den Gefährdungen seiner politischen Position konfrontiert und jeweils seine literarischen und politischen Strategien revidiert.



# 1. Voraussetzungen zur Entstehung des Dokumentartheaters der sechziger Jahre

## 1.1. Die sozialpolitische Entwicklung der Bundesrepublik seit 1945

Kurz nach der bedingungslosen militärischen Kapitulation in ganz Deutschland im Mai 1945 wird auch seine staatlich-politische Gesamtkapitulation von den militärischen Vertretern der vier Alliierten erklärt, nämlich den USA, der Sowjetunion, Großbritannien und Frankreich. Als Folge dieser Kapitulation wird die deutsche Frage der Nachkriegszeit wesentlich „von dem politischen Willen der Siegermächte, von den divergierenden Machtinteressen, den unterschiedlichen ideologischen und gesellschaftspolitischen Zielsetzungen, vor allem aber von dem mehrfach wechselnden Ausmaß an Kooperation und Konfrontation zwischen ihnen bestimmt.“<sup>22</sup> Aber der sogenannte Kalte Krieg, der sich seit 1946 zunehmend verschärft, teilt die Welt in ein kapitalistisches und in ein sozialistisches Lager. Er findet besondere Ausprägung in Deutschland. Dort führt er dazu, daß sich in der Folgezeit zwei unterschiedliche Gesellschaftssysteme ohne Rücksicht auf die Meinung der deutschen Bevölkerung herausbilden.

In den Jahren nach 1945 werden zunächst in den westlichen Zonen mit Hilfe des sogenannten Marshall-Planes unumgängliche Voraussetzungen für die Wiederbelebung der deutschen Wirtschaft geschaffen, die dort letztendlich die Grundlage für die schrittweise Wiedergewinnung der deutschen Souveränität bedeuten. Auf dieser Basis wird das Grundgesetz als provisorische Verfassung am 8. Mai 1949 verabschiedet und am 23. Mai 1949 in Kraft gesetzt. Die ersten Wahlen zum Bundestag finden am 14. August 1949 statt, womit der Grundstein für die Entstehung der Bundesrepublik Deutschland gesetzt wird und ein neuer Abschnitt in der deutschen Geschichte beginnt.

Bundeskanzler Konrad Adenauer, der vom ersten Bundestag gewählt wird, richtet zunächst seine politischen Zielsetzungen darauf, zum einen den inneren Wiederaufbau der Bundesrepublik in allen Lebensbereichen voranzutreiben und zum anderen die schnelle Integration der Bundesrepublik in die Gemeinschaft der westlichen Staaten zu fördern.<sup>23</sup> In der Tat wird sein Bestreben in den fünfziger Jahren konkret umgesetzt: Die Adenauer-Regierung führt in sehr kurzer Zeit durch den erstaunlichen wirtschaftlichen Aufstieg, der „Wirtschaftswunder“ genannt wird, breite Be-

---

<sup>22</sup> Andreas Hillgruber: Deutsche Geschichte 1945-1982. Die >>deutsche Frage<< in der Welt-politik (4. erw. Aufl.), Stuttgart Berlin Köln Mainz 1983, S. 11

<sup>23</sup> Vgl. Ernst Deuerlein: CDU/ CSU 1945-1957. Beiträge zur Zeitgeschichte, Köln 1957, S. 118

völkerungsschichten zum Wohlstand und gliedert zugleich Millionen von Heimatvertriebenen und Flüchtlingen aus den Ostgebieten sozial und wirtschaftlich in die Bundesrepublik ein. Zu diesem Zeitpunkt erzielt auch die Außenpolitik Adenauers, die sich gegen den Kommunismus und für die Westorientierung ausspricht, durch den Beitritt zum Europarat 1950 und 1955 durch die Aufnahme in die NATO große Erfolge. Damit steht seine strikte Politik nunmehr auf so sicherer Basis, daß ihre Fortführung die breite Zustimmung der westdeutschen Öffentlichkeit findet.

Mit dem Beginn der sechziger Jahre zwingen aber die weltgeschichtlichen Wandlungen, wie etwa die Befreiungsbewegungen der Dritten Welt, ferner die teilweise Entspannung zwischen den USA und der Sowjetunion sowie der sich zuspitzende Vietnam-Konflikt, die konservative Politik Adenauers zu radikalen Korrekturen. Eine Reihe von zeitgeschichtlichen Ereignissen, wie der Bau der Berliner Mauer (1961), der Eichmann-Prozeß (1961) und die sogenannte Spiegel-Affäre (1962) sowie der Frankfurter Prozeß (1963/65), enthüllt die innenpolitischen Grundprobleme der Bundesrepublik, die seit dem Beginn der Nachkriegszeit verdrängt, ja verschleiert waren. Doch die Adenauer-Regierung besteht weiterhin auf den alten Zielsetzungen bis zum Rücktritt ihres Kanzlers 1963 und beschwört damit die innere und äußere Krise der CDU-Regierung herauf.

Nun werden große Zweifel an der Politik Adenauers und an dem Entwicklungsprozeß der westdeutschen Demokratie innerhalb der westdeutschen Bevölkerung spürbar, was zu ihrem politischen Erwachen führt. Entsprechend werden auch innerhalb der Intelligenz und der jungen Generation heftige Diskussionen über die Bewältigung der jüngsten Vergangenheit und über aktuelle sozialpolitische Probleme geführt. Die Diskussionen dieser Zeit leisten einen entscheidenden Beitrag dazu, eine gesellschaftliche Stimmung als Tendenz herauszubilden, die sich gegen die durch den Nationalsozialismus belastete Elterngeneration richtet und die tagespolitischen Themen in den Vordergrund stellt. Sie erreicht zuletzt mit der außerparlamentarischen Studentenbewegung 1968 ihren Höhepunkt.<sup>24</sup> Somit wird dieses Jahrzehnt durch das Ende der Adenauer-Zeit, durch die Bemühung um die Bewältigung der jüngsten Vergangenheit und die Kritik an der sozialpolitischen Entwicklungstendenz in der Bundesrepublik charakterisiert. Diese gesellschaftliche Tendenz wirkt sich tiefgreifend auf das kulturelle Leben aus, insbesondere auf das westdeutsche Theaterleben, das seit der Nachkriegszeit stark vom Entwicklungsprozeß der westdeutschen Gesellschaft abhängt.

---

<sup>24</sup> Vgl. Michael Schneider: Von der alten Radikalität zur neuen Sensibilität, in: Kursbuch 49 (1977), bes. S. 176-180

## 1.2. Die Entwicklung der deutschen Dramatik seit 1945

Die nationalsozialistische Herrschaft hinterläßt ein großes Defizit im kulturellen Leben und insbesondere im literarischen Schaffen. Ihr Zusammenbruch bedeutet daher eine Chance für die deutschsprachigen Autoren, diese Lücke in der Literaturgeschichte zu füllen. Junge Autoren und Publizisten nutzen vor allem diese Möglichkeiten für ihr literarisches Schaffen, da sie sich zu einer Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit und der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklung der Nachkriegszeit verpflichtet fühlen. Damit wollen sie sich um einen Gegenwartsbezug der Literatur im positiven Sinne bemühen und zugleich gemeinsam ein neues Forum schaffen, um ihre Ideen über literarische Möglichkeiten vorzutragen und zu verbreiten.

Aus diesen literarischen Bemühungen wird 1947 die „Gruppe 47“ gegründet, die von der gemeinsamen Zielsetzung ausgeht, „der deutschen Literatur aus dem Geiste der jungen Generation eine neue, realistische, von falschem Gefühlsüberschwang befreite Perspektive anzuzeigen“<sup>25</sup>. Unter diesem Motto schließen sich tatsächlich viele junge Autoren und Publizisten dieser Gruppe an und füllen mit ihrer literarischen Tätigkeit jene Lücke in der deutschen Literaturgeschichte. Wie Heinrich Vormweg rückblickend in einem Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte nach 1945 betont, habe es für die deutsche Literatur keine Stunde Null gegeben.<sup>26</sup>

Es ist aber auch festzustellen, daß sich trotz der intensiven Bemühungen junger Autoren zu Beginn der Nachkriegszeit die Entstehung einer neuen deutschen Dramatik noch hinauszögert. Der Grund dafür liegt in erster Linie darin, daß viele junge Autoren in der Zeit des Nationalsozialismus das Theater „als Propagandainstrument oder als Weihestätte >>völkischer Kunst<<“<sup>27</sup> erfahren hatten und ihm deshalb nun mit unverblühtem Mißtrauen begegnen. Sie konzentrieren sich also, bezogen auf die Wahl der literarischen Gattungen, vorwiegend auf Lyrik und Prosa und setzen sich literarisch mit der jüngsten Vergangenheit und der aktuellen Situation der Nachkriegszeit auseinander.

Allerdings gibt es in der Anfangsphase der Nachkriegszeit ohne Zweifel dramatische Versuche, die die jüngste Vergangenheit und die aktuelle Situation thematisieren, z.B. die Dramen „Draußen vor der Tür“ (1947) von Wolfgang Borchert sowie „Des Teufels General“ (1942/45) und „Gesang im Feuerofen“ (1948/49) von Carl Zuckmayer. Diese Dramen verfolgen

---

<sup>25</sup> Heinz Friedrich: Das Jahr 47, in: [Hg.] Hans A. Neunzig: Lesebuch der Gruppe 47, München 1997, S. 20

<sup>26</sup> Heinrich Vormweg: Deutsche Literatur 1945-1960: Keine Stunde Null, in: [Hg.] Manfred Durzak: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen, Stuttgart 1971, S. 29

<sup>27</sup> Wolfram Buddecke u.a.: Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz Bundesrepublik Österreich DDR. Kommentar zu einer Epoche, München 1981, S. 62

aber zum einen hinsichtlich der formalen Verarbeitung des Stoffes immer noch das alte dramatische Vorbild, nämlich den expressionistischen und naturalistischen Stil; zum anderen werden inhaltlich die Erfahrungen jener Zeit entweder lediglich moralisch angeklagt oder nur vorsichtig entschuldigt bzw. gerechtfertigt. Trotz der aktuellen Thematik der Dramen wird hier vielmehr jene katastrophale Wirklichkeit verdrängt, ja sogar verschleiert. Sie tragen daher weder zur gegenwärtigen Diskussion über die Bewältigung der Vergangenheit und über die aktuelle Wirklichkeit der Nachkriegszeit bei, noch führen sie zum Entstehen einer neuen Dramatik. Dennoch erreichen sie damals einen beachtenswerten Erfolg auf der westdeutschen Bühne, was möglicherweise durch die besondere Nachkriegssituation der Bundesrepublik erklärbar ist.<sup>28</sup>

Wesentliche Ursachen für den verzögerten Eintritt einer neuen deutschen Dramatik der Nachkriegszeit sind anderswo zu finden: Die eine ist zunächst darin zu sehen, daß die deutsche Theaterlandschaft durch die Ankündigung des totalen Krieges während des nationalsozialistischen Regimes durchweg in ihrer Entwicklung gebremst oder sogar zerstört worden ist, und deshalb die deutsche Theaterbühne in dieser Zeit von verschiedenen modernen Tendenzen der ausländischen Dramatik völlig isoliert war. Daher hat das deutsche Theater zu Beginn der Nachkriegszeit das starke Bedürfnis, ausländische Tendenzen schnell aufzunehmen. Die andere Ursache besteht darin, daß in jener Zeit der Boden für das deutschsprachige Drama vollständig zerstört worden ist, weil viele bedeutende Dramatiker emigriert sind bzw. ausgewiesen worden sind und auch weil einige Dramatiker, welche im Heimatland zurückgeblieben sind, eine eher gleichgültige Haltung eingenommen haben. Auch nach der Kriegszeit zeigt diese lange Unterbrechung im Bereich des dramatischen Schaffens noch ihre Auswirkung.

Diese schwierige Situation im Bereich der Dramatik scheint in Verbindung mit der Entwicklungstendenz der westdeutschen Gesellschaft unverändert anzuhalten. Allerdings kommt die wirtschaftliche Stabilisierung dieser Gesellschaft dem Wiederaufbau kultureller Institutionen, insbesondere dem Theaterbau, zugute, und somit wird auch die deutsche Theaterlandschaft immer mehr gefördert.<sup>29</sup> Diese günstige Veränderung der Lage leistet aber kaum einen Beitrag dazu, junge Dramatiker zu Wort kommen zu lassen. Der deutsche Theaterbereich als kulturelle Institution ist von der konservativen Stimmung der westdeutschen Gesellschaft stark abhängig. Eine kritische Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit und der

---

<sup>28</sup> Vgl. Walter Hinck: Im Bannkreis Brechts: Dramatik nach 1945, in: Ders.: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater, Göttingen 1973, S. 157f.

<sup>29</sup> Vgl. Wolfram Buddecke u.a.: Das deutschsprachige Drama seit 1945, a. a. O., S. 69f.

aktuellen Nachkriegssituation wird kaum akzeptiert, sondern eher verdrängt.

Das deutsche Theater ist daher bestrebt, einerseits ausländische moderne Dramen- und Bühnenexperimente aufzunehmen und andererseits deutsche Klassiker oder Werke von älteren Dramatikern auf die Bühne zu bringen, welche im wesentlichen von Problemen der jüngsten Vergangenheit und der aktuellen Wirklichkeit frei sind. Einige ausländische Dramatiker aus dem westeuropäischen und amerikanischen Bereich finden sogar hier größere Anerkennung und Aufmerksamkeit als in ihren eigenen Heimatländern.<sup>30</sup> Folglich ist das deutsche Theater auf klassische oder altmodische bzw. ausländische Tendenzen in den Spielplänen der späten vierziger Jahre festgelegt.<sup>31</sup>

Diese Grundstimmung im westdeutschen Theaterbereich hält auch in den fünfziger Jahren unverändert an. Vor allem wird die westdeutsche Theaterlandschaft in dieser Zeit von zwei dominanten Tendenzen beherrscht: Die eine ist die absurde Tendenz, die von Samuel Beckett, Eugène Ionesco oder Arthur Adamov usw. vertreten wird und in der es um die Darstellung einer irrealen und absurden Welt anstelle einer realen Gesellschaft geht. Es ist charakteristisch, daß das absurde Theater sich „das absichtliche Fehlen jeglicher Aussage zu einer Parabel des Lebens“<sup>32</sup> zu eigen macht und somit die Unveränderbarkeit der Weltordnung und die Sinnlosigkeit des Lebens hervorhebt. So werden hierin vorwiegend szenische Paradoxien und auffällige Widersprüche zwischen irrationaler Sprache und spielerischer Gestik eingesetzt, welche auf jegliche Darstellung der Realität verzichten. Durch diese Artikulation wird ein radikaler Existenzzweifel, das Gefühl existentieller Ausgesetztheit herausgestellt. Auch im Werk einiger deutscher Dramatiker zeigt sich diese absurde Tendenz, wobei z.B. „Der Drachenthron“ (1955), „Landschaft mit Figuren“ (1958) und „Pastorale oder Die Zeit für Kakao“ (1958) von Wolfgang Hildesheimer und „Noch zehn Minuten bis Buffalo“ (1954), „Die bösen Köche“ (1956) und „Onkel, Onkel“ (1957) vom frühen Günter Grass zu nennen wären.

Diese verdrängende, ja konservative Stimmung im westdeutschen Theaterbereich zeigt sich ebenfalls in der Brecht-Rezeption. Bertolt Brecht setzt 1949 nach seiner Rückkehr aus der Emigration seine praktische und theoretische Arbeit fort. Sein Neubeginn hätte dem westdeutschen Theater einen Anstoß zur Entwicklung einer neuen Dramatik geben können. Doch

---

<sup>30</sup> Vgl. Walter Hinck: Im Bannkreis Brechts: Dramatik nach 1945, a. a. O., S. 153

<sup>31</sup> Thomas Koebner: Tendenzen des Dramas, in: [Hg.] Ders.: Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur (2. neuverf. Aufl.), Stuttgart 1984, S. 287

<sup>32</sup> Wolfgang Hildesheimer: Erlanger Rede über das absurde Theater, in: [Hg.] Manfred Brauneck: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen (3. Aufl.), Bamberg 1977, S. 258f.

wird die Brecht-Rezeption in der Bundesrepublik wegen der politischen Verhärtung und der ideologischen Abgrenzungsbemühung für das westdeutsche Theater eher abgelehnt oder zumindest nur eingeschränkt anerkannt. Außerdem bleibt er als Klassiker des Epischen Theaters oder als dialektischer Dramatiker von einer allgemeinen Aufwertung im westdeutschen Theater ausgeschlossen.<sup>33</sup> Daher werden hier Brechts Stücke nur sehr selten aufgeführt, und bis Anfang der sechziger Jahre ist die Brecht-Rezeption wenig auffallend, so Marianne Kesting, obwohl die deutschsprachige Dramatik der Nachkriegszeit bewußt oder unbewußt in eine besondere Abhängigkeit von Brechts Drama und Theorie gerät.<sup>34</sup> Dies ist wohl ein Indiz dafür, wie sich das deutsche Theater nicht gänzlich dem Verdrängungsprozeß und der konservativen Stimmung der westdeutschen Gesellschaft entziehen kann.

Die andere Tendenz ist, daß in dieser Zeit von etlichen Dramatikern Neuorientierung gesucht wird, um die jüngste Vergangenheit und die aktuelle Wirklichkeit zu erfassen. Diese Suche nach einer neuen Dramatik findet aber nur außerhalb der Bundesrepublik statt. Im Mittelpunkt stehen Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch, die aus der politisch neutralen Schweiz kommen und die Katastrophe des Nationalsozialismus nicht unmittelbar erfahren mußten. Die beiden Schweizer stellen sich zunächst in Opposition zu Brecht und zweifeln an der gesellschaftsverändernden Wirkung seines Theaters. Sie zeigen dabei deutlich ein tiefes Mißtrauen gegenüber der optimistischen Weltanschauung, daß sich die Welt aufgrund der geschichtsmaterialistischen Gesetzmäßigkeit und durch den Willen des Menschen notwendig veränderte, verändert und verändern wird.<sup>35</sup> Für sie erscheint vielmehr die Welt nur als eine ungeheure Maschinerie, die unüberschaubar und anonym funktioniert, und demzufolge der einzelne Mensch nur als ein dem Schicksal unterworfenen Wesen, welches der anonym gewordenen Welt ohnmächtig ausgesetzt ist. In dieser Hinsicht beurteilt Dürrenmatt es lediglich als „eine Tautologie, eine Wiederholung mit untauglichen Mitteln“, mit Hilfe von „wissenschaftlichen Erkenntnissen [...] ein historisches Drama zu schreiben.“<sup>36</sup> Stattdessen schlägt er die Form der grotesken Komödie als eine zeitgenössische und angemessene

---

<sup>33</sup> Hierzu merkt Martin Walser in seinem Essay „Imitation oder Realismus“ (1964) an, daß „Brecht zur Vergangenheit [gehört]. Nicht zum alten Eisen, sondern zum alten Gold.“; in: Ders.: Erfahrungen und Leseerfahrungen, Frankfurt am Main 1965, S. 82.

<sup>34</sup> Marianne Kesting: Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs, in: [Hg.] Manfred Durzak: Die deutsche Literatur der Gegenwart, a. a. O., S. 76

<sup>35</sup> Vgl. Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme, in: Ders.: Theater. Essays, Gedichte und Reden (= Werkausgabe; Bd. 30), Zürich 1998, S. 64; vgl. hierzu auch in: Max Frisch: Erinnerungen an Brecht, in: Kursbuch 7 (1966), S. 75

<sup>36</sup> Ebd. S. 67



Ausdrucksform vor, um diese unüberschaubare, anonyme, aber zugleich paradoxe Welt darzustellen.<sup>37</sup>

Deswegen tritt bei den schweizerischen Dramatikern das Modell einer anonymen gesellschaftlichen Maschinerie in den Vordergrund, die die öffentliche Moral bzw. Ordnung korrumpiert und eine schizoide Denk- und Verhaltensweise des einzelnen Menschen in der gegenwärtigen Gesellschaft erzwingt, und damit an die Stelle der gesellschaftlichen Analyse, um eine bestimmte, inhaltlich festgelegte Deutung der Wirklichkeit zu vermitteln. Diese Thematik wird sowohl in den Parabelstücken „Besuch der alten Dame“ (1955) und „Die Physiker“ (1960/61) von Friedrich Dürrenmatt als auch in den Parabelstücken „Biedermann und die Brandstifter“ (1958) und „Andorra“ (1961) von Max Frisch in grotesker und ironischer Weise umgesetzt. Es werden hier wiederum die Ohnmacht des einzelnen Menschen und die Unveränderbarkeit der Welt hervorgehoben, die sich unabhängig vom Willen des Menschen weiterdreht und in der es keine Schuldigen und Verantwortlichen mehr gibt.<sup>38</sup>

Die Parabel wird von den beiden Schweizern allerdings sorgfältig von der Wirklichkeit abgeleitet, obwohl sie als Konstruktion einer erfundenen Welt verstanden wird. Hier wird die Wirklichkeit selbst ins Groteske versetzt und ins Komische umgestaltet. Aber dadurch ist der Wirklichkeitsgehalt der Parabel kaum gemindert, vielmehr gewinnt sie gelegentlich eine Übertragbarkeit auf andere geschichtliche Bedingungen. In bezug auf dieses formale und inhaltliche Merkmal ordnet Rainer Taëni das Parabelstück der beiden Schweizer in eine Mittelstellung zwischen Brechts Epischem Theater und dem absurden Theater ein und charakterisiert die groteske Ausdrucksform wie folgt:

„Stücke, die zwar grotesk, aber nicht eigentlich in unserem Sinne absurd sind, suchen eben nicht das Nichtvorhandensein einer sinnvollen Weltordnung quasi Gestalt werden zu lassen, sondern allenfalls deren Vorhandensein in Frage zu stellen. Im allgemeinen mag die Welt der Groteske noch so umgestaltet oder grob mißgestaltet sein – sie ist nicht, wie die des absurden Theaters, unlogisch. Da überdies das Infragestellen in der Regel nicht den allgemeineren Problemen des Lebens gilt, sondern zumeist recht spezifischen gesellschaftlichen Gegebenheiten und Konventionen, führen groteske Stücke oftmals tatsächlich bis in die Nähe des Brecht-Theaters [...].“<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Vgl. Friedrich Dürrenmatt: Anmerkung I, in: Ders.: Der Besuch der alten Dame. Tragische Komödie (= Werkausgabe; Bd. 5), Zürich 1985, S. 141-144

<sup>38</sup> Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme, a. a. O., S. 62

<sup>39</sup> Rainer Taëni: Drama nach Brecht. Möglichkeiten heutiger Dramatik (= Theater unserer Zeit 9), Basel 1968, S. 17

Auf jeden Fall dient das Parabelstück der beiden Schweizer in den fünfziger und frühen sechziger Jahren dazu, die vergessene und verdrängte Grundproblematik an die westdeutsche Öffentlichkeit zu bringen. Sie erreichen zudem als deutschsprachige Dramatiker eine so breite Wirkung, daß sie das Manko in der deutschen Dramengeschichte seit der Nachkriegszeit ausgleichen können. Jedoch sind sie nicht von der Kritik befreit, mit ihrer Tendenz zur Parodie und zur Komödie mit grotesken Zügen kaum über das Absurde hinauszureichen, weil die Welt in ihrem Parabelstück zum Teil durch verfremdende Zuspitzung, Verzerrung und Übertreibung dargestellt wird. So faßt Martin Esslin das Parabelstück der schweizerischen Dramatiker in Verbindung mit dem absurden Theater als eine dominante Tendenz des westdeutschen Theaters in den fünfziger Jahren auf und erklärt ihren Erfolg im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Entwicklung der Bundesrepublik seit dem Kriegsende folgendermaßen:

„In Deutschland, wo der Aufstieg und Fall Hitlers den Zusammenbruch einer ganzen Gesellschaftsordnung nach sich zog, hat das Theater des Absurden ein besonders lebhaftes Echo gefunden. Die Sinnentleerung und die Auflösungserscheinungen des menschlichen Lebens sind hier offener zutage getreten als in anderen Ländern. Die bedeutenden Dramatiker des Theaters des Absurden hatten bisher in Deutschland mehr Erfolg als irgendwo sonst. Das Vakuum, das Hitler hinterlassen hatte, war so vollkommen, daß es lange Zeit dauerte, bis wieder eine neue deutsche Dramatikergeneration von sich reden machen konnte. (Daraus erklärt sich auch die führende Stellung der beiden Schweizer Dramatiker im deutschen Sprachraum.)“<sup>40</sup>

Die Tendenz, zentrale gesellschaftliche Probleme zu verschleiern, scheint Martin Walser erneut aufzugreifen. Er geht Mitte der sechziger Jahre von einem neuen Realismus aus, um sich der gesellschaftlichen Wirklichkeit anzunähern, d.h. mit einer theoretischen Konzeption, die „Bewußtseinstheater“ genannt wird.<sup>41</sup> Seine theatralische Überlegung, die die reale Wirklichkeit auf die Wirklichkeit des Bewußtseins eingrenzt, bietet der psychologischen Analyse und der Subjektivität viel Spielraum. In der Tat werden gesellschaftskritische Fragen, die in seinen Dramen aufgeworfen werden, wie in „Eiche und Angora“ (1962), „Überlebensgroß Herr Krott“ (1963) und „Der schwarze Schwan“ (1964) bald mit sprachlichen

---

<sup>40</sup> Martin Esslin: Das Theater des Absurden (= rowohlts deutsche Enzyklopädie; 234), Reinbek bei Hamburg 1965, S. 213f.

<sup>41</sup> Vgl. Martin Walser: Ein weiterer Tagtraum vom Theater, in: Ders.: Heimatkunde. Aufsätze und Reden, Frankfurt am Main 1968, hier bes. S. 75 und 84



Symbolen und Chiffren überfrachtet, bald zu abstrakt und zu privat dargestellt oder sogar mit surrealen und grotesken Ausdrucksweisen vorgeführt, was nur die Unlösbarkeit der Fragen bestätigt. Also zieht der Autor aus seiner theoretischen Überlegung kaum eine eigenständige Konsequenz für seine Dramatik. Vielmehr laufen seine Dramen, so Reinhold Grimms Hinweis, auf die Darstellung „der guten alten bürgerlichen-individuellen Psyche“<sup>42</sup> hinaus und weichen nicht von absurden Zügen ab. Deshalb bleibt Walsers Drama mit der anwachsenden Politisierung des zeitgenössischen Theaters am Rand des deutschen Theaters.

Die westdeutsche Dramatik ist bis zu den frühen sechziger Jahren so unselbständig, daß es keine einheitliche Dramenkonzeption unter den deutschen Dramatikern gibt. Dramatische Auseinandersetzungen mit der jüngsten Vergangenheit und der aktuellen Wirklichkeit der Nachkriegszeit sowie die Entstehung einer neuen Dramatik sind also noch weit entfernt. Daher polemisiert Egon Vietta bereits Mitte der fünfziger Jahre gegen die verdrängende und restaurative Tendenz in der westdeutschen Theaterlandschaft und schlägt verbittert vor, daß die deutsche Bühne in die Katakomben steigen solle, um das deutsche Theater umzuwandeln.<sup>43</sup> Diese Ansicht teilt auch Fritz Martini, der 1958 in seinem Beitrag zum deutschen Drama der Gegenwart eine Zwischenbilanz für das deutsche Theater der Nachkriegszeit zieht:

„Gewiß werden Bühnenspiele geschrieben und auch fleißig aufgeführt. Es gibt darunter verheißungsvolle Ansätze, viele ernsthafte Bemühungen, viele kühne Experimente, auch eine tüchtige, im bewährten naturalistischen Stil an einem erzählerischen Thema entwickelte Leistung. [...] Aber man scheut sich dennoch rasch, hier junge Namen aufzuzählen; sie machen, wie immer man sie zu retten suche, mehr eine Leere als einen Besitz bewußt und zerfließen, bevor man sie voll in das Auge fassen konnte. Der Aufwand der stützenden Institutionen, der fürsorglichen Aufführungen und der helfenden Preise bringt uns vorläufig über diesen Mangel nicht hinweg.“<sup>44</sup>

Die rasche Veränderung der außertheatralischen Umgebung, die mit Beginn der sechziger Jahre eintritt, zeigt eine entscheidende Wirkung über das politische Leben in der Bundesrepublik hinaus auf den künstlerischen Bereich. Hierbei sorgt vor allem die antiautoritär-außerparlamentarische

---

<sup>42</sup> Reinhold Grimm: Vorwort, in: [Hg.] Ders.: Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland (in 2 Bdn.), Frankfurt am Main 1971, S. XX

<sup>43</sup> Vgl. Egon Vietta: Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters, Düsseldorf 1955, S. 219

<sup>44</sup> Fritz Martini: Das Drama der Gegenwart, in: [Hg.] Wolfgang Kayser: Deutsche Literatur in unserer Zeit (3. Aufl.), Göttingen 1961, S. 83

Protestbewegung der Studenten für politischen Zündstoff, da sie sich gegen die alte Ordinarienuiversität und die Manipulation der öffentlichen Meinung durch die Massenmedien wendet sowie gegen den Krieg in Vietnam demonstriert. Der Forderung nach gesellschaftlicher Auseinandersetzung entsprechend, werden auch im literarischen Leben Versuche unternommen, das Verhältnis von Kunst und Politik zu klären und die Wirkungsmöglichkeiten einer politisch engagierten Literatur abzuwägen. Dieses zunehmende politische Erwachen veranlaßt eine Reihe von Schriftstellern dazu, ihre Rolle in der Gesellschaft und ihr Verhältnis zur Politik neu zu überdenken und beeinflußt ihren politischen Willen zur Veränderung der Gesellschaft. In diesem Sinn ist es eine natürliche Folge, daß sie durch das Medium Literatur direkt Stellung zur jüngsten Vergangenheit und zur aktuellen sozialpolitischen Entwicklungstendenz zu nehmen versuchen.

Die zunehmende Politisierung der Literatur spielt zum ersten Mal seit dem Kriegsende eine entscheidende Rolle bei der Veränderung der literarischen Landschaft. Als Beispiel dafür ist die Auflösung der „Gruppe 47“ im Jahr 1967 zu nennen, die einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der deutschen Literaturgeschichte seit 1945 leistete. Innerhalb der Gruppe kommt es 1966 während einer Tagung in Princeton in den USA zu Differenzen im politischen Denken in dem Ausmaß, daß eine gemeinsame kulturpolitische Position für eine weitere Zusammenarbeit nicht mehr möglich ist.<sup>45</sup> Hingegen gewinnt die „Dortmunder Gruppe 61“ an Bedeutung, die aus dem 1959 gebildeten „Arbeitskreis für die künstlerische Auseinandersetzung mit der industriellen Arbeitswelt“ hervorgeht und 1961 von Fritz Hüser, Max von der Grün usw. gegründet wird.<sup>46</sup> Somit beginnt das Engagement der Literatur als ein herrschendes Phänomen dieser Zeit in den Vordergrund zu treten.

Daher ist es keineswegs zufällig, daß gerade zu diesem Zeitpunkt die beiden Zeitschriften „Kursbuch“ und „kürbiskern“ erscheinen, um das sozialpolitische Bewußtsein in der Bundesrepublik zu fördern und die Intelligenz auf die Zusammenarbeit mit den Oppositionellen hin zu orientieren. Diese Zeitschriften spielen in der Tat eine große Rolle dabei, Möglichkeiten für politische Auseinandersetzungen und kritische Reflexionen über die Vergangenheit sowie die aktuelle gesellschaftliche Tendenz zu schaffen, wie es Friedrich Hitzer als Mitherausgeber der Zeitschrift „kürbiskern“ rückblickend beschreibt:

---

<sup>45</sup> [Hg.] Heinz L. Arnold: Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriß (= Sonderband Text + Kritik), München 1980, S. 268f.

<sup>46</sup> Zur Entstehung und zum Programm der Dortmunder Gruppe 61; vgl. Franz Schonauer: Die Dortmunder Gruppe 61. Ein Kapitel neuester westdeutscher Literaturgeschichte, in: [Hg.] Heinz L. Arnold: Handbuch zur deutschen Arbeiterliteratur, München 1977, S. 123-147; zu Werken und Autoren der Gruppe 61; vgl. Martin H. Ludwig: Arbeiterliteratur in Deutschland (= Sammlung Metzler; Bd. 149), Stuttgart 1976, S. 65-90

„Und mitten in einer ‚heimatlosen Linken‘ beharrten wir darauf: Der Intelligenz sind Aufgaben gestellt, die nur an der Seite der Arbeiterklasse und mit der Arbeiterbewegung gelöst werden können. [...] Die demagogischen Parolen des Kalten Krieges und der Restauration des CDU-Staates waren abgenützt, ebenso die mit ihr entstandenen Normen der Unverbindlichkeit von Literatur und Kunst. Die Erkenntnis, daß Literatur engagiert sein müsse, verbreitete sich in Lesungen und Diskussionen. Sie bestimmte die Tendenz, daß Literatur also ein spezifischer Bestandteil der gesamten politischen, gesellschaftlichen Wirklichkeit sei, auch dann, wenn dies gelegnet werde. Und nicht von ungefähr versuchten wir von Anfang an, die durch Faschismus und Nachkriegszeitrestauration unterbrochenen Linien der Realismuskussionen wieder zusammenzuführen.“<sup>47</sup>

Die engagierten Autoren dieser Zeit interessieren sich also hauptsächlich dafür, gesellschaftliche Zusammenhänge in ihren Stoffen oder Themen sichtbar und überschaubar zu machen. Ihr schriftstellerisches Interesse führt gleichzeitig zur kritischen Reflexion über die bürgerliche Literatur, die auf der fiktionalen bzw. erfundenen Wirklichkeit basiert und jeden sozialpolitischen Inhalt zum bloßen ästhetischen Anreiz entschärft. Die Autoren beklagen vor allem die mangelnde politische Wirkung der bürgerlichen Literatur und machen dafür offensichtlich ihre Fiktionalität verantwortlich. Sie leugnen deshalb zum einen die Existenzberechtigung der schriftstellerisch-ästhetischen Subjektivität und ihrer Fiktionen in der bürgerlichen Literatur, sie stellen zum anderen der literarischen Fiktion die Darstellung von Fakten gegenüber. So fordert Hans Magnus Enzensberger von seinen zeitgenössischen Autoren, daß sie an die Stelle der fiktiven künstlerischen Gestaltung sozialpolitischer Probleme den Bericht über die empirische Realität in den Vordergrund treten lassen sollen, um in der Gesellschaft die Wirkungslosigkeit der Literatur aufzuheben:

„Spätestens seit dem Ende des Ersten Weltkrieges sind jedoch diese Funktionen, an denen sich auch eine Kritik der Literatur schlüssig orientieren konnte, deutlich im Schwinden. Der Imperialismus hat seither so mächtige Instrumente zur industriellen Manipulation des Bewußtseins entwickelt, daß er auf die Literatur nicht mehr angewiesen ist. Umgekehrt ist auch ihre kritische Funktion immer mehr geschrumpft. [...] 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 aufkläreri-

---

<sup>47</sup> Friedrich Hitzer: Rückblick und Perspektive, in: kürbiskern (4/1975), S. 7

scher Anspruch, ihr utopischer Überschuß, ihr kritisches Potential ist zum bloßen Schein verkümmert. [...] So schwer sollte es in einer Gesellschaft, in der das politische Analphabetentum Triumphe feiert, doch nicht sein, für Leute, die lesen und schreiben können, begrenzte, aber nutzbringende Beschäftigungen zu finden: Das ist schließlich keine neue Aufgabe [...]. Was uns heute zur Hand liegt, wirkt, [...], allerdings bescheiden: 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.“<sup>48</sup>

Die Autoren, die das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion als widersprüchlich auffassen, nehmen also die literarische Fiktion bzw. Erfindung nur als Fiktionales an. Sie versuchen deshalb von Fiktionalem abweichend, eine einheitliche Wechselbeziehung zwischen Wirklichkeit und Literatur zu schaffen. Dafür sehen sie eine mögliche Lösung im literarischen Dokumentarismus, in dem die empirische Wirklichkeit sich selbst unmittelbar darstellt. Überdies sind sie davon überzeugt, daß sie dadurch nicht nur den Gegensatz zwischen Realität und Fiktion beseitigen, sondern auch eine gewünschte politische Wirksamkeit erreichen können. Somit gewinnt nun bei der literarischen Gestaltung anstelle der dichterischen Phantasie allmählich die Wirklichkeit selber an Bedeutung, wie es Günter Wallraff betont:

„Wir wollen nicht Literatur als Kunst, sondern Wirklichkeit. Die Wirklichkeit hat noch immer die größere und durchschlagendere Aussagekraft und Wirkungsmöglichkeit, ist für die Mehrheit der Bevölkerung erkennbarer, nachvollziehbarer und führt eher zu Konsequenzen als die Phantasie des Dichters.“<sup>49</sup>

Die dokumentarischen Autoren sehen aber keine adäquate Möglichkeit in traditionellen Darstellungsweisen und -formen, die komplizierte und komplexe Wirklichkeit ihrer eigenen Epoche wahrheitsgetreu darzustellen und die gesellschaftliche Funktion der Literatur hervorzuheben. Dies führt zwangsläufig zur Forderung nach neuen literarischen Ausdrucksformen, um den neuen Stoffen gerecht zu werden. Der literarische Dokumentarismus unternimmt also den entscheidenden Bruch mit literarischen Tendenzen, die sich an rein Poetisches, rein Künstlerisches halten, wie Jost Her-

---

<sup>48</sup> Hans Magnus Enzensberger: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend, in: Kursbuch 15 (1968), S. 193-196

<sup>49</sup> Günter Wallraff: Wirkungen in der Praxis, in: Akzente 17 (1970), S. 314

mand diese beispielhaft als Ausdrucksformen des literarischen Dokumentarismus der sechziger Jahre aufzählt:

„Ein ähnlicher Kampf ist jüngst in der Literatur entbrannt. Auch hier sehen sich die Vertreter der sogenannten 'unpolitischen fünfziger Jahre', die mit Bennschen Formalismen, konkreter Poesie, existentiell verbrämten Absurditäten und einem auktorialisierenden Musilismus großgeworden sind, seit etwa 1965 mit einer Literatur konfrontiert, zu deren wichtigsten Genres scheinbar Nichtpoetisches wie Reportage, Dokumentationsdramen, Tonbandnachschriften, Poèmes trouvés und Cut-up-Collagen gehören.“<sup>50</sup>

Der literarische Dokumentarismus entwickelt sich letztlich aus der radikalen Ablehnung abstrakt-subjektivistischer oder illusionär-psychologischer Inhalte in bürgerlichen Werken und aus dem Willen, die als widersprüchlich empfundene Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Fiktion realistisch zu überwinden. So findet diese dokumentarische Tendenz 1963 anlässlich der Uraufführung des „Stellvertreter“-Stücks von Rolf Hochhuth eine große Resonanz im Bereich des westdeutschen Theaters, das bis dahin der konservativen und resignierenden Stimmung verhaftet war. Dieses Stück ruft nicht allein heftige Diskussionen über das Verhältnis von Politik und Theater hervor, sondern spielt eine so entscheidende Rolle für die Wiederbelebung des Dokumentartheaters, daß sich etliche Dramatiker von der dokumentarischen Dramatik stark überzeugt und ihr verpflichtet fühlen. Diesen Einfluß bestätigt die literarische Zeitschrift „Akzente“ mit folgender Bewertung:

„Hochhuths 'Stellvertreter' hat das Publikum provoziert wie kein anderes Stück vorher. Es hatte aber auch diese Folgen: Andere Dramatiker haben Figuren der deutschen Zeitgeschichte gesucht und auf die Bühne gebracht. Dokumentartheater ist zur Mode geworden.“<sup>51</sup>

Das Dokumentartheater bemüht sich darum, verdrängte oder vergessene Probleme aus der jüngsten Vergangenheit sowie aktuelle gesellschaftliche Entwicklungstendenzen und Auseinandersetzungen zu überprüfen, die sich sowohl auf die sozialpolitische Landschaft der Bundesrepublik als auch der ganzen Welt auswirken. Es ist also verständlich, daß dieses Theater sich stofflich wie thematisch vorwiegend mit der nationalsozialistischen

---

<sup>50</sup> Jost Hermand: Wirklichkeit als Kunst. Pop, Dokumentation und Reportage, in: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 2 (1971), S. 33f.

<sup>51</sup> anon.: Dokumentartheater – und die Folgen. Mit Beiträgen von Hellmuth Karasek u.a., in: Akzente 13 (1966), S. 208

Vergangenheit, mit den weltweiten Auseinandersetzungen zwischen Kapitalismus und Sozialismus sowie mit den nationalen Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt beschäftigt.

Deswegen ist es keineswegs zufällig, daß das Dokumentartheater zu einem zeitgeschichtlichen Wendepunkt entsteht und beliebt wird, so wie jede literarische Tendenz oder Erscheinung in engem Zusammenhang mit ihrer eigenen Zeit steht, um das sich verändernde und veränderte Menschen- und Weltbild der jeweiligen Epoche zu spiegeln. Es kann in diesem Sinn als Reaktion auf die bürgerliche Gesellschaft der Nachkriegszeit und die daran gebundenen künstlerischen Tendenzen verstanden werden. So erklärt Günter Rühle das Entstehen des Dokumentartheaters, bezogen auf die gesellschaftliche Entwicklungstendenz der Bundesrepublik seit der Nachkriegszeit und die sozialpolitische Wende der frühen sechziger Jahre folgendermaßen:

„In einer Gesellschaft, die so große Erfolge darin gehabt hat, das Vergangene zu vergessen oder wegzudrücken, überlegt sich natürlich ein Autor, wie er sein allzu mobiles Publikum zwingt, sich wieder zu stellen und zu hören. Er überlegt 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, also unwirklich, pure Poesie. Das Dokumentarische Theater ist eine Erfindung dieser Situation. [...] So wurde aus der Not der Situation, eine Gesellschaft durch ihre eigenen Taten zu stellen, das Dokumentarstück zum neuen – oder doch einem sehr wesentlichen Teil des neuen deutschen Dramas.“<sup>52</sup>

Das Dokumentartheater, das zu einer für das deutsche Theater der sechziger Jahre typischen Form wird, signalisiert somit seinem eigenen Zweck gemäß ein sich veränderndes und verändertes Verhältnis zwischen Theater und Zuschauer, um über die Zeitlosigkeit und Fiktionalität eines dramatischen Kunstwerks hinausweisend eine umfassende außerliterarische Öffentlichkeit anzusprechen. Das Auftreten des Dokumentartheaters löst die vorherrschenden Tendenzen der fünfziger und frühen sechziger Jahre allmählich ab, insbesondere das absurde Theater und das Parabelstück der Schweizer Dramatiker, welche beide durch die weitgehende Trennung von Kunst und Wirklichkeit gekennzeichnet sind, und es nimmt nun eine besondere Position im westdeutschen Theater ein. In dieser Hinsicht versteht vor allem Hellmuth Karasek das Dokumentartheater als Reaktion auf die Parabelform, obwohl seine Äußerung auch eine kritische Perspektive bezüglich jenes Theaters beinhaltet:

---

<sup>52</sup> Günter Rühle: Das dokumentarische Drama und die deutsche Gesellschaft, in: Ders.: Theater in unserer Zeit (= suhrkamp taschenbuch 325), Frankfurt am Main 1976, S. 130f.

„Das Dokumentationsspiel stellt, wenn man so will, einen Ausschlag des Pendels nach der anderen Seite dar. Nicht mehr versetzt man die Handlungen in ein Parabelland, sondern man zitiert sie aus und nach der Wirklichkeit. [...] Wo die Parabel in der Gefahr ist, nur das geistige Gerippe bloßzulegen, ist das Dokumentationsspiel davon bedroht, nur das Fleisch zu zeigen. [...] So nützlich es ist, daß sich viele Autoren nicht mehr nur auf Gedankenkonstruktionen verlassen, so gefährlich scheint es mir, von Dokumenten allein den >>neuen Realismus<< zu erwarten, den der Autor ohne Dokumente nicht leisten zu können glaubt.“<sup>53</sup>

Dennoch ist nicht zu leugnen, daß das Dokumentartheater einen neuen Ansatz in der Entwicklung der westdeutschen Dramatik bedeutet, und es somit, vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus gesehen, einen Wendepunkt in der westdeutschen Theater- und Dramengeschichte der Nachkriegszeit markiert. Es steht außer Frage, daß es seiner eigenen Zielsetzung entsprechend eine gewünschte politische Wirksamkeit erreichen kann. Dabei nennt man gemeinhin Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt und Peter Weiss als bedeutendste Vertreter des Dokumentartheaters in den sechziger Jahren, und zwar deshalb, weil sich alle drei Autoren in konsequenter Weise mit der dokumentarischen Dramatik befassen und aktuelle Tagespolitik bzw. historische Ereignisse zur stofflichen Grundlage ihrer Stücke machen.

---

<sup>53</sup> Dokumentartheater – und die Folgen, S. 211f.. Siehe hierzu die literaturgeschichtlichen Beiträge; vgl. Marianne Kesting: Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs, in: [Hg.] Manfred Durzak: Die deutsche Literatur der Gegenwart, a. a. O., S. 76-98; vgl. Walter Hinck: Von der Parabel zum Straßentheater, in: [Hg.] Wolfgang Kutteneuler: Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland, Stuttgart 1973, S. 69-90; vgl. auch in: [Hg.] Buck, Theo u.a.: Positionen des Dramas: Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur. Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno (= Beck'sche Schwarze Reihe; Bd. 163), München 1977, S. 27-52



## 2. Peter Weiss' Dokumentartheater im Vergleich zu Erwin Piscators Politischem Theater

### 2.1. Die Politisierung des Theaters

Es ist nicht leicht, den Genrebegriff „politisches Theater“ zu definieren. Man versteht darunter häufig, wie auch Siegfried Melchinger, das Theater mit einer sozialpolitischen Thematik.<sup>54</sup> Diese Überlegung besteht insofern zu Recht, als ein sogenannt politisches Theater sich generell auf sozialpolitische Probleme seiner jeweiligen Epoche konzentriert und damit auseinandersetzt. Aber diese Begriffsbestimmung scheint zu umfassend und zu ungenau zu sein, denn wie Martin Esslin betont, ist alle Kunst politisch in dem Sinn, daß keine künstlerische Äußerung ohne soziale und politische Implikation ist.<sup>55</sup> Jedoch scheint es auch wahr zu sein, daß die vage Bestimmung sich aus der Auffassung ableitet, daß an der Trennung zwischen Kunst und Politik festzuhalten sei.<sup>56</sup>

Hingegen versucht Henning Rischbieter, sich einem konkreteren und klareren Begriff des politischen Theaters anzunähern. Er meint, daß politisches Theater nicht allein von seiner sozialpolitischen Thematik her zu definieren sei, d.h. nicht nur gesellschaftliche Auseinandersetzungen und Konflikte zwischen Menschen überhaupt darstelle, sondern von daher, ob es neben der Darstellung der sozialpolitischen Wirklichkeit eine bestimmte Tendenz zu deren Veränderung und eine damit verbundene sozialpolitische Perspektive für die Zukunft aufzeigen könne:

„Ich bin [...] 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,

---

<sup>54</sup> Siegfried Melchinger: Von Sophokles bis Brecht. Das politische Theater – Voraussetzungen seiner Gegenwart, in: Theater (1965), bes. S. 43. Er geht davon aus, daß sich viele bedeutende Dramen seit der griechischen Antike mit politischen Themen der jeweiligen Zeit befaßten. Jedoch liege der Unterschied zwischen dem antiken und modernen Theater darin, daß der gewöhnliche Mensch in die Position des dramatischen Helden trete. Er stellt fest, daß das neue politische Theater mit dem „Woyzeck“ von Georg Büchner beginne.

<sup>55</sup> Martin Esslin: Politisches Theater in Ost und West. Eine Diskussion zwischen den Regisseuren Otomar Krejča und Jan Grossmann u.a., in: Theater (1965), S. 52

<sup>56</sup> Siegfried Melchinger: Theater und Revolte: Antithesen, in: Theater (1968), S. 36f.. Er betont, Politik sei ein Thema des Theaters, nicht seine Funktion. [...] Theater sei primär Theater, auch wenn es politisches Theater sei. Diese Vorentscheidung bleibe keinem erspart, der bewußt Theater mache oder ins Theater gehe.



gewünscht werden, von politischem Theater gesprochen werden kann.“<sup>57</sup>

Von Rischbieters Meinung ausgehend, faßt Wolfgang Ismayr den Begriff des politischen Theaters viel enger. Zuerst teilt er das Theater mit sozialpolitischer Thematik in zwei Gruppen: das ethisch-politische Theater und das episch-revolutionäre Lehrtheater.<sup>58</sup> Er läßt keinen Zweifel daran, daß beide Theater jeweils eine gesellschaftliche Wirklichkeit darstellen und eine bestimmte Tendenz zu ihrer Veränderung darlegen. Aber im Vergleich der beiden Theater weist er auf den Mangel eines bestimmten politischen Ziels im ethisch-politischen Theater hin, welches lediglich als moralische Anstalt funktioniert. Seiner Auffassung nach ist es Bestreben eines politischen Theaters zu zeigen, daß es neben einer konsequenten Tendenz zur Veränderung der Wirklichkeit ein eindeutig politisches Ziel gebe:

„Es sei ein grundsätzlicher Unterschied, ob ein Theater ein Zeitproblem in Kunst verwandle, oder ob es mit künstlerischen Mitteln dazu beitrage, ein politisch wichtiges Resultat zu erzielen.“<sup>59</sup>

Schließlich geht es dem politischen Theater hinsichtlich seiner begrifflichen Bestimmung darum, ob es eine behandelte sozialpolitische Thematik als einen Prozeß der Geschichtsentwicklung auffaßt und sich zugleich an einem bestimmten politischen Ziel orientiert. In dieser Hinsicht ist Weiss' Theater jenem begrifflichen Rahmen eines politischen Theaters insofern zuzuordnen, als er mit einigen seiner Stücke aus den sechziger Jahren ein politisch wichtiges Resultat erzielen wollte.

Seit Peter Weiss Mitte der sechziger Jahre durch sein offenes Bekenntnis zum Sozialismus seinem Engagement eine ideologische Basis zugrunde legt, bemüht er sich vornehmlich, seine künstlerische Praxis in den Dienst des sozialistischen Klassenkampfes zu stellen, wie er in „10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt“ (1965) seinen Wunsch zur Sicherung eines Lebens- und Weltentwurfes programmatisch artikuliert. Er entscheidet sich, als Regulativ seiner schriftstellerischen Arbeit von den „Grundprinzipien der sozialistischen Auffassung“ ausgehend, dafür, sich mit den sogenannten „positiven Kräften“ für die Veränderung der Welt zu solidarisieren und dadurch die „bestehenden Mißverhältnisse in der Welt“<sup>60</sup> zu

---

<sup>57</sup> Henning Rischbieter: Theater und Politik. Möglichkeiten in der Gegenwart, in: Theater (1965), S. 47f.

<sup>58</sup> Wolfgang Ismayr: Das politische Theater in Westdeutschland (= Hochschulschriften: Literaturwiss.; Bd. 24), Meisenheim am Glan 1977, hier bes. S. 20

<sup>59</sup> Ebd. S. 21f.

<sup>60</sup> Peter Weiss: 10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt, in: Ders.: Rapporte 2 (= edition suhrkamp 444), Frankfurt am Main 1971, S. 14-23, hier bes. S. 22f. Unter dem Titel

beseitigen. Kunst soll also so stark sein, daß sie Leben verändern kann, und deshalb soll sie die Lebenswirklichkeit so deutlich zeigen, daß sie ihre Rezipienten zu neuen Erkenntnissen führen kann.<sup>61</sup> Dies ist ein politisches Ziel des Autors, das sich nicht nur mit der Aufklärung des Publikums über die Wirklichkeit, in der es lebt, begnügen will, sondern ihm darüber hinaus einen Impuls zu unmittelbar wirklichkeitsveränderndem Handeln liefern will.

Damit tritt bei Peter Weiss die Frage in den Vordergrund, wie ein gegensätzliches Verhältnis zwischen Kunst und Politik überwunden werden soll, in dem der Künstler sich selbst als widersprüchlich empfindet. Seine künstlerische Vorstellung bewirkt sein zunehmendes politisches Engagement, das, beeinflusst durch die sozialpolitischen Wandlungen der sechziger Jahre, schließlich zur weitgehenden Politisierung seines Theaters führt. Diese Tendenz, die die allgemeine Entwicklung des westdeutschen Theaters beherrscht, ist aber nicht allein eine Erscheinung dieser Epoche, sondern ist zumindest in einigen wesentlichen Merkmalen auf die Piscator-Bühne der zwanziger Jahre zurückzuführen. Daher könnte ein Vergleich mit Piscators Theater zum Verständnis von Weiss' Theater nützlich sein.

Die einschneidenden historischen Ereignisse des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, etwa der Ausbruch und das Ende des Ersten Weltkriegs, das Gelingen der russischen Oktoberrevolution sowie das Mißlingen der deutschen Novemberrevolution, spiegeln sich im dramatischen Schaffen dieser Zeit tiefgreifend wider. Dabei geht es vielen Autoren primär um die objektive Darstellung aktuell sozialpolitischer Realität selbst und nicht mehr um den künstlerisch-ästhetischen Wert eines Dramas. Um der Darstellung einer veränderten Wirklichkeit gerecht zu werden, bedarf es aber dringend einer neuen Darstellungsweise und einer neuen Arbeitsmethode, und es wird nach neuen ästhetischen Lösungen gesucht. Das führt in erster Linie zur weitgehenden Ablehnung der bürgerlichen Dramatik und richtet sich gegen dramatische Inhalte und Formen im herkömmlichen Sinne. Diese Forderung dominiert die Dramenproduktion dieser Zeit. So versteht Günther Rühle Dramen der zwanziger Jahre als Zeitstücke, wie es seine folgende Zusammenfassung zeigt:

---

„Rapporte 2“ sind Aufsätze, Stellungnahmen und Briefe von Peter Weiss gesammelt, die aus den Jahren 1965-1970 stammen; die Seitenzahlen mit der Sigle „R2“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>61</sup> [Hg.] Rainer Gerlach und Matthias Richter: Peter Weiss im Gespräch (= edition suhrkamp 1303; Neue Folge 303), Frankfurt am Main 1986, S. 53. Für Peter Weiss war ein Interview selbst ein wichtiges Mittel, seine Position zu präzisieren. Aus diesem Grund führte er über hundert Interviews. Dieses vorliegende Buch ist eine von den obengenannten Herausgebern gesammelte repräsentative Auswahl; die Seitenzahlen mit der Sigle „G“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

„Das Zeitstück ist selbst herausgefordert von der Zeit. Seine Gebärde ist aufklärerisch, aufsässig oder revolutionär, die Intention pädagogisch, die Absicht heißt: Erkennt Euch, Eure Umwelt, und entscheidet Euch. Das Zeitstück nimmt keine Rücksicht auf die Gefühle und Ruhebedürfnisse der Zeitgenossen. Wo es aggressiv zu sein scheint, rührt das her aus seiner Herausforderung. Der Autor des Zeitstücks verzichtet auf die Objektivität des Dramas, er will eingreifen in seine Zeit und deren Realität. Sein Prinzip ist: Realität. Der Autor des Zeitstücks verzichtet auf den Kunstanspruch; ihm genügt Wahrheit und Aktualität.“<sup>62</sup>

Diese veränderte Kunstkonzeption bleibt aber nicht nur auf das Dramenschaffen beschränkt. Sie weitet sich auf den Bereich der Theaterkunst aus. Dabei geht sie besonders von einer veränderten Erkenntnis über die Funktion des Theaters aus, der mit der Wiedergabe künstlerisch abgeschlossener Dramen auf der Bühne nicht mehr Genüge geleistet wird. So wie es sich im dramatischen Schaffen dieser Epoche um aktuelle sozialpolitische oder ökonomische Wirklichkeit handelt, darf auch das Theater als eine kulturelle Institution dem gesellschaftlichen Leben seiner Epoche nicht mehr gleichgültig gegenüberstehen. Aber das bürgerliche Theater könne weder strukturell noch funktionell jenem neuen Anspruch gerecht werden, so Erwin Piscator, denn dessen Bühnenform sei „ein viereckiger Ausschnitt, ein Guckkasten, durch den der Zuschauer den bekannten <verbotenen Blick> in eine fremde Welt tun durfte. Dieser unüberwindbare Abstand zwischen Bühne und Zuschauerraum hat drei Jahrhunderten internationaler Dramatik das Gepräge gegeben. Es war eine <Als-ob-Dramatik>. Das Theater hat drei Jahrhunderte lang von der Fiktion gelebt, daß sich kein Zuschauer im Theater befände.“<sup>63</sup>

Ein neues Theater soll also den Anspruch erfüllen können, jene veränderte Wirklichkeit auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen und dadurch seinerseits neue Perspektiven dieser Epoche herzustellen. Das setzt aber voraus, eine dafür verbindliche neue Dramaturgie zu schaffen, auf die Bertolt Brecht hinweist, weil ein neuer Theaterstil ohne eine neue Dramatik

---

<sup>62</sup> Günter Rühle: Das Zeitstück. Drama und Dramaturgie der Demokratie, in: Ders.: Theater in unserer Zeit, a. a. O., S. 83

<sup>63</sup> Erwin Piscator: Zeittheater. <Das Politische Theater> und weitere Schriften von 1915 bis 1966, Hamburg 1986, S. 126. Erwin Piscator hat das Buch „Das Politische Theater“ 1928 geschrieben, das aus einer Sammlung von Erinnerungen, Notizen, Dokumenten und Aufsätzen besteht. Es wurde 1929 erstmalig veröffentlicht und 1963 von Felix Gasbarra neu bearbeitet. Obwohl er in diesem Buch keine theoretische Definition für das sogenannte politische Theater entwickelt, rekonstruiert er seine theatralische Praxis und zeigt seine Entwicklungsstufen im einzelnen auf und bietet somit einen Überblick über die Leistungen des Theaters der zwanziger Jahre. Dadurch zeigt er zugleich gewisse Prinzipien des Zeitstücks auf. In diesem Zusammenhang ist dieses Buch von Bedeutung; die Seitenzahlen mit der Sigle „PT“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

nicht durchgesetzt und die Durchsetzung einer neuen Dramatik nur durch einen neuen Theaterstil ermöglicht werden könne.<sup>64</sup> Dieser doppelte Anspruch schreibt einem neuen Theater die Aufgabe zu, einerseits den radikalen Bruch mit dem bürgerlichen Theater zu vollziehen und andererseits an seiner Stelle eine neue Bühnenform und eine dafür angemessene neue Dramatik zu schaffen.

Piscators theatralische Vorstellungen als Regisseur basieren primär auf einem marxistischen Weltverständnis und einer davon abgeleiteten künstlerischen Intention. Der Regisseur spricht seinem Theater in erster Linie die politische Funktion zu, den „sozialen und politischen Ideen“ bewußt zu dienen, die „eine Umgestaltung der heutigen Verhältnisse“ (PT/112) fördern, um somit „eine im Aufsteigen begriffene Klasse geistig zusammenzufassen“<sup>65</sup>. Jede künstlerisch-ästhetische Absicht soll sich diesem gesellschaftlichen Zweck des Theaters unterordnen. Da das Theater ein wichtiges Instrument im Befreiungskampf der Arbeiterklasse sei, müsse die Bühne den Willen und das Leben des um die Neuordnung der Welt kämpfenden Proletariats widerspiegeln. Dadurch habe das Theater jene proletarisch-revolutionäre Weltanschauung und alles, was sich aus ihr ableite, als den einzigen Wert seiner Zeit zu beweisen und diesem einen eindeutigen Ausdruck zu verleihen. (PT/89f.) Eine mögliche Verwirklichung dieser Aufgabe sieht der Regisseur darin, daß das Theater in sozialpolitische und ökonomische Probleme der Zeit unmittelbar eingreift. Daraus entwickeln sich Inhalte und Formen des Piscatorschen Theaters, und sein besonderer Wert wird letztlich hauptsächlich nach seiner gesellschaftlichen Funktionalität beurteilt.

Noch bis Mitte der zwanziger Jahre hängt aber Piscators Theaterpraxis stark von der naturalistischen Dramatik ab. Obwohl sie sich an „Einfachheit“ im Ausdruck und Aufbau, klarer eindeutiger Wirkung auf „das Empfinden des Arbeiterpublikums“ und „Unterordnung jeder künstlerischen Absicht“ unter das revolutionäre Ziel, d.h. „bewußte Betonung und Propagierung des Klassenkampfgedankens“<sup>66</sup> stellt, fehlt ihr die eindeutige Orientierung auf ein politisches Ziel hin. Doch bleibt sie nicht ohne Ergebnis für sein politisches Theater. Die naturalistische Dramatik läßt ihn ein Entwicklungsstadium zu einem politischen Theater nachholen, dergestalt, daß sie enge Zusammenhänge zwischen Drama und aktuellen sozialen Problemen herstellt und erstmals das Proletariat als Klasse auf die Bühne bringt und somit das Theater zur politischen Tribüne macht. In diesem Sinne sind

---

<sup>64</sup> Bertolt Brecht: Schriften I (1914-1933). GW. Bd. 21, Frankfurt am Main 1993, S. 238

<sup>65</sup> Erwin Piscator: Rechenschaft 2, in: [Hg.] Ludwig Hoffmann: Erwin Piscator. Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden, Frankfurt am Main 1977, S. 31; die Seitenzahlen mit der Sigle „RS2“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>66</sup> Erwin Piscator: Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters, in: [Hg.] Ludwig Hoffmann u.a.: Deutsches Arbeitertheater 1918-1933. Bd. 1 (3. Aufl.), Berlin 1977, S. 68

und bleiben seine anfänglichen theatralischen Versuche „Belege für ein neu entwickeltes Theatermodell, das sich die politische Erziehung des Publikums zum Ziel setzt.“<sup>67</sup>

Erwin Piscator entwirft 1927 sein politisches Theater mit der Gründung der Piscator-Bühne und geht damit entschieden über die naturalistische Dramatik hinaus. Im folgenden begründet er gleichsam eine wesentliche Aufgabe des Theaters, die die veränderte und sich verändernde gesellschaftliche Wirklichkeit anders als der Naturalismus durchdringen und beeinflussen will:

„Unsere Aufgabe ist es nicht, proletarische Milieustücke in naturalistischem Stil aufzuführen. [...] Unser Ziel ist die Aufhebung des bürgerlichen Theaters, weltanschaulich, dramaturgisch, räumlich, technisch. Wir kämpfen um die Neugestaltung des Theaters, eine Neugestaltung, die nur auf der Linie der gesellschaftlichen Umwälzung vor sich gehen kann.“ (PT/230)

Diesen Funktionswandel des Theaters versteht Piscator unter einem „propagandistische[n] und erzieherische[n] Theater“ (PT/31), um Einsichten in wesentliche sozialpolitische Tatsachen und Prozesse zu vermitteln, somit eine anhaltende Wirkung auf die proletarisch-revolutionäre Klassenbewegung auszuüben und damit eine politische Bedeutung des Theaters zu verdeutlichen. Gerade die Inszenierung des „Fahnen“-Stücks von Alfons Paquet in der Berliner Volksbühne 1924, in dem es um die amerikanische Arbeiterbewegung in Chicago 1886 geht, markiert für Piscator einen bemerkenswerten Übergangspunkt „vom Kunsttheater zum Zeittheater“ (RS2/32). Dessen Bedeutung liegt nicht nur darin, daß das Thema des Werks den politischen Ideen Piscators entspricht, sondern er findet hierin auch eine Möglichkeit des politischen Theaters, Ausdrucks- und Kommunikationsmittel zu erweitern und eine sich daraus ergebende politische Wirkung zu erreichen, wenn auch diese nur mit Hilfe außertheatralischer Mittel erfüllbar waren:

„Worum handelte es sich? Kurz gesagt um die Ausweitung der Handlung und die Aufhellung ihrer Hintergründe, also eine Fortführung des Stückes über den Rahmen des nur Dramatischen hinaus. Aus dem Schau-Spiel entstand das Lehrstück. Daraus ergab sich ganz selbstverständlich die Verwendung von szenischen Mitteln aus Gebieten, die bisher dem Theater fremd waren.“ (PT/54)

---

<sup>67</sup> Hermann Haarmann: Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie. Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theatergeschichte, München 1991, S. 67

Anlässlich des Erfolgs der Aufführung beschränkt Erwin Piscator die Funktion des Theaters nun nicht mehr darauf, auf der Bühne ein Werk einfach wiederzugeben, das durch den ästhetisch-künstlerischen Gestaltungswillen eines Autors bereits in eine dramatische Form verwandelt wurde. Das Theater soll vielmehr jeweils, über ein dramatisches Werk selbst hinausgehend, das eine oder andere Element noch klarer hervortreten lassen oder umgekehrt austreichen und dieses somit in eine zeitgebundene Beziehung setzen. Also versucht der Regisseur, ein zu spielendes Stück entsprechend seiner politischen Konzeption inhaltlich und formal zu erweitern, um das Theater in lebendige Verbindung zum Publikum zu bringen und es somit zu einem Kampfinstrument zu machen. Dieser theatralische Versuch trägt dazu bei, das herkömmliche Verhältnis zwischen Drama und Theater zu verändern, und hiermit erwirbt er sich gewissermaßen Verdienste um die Entwicklung der Theaterkunst als selbständiger Kunst.

Dies führt jedoch oft entgegen der künstlerisch-ästhetischen Intentionen des Autors zu einem übermäßigen Eingriff in ein literarisches Werk, und dieser wird häufig als provokativ-subjektivistische Willkür eines Regisseurs gegenüber dem literarischen Werk bewertet.<sup>68</sup> Erwin Piscator fühlt sich jedoch zu einem solch provokativen Eingriff in ein Werk verpflichtet:

„Der geistige Visierpunkt ist und bleibt für mich das Proletariat und die soziale Revolution. Sie ist der Gradmesser meiner Arbeit. Im Zusammenhang mit dem Inhaltlichen und Formalen ist eine Dramatik, die formal und tendenziell unserem Theater entspricht, ein Prozeß, dessen Entwicklung nicht zu trennen ist von der allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung unserer Zeit.“ (PT/82)

Der Regisseur, der sich keiner ästhetischen Widersprüche zwischen einem künstlerischen Werk und politischer Propaganda bewußt ist, ordnet dem Theater nicht zuletzt die neue Funktion eines Informationsträgers zu, um ein Werk mit aktuellen sozialpolitischen Problemen zu verbinden und zu aktualisieren. Das Theater soll also so aktuell wie Journalismus sein, denn es geht ihm um unmittelbare Reaktionen des Publikums auf sein Theater. So faßt er das Theater als Konkurrenz zu „dem Journalismus“, nämlich zu „der Aktualität des Tages“ (PT/40) auf:

---

<sup>68</sup> Dieser provokative Eingriff kann unter Umständen auch einen Streit um die Kompetenz zwischen Autor und Regisseur auslösen. Erwin Piscator führt z.B. 1927 das Drama „Hoppla, wir leben!“ von Ernst Toller auf. Hierbei verändert der Regisseur den Text teilweise, vor allem dessen Schluß. Daher gibt es einen heftigen Streit zwischen dem Autor und dem Regisseur; vgl. hierzu in: Ernst Toller: Arbeiten, in: Ders.: Kritische Schriften. Reden und Reportagen. GW. Bd. 1, Berlin 1978, S. 146; der Teil des veränderten Textes ist in den Gesammelten Werken. GW. Bd. 3 von Ernst Toller (S. 318-326) wiedergegeben.

„Für die proletarische Bewegung hatte sich das Theater unter den Propagandamitteln eine erste Stelle erobert. Es war einbezogen worden in die Ausdrucksmöglichkeiten der revolutionären Bewegung, genauso gut wie die Presse und das Parlament. Damit zugleich aber hatte das Theater als Kunstinstitution eine Änderung seiner Funktion vollzogen. [...] Es war nach einer langen Erstarrung, die es von den Kräften seiner Zeit isoliert hatte, wieder zu einem Faktor der lebendigen Entwicklung geworden.“ (PT/45)

Diese theatralischen Bemühungen Erwin Piscators, die den obengenannten politisch-publizistischen Impetus weitgehend realisieren, werden allerdings völlig auf die Ebene der Theaterkunst eingeschränkt. Daher entwickeln sie sich nicht zu einer allgemeinverbindlichen Dramatik weiter, sondern enden gleichzeitig mit dem Schließen der Piscator-Bühne. Insofern sind sie als ein großes Experiment zu bewerten, was auch aus der Beurteilung des Regisseurs selbst hervorgeht:

„Meine gesamte Tätigkeit [...] war ja nichts anderes gewesen als ein Versuch, die dramatische Produktion nach der sozialen, revolutionären Seite hin umzugestalten, vorwärts zu treiben und zu vertiefen.“ (PT/122)

Gleichwohl sind Piscators Versuche, insbesondere im Zusammenhang mit der Gattungsentwicklung, nicht zu übersehen, in denen er einen wesentlichen Neuansatz verfolgte, nämlich aktuelle zeitgeschichtliche Probleme vom Theater her aufzunehmen und somit das Theater primär von seiner politischen Funktion her zu begreifen.<sup>69</sup> Diese theatralischen Vorstellungen werden in der Tat vierzig Jahre später von Peter Weiss wiederentdeckt.

Bis Anfang der sechziger Jahre ist die künstlerische Arbeit von Peter Weiss mit dem Surrealismus und der Pariser Avantgarde verbunden. Wenn man seine frühere künstlerische Tätigkeit als Maler, Filmemacher und Schriftsteller berücksichtigt, ist deutlich spürbar, wie er durch den Surrealismus und die Pariser Avantgarde nachhaltig beeindruckt wurde und davon begeistert war:

„Die Maler, die Filmpoeten waren Revolteure. Sie glaubten an eine Veränderung der Gesellschaftsordnung. [...] Je konformistischer die äußere Ordnung wird, desto lebendiger wird diese respektlose, aufwieglerische

---

<sup>69</sup> Vgl. Klaus Kändler: Dramen und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik, Berlin und Weimar 1974, S. 215



Kunst. Wir brauchen wieder gewaltsame künstlerische Handlungen – in unserem satten, zufriedenen Schlafzustand!“ (R1/16f.)

Aber seit Mitte der sechziger Jahre, besonders nach dem „Marat“-Stück, vollzieht sich beim Autor, seine politische und schriftstellerische Entwicklung betreffend, eine entscheidende Wende in zweierlei Hinsicht: Die eine ist die Beschäftigung mit marxistischen Frühschriften und die andere die Dante-Lektüre. Zunächst zieht er aus der intensiven Annahme des Marxismus die Konsequenz, daß Kunst eine deutliche Einstellung und Gegenposition zur eigenen, als widersprüchlich empfundenen Zeit einnehmen und aufzeigen können muß. Er bekennt zu diesem Zeitpunkt öffentlich, daß die gültige Wahrheit für ihn die Richtlinie des Sozialismus sei (R2/22), obwohl er diese in seinen Notizbüchern als „eine hypothetische Wahrheit“ (NB1/356) bezeichnet. Abgesehen von der Frage, ob die öffentliche Meldung literaturstrategisch ist, erstreckt sich das sozialistische Engagement des Autors zunehmend auch auf Entwicklungstendenzen, die über den nationalen Rahmen hinausgehen. Zum Ausdruck kommt dies unter anderem bei einem Treffen der „Gruppe 47“, wo er ein offenes Bekenntnis zur Solidarität mit den Unterdrückten und Ausgebeuteten ablegt. Indem er als „Sprecher“<sup>70</sup> unartikulierten Reaktionen und Hoffnungen Ausdruck verleiht, manifestiert er einmal mehr den entschiedenen Charakter seines politischen Standpunktes. Damit rückt die Frage nach einer Möglichkeit der politischen Wirkung seines Theaters in den Vordergrund.

Andererseits setzt sich Peter Weiss während seiner Dante-Lektüre mit „Dante als [dem] Reporter“ (NB1/384) auseinander. Dadurch bestimmt der Autor die dokumentarische Form als verbindliche Form für sein Dramenschaffen. Nicht zuletzt scheint es ihm wichtig zu sein, eine mögliche Einheit zwischen Kunst und Politik in der neu gefundenen dokumentarischen Form zu schaffen, und zwar als Alternative zum bürgerlichen Theater, wie er eine Spielart seines Theaters in den „Notizen zum dokumentarischen Theater“ (1968) definiert:

„Es [Das Dokumentartheater, Anm. d. Verf.] wendet sich gegen die Dramatik, die ihre eigene Verzweiflung und Wut zum Hauptthema hat und festhält an der Konzeption einer ausweglosen und absurden Welt. Das dokumentarische Theater tritt ein für die Alternative, daß die Wirk-

---

<sup>70</sup> Peter Weiss: Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966, unter dem Titel: I Come out of My Hiding Place, in: [Hg.] Volker Canaris: Über Peter Weiss (= edition suhrkamp 408), Frankfurt am Main 1973, S. 14



lichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit erklärt werden kann.“<sup>71</sup>

Aus seiner Überlegung über die politische Wirkung des Theaters zieht Peter Weiss eine Konsequenz für das Theater mit dem Ziel, in Kontakt mit größeren Bevölkerungsgruppen zu treten und eine bestimmte Wirkung zu erlangen: Das Dokumentartheater verzichte auf seine künstlerische Leistung, um eine praktische politische Handlung der Zuschauer in der Wirklichkeit effektiver anzuregen. Stattdessen müsse es seine eigenen Mittel immer wieder in Frage stellen und neue Mittel entwickeln, die neuen Situationen angepaßt seien. Überdies könne und solle es sich auf der Bühne der Öffentlichkeit wie in Fabriken, Schulen, Sportarenen und Versammlungsräumen abspielen, damit es ein Mittel des öffentlichen Protests werde, um gegenwärtige Zustände zu klären und eine Reaktion darauf darzustellen. Es nehme schließlich eine dem Aufführungsort entsprechende Form politischer Demonstration an, etwa die Kundgebung auf offener Straße, das Verteilen von Flugblättern, das Vorgehen in Reihen, das Eindringen in ein breites Publikum, und unterstütze damit wiederum seine politische Wirkung (N/466-471). Von daher erprobt der Autor eine neue Möglichkeit des politischen Theaters nach dem Vorbild von Erwin Piscator und Bertolt Brecht.

Letztlich beeinflussen jene beiden Erfahrungen seit Mitte der sechziger Jahre Weiss' künstlerische Arbeit als Schriftsteller entscheidend. Das faßt Stefan Howald folgendermaßen zusammen:

„Während Dante ein neues Stoffgebiet und ein Modell vorgibt, eröffnet die Politik einen neuen Blickwinkel und eine neue Form, nämlich den Dokumentarismus, der die Wahrheit authentisch dingfest zu machen sucht.“<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Peter Weiss: Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater, in: Peter Weiss' Werke in sechs Bänden. Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Bd. 5, Frankfurt am Main 1991, S. 464-472, hier S. 472; die Seitenzahlen mit der Sigle „N“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Peter Weiss formuliert in dieser Schrift, die im März 1968 veröffentlicht wurde, programmatisch seine Theorie zum Dokumentartheater. Sie wird als die einzige theoretische Schrift zum Dokumentartheater betrachtet. Erika Salloch betont in ihrer Untersuchung, das „Vietnam“-Stück (1967) sei das Stück, das seiner Theorie am genauesten entspreche. Aufgrund der Tatsache, daß dieses Stück schon ein Jahr vor der Veröffentlichung der Schrift erschienen war, in welcher Weiss die Theorie aus seiner theatralischen Praxis abgeleitet hat, bezeichnet sie es als das Paradigma der Spielart des Dokumentartheaters; vgl. in: Dies.: Peter Weiss' Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters, Frankfurt am Main 1972, S. 3f.

<sup>72</sup> Stefan Howald: Peter Weiss. Zur Einführung, Hamburg 1994, S. 76

Um die erwünschten Wirkungen aber tatsächlich zu erreichen, darf sich das Dokumentartheater nach Peter Weiss nicht allein auf die sozialpolitische Thematik verlassen, sondern muß darüber hinaus eine so starke Aktualität wie die Massenmedien erzielen. In diesem Sinne bestimmt es der Autor als „ein Theater der Berichterstattung“ (N/464), das einen stark politisch-publizistischen Charakter hat. Im Gegensatz zu Piscators Theater, das vorwiegend eine Rolle als Informationsträger spielte, steht das Dokumentartheater nicht in direkter Konkurrenz zum Journalismus. Jene Rolle scheint von vornherein dem Dokumentartheater unangemessen zu sein, ja unmöglich zu sein, da die modernen Massenmedien dem zeitgenössischen Publikum fast alle Vorgänge und Informationen aus der ganzen Welt zukommen lassen.<sup>73</sup>

Der veränderten Rolle der aktuellen Massenmedien entsprechend macht also Weiss' Dokumentartheater auf wichtige Ereignisse aufmerksam, die das gesellschaftliche Leben des gegenwärtigen Publikums prägen, aber in ihren Ursachen und Zusammenhängen ungeklärt bleiben. Da es den Massenmedien als Informationsträgern darum geht, einen besonderen Aspekt hervorzuheben oder konzentriert zu schildern, könnten deshalb nicht zuletzt die wichtigsten, aber bedrohlich erscheinenden Ereignisse von machthabenden Gruppen verheimlicht und verhüllt werden. In diesem Fall geht es dem Autor nicht darum, ein gewisses konformistisches oder idealistisches Bild zu präsentieren bzw. darzulegen, sondern darum, wahrheitsgetreue Aussagen über Vorgänge zu befördern, die sich historisch und sozialpolitisch als wichtig erweisen. Hiermit wird eine neue wesentliche Aufgabe des Dokumentartheaters bestimmt.

Zusammenfassend stellt Peter Weiss zwei wesentliche Forderungen an sein Dokumentartheater: Es hat zum einen sicherlich die Funktion, das Publikum über bisher unbekanntes bzw. verhüllte Vorgänge zu informieren. Die andere ist eine kritisierende und korrigierende Funktion, maßlose und übertriebene Vorurteile abzubauen, die durch verfälschende bzw. verschleierte Berichterstattung der Massenmedien entstehen können. Besonders die letztgenannte Funktion wird im Dokumentartheater als „ein Instrument politischer Meinungsbildung“ (N/467) hervorgehoben, das „dem künstlichen Dunkel [...], unter dem die Machthabenden ihre Manipulationen verheimlichen“ (N/466), kritisch gegenüberstehen soll. Trotz dieser veränderten Funktion sind Weiss' Dokumentartheater wie Piscators politischem Theater die wesentlichen Züge eines politisch-publizistischen Theaters zuzuschreiben, obwohl Urs Jenny in einer kritischen Einschätzung

---

<sup>73</sup> Vgl. Brian Barton: Das Dokumentartheater (= Sammlung Metzler; Bd. 232), Stuttgart 1987, S. 45

„die Tauglichkeit des Theaters als Transportunternehmen für politische Informationen“<sup>74</sup> bezweifelt.

Peter Weiss will mittels einer Informations- und Kritikfunktion eine politische Wirkung des Dokumentartheaters erzielen. Die hierfür erforderliche Erweiterung und Erneuerung seiner Dramatik wird in den Grundzügen in seinen Dokumentarstücken eingelöst, insbesondere im „Auschwitz“-Stück, im „Popanz“-Stück und im „Vietnam“-Stück. Diese Stücke verändern nun das Theater als Ausdrucksmedium zur politischen Anstalt dahingehend, daß nicht mehr auf ein nur individuelles, sondern wirkungsästhetisch auf ein kollektives Massenerlebnis hin abgezielt wird. Somit ist offenkundig, daß die Fragen nach bedeutenden sozialpolitischen Problemen der jüngsten Vergangenheit und aktuellen Gegenwart bei seinen Stücken in den Vordergrund treten. Konsequenterweise versteht der Autor seine eigenen Werke nun nicht mehr nur als ästhetisch relevant, sondern als politisch engagiert, ohne jedoch von nun an bloße Agitation für den Sozialismus und gegen den Kapitalismus zu betreiben.

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Politik kann aber nicht eindeutig beantwortet werden. Sie ist immer noch umstritten. Die meisten Autoren und Kritiker, die Kunst von Politik streng trennen, gehen im Grunde genommen vom Zweifel am Engagement selbst aus. Georg Lukács wird dabei als ein bedeutender Autor unter denen angesehen, die sich gegen die direkte Einmischung der Kunst in die Politik aussprechen. Er leugnet keineswegs eine politische Wirkung eines literarischen Werks selbst, insbesondere nicht des Theaters. Im Gegenteil, er faßt eine solche Wirkung als wesentlich auf und betont vielmehr, sie sei mit der traditionellen Dramatik verknüpft, weil sie beim Theater durch dessen jahrtausende-lange Praxis schon erwiesen sei.<sup>75</sup>

Von dieser Voraussetzung ausgehend, versteht Georg Lukács eine spezifisch politische Wirksamkeit eines Dramas als Folge der ästhetisch vollendet gestalteten Totalität, die dessen Wesen ausmacht, nämlich als das, was nicht aus der politischen Funktion als einer Dienstleistung für diese oder jene aktuelle Zielsetzung entsteht, sondern was durch eine Wechselwirkung der ästhetisch vermittelten objektiven Wirklichkeit mit der aus dem Alltag stammenden Subjektivität des Rezipienten ausgelöst wird. Nach Lukács kann der Rezipient nur durch solche ästhetischen Erlebnisse

---

<sup>74</sup> Urs Jenny: Fern von Weiss. Peter Weiss „Viet Nam Diskurs“. Werkraumtheater der Münchner Kammerspiele, in: Theater heute 9 (1968) H. 8, S. 37

<sup>75</sup> Georg Lukács: Probleme der Mimesis VI: Allgemeine Züge der Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik, in: Ders.: Ästhetik Teil I. Die Eigenart des Ästhetischen (1. Halbband). GW. Bd. 11, Neuwied und Berlin 1971, S. 818. In diesem Kontext betrachtet Georg Lukács das radikal ablehnende Verhalten gegen die dramatische Tradition als mechanisch und unhistorisch, sogar undialektisch; vgl. hierzu in: Ders.: Reportage oder Gestaltung?, in: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. GW. Bd. 4, Neuwied und Berlin 1971, S. 61f.

seine Gedanken und Gefühle erweitern und somit schließlich die Welt neu, tiefer und umfassender sehen. Auswirkungen auf sein soziales und politisches Verhalten sind dann eine nahezu logische Konsequenz.

Deshalb glaubt Georg Lukács, daß ein Werk weder eine ästhetische noch eine politische Wirksamkeit erlangen kann, falls es statt des ästhetisch-künstlerischen Charakters in rhetorisch-publizistische Tendenzen ausbricht und sie zu seinem gestaltenden Prinzip macht. Aber auch er bestätigt hin und wieder, daß ein Werk gelegentlich ein richtiges Bild von Wirklichkeitsausschnitten liefern kann, selbst wenn es seine ästhetisch-künstlerische Gestaltung aufgibt und rein rhetorisch-publizistisch strukturiert ist. Gerade aus diesem Grund betont er, daß das Werk, soweit es nur auf etwas Direktes und Konkret-Inhaltliches zielt, seine spezifisch ästhetische und damit verbunden auch politische Wirkung auf den ganzen Menschen verfehlt, weil „die Wirkung nicht an den ästhetisch gerichteten Rezeptiven, an den Menschen ganz appelliert und in ihm ästhetische Erlebnisse zu evozieren versucht, sondern einfach auf den im praktischen Alltagsleben stehenden ganzen Menschen orientiert ist, um ihn direkt zu einer unmittelbar praktischen Stellungnahme für oder gegen eine aktuelle Erscheinung des Lebens zu veranlassen.“<sup>76</sup>

Diese spezifisch ästhetische Widerspiegelung und Formung ist bei Georg Lukács Voraussetzung für die besondere politische Wirkung eines Werks: Nur die ästhetische Wirkung, die sich an den ganzen Menschen sowohl als Individuum wie auch als politisches Wesen wendet, birgt gleichzeitig eine politische Auswirkung in sich, die sich auf sein ganzes Verhalten verändernd auswirkt, denn „die Änderung – sichtbar oder völlig unterirdisch, bewußt werdend oder unbewußt bleibend – betrifft vor allem den ganzen Menschen, sein Verhältnis und Verhalten zur Welt, zum Leben, zur Gesellschaft, und erst wenn diese Wirkung genügend erstarkt ist, erfolgen daraus veränderte konkrete Zielsetzungen, die zwar auch im unmittelbar inhaltlichen Sinn vermittelte, mitverursachte Folgen eines bestimmten Werkerlebnisses sein können, es jedoch keineswegs unbedingt direkt sein müssen.“<sup>77</sup>

In diesem Zusammenhang gelangt Georg Lukács zu dem Schluß, daß eine politische Wirkung auf das allgemeine Verhalten des ganzen Menschen durch die Realisation von Fakten allein keineswegs vollständig erreichbar ist, weil, so wie die ästhetische Wirkung durch keine publizistische Absicht ersetzt werden kann, auch die spezifisch politische Funktion keinesfalls durch eine publizistische Wirkung ersetzbar und erfüllbar ist. So betont er wiederholt, je indirekter die politische Wirkung der Kunst sei,

---

<sup>76</sup> Ebd. S. 831f.

<sup>77</sup> Ebd. S. 846

umso tiefgreifender werde sie.<sup>78</sup> Damit ist zugleich sein ästhetisches Urteil über Piscators Theater und das Dokumentartheater ausgesprochen.

Die ästhetische Reflexion über eine politische Wirksamkeit der Literatur fällt bei Theodor W. Adorno viel kritischer und skeptischer aus. Er vertritt zunächst eine ganz andere philosophisch-ästhetische Position als die von Georg Lukács, wenn er von der „Absurdität des Gesetzes“ spricht, das „objektiv in der Gesellschaft waltet.“<sup>79</sup> Gerade aus seiner Weltanschauung heraus entwickelt er eine besondere literarische, ästhetische These: Die Wirkung eines literarischen Werks ergibt sich aus dessen Autonomie, die auf „Erkenntnis als begriffsloser Gegenstand“<sup>80</sup> basiert und sich der Mechanisierung widersetzt. Diesbezüglich stellt er fest, daß die politische Wirksamkeit nicht über „den autonomen Werken“ steht, sondern deren „Gefüge bei sich selbst“ ist. Darin sieht er „ihre Würde“, die ihr „gesellschaftlich-politische[s] Wesen“<sup>81</sup> ausmacht.

Deshalb bezweifelt Adorno, daß eine reale Veränderung der Wirklichkeit durch das Engagement der Literatur bewirkt werden kann, denn „dem politischen Engagement zuliebe wird die politische Realität zu leicht gewogen: das mindert auch die politische Wirkung.“<sup>82</sup> Er mahnt vielmehr, daß, wenn man gleichwohl „die Politik zum Kriterium seines engagierten Theaters“ macht, es sich „an dieser [...] als unwahr“<sup>83</sup> erweist. So erkennt er einem literarischen Werk selbst eine politische Wirksamkeit ab, was er in folgendem Paradoxon ausdrückt: „Das Kunstwerk hat keinen Zweck [...]. Es ist aber ein Zweck.“<sup>84</sup> Aus diesem Grund lehnt er das literarische Engagement selbst entschlossen ab:

„Daher aber ist das Denken des Kunstwerkes berechtigt und verpflichtet, dem gesellschaftlichen Gehalt konkret nachzufragen [...]. Dieser Gedanke aber [...] darf danach nicht unvermittelt auf den sogenannten gesellschaftlichen Standort oder die gesellschaftliche Interessenlage der Werke oder gar ihrer Autoren zielen.“<sup>85</sup>

Kritik an der Politisierung der Literatur wird auch von zeitgenössischen Schriftstellern und Literaturkritikern erhoben. Beispielsweise reagiert Max

---

<sup>78</sup> Ebd. S. 848

<sup>79</sup> Theodor W. Adorno: Engagement, in: Ders.: Noten zur Literatur I. GW. Bd. 11, Frankfurt am Main 1997, S. 425

<sup>80</sup> Ebd. S. 430

<sup>81</sup> Ebd. S. 430

<sup>82</sup> Ebd. S. 418

<sup>83</sup> Ebd. S. 419

<sup>84</sup> Ebd. S. 424

<sup>85</sup> Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: Ders.: Noten zur Literatur I. GW. Bd. 11, Frankfurt am Main 1997, S. 50f.

Frisch auf die politische Tendenz des Theaters seiner Zeit in einer Rede zur Eröffnung der Dramaturgentagung in Frankfurt 1964 wie folgt:

„Es wäre eine Selbsttäuschung, zu meinen, der Schriftsteller mache Politik, indem er sich ausspreche zur Politik.“<sup>86</sup>

Daneben behauptet Kurt Lothar Tank, daß das Dokumentartheater keine politische Wirksamkeit erlangt, sondern eher Langeweile erzeugt:

„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>87</sup>

So fordert Martin Esslin das Theater zur Absage an bewußt politische Zielsetzungen auf:

„Je wesentlicher die künstlerische Aussage, desto weitgehender die menschlichen und damit zwangsläufig die politischen und sozialen Konsequenzen. – [...] 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 allgemeinemenschlich kann sie sein, folglich desto geringer ihre Tiefenwirkung und damit auch ihre tatsächliche politische Wirkung.“<sup>88</sup>

Die allgemeine Kritik daran, daß sich die Kunst bzw. das Theater als ein Mittel des Kampfs am politischen Engagement orientiert, geht also von der These aus, daß das gegensätzliche Verhältnis von Kunst und Politik keineswegs auflösbar ist. Die meisten Kritiker monieren allerdings auch nicht die politische Wirksamkeit des Theaters selbst, sondern dessen mangelnde ästhetische Vermittlung. Hier könnte sich aber umgekehrt auch die Frage stellen, ob eine politische Wirksamkeit des Theaters nur da entstehen kann, wo ausschließlich ästhetisch vermittelt und gestaltet wird. Ein eindeutiger Beweis wird nicht leicht zu führen sein.

Theater zu machen, ist doch primär als eine Art geistig-praktische Tätigkeit in der Gesellschaft zu verstehen, wie Bertolt Brecht es im „Dreigro-

---

<sup>86</sup> Max Frisch: Der Autor und das Theater, in: Ders.: Öffentlichkeit als Partner (= edition suhrkamp 209), Frankfurt am Main 1967, S. 82

<sup>87</sup> Kurt Lothar Tank: Politisches Theater heute, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt (24. Mai 1970)

<sup>88</sup> Martin Esslin: Politisches Theater in Ost und West, a. a. O., S. 52

schenprozeß“ ausdrückt: Theater sei „eine Form des menschlichen Verkehrs und damit abhängig von den den menschlichen Verkehr im allgemeinen bestimmenden Faktoren.“<sup>89</sup> Mit anderen Worten, ein neues Theaterkonzept ist von seinen entsprechenden Rezeptionssituationen abhängig und steht insofern in Verbindung mit den gesellschaftlichen Zuständen und Verhältnissen der jeweiligen Epoche.

Aus diesem Grund ist es kein Zufall, daß Piscators Theater und Weiss' Dokumentartheater zu einem Zeitpunkt entstanden, als die revolutionär-proletarischen und antikapitalistischen Massenbewegungen aufkamen, die das Theater „nicht nur als einen Spiegel der Zeit, sondern als ein Mittel, die Zeit zu verändern“ (PT/167), auffaßten. Sie wollten sich auf der Seite des Theaters dafür engagieren und einen Beitrag dazu leisten, Einsichten in sozialpolitische Strukturen und zeitgeschichtliche Ereignisse der jeweiligen Zeit zu vermitteln, um das Klassenbewußtsein der Arbeiter zu bilden und deren progressive Politisierung zu fördern. Darin sahen sie eine wesentliche Aufgabe des Theaters. In diesem Sinn sind beide Theater als eine öffentliche Reaktion auf die gesellschaftliche Entwicklung der jeweiligen Epoche zu verstehen. Es ist also kein Wunder, daß sie hauptsächlich versuchten, aktiv auf eine Bewußtseinsänderung mit gleichzeitiger ökonomisch-politischer Änderung der menschlichen Gesellschaft einzuwirken und parallel dazu diese widerzuspiegeln.

Dennoch bleibt es fraglich, ob Theater durch seinen unmittelbaren Eingriff in die gesellschaftliche Wirklichkeit ein gegensätzliches Verhältnis zwischen Politik und Theater überwinden kann, und ob es dadurch eine bewußt angestrebte politische Wirkung erzielen kann, wie Piscator und Weiss sie zu erreichen suchten. Auch dieses Problem erscheint nahezu unlösbar. Auf jeden Fall verläuft die Auseinandersetzung um das Verhältnis zwischen Politik und Theater demnach notwendigerweise als Auseinandersetzung um die Darstellungsmethode und -mittel.

Wenngleich Piscator und Weiss primär das Theater von dessen politischer Funktion her auffassen und direkt auf eine bestimmte politische Wirkung abzielen, ist doch ein eindeutiger, sehr wichtiger Unterschied zwischen den beiden nicht zu übersehen. Erwin Piscator scheint vor allem davon überzeugt zu sein, daß das Theater auf aktuelle sozialpolitische Ereignisse und Probleme unmittelbar einwirken und dadurch direkt Politik betreiben kann. Daher ist er sich keines Widerspruchs zwischen Politik und Theater bewußt.

Demgegenüber scheint Peter Weiss zu erkennen, daß das Theater nicht direkt Politik ausüben kann, wie er in einem Interview sagt: „Das Theater selbst kann die Gesellschaft nicht verändern. Das ist unmöglich. Die beste

---

<sup>89</sup> Bertolt Brecht: Schriften I (1914-1933), a. a. O., S. 488



Wirkung, die ich erhoffen kann, ist, daß ein Stück Anlaß gibt zum Weiterdenken.“ (G/145) Aber andererseits ist auch er der Ansicht, daß Kunst die Kraft haben müsse, das Leben zu verändern (so P. Weiss in MM/98). Trotz der vermeintlich divergierenden Einstellung ist unverkennbar, daß er das Dokumentartheater als „einen öffentlichen Platz“ (G/145) betrachtet und dadurch an einem möglichen Nebeneinander und Miteinander von sozialpolitischer und künstlerischer Revolution interessiert ist und dies konsequent verfolgt. Von daher werden Weiss' Ansatzpunkte für eine neue Dramatik formuliert, um „ein utopisches Verhältnis von Kunst und Politik“<sup>90</sup> zu entwerfen.

## 2.2. Die Darstellbarkeit der empirischen Realität

Die Autoren realistischer oder dokumentarischer Literatur, die aufgrund des Realismus eine objektiv-konkrete Darstellung der empirischen Realität in ihrem Werk bevorzugen, begründen dies mit einer kritischen Überlegung: Falls ein Werk sich ausschließlich mit dem inneren, subjektiven Leben von Menschen oder mit ihrer Phantasie und Psyche beschäftigt, ist es nicht nur weit vom sich verändernden gesellschaftlichen Leben der Menschen entfernt, sondern schildert auch reale Zustände und Verhältnisse zwischen Menschen und der sie umgebenden Wirklichkeit nicht richtig, kann sie sogar verzerren. Diese Autoren sehen eine solche subjektivistische Konzeption in der bürgerlichen Literatur bzw. im bürgerlichen Theater verwirklicht. So verstehen sie die beiden folgenden Begriffe als gegensätzlich und widersprüchlich: der eine betrifft das Fiktionale, was bei manchen Autoren subjektivistisch und psychologisch verkörpert wird, und der andere beschreibt Reales, was von anderen Autoren wahrheitsgetreu objektiv dargestellt wird.

Daher vertreten sie die Ansicht, daß ein Autor möglichst nahe an die Wirklichkeit heranrücken und ihr einen künstlerischen Ausdruck verleihen soll, um eben das als widersprüchlich empfundene Verhältnis zwischen Realität und Fiktion zu überwinden. Darüber hinaus glauben sie, daß nur die unmittelbare Darstellung der Wirklichkeit diese als veränderbar demonstrieren und damit einen künstlerischen Beitrag zur Gestaltung und Umgestaltung der Wirklichkeit leisten kann. Aber sie läuft auf eine einseitige Bevorzugung der wahrheitsgetreuen objektiven Darstellung der empirischen Wirklichkeit hinaus, vor allem in der dokumentarischen Form, in der authentisch belegtes Material zur wichtigsten Grundlage der literari-

---

<sup>90</sup> Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“, Opladen 1990, S. 14



schen Darstellung gemacht wird. Diese Darstellungsmethode, die in den zwanziger Jahren von Erwin Piscator eingesetzt wird, wird vierzig Jahre später von Peter Weiss wieder aufgenommen.

Zuerst glaubt Erwin Piscator, daß das Theater verschleierte und verzerrte Realitätsbilder zu entlarven und gleichzeitig dadurch aufgedeckte gesellschaftliche Gegensätze „zu einem Element der Anklage, des Umsturzes und der Neuordnung“ (PT/125) hin zu steigern hat, um dem aktuellen Kampf der revolutionär-proletarischen Arbeiterklasse dienstbar zu sein. Dabei sieht der Regisseur eine adäquate Möglichkeit nur darin, die Wirklichkeit unmittelbar auf die Bühne zu bringen, denn sie selbst hat nicht nur eine ungeheure Aussagekraft, sondern auch eine Vermittlungskraft zur revolutionären Erkenntnis. Somit wird die Wirklichkeit selbst für ihn der Ausgangspunkt des Theaters:

„Die Aufgabe des aktuellen Theaters kann sich jedoch nicht darin erschöpfen, historische Ereignisse um ihrer selbst willen darzustellen. Es wird aus diesen Ereignissen die Lehren für die Gegenwart ziehen müssen, es wird mit der Aufzeigung innerer politischer und sozialer Zusammenhänge unsere Zeit warnen und nach seinen Kräften versuchen, in den Gang der Entwicklung bestimmend einzugreifen. [...] Die Vermittlung einer bestimmten geschichtsphilosophischen Erkenntnis, wie sie sich aus den reinen historischen Wahrheiten ergibt, ist für mich gleichbedeutend mit den letzten Forderungen an die Kunst überhaupt.“ (PT/167f.)

Entsprechend verfährt der Regisseur bei der Inszenierung anderer Dramen nach zwei Maximen: einmal künstlerisch-subjektivistische Elemente eines aufzuführenden Werks zu entfernen, zum anderen zugleich eine Wirklichkeitsbezogenheit der dramatischen Handlung zu schaffen. Die Umsetzung gelingt ihm vor allem in der „Fahnen“-Inszenierung (1924), in der, wie er sagt: „die Synthese der beiden Begriffe, Dokument und Kunst“ (PT/52), die anscheinend nicht miteinander zu verbinden sind, exemplarisch vollzogen wird.

Hier verwendet Erwin Piscator außertheatralische Mittel, nämlich dokumentarische Projektionen, die aus dokumentarischen Fakten bestehen wie aus Originalzeitungsausschnitten, Aufrufen und Plakaten der damaligen Zeit, z.B. aus dem Jahre 1896, als das im Drama behandelte Ereignis tatsächlich stattfand. Mit Hilfe der eingesetzten dokumentarischen Materialien wird der dramatische Vorgang konkretisiert und somit zu einer geschichtlich-sozialpolitischen Wirklichkeit erweitert. Auf diese Weise wird die Realität des im Stück behandelten Vorgangs bewußt unterstrichen.

Zugleich werden dem Publikum eindeutige Einsichten in sozialpolitische Zusammenhänge vermittelt und aufgezeigt.

Die Erweiterung der Ausdrucks- und Kommunikationsmittel durch den Einsatz authentischer Dokumente wird besonders in der „Trotz alledem!“-Inszenierung (1925) noch verstärkt.<sup>91</sup> Das Stück, das Erwin Piscator und Felix Gasbarra gemeinsam schrieben, besteht strukturell aus 24 Szenen mit Zwischenfilmen. Inhaltlich behandelt es „in verkürzter Form die revolutionären Höhepunkte der Geschichte vom Spartakusaufstand bis zur Oktoberrevolution“ (PT/62). Es ist insofern als das erste Dokumentarstück zu bezeichnen, als der Regisseur erklärt, daß es zum ersten Mal nur historische Dokumente textlich und szenisch zur einzigen Grundlage seiner Gestaltung macht:

„Die ganze Aufführung war eine einzige ungeheure Montage von authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen, Flugblättern, Fotografien und Filmen des Krieges, der Revolution, von historischen Personen und Szenen.“ (PT/65)

Hierin verwendet Erwin Piscator bewußt dokumentarische Materialien als Vorlagen und Bestandteile theatralischen Darstellens und verzichtet vollständig auf literarische Erfindung. Durch das unmittelbare Darstellen der historischen Wirklichkeit wird dem dramatischen Inhalt ein authentischer Charakter verliehen und der Blick des Publikums unmittelbar auf die authentisch belegte Wirklichkeit gelenkt. Somit wird das Publikum gezwungen, sich der von den im Werk verwendeten dokumentarischen Materialien bloßgelegten Wirklichkeit zu stellen und direkt Position zu beziehen. Mit diesen Mitteln erzeugt der Regisseur einen starken Ausdruck und eine intensive Wirkung des Theaters, um es in agitatorischer und propagandistischer Hinsicht zu bereichern:

„Das Theater war für sie [die Zuschauer, Anm. d. Verf.] zur Wirklichkeit geworden [...]. Diese Einheit war es, die an dem Abend endgültig den Beweis erbrachte für die Agitationskraft des politischen Theaters.“ (PT/66f.)

Piscators Glaube an die Aussage- und Wirkungskraft der Wirklichkeit auf der Bühne ist absolut, wenn er feststellt, die Wirklichkeit selbst sei ein

---

<sup>91</sup> Das Werk hat keinen veröffentlichten Text. Daher wird an dieser Stelle auf einen zusammengefaßten Text verwiesen. Dabei ist der Inhalt der einzelnen Szenen aufgrund von Berichten über die Aufführung und zusätzlich von Programmzetteln sowie von den Herausgebern Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald wiedergegeben; vgl. hierzu in: [Hg.] Ludwig Hoffmann u.a.: Deutsche Arbeitertheater 1918-1933, Bd. 1, Berlin 1977, S. 170-179

Wirkungselement, dem sich niemand mehr entziehen könne.<sup>92</sup> Hiermit stellt er zum ersten Mal dokumentarisch belegte Materialien zu einer dramatischen Folge zusammen und macht sie zum wesentlichen Bestandteil des Theaters.

In diesem Sinne ist auch Weiss' Überzeugung von der Aussagekraft der Wirklichkeit nicht geringer als die Erwin Piscators. Der Autor geht für die Bearbeitung seiner Stücke, etwa vom „Auschwitz“-Stück über das „Popanz“-Stück bis zum „Vietnam“-Stück, von einer breiten Basis authentischer Dokumente aus, welche aus allen Gebieten der Wirklichkeit übernommen werden. Er schreibt:

„Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.“ (N/465)

Es läßt sich leicht nachvollziehen, in welchem Maße Peter Weiss auf dokumentarische Fakten zurückgreift, wenn man entweder eine Anmerkung zu seinem Werk, Notizen in seinen Notizbüchern oder seinen Werken beigefügte Literaturlisten betrachtet.<sup>93</sup> Aber es geht ihm nicht allein darum, sich zur Bearbeitung seiner Stücke auf riesige Mengen von Materialien zu stützen. Er hält sich dabei mit so großer Genauigkeit an seine dokumentarischen Quellen, daß Manfred Haiduk auf „völlige Übereinstimmung“<sup>94</sup> hinweist. Auf diese Weise versucht der Autor, das von ihm als widersprüchlich empfundene Verhältnis zwischen Realität und Fiktion zu überwinden. Der absolute Rekurs auf dokumentarische Materialien gilt für seine späteren Stücke jedoch nicht mehr, etwa für das „Trotzki“-Stück (1968/69) und das „Hölderlin“-Stück (1971/72), in denen Einzelhelden im Mittelpunkt stehen und an sie gebundene Fabeln erzählt werden.

Es stellt sich aber die Frage, ob die dokumentarische Darstellungsmethode tatsächlich eine verbindliche literarische Lösung ist und sein kann. Viele Kritiker gehen bei dieser Frage vornehmlich von der Bestimmung aus, daß sich künstlerische Realität von wirklicher Realität unterscheiden

---

<sup>92</sup> Erwin Piscator: Rechenschaft I, in: [Hg.] Ludwig Hoffmann: Erwin Piscator. Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden (= edition suhrkamp 883), Frankfurt am Main 1977, S. 27; die Seitenzahlen mit der Sigle „RS1“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>93</sup> Hinsichtlich der verwendeten Materialien des „Auschwitz“-Stücks ist z.B. auf eine Anmerkung zu dem Stück (W5/9), Notizen in den Notizbüchern (NB1/390-391) und die Quellenliste zu verweisen, die 1965 in der Erstausgabe dem Stück hinzugefügt ist. Bei dem „Popanz“-Stück wird auf die Notizbücher verwiesen (NB1/429-480). Im „Vietnam“-Stück gibt es neben seinen Notizbüchern eine lange Literaturliste der für die Erarbeitung des Stücks verwendeten Materialien, die sich auf den Seiten 222-227 in der 1968 veröffentlichten Buchausgabe des Stücks befindet.

<sup>94</sup> Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss, Berlin 1977, S. 134

soll. Dies ist im Grunde genommen mit der traditionellen Literaturauffassung gemeint: Die Literatur darf keineswegs bei der unmittelbaren, daher oberflächlichen Beschreibung der Wirklichkeit stehenbleiben, sondern soll sowohl innerlich wie äußerlich einen im einzelnen Menschen entfalteten Entwicklungsaspekt ausdrücken und diesen gestalten können. Selbst wenn ein Autor zwangsläufig reale Fakten für seine literarische Darstellung benutzt, wird an ihn die Forderung gestellt, die verwendeten Materialien in literarische Sprache und Symbole umzuwandeln und somit in ein bestimmtes Bedeutungsgefüge einzubeziehen.

Diese künstlerische Norm wird häufig von Autoren erhoben, die für die Bearbeitung ihrer Werke weitgehend auf historische Tatsachen angewiesen sind. Einer von ihnen ist Ernst Toller. Er begründet seine künstlerische Einstellung mit einer in einem Vorwort zu seinem Werk formulierten Äußerung, in der er der dokumentarischen Darstellungsmethode jeglichen Kunstwert abspricht:

„>Feuer aus den Kesseln< nenne ich ein historisches Schauspiel. Ich habe Schauplätze verändert [...], weil ich glaube, daß der Dramatiker das Bild einer Epoche geben, nicht, wie der Reporter, jede historische Einzelheit photographieren soll. Künstlerische Wahrheit muß sich mit der historischen decken, braucht ihr aber nicht in jeder Einzelheit zu gleichen.“<sup>95</sup>

Was die kritische Diskussion bezüglich der literarischen Darstellbarkeit der empirischen Realität angeht, ist vor allem Georg Lukács einer der bedeutendsten Kritiker. Seine ästhetische These umfaßt dabei sowohl die Ablehnung des politisch-publizistischen Charakters eines literarischen Werks als auch die Kritik an der dokumentarischen Darstellungsmethode. Lukács bestätigt zunächst, daß mit Hilfe jener Darstellungsmethode ein Ausschnitt von Wirklichkeit wahrheitsgetreu, konkret reproduziert und abgebildet werden kann, also ein sich daraus ergebendes bestimmtes Wirklichkeitsbild insofern richtig ist, als es objektiv abbildet und mit der äußeren Wirklichkeit zusammentrifft. Aber er weist zugleich darauf hin, daß es notwendigerweise von einem Bild der ganzen Wirklichkeit trennt und isoliert, und es höchstens nur als ein Beweis für die darzustellende äußere Wirklichkeit dienen kann.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Ernst Toller: Feuer aus den Kesseln. GW. Bd. 3, Berlin 1978, S. 327f.. Dieses Werk läßt sich als ein Dokumentarstück betrachten, wie es einer Bemerkung zum Stück zu entnehmen ist: „Die dokumentarischen Belege für die historische Handlung werden der Buchausgabe als Anhang beigelegt. Alle Verfügungen sind staatlichen Akten entnommen. – [...]“; in: Ders.: Feuer aus den Kesseln, a. a. O., S. 120

<sup>96</sup> Georg Lukács: Reportage oder Gestaltung?, in: Ders.: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. GW. Bd. 4, Neuwied und Berlin 1971, S. 40

Georg Lukács ist deshalb davon überzeugt, daß „die bloße Erkenntnis der wesentlichen Zusammenhänge“, die aus der „Objektwelt“ gewinnbar ist, für die Gestaltung der „Totalität des Lebensprozesses“, d.h. der „Totalität einer geschichtlichen Entwicklungsstufe der menschlichen Gesellschaft“<sup>97</sup> unzulänglich ist. Er bezeichnet daher ein vom Dokumentarismus dargestelltes Bild nur als „einen Teil der Wahrheit“<sup>98</sup> oder höchstens als „ein totales Bild der objektiven Wirklichkeit“<sup>99</sup>. Darüber hinaus sieht er eine andere, aber wesentliche Gefahr in der dokumentarischen Methode: Der Dokumentarismus, der nur ein „fertig gefaßte[n]s Gebilde“ liefert, dränge wegen seiner überflüssigen Fakten jeden handelnden Einzelmenschen derartig in den Hintergrund, daß jener diesen nebensächlich oder sinnlos erscheinen lasse. Hieraus ergebe sich weder eine dialektische Wechselwirkung zwischen einem dargestellten Wirklichkeitsbild und der äußeren Wirklichkeit noch eine dialektische Wechselwirkung zwischen dem dargestellten Bild und jedem darin auftretenden Individuum, das objektive und subjektive Faktoren als Gemeinsamkeit enthalte. Vielmehr werde das vom Dokumentarismus vermittelte Realitätsbild „verabsolutiert“, was die äußere Wirklichkeit eher als „allmächtig und unbesiegbar“ denn als veränderbar erscheinen lasse.<sup>100</sup>

Aus diesem Grund glaubt Georg Lukács, daß der Dokumentarismus weder den einzelnen Menschen selbst noch die auf ihn bezogene jeweilige gesellschaftliche Wirklichkeit durchschaubar und gestaltbar macht, was ihn letztlich als künstlerische Darstellungsmethode ausklammert. Zusammenfassend verweist er in zwei Punkten auf zentrale Schwachstellen bei Autoren des Dokumentarismus: Zum einen ihre schriftstellerische Unfähigkeit, den ganzen Menschen und den mit ihm verbundenen gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß sichtbar und darstellbar zu machen, und zum anderen ihren kleinbürgerlichen Bewußtseinsstand, der auf dem Mangel an materialistisch-dialektischer Erkenntnis über die Geschichte und die Gesellschaft beruht. Er stellt deshalb fest, daß sie die „Bewegungsgesetze“ des gesamten Prozesses der geschichtlichen Entwicklung und „seine bewegenden Widersprüche“<sup>101</sup> offensichtlich nicht erkennen können, sie also nur einzelne Tatsachen, die vom Gesamtprozeß der geschichtlichen Entwicklung losgelöst sind, darstellen können. Insofern betrachtet er sie lediglich als „kleinbürgerliche Oppositionelle gegen den Kapitalismus.“<sup>102</sup>

---

<sup>97</sup> Georg Lukács: Historischer Roman und historisches Drama, in: Ders.: Probleme des Realismus III. Der historische Roman. GW. Bd. 6, Neuwied und Berlin 1971, S. 110f.

<sup>98</sup> Georg Lukács: Reportage oder Gestaltung?, a. a. O., S. 46

<sup>99</sup> Georg Lukács: Historischer Roman und historisches Drama, a. a. O., S. 108

<sup>100</sup> Georg Lukács: Reportage oder Gestaltung?, a. a. O., S. 45f.

<sup>101</sup> Ebd. S. 39

<sup>102</sup> Ebd. S. 39

Darüber hinaus dehnt Georg Lukács seine ästhetischen Reflexionen bis hin zur Frage nach dem Verhältnis von Inhalt und Form in einem literarischen Werk aus. Er vertritt diesbezüglich die Auffassung, daß sich die spezifisch ästhetische Wirkung eines Werks, die eigentlich nur durch die dialektische Wechselwirkung von objektiven und subjektiven Faktoren des einzelnen Menschen bedingt ist, aus dem einheitlichen Verhältnis von Inhalt und Form ergibt. Also verhalten sich Inhalt und Form dialektisch zueinander, vom Hegelschen Begriff ausgehend, denn „die Form ist bei aller – dialektisch notwendiger – Aktivität, Selbständigkeit, Selbstbewegtheit nur das sichtbar, sinnlich und konkret gewordene Wesen des Inhalts. Und Form und Inhalt gehen deshalb ständig ineinander über, so daß der Inhalt nichts ist als Umschlagen der Form in Inhalt und die Form nichts als Umschlagen des Inhalts in die Form. Umschlagen ist eine der wichtigsten Bestimmungen.“<sup>103</sup>

Hinsichtlich der dokumentarischen Methode, nur Inhaltliches in einem Werk zu betonen, weist Georg Lukács deshalb auf eine weitere Gefahr hin, nämlich daß sie sowohl das Inhaltliche unangemessen zum Ausdruck bringt, als auch das disharmonische Verhältnis zwischen Inhalt und Form darlegt, sofern sie „nicht nur die Form des Dramas, sondern auch dessen gesellschaftlich-menschlichen Inhalt“<sup>104</sup> verzerrt. Er bezeichnet demnach das dokumentarische Vorgehen in der Literatur nur als „ein idealistisches Formexperiment“<sup>105</sup>, wenn Erwin Piscator betont, daß der Inhalt die Form bestimme (PT/31), oder wenn Peter Weiss feststellt, daß das Dokumentartheater im Inhalt unverändert, in der Form aber bearbeitet sei (N/465).

Daher hebt Georg Lukács wiederholt hervor, daß die schöpferisch-künstlerische Darstellungsmethode in der Literatur nicht nur die Wirklichkeit richtig darstellt, sondern den eigenen künstlerisch-ästhetischen Wert eines literarischen Werkes nicht beeinträchtigt und letztlich auch eine spezifisch politische Wirkung erreichen kann, aber keineswegs mittels der dokumentarischen Methode. Aufgrund dieser ästhetischen Überlegung gelangt er zu der Schlußfolgerung, daß nur ein unter dieser Voraussetzung geschriebenes literarisches Werk einen Beitrag dazu leisten kann, widersprüchliche Beziehungen zwischen den Menschen und der sie umgebenden Wirklichkeit in der kapitalistischen Gesellschaft darzulegen und aufzulösen. Zusammenfassend: Es geht ihm nicht darum, wie genau ein Autor eine empirische Wirklichkeit in allen Einzelheiten abbilden und wie richtig jedes daraus gewinnbare Abbildungsdetail mit ihr wiederum übereinstimmen kann, sondern darum, wie sinnvoll und typisch er einzelne Menschen

---

<sup>103</sup> Ebd. S. 51

<sup>104</sup> Georg Lukács: Historischer Roman und historisches Drama, a. a. O., S. 126

<sup>105</sup> Georg Lukács: Reportage oder Gestaltung?, a. a. O., S. 52

und den mit ihnen verbundenen gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß gestalten kann.

Angesichts der realistischen bzw. dokumentarischen Darstellungsweise in der Literatur weist Theodor W. Adorno, der das literarische Engagement selbst sehr deutlich ablehnt, auf „die zunehmende Unmöglichkeit der Darstellung des Gesellschaftlichen“<sup>106</sup> hin. Als Grund dafür greift er nicht auf die Unfähigkeit oder Nichtbegabung von Schriftstellern zurück, sondern eher auf die Tatsache, daß die Welt zu abstrakt und zu absurd ist, als daß man sie mit irgendeiner realistischen Darstellung begreifen und erkennen kann. Das Geschichtliche und Wirkliche ist seiner Meinung nach gerade die essentielle Abstraktheit dessen, was sich wirklich ereigne, und es verweigere sich dem ästhetischen Bilde schlechterdings.<sup>107</sup> Er betrachtet also jeden Versuch, reale Zustände und Situationen realistisch abzubilden, nur als oberflächlich und unvollkommen, denn durch die realistische Darstellung könne nicht bloß „die reale Politik von den Scheindifferenzierungen im subjektiven Reflex des gesellschaftlich Objektiven gereinigt, sondern eben jenes Objektive verfälscht“<sup>108</sup> werden. So fordert er, daß ein literarisches Werk „die empirische Realität als bloßes Dasein negieren [soll], nämlich was bloß ist.“<sup>109</sup>

Stattdessen schlägt Adorno die abstrakte und absurde Methode als eine ästhetische Lösung vor, um die komplizierte und komplizierende Wirklichkeit zu vermitteln und zu erfassen: Je abstrakter und absurder die Wirklichkeit selbst ist, desto abstrakter und absurder soll diese entsprechend umgesetzt werden, um sie selbst richtig und vollständig darzustellen. Nun setzt er das absurde Darstellen mit dem realistischen Darstellen gleich, denn „die Absurdität allen Sprechens ist nicht unvermittelt gegen den Realismus, sondern aus diesem entwickelt.“<sup>110</sup> Er fährt auch an anderer Stelle fort:

„Das realistische Theater und die Absurdität mögen tatsächlich konvergieren. Die Absurdität des Realen drängt auf eine Form, welche die realistische Fassade zerschlägt.“<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Theodor W. Adorno: Staatsaktion, in: Ders.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.* GW. Bd. 4, Frankfurt am Main 1997, S. 162

<sup>107</sup> Ebd. S. 164

<sup>108</sup> Theodor W. Adorno: Engagement, a. a. O., S. 419

<sup>109</sup> Ebd. S. 424

<sup>110</sup> Theodor W. Adorno: Versuch, das Endspiel zu verstehen, in: Ders.: *Noten zur Literatur.* GW. Bd. 11, Frankfurt am Main 1997, S. 307

<sup>111</sup> Theodor W. Adorno: Offener Brief an Rolf Hochhuth, in: Ders.: *Noten zur Literatur.* GW. Bd. 11, Frankfurt am Main 1997, S. 595



Doch sollte die Kritik, die die dokumentarische Methode bei der literarischen Gestaltung für ungeeignet hält, folgendes berücksichtigen: Erstens sieht sie das Verhältnis von Realem und Künstlerischem zu weit getrennt. Während sogenannte fiktionale Autoren das obengenannte Verhältnis mühelos als eindeutig annehmen, empfinden es sogenannte dokumentarische Autoren als widersprüchlich. Die letzteren sehen dabei die Fiktionalität der von einem Autor konstituierten Wirklichkeit nur als Fiktives. Sie stellen daher in Frage, wie die in fiktive literarische Wirklichkeit verwandelten Realitätserfahrungen des Autors eine Bewußtseinsveränderung des Rezipienten gewährleisten können, und sie versuchen mit Hilfe von Fakten, die Kunst der Realität möglichst anzunähern. Daraus entwickelt sich die dokumentarische Darstellungsmethode. Diese wirkt wie eine literarische Lösung, um dieses widersprüchliche Verhältnis zwischen Fiktion und Realität aufzulösen. Sie ist also nichts weniger als ein Protest gegen eine von der traditionellen, idealistischen Kunstauffassung realisierte Trennung von Kunst und Politik, von Fiktion und Realität, von Künstlerischem und Wirklichem. Das Vorgehen läuft auf ein Bemühen um eine Übereinstimmung zwischen Realität und Kunst hinaus.

Die dokumentarische Methode strukturiert also ihrer Zielsetzung und Aufgabenstellung gemäß die Gestaltung des Verhältnisses von Form und Inhalt natürlicherweise mit anderen Mitteln als traditionellen Darstellungsmethoden und -formen. Dabei ist die formale Besonderheit zu berücksichtigen, daß die dokumentarische Methode den Stoff oder Stoffkomplex selbst zu einer künstlerischen Form werden läßt, obwohl sie weit von Lukács' Vorstellung entfernt ist. Peter Weiss schreibt dazu:

„Selbst wenn es [das Dokumentartheater, Anm. d. Verf.] 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. [...] Was jedoch unter den besonderen, sich von herkömmlichen Kunstbegriffen unterscheidenden Ausdrucksformen des dokumentarischen Theaters zu verstehen ist, muß erörtert werden.“ (N/467)

Allerdings scheinen sich auf den ersten Blick zwei Begriffe unvermittelt gegenüberzustehen: die in authentischen Fakten sich manifestierende Objektivität und die bei der Bearbeitung unvermeidbar eingreifende Subjektivität. Hier bildet sich ein weiterer Ansatzpunkt der Kritik an der dokumentarischen Methode, auf der Vorstellung basierend, daß die Objektivität



vität des Faktums und die Subjektivität des Autors in gegensätzlichem Verhältnis zueinander stehen. Folglich entsteht die Forderung an das Dokumentartheater, daß es seiner eigenen Zielsetzung gemäß auf etwas Subjektivistisch-Phantasievolles völlig verzichten und lediglich eine belegbare Wirklichkeit rein objektiv darstellen soll. Aber diese Forderung scheint sehr problematisch zu sein.

Es ist zunächst unmöglich, daß ein Autor, der authentisch belegte Fakten zur weitgehenden, ja einzigen Grundlage der Gestaltung seines Werks macht, eine dokumentarisch belegbare Wirklichkeit ohne die Beschädigung ihrer reinen Objektivität darstellt, indem er sie zugleich auf irgendeine Weise künstlerisch bearbeitet. Selbst der bloße Umgang mit Fakten, bei dem der Autor zuerst vielfältige Rohfakten zusammenstellt und überlegt, welche davon er als wichtig empfundene Inhalte und Informationen übernimmt, ist schon nicht mehr objektiv. Und in dem Augenblick, wenn er sich mit dokumentarischen Fakten für seine dramatische Bearbeitung beschäftigt und sie in eine Form umwandelt, kommt bereits die Subjektivität des Autors ins Spiel. Es ist also unmöglich, daß er eine Wirklichkeit lediglich mit Hilfe authentischer Fakten, seine subjektive Einstellung völlig ausgeklammert, rein objektiv darstellt.

Allerdings geht es Erwin Piscator und Peter Weiss von vornherein nicht darum, eine dokumentarisch belegte Wirklichkeit naturalistisch, d.h. rein objektiv wiederzugeben. Sie sehen vielmehr eine wesentliche Funktion des Theaters darin, wie schon erwähnt, mit Hilfe authentischer Fakten Vorgänge möglichst objektiv abzubilden und an sie gebundene sozialpolitische Zustände und Zusammenhänge durch eine geschichtsmaterialistische Perspektive bewußt zu vermitteln, um somit dem Publikum Anstöße und Impulse zum Erwachen eines revolutionären Bewußtseins zu geben. Diese Funktion des Theaters ist, auf die einfache Wiedergabe der dokumentarischen Wirklichkeit beschränkt, keineswegs erreichbar. Sie läßt sich prinzipiell zum einen durch eine nur von realen Fakten ausgehende Bearbeitung, zum anderen gleichzeitig durch eine tendenziöse und parteipolitische realisieren. So äußert sich Erwin Piscator eindeutig zu dem Tendenzcharakter seines Theaters:

„Immer und überall würde ich gern <auf Kosten> der Tendenz eine Wahrheit feststellen können, eine Wirklichkeit aufzeigen, Ursachen klarmachen, wenn sich die Tendenz nicht automatisch, von selbst sozusagen, eben aus diesen Feststellungen immer wieder ergäbe. Die stärkste Tendenz, die zu ersinnen ist, entsteht aus nichts anderem als aus der objektiven, unretuschierten, rohen Wirklichkeit, und mir scheint, daß heutzutage nicht nur die stärkste revolutionäre Gesinnung, sondern auch das

höchste künstlerische Können notwendig ist, um eben diese Wirklichkeit auf einer neuen Ebene sichtbar zu machen.“ (PT/72)

Das rein objektive Darstellen der Wirklichkeit bedeutet auch für Peter Weiss nichts anderes als das, was einen überparteilichen Standpunkt bezeichnet, d.h. neutral ist. So betont der Autor hinsichtlich der dokumentarischen Bearbeitung die „kritische Auswahl [...], die sich auf ein bestimmtes, zumindest soziales oder politisches Thema konzentriert“ (N/465). Selbst das Adjektiv „kritisch“ bedeutet bereits einen subjektiven, politischen Eingriff des Autors in Fakten, d.h. diese sind nachzuprüfen. Dabei weitet sich sein subjektiver Eingriff über die bloß praktische Bedeutung der Faktenzusammenstellung, -ordnung und -beurteilung hinaus bis zum Widerspiegeln seines weltanschaulichen bzw. politischen Standorts aus. Aus diesem Grund bezeichnet er die kritische Auswahl als das wichtigste Bearbeitungsprinzip, „die Qualität der dokumentarischen Dramatik“ (N/465) zu sichern. In diesem Kontext manifestiert sich Weiss' Auffassung, daß sein Dokumentartheater politisch-parteilich orientiert sein muß:

„Das dokumentarische Theater ist parteilich. Viele seiner Themen können zu nichts anderem als zu einer Verurteilung geführt werden. Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient. Der Ruf nach Mäßigkeit und Verständnis wird als ein Ruf derer gezeigt, die ihre Vorteile nicht verlieren möchten.“ (N/469)

Allerdings steht dieses tendenziös-parteiliche Darstellen keineswegs in widersprüchlichem Verhältnis zur realistischen bzw. dokumentarischen Darstellung in der Literatur. Dabei scheint Lukács' Einstellung von maßgebender Bedeutung zu sein. Er versteht zunächst unter Parteilichkeit, „die Erkenntnis und die Gestaltung des Gesamtprozesses als zusammengefaßte Totalität seiner wahren treibenden Kräfte, als ständig erhöhte Reproduktion der ihm zugrunde liegenden dialektischen Widersprüche möglich [zu] machen.“<sup>112</sup> So behauptet er, daß die Parteilichkeit auf der richtigen dialektischen Bestimmung des Verhältnisses der Subjektivität zur Objektivität, des subjektiven Faktors zur objektiven Entwicklung beruht, nämlich darauf, sich an die revolutionär-proletarische Klasse als einen wichtigen Träger der geschichtlichen Entwicklung zu wenden. Deshalb meint er, daß die Parteilichkeit keineswegs im Widerspruch zur Objektivität der Wiedergabe und der Gestaltung der Wirklichkeit steht, also eine parteiliche Darstellung

---

<sup>112</sup> Georg Lukács: Tendenz oder Parteilichkeit?, in: Ders.: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. GW. Bd. 4, Neuwied und Berlin 1971, S. 33

keine Beeinträchtigung der Objektivität bedeutet. Vielmehr sieht er sie als die „Voraussetzung zur wahren-dialektischen Objektivität“<sup>113</sup> an.

Georg Lukács macht aber, auf seine ästhetische These rekurrierend, einen begrifflichen Unterschied zwischen „tendenziös“ und „parteilich“: Je mehr durch die dokumentarische Darstellung der empirischen Wirklichkeit subjektive und objektive Faktoren jener die historische Entwicklung vorantreibenden Klasse ausgeschlossen werden und somit nur eine von authentisch Dokumentarischem belegte Tatsache oder deren Komplex oberflächlich abgebildet wird, desto mehr ist und bleibt sie nur tendenziös, selbst wenn sie politisch-klassenmäßig orientiert ist, denn „die Tendenz ist eine Forderung, ein Sollen, ein Ideal, das der Schriftsteller der Wirklichkeit gegenüberstellt“, das heißt, „sie ist keine vom Dichter (im Sinne von Marx) nur bewußt gemachte Tendenz der gesellschaftlichen Entwicklung selbst, sondern ein (subjektiv ersonnenes) Gebot, dessen Erfüllung von der Wirklichkeit gefordert wird.“<sup>114</sup> Es erscheint ihm nur tendenziös, aber nicht parteilich, wenn ein Theater wie bei Piscator und Weiss sich ausschließlich mit der dokumentarischen Darstellungsmethode auseinandersetzt. Doch ist sicher, daß Lukács eine subjektive Einwirkung des Autors in der realistischen Darstellung keineswegs als ein widersprüchliches Verhältnis zu dem Anspruch an Objektivität auffaßt.

Allerdings muß ein Fiktionales nicht ein Irreales sein, im Gegensatz zum Vorurteil jener dokumentarischen Autoren. Auch steht die künstlerische Phantasie eines Autors, dessen Produkt die Fiktion ist, als ein Teil seines Bewußtseins in vielfältiger Beziehung zur empirischen Realität. „Die Phantasie des Künstlers“ ist, wie Adorno betont, also „keine creatio ex nihilo.“<sup>115</sup> Ebenso äußert sich auch Wolfgang Kehn dazu:

„Fiktional bedeutet nicht unreal: vielmehr haben Fiktionen darin ihren empirischen Realitätsbezug, daß sie eine Reaktion des Produzenten auf seine faktische Realität im Medium Kunst darstellen, das sich im Rezeptionsvorgang in Auseinandersetzung mit der Realitätserfahrung – einschließlich der literarischen Erfahrung – jedes einzelnen Rezipienten als fiktionale Wirklichkeit des ästhetischen Objekts jeweils konkretisiert.“<sup>116</sup>

Genauso wie ein fiktionales Werk von der empirischen Realität eines Autors kaum trennbar ist, ist auch in einem rein dokumentarischen eine

---

<sup>113</sup> Ebd. S. 32.

<sup>114</sup> Ebd. S. 27

<sup>115</sup> Theodor W. Adorno: Engagement, a. a. O., S. 425

<sup>116</sup> Wolfgang Kehn: Von Dante bis Hölderlin. Traditionswahl und Engagement im Werk von Peter Weiss (= böhlau forum litterarum 1), Köln Wien 1975, S. 3

gewisse Subjektivität des betreffenden Autors keineswegs ausgeschlossen. Ebenso wie sich eine Wechselwirkung zwischen Objekt und Subjekt in einem fiktionalen Werk manifestiert, existiert sie auch in einem dokumentarischen: In dem Augenblick, da ein dokumentarischer Autor sich mit Fakten konfrontiert, entsteht eine Wechselwirkung zwischen Fakten und Autor. Sie prägt wiederum sein Bewußtsein und wirkt sich bestimmend auf seine Subjektivität aus. Der Autor, der authentische Fakten zur einzigen Gestaltungsgrundlage für sein Werk macht, würde dabei gleichzeitig deren Inhalte als Teil des gesamten gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses begreifen. Dann würde er die Inhalte durch formale Verarbeitung in ein von ihm bewußt geplantes Bedeutungsgefüge umwandeln und integrieren.

Diese Art von literarischem Produktionsprozeß wäre womöglich ein adäquates Prinzip für eine dokumentarische Bearbeitung, soweit der Autor nicht eine bloße Reproduktion dokumentarischer Fakten auf der Bühne erreichen will, sondern seine Weltanschauung und Parteilichkeit mit Hilfe belegter Fakten untermauern und objektivieren möchte. Je weiter die subjektive Sichtweise des Autors geöffnet wäre, dokumentarische Fakten zu betrachten und zu beurteilen, desto eher würde er über eine einfache Aneinanderreihung einzelner gesellschaftlicher Erscheinungen hinaus einen einheitlichen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang zeigen.<sup>117</sup> Erst dann würde eine dialektische Wechselwirkung zwischen einer sich in den Fakten manifestierenden Objektivität und einer von der empirischen Realität geprägten Subjektivität erzeugt.

Das Dokumentartheater geht aber über ein bloßes Wechselwirkungsverhältnis von Autor und Fakten hinaus. Dieses Theater versucht nicht allein einen subjektiven Standpunkt des Autors objektiv zu beweisen, sondern darüber hinaus mit dem dargestellten Inhalt in eine äußere Wirklichkeit verändernd einzugreifen und auf diese zu reagieren, denn es stellt sich selbst ständig in Frage. Das ist eine wesentliche Zielsetzung des Dokumentartheaters, wie Peter Weiss feststellt:

„Erst wenn es [das Dokumentartheater, Anm. d. Verf.] durch seine sondernde, kontrollierende, kritisierende Tätigkeit erfahrenen Wirklichkeitsstoff zum künstlerischen Mittel umfunktioniert hat, kann es volle Gültigkeit in der Auseinandersetzung mit der Realität gewinnen.“ (N/467)

Hier würde sich durch die theatralische Vermittlung ein dialektisches Verhältnis zwischen dem Dargestellten und der äußeren Wirklichkeit bil-

---

<sup>117</sup> Hierzu weist Erika Salloch darauf hin, daß Peter Weiss keine verbindliche Rangordnung feststellt, sondern sie relativiert; vgl. hierzu in: Dies.: Peter Weiss` Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters, a. a. O., S. 21 und 23f. sowie 26.

den, was wiederum auf eine Wechselwirkung zwischen dem Autor und der ihn umgebenden realen Wirklichkeit zurückzuführen wäre. Das Dokumentartheater würde also durch eine wiederkehrende dialektische Wechselwirkung zwischen Objekt und Subjekt konstituiert. Dabei ist allerdings die Frage, auf welche Weise verschiedene, von Dokumenten belegte Fakten miteinander zu verknüpfen und in den gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang einzuordnen sind, vollkommen und wesentlich von der künstlerischen und politischen Position des Autors abhängig.

Es gilt, daß die künstlerische Qualität eines Werkes nicht von der Bezugnahme auf Fiktionales bestimmt wird, sondern von den schriftstellerischen Fähigkeiten abhängig ist. Das trifft ebenso auf die dokumentarische Literatur zu. Auch hier hängt es von den künstlerischen Fähigkeiten ab, ob man mit Hilfe dokumentarischer Fakten eine empirische Wirklichkeit literarisch gestalten kann oder nicht. Daher scheint die Frage unwesentlich oder mindestens nebensächlich zu sein, ob der Dokumentarismus in der Literatur eine angemessene Darstellungsmethode ist oder ob das Dokumentartheater seiner primären Intention gemäß eine dokumentarische Realität rein objektiv und wahrheitsgetreu zum Ausdruck bringen kann. Vielmehr scheint die ästhetische Frage entscheidend zu sein, ob das Dokumentartheater eine theatralische Realität auf der Bühne vorführen kann, die etwas anderes als eine wirkliche Realität ist, und somit zu einem Theaterspiel werden kann. In der Tat konzentrieren sich die meisten Kritiker auf eben diese Frage.

Es ist ja klar, daß, wenn eine dokumentarische Wirklichkeit auf der Bühne quasi naturalistisch vermittelt und vorgeführt wird, sich daraus notwendig eine Illusion ergeben muß, nämlich eine Verwechslung zwischen einer realen und einer theatralischen Wirklichkeit. Sie entsteht dann, wenn jeder abgebildete Sachverhalt ohne einen bestimmten Zusammenhang voneinander isoliert und allein für sich bleibt. Mit anderen Worten, sie tritt gerade dort ein, wo eine außertheatralische Wirklichkeit nicht vollkommen in ein Theaterspiel umgesetzt wird. Dabei kann das Theater nichts erreichen, außer eine empirische Wirklichkeit durch das Medium Theater zu vermitteln.

Deshalb besteht der ästhetische Anspruch an das Dokumentartheater, zum einen mit Hilfe von Fakten wirkliche Inhalte darzulegen, zum anderen sie künstlerisch aufzubauen. Nur durch die Erfüllung dieses Anspruchs kann es auf das Wesentliche jedes abgebildeten Sachverhalts aufmerksam machen und zugleich den Bezug zur außertheatralischen Wirklichkeit wahren, da es durch die künstlerische Bearbeitung Inhalte der realen Wirklichkeit besser und wirksamer aufdecken kann. Erst dadurch kann es seiner eigenen Zielsetzung gemäß dem Zuschauer stärkere Anregungen und Impulse für reales Handeln in der Wirklichkeit liefern. Dies alles wäre er-

reichbar, wenn das Theater sowohl seinen Bezug zur realen Wirklichkeit als auch seine Nichtidentität mit der realen Wirklichkeit kennzeichnen und somit eine gewisse Illusion abschaffen könnte, die sich aus der direkten Darstellung einer dokumentarischen Realität ergibt.

In dieser Hinsicht ist Brechts theatralische Überlegung von maßgebender Bedeutung. Er sieht zunächst eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Zusammenlebens der Menschen als eine wesentliche gesellschaftliche Funktion des Theaters, wie er in seinem „Kleinen Organon für das Theater“ (1948) behauptet:

„Das Theater muß sich in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und dürfen.“<sup>118</sup>

Bertolt Brecht sieht im Theater eine wesentliche Möglichkeit, die Welt als eine veränderliche und veränderbare darzustellen. Aber er fordert zugleich, daß das Theater „etwas Künstlerisches“, „Gestelltes“ künstlerisch „aufzubauen“ habe, weil „eine einfache Wiedergabe der Realität“ weniger „etwas über die Realität“<sup>119</sup> aussagen könne. Das ist seiner Meinung nach erst erreichbar, wenn eine abzubildende Wirklichkeit ganz und gar als ein Theaterspiel auf der Bühne zum Ausdruck gebracht wird. Daraus entwickelt sich seine theatralische These, die dem Theater eine Unterhaltungs- und Aufklärungsfunktion zuweist. Es ist sicher, daß seine Überlegungen auf die Abschaffung der Illusion zielen, die sich aus der unvermittelten Darstellung der Wirklichkeit ergeben kann.

Schließlich kommt es dem Dokumentartheater darauf an, trotz der unmittelbaren Darstellung einer dokumentarischen Realität Illusionäres unter allen Umständen zerstören zu können. In diesem Sinn wird geltend gemacht, daß, wenn das Dokumentartheater solcher ästhetischen Forderung gerecht werden könnte, es künstlerisch zu rechtfertigen wäre und dementsprechend auch die obengenannte Kritik in gewissem Maße eingeschränkt bzw. zurückgezogen werden könnte. So verweist Arnold Blumer darauf, daß sich das Dokumentartheater nicht „durch die Abkehr von Fiktivem“, sondern vielmehr „durch die Abkehr von Illusionärem“<sup>120</sup> künstlerisch rechtfertigen lasse. Offen bleibt die Frage, mit welchen Methoden und Mitteln das Dokumentartheater von Illusionärem abweichen kann, was im nächsten Kapitel der vorliegenden Arbeit weiter erörtert werden soll.

---

<sup>118</sup> Bertolt Brecht: Schriften 3 (1942-1956). GW. Bd. 23, Frankfurt am Main 1992, S. 74

<sup>119</sup> Bertolt Brecht: Schriften I (1914-1933), a. a. O., S. 469

<sup>120</sup> Arnold Blumer: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland (= Hochschulschriften: Literaturwiss.; Bd. 32), Meisenheim 1977, S. 10

Es soll aber hier im Hinblick auf die unterschiedlichen Umgangsarten mit faktischen Materialien ein wichtiger Unterschied zwischen Piscator und Weiss erwähnt werden, der sich entscheidend auswirkt. Erwin Piscator als Regisseur, der sowohl inhaltlich wie formal abgeschlossene Werke zu inszenieren hat, sieht nur die mögliche Beweiskraft des dokumentarischen Materials. Es hat deshalb für ihn primäre Bedeutung, einem aufzuführenden Werk eine realistische Basis zu geben, um sowohl Drameninhalte als auch auftretende Figuren mit einem Höchstmaß an Beweiskraft und authentischem Wirklichkeitsbezug auszustatten. Er interessiert sich nur dafür, das Werk in dem Maße von Fiktivem freizuhalten, wie das Theater selbst einer realen Wirklichkeit entspricht, ja zu einer realen Wirklichkeit wird. Also ist er sich der spezifisch unterschiedlichen Realitätsebenen zwischen Theater und Wirklichkeit kaum bewußt mit der Konsequenz, daß sich Piscators theatralischer Versuch zur Schaffung einer neuen Dramatik nicht entwickelt, sondern auf die Ebene des Theaters beschränkt bleibt.

Hingegen erkennt Peter Weiss den spezifischen Unterschied zwischen der theatralischen und der wirklichen Realitätsebene deutlich an:

„[...] Je mehr die Bühne versucht, die äußere Realität vorzuspiegeln, desto mehr wird sie zum Illusionstheater und damit unwirklich. Die Bühne hat ihre eigene Realität und der Eindruck, den sie weckt, ist am realistischsten, wenn sie sich ganz an die Gesetze dieser Realität hält. Der Ausgangspunkt dieser Gesetze ist immer: Dies hier ist Bühne, dies hier ist unser Anliegen, das Ihnen vorgeführt wird.“ (so P. Weiss in MM/92)

Damit meint der Autor sicherlich ein Theaterstück, obwohl er auf etwas Künstlerisches im herkömmlichen Sinne verzichtet. So stellt er seinem Theater andere Bedingungen als der Wirklichkeit. Für ihn hat das dokumentarische Material in erster Linie die grundlegende Funktion als Gegenbeweis bzw. Gegeninformation, um das Publikum über bisher unbekannte Vorgänge zu informieren oder seine Vorurteile zu demonstrieren. Doch es geht ihm nicht allein darum, dokumentarische Vorgänge auf der Bühne zur Darstellung zu bringen und somit einen bestimmten Sachverhalt zu beweisen. Er bemüht sich vielmehr darum, auf der Bühne ein Abbild der Wirklichkeit, das aus seiner subjektiven Sicht durch Dokumente belegbar gemacht wird, darzustellen, und das durch seine künstlerische und politische Haltung geprägt ist.

Dabei begreift Peter Weiss dieses Abbild im Rahmen des geschichtlichen Entwicklungsprozesses, denn „die Bühne des dokumentarischen Theaters zeigt nicht mehr augenblickliche Wirklichkeit, sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen



Kontinuität“ (N/467). Deswegen geht es ihm nicht allein darum, sich von etwas Fiktivem abzuwenden, sondern vielmehr darum, zusammengestellte Dokumente – ihre unterschiedlichen Einheiten nicht isolierend – auf einen Zusammenhang- und Bedeutungsgefüge bühnenmäßig zu reduzieren und zu präzisieren, um für den Zuschauer gesellschaftliche Zusammenhänge zwischen einem auf der Bühne vorgeführten Inhalt und einem außerhalb der Bühne realen Sachverhalt durchschaubar zu machen.

### 2.3. Die Episierung des Dramas

Nicht alle Dramen der zwanziger Jahre basieren auf authentischen Fakten und gehören zum sogenannten „Zeitstück“, das aktuelle sozialpolitische und ökonomische Probleme als seine Themen behandelt. Viele dem „Zeitstück“ zuzurechnenden Werke machen aber, wie gesagt, nicht nur aktuelle Themen zu ihren Stoffen, sondern lösen auch direkte Auseinandersetzungen mit der Wirklichkeit aus. Für Erwin Piscator ist es dabei wichtig, ob Werke mit aktuellen sozialpolitischen Stoffen oder Themen seine politischen Ideen und theatralischen Ansprüche erfüllen können, um „aus der Fülle des ausgebreiteten Stoffes wichtige Elemente für eine Dramaturgie dieser Zeit zu gewinnen“ (PT/15). Doch scheinen seine Zeitgenossen immer noch an künstlerisch-ästhetische Fragen gebunden zu sein und lehnen deshalb eine politisch-tendenziöse Bewertung ihrer eigenen Stücke ab, wie etwa Alfons Paquet in einem Vorwort zu seinem Werk feststellt:

„‘Sturmflut’ ist ein Scheinwerfer auf das bewegte Meer unserer heutigen Welt. Nichts anderes. Es ist nicht die Geschichte einer Revolution. Keine Lebensbeschreibung Lenins. Keine Darstellung Sowjetrußlands. Es ist kein Tendenzstück. [...] Ich schreibe also, wie gesagt, nicht Tendenz, nicht Ideendichtung. Ich ziele nur mit den neuen Mitteln unserer Zeit nach Wirkungen, die allein die <zeitlose> Kunst zu erzeugen vermag. Ich unterwerfe mich der vollen Strenge des reinen künstlerischen Urteils, so wie ich glaube, mich bis zum letzten Augenblick des Gestaltens keinem anderen Gesetz als dem künstlerischen unterworfen zu haben. Aber dies muß ich gestehen: Ich schrieb auch dieses Stück nicht für ein Publikum unbekannter satter Leute mit Unterhaltungsbedürfnissen.“<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Alfons Paquet: Sturmflut. Schauspiel in 4 Akten (10 Bildern), Berlin 1926, S. 7-10



Infolge der unpolitischen Position von Schriftstellern werden nach Piscators Meinung aktuelle sozialpolitische Stoffe oder Themen in Werken übermäßig symbolisiert, also inhaltlich entweder in etwas Individuelles und Psychologisches oder etwas Lyrisch-Intuitives verwandelt und in eine entsprechende sprachliche Form gebracht. Angesichts dieser Tendenzen weist der Regisseur auf einen Irrtum zeitgenössischer Dramatik hin, der sowohl für Inhaltliches wie für Formales gilt, nämlich auf das „Fehlen der allgemeinen Voraussetzungen“ (PT/39) eines dramatischen Werkes, in dem aktuelle gesellschaftliche Probleme behandelt würden, aber jeder sozialpolitische Einschlag ausgeschlossen sei (PT/97). Zum Ausgleich für die inhaltlichen und formalen Defizite mit dem Ziel, einen sozialpolitischen Stoff mit aktuellen zeitgeschichtlichen Problemen in Verbindung zu setzen, fordert er den Verzicht auf künstlerisch-subjektivistische Elemente und stattdessen die Aufhellung wichtiger sozialpolitischer, ökonomischer Hintergründe des Stoffes. Er verlangt deshalb als einen neuen Aspekt, daß sich ein behandelter Stoff auf der Bühne wiederum freilegen läßt, um eine eindeutig politische Wirkung zu erreichen.

Aber diese Forderung ist nicht leicht umsetzbar. Es bedarf einer „neuen Architektonik“ und einer „neuen Dramatik“ (RS1/25). Erwin Piscator konzentriert deshalb seine theatralischen Bemühungen auf die Rücknahme einer politisch-propagandistischen Funktion zugunsten einer „Ausweitung und Veränderung der dramaturgischen Formen“ und der „Verwendung neuer technischer und inszenatorischer Mittel“ (PT/346). Zuerst hat bei ihm der szenische Bühnenaufbau oder -umbau, wie Drehscheibe, lichttransparente Etagenbühne oder Segment-Globusbühne sowie laufendes Band, eine weltanschauliche Bedeutung als „das Symbol der Welt“. (RS2/35) Dadurch hat ein „wirklicher“ Bühnenaufbau eine dramatische Handlung zu ermöglichen, aber er ist auch zugleich durch diese ermöglicht. Eine Wechselwirkung zwischen einer dramatischen Handlung und einem „wirklichen“ Bühnenaufbau dient gleichermaßen dazu, die bürgerliche Guckkastenform des Theaters aufzuheben:

„Das Prinzip des reinen zweckhaften Spielgerüsts dominierte, um das Spiel selbst zu unterstützen, zu verdeutlichen und auszudrücken. Die Selbständigkeit des Gerüsts, das auf einer Drehscheibe eine eigene Welt in sich ist, hebt den Guckkasten der bürgerlichen Bühne auf.“ (PT/65)

Dazu werden bei Erwin Piscator alle verfügbaren akustischen, optischen und bühnentechnischen Mittel, wie Beleuchtung, Lautsprecher, Bilder, Projektoren, Spruchbänder, Filmszenen, alle Arten von Dokumenten verwendet, um eine vollkommene Inszenierung zu realisieren. Durch die

Kombination eines „wirklichen“ Bühnenaufbaus mit inszenatorischen und bühnentechnischen Mitteln versucht der Regisseur, sozialpolitische und ökonomische Hintergründe einer dramatischen Handlung sowie hierin auftretender Figuren aufzudecken, um schließlich Einsichten in wesentliche gesellschaftliche Strukturen zu vermitteln. Gerade darin sieht er eine ideale Möglichkeit, Privates in einer dramatischen Handlung aufzuheben und gleichzeitig ins Historische und Typische umzuwandeln.

Neben dem Einsatz technischer und inszenatorischer Mittel verlangt Piscators Theater nach einer neuen adäquaten tragfähigen Dramenform. Dabei erschließt er eine formale Erweiterungs- und Veränderungsmöglichkeit dramatischer Handlung in einer Revueform. Diese soll aus einer Reihe von Elementen bestehen, in der die Einzelteile durch ein Hauptthema miteinander verbunden sind, aber nicht zwingend kausal miteinander verknüpft sind. Die Revueform bietet dem Regisseur eine Möglichkeit, seiner theatralischen Konzeption entsprechend die dramatische Szenenfolge strukturell und inhaltlich miteinander zu verbinden, vor allem zusammengehörige oder widersprüchliche Elemente zwischen Szenen zu unterstreichen. Aus diesem Grund sieht er die Revueform nicht nur als eine Alternative zur bürgerlichen Dramenform, sondern entdeckt sie als ein hervorragendes agitatorisches Element:

„Zugleich aber traf sich die Form der Revue mit dem Zerfall der bürgerlichen Dramenform. [...] Diese Form rein politisch zu verwenden, war seit langem eine Vorstellung von mir; ich wollte mit einer politischen Revue propagandistische Wirkungen erzielen, stärker als mit Stücken, deren schwerfälliger Bau und deren Probleme, zu einem Abgleiten ins Psychologisieren verführend, immer wieder eine Mauer zwischen Bühne und Zuschauerraum aufrichteten. Die Revue gab die Möglichkeit zu einer direkten Aktion im Theater.“ (PT/57)

Etwa in der „Fahnen“- , „Trotz alledem!“-, oder „Hoppla, wir leben!“-Aufführung setzt sich eine Revueform durch, die in diesen Werken behandelte historische Ereignisse szenisch-chronologisch aneinanderreihet und analysiert. Insbesondere zeichnet sich die wesentliche Eigenschaft der Revueform sehr auffällig in der Inszenierung des Werks „Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand“ von Alexej Tolstoj ab. Hier werden durch die Umarbeitung zur Revueform alle im Stück auftretenden Ereignisse datenmäßig erfaßt, die den Zeitraum von Anfang 1915 bis Oktober 1917 prägen. In das Werk, das ursprünglich aus acht Szenen bestand, werden zusätzlich neunzehn neue Szenen eingefügt. Gerade durch diese Ergänzung wird der Held Rasputin mit seinen zeitgenössischen Ereignissen in Verbindung gesetzt, gleichzeitig wird sein privates

Schicksal zu einem Schicksal der Zeit gesteigert. Auf der Bühne wird vorgeführt, daß die russische Revolution keineswegs ein zufälliges Ereignis ist, sondern ein im geschichtlichen Entwicklungsprozeß notwendiges.

Um die Form einer politischen Revue noch wirksamer zu gestalten, setzt Erwin Piscator ein ganz anderes Medium, Film oder Projektion, in seine Inszenierungen ein. Der Film selbst besteht dabei vorwiegend aus dokumentarischen, aktuell kommentierten Materialien. Nicht zuletzt ermöglicht es der Film dem Regisseur, prozeßhafte und komplexe Vorgänge zusammenzufassen und zu verdeutlichen, weil der Film selbst eine Möglichkeit bietet, sich schnell einen Überblick über Zeit und Ort des Geschehens zu verschaffen. Damit vermag besonders der Film zu demonstrieren, daß im Werk behandelte geschichtliche Ereignisse nicht zufällig verlaufen und von einer willkürlichen Entscheidung einzelner Menschen bestimmt werden, sondern daß sie notwendig von einer bestimmten Gesetzmäßigkeit der geschichtlichen Entwicklung verursacht werden. Darüber hinaus werden durch den Film im Werk auftretende Vorgänge und Bühnenfiguren authentisch dokumentiert und objektiviert. Der Film hat also bei Erwin Piscator die wesentliche Funktion, historische Beziehungen eines dramatischen Stoffes sichtbar zu machen und somit ein Stück selbst in einen historischen Ablauf einzubeziehen und eine Wechselwirkung „zwischen den großen menschlich-übermenschlichen Faktoren und dem Individuum oder der Klasse“ (PT/64) aufzuzeigen.

Zum ersten Mal wird der Einsatz des Films in der „Fahnen“-Inszenierung vorgenommen, obwohl dabei nur Projektionsbilder verwendet werden, die aus Bildern, Schlagzeilen und statistischen Daten der im Werk behandelten Zeit bestehen. Der Grund dafür liegt darin, daß das Stück nicht allein an den historischen Ablauf gebunden ist und keine Individualhandlung bzw. keinen Individualkonflikt erfindet, sondern in seiner Struktur schon mit epischen Elementen versehen ist. Deshalb genügt es dem Regisseur, epische Elemente des Werks nur zu verstärken und sozialpolitische Aspekte des Stoffes zu betonen, damit die verwendeten Projektionen das Publikum auf politische und gesellschaftliche Hintergründe der dramatischen Handlung zwischen den Szenen aufmerksam machen. Auf jeden Fall schätzt er die Inszenierung des Stücks als den ersten konsequenten Versuch ein, der das Schema der dramatischen Handlung zu brechen und den epischen Ablauf des Stoffes an seine Stelle zu setzen vermag. Neben dem Bühnenaufbau wird nun der Film als ein zusätzlicher Bestandteil der Inszenierung verwendet.

Der Einsatz des Films markiert charakteristisch etwa die Inszenierungen von zwei Werken, „Hoppla, wir leben!“ und „Rasputin“, die künstlerisch und sprachlich abgeschlossen sind. Im „Hoppla“-Stück (1927) ist die Hauptfigur Karl Thomas, ein ehemaliger Revolutionär, mit einem unruhi-

gen und passiven Charakter ausgestattet. Der Regisseur sieht in dieser Figur „einen Beweis für den Irrsinn der bürgerlichen Weltordnung“ (PT/140). Um Karl Thomas zu einer typischen Figur seiner Zeit werden zu lassen, verwendet er den Film, der geschichtliche Ereignisse, vor allem den Krieg und die Revolution von 1918, dokumentiert. Der Film wird in den historischen Ablauf des Werks einbezogen, und damit wird Karl Thomas in das Zeitgeschehen dramatisch integriert. Dieser Versuch geht allerdings über die ursprüngliche Intention des Autors hinaus.<sup>122</sup>

Ebenso wird in der „Rasputin“-Inszenierung (1927) ein dokumentarischer Film eingesetzt. Der Film begleitet die chronologisch umgearbeitete Bühnenhandlung. Dabei dokumentiert er die im Stück behandelten historischen Ereignisse und kommentiert sie gleichzeitig. Damit werden ihre sozialpolitischen Hintergründe erhellt und zugleich dem Zuschauer vermittelt. Obendrein wird das persönliche Schicksal des Rasputin durch die Umarbeitung als Revue und den Einsatz des Films in ein Schicksal der Zeit umgewandelt. Am Ende wird das Publikum nicht mit dem individuellen Schicksal des Rasputin, sondern mit dem Schicksal einer Epoche konfrontiert. Durch die Einbeziehung des Films wird der politische Charakter des dramatischen Vorgangs gekennzeichnet.

Der eingesetzte Film belegt also eine auf der Bühne vorgeführte dramatische Handlung und zugleich hierin handelnde Figuren als historische Fakten. Dadurch wird individuelles Handeln zu etwas Typischem und Politischem erhöht, und das Publikum wird nachdrücklich auf grundlegende Probleme und Konflikte des im Werk behandelten Zeitgeschehens aufmerksam gemacht. Somit wird der Inhalt der Handlung vom Besonderen ins Allgemeine erhoben. Allerdings wird dabei der Film meist unmittelbar in Form aktueller dokumentarischer Kommentare und nicht ästhetisch vermittelt eingesetzt, z.B. durch Montage von Dokumenten. Erwin Piscator begründet durch den Einsatz des Films für die Inszenierung eine neue Form des Theaters, nämlich „die dokumentarische Theatermontage.“<sup>123</sup>

In diesem Genre laufen Film und Bühnenhandlung nacheinander oder mehr oder weniger nebeneinander. Eine solche Verbindung der beiden Medien löst die dramatische Handlung weitgehend auf, die jedoch durch ein abgeschlossenes Werk begründet ist. Der Film unterbricht dabei ihren Verlauf und episiert somit die auf der Bühne vorgeführte Handlung. Erreicht wird „eine epische Verbreiterung des Stoffes [...], ohne die Spannkraft des dramatischen Ablaufs zu schwächen“ (RS2/33). Der Inhalt des

---

<sup>122</sup> Ernst Toller betont in den „Arbeiten“, in denen er selbst seine Werke kommentiert, daß es im Werk „Hoppla, wir leben!“ um den Zusammenprall eines resignierten, ehemaligen Revolutionärs mit der Wirklichkeit seiner eigenen Epoche geht; vgl. hierzu in: Ders.: Arbeiten, in: Kritische Schriften. Reden und Reportagen. GW. Bd. 1, Berlin 1978, S. 145

<sup>123</sup> Joachim Fiebach: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin 1975, S. 248

Dramas, das auf der Bühne vorgeführt wird, wendet sich wiederum durch den Filmeinsatz unmittelbar an den Zuschauer und wird schließlich in den realen Zeitablauf eingegliedert. Eine absolute Gegenwartsbezogenheit des Dramas wird abgebrochen und gleichzeitig die Absolutheit einer dramatischen Form zerstört. Der Einsatz von kommentierenden Projektionen und Filmen, die über die dramatische Handlung demonstrativ hinausweisen, verursacht ein episch-verfremdetes Verhältnis zwischen Darstellung und Zuschauer. In diesem Zusammenhang weist Peter Szondi auf „die Entstehung eines epischen Theaters“<sup>124</sup> hin.

Piscators Bühnenkonzeption führt aber häufig zum übermäßigen Filmeinsatz bei der Inszenierung. Aufgrund dieser Tendenz wertet Bertolt Brecht den Piscatorschen Versuch als „ein naives Theater“ ab, in dem „der Film dem Drama das Bett [macht]“.<sup>125</sup> Dennoch erkennt er die positive Wirksamkeit des Films an, um einer dramatischen Handlung einen realistischen Unterbau zu geben:

„Da der Film die Wirklichkeit in so abstrakt wirkender Weise vertritt, eignet er sich zu Konfrontierungen mit der Wirklichkeit. Er kann bestätigen oder widerlegen. Er kann erinnern oder prophezeien. Er vermag die Rolle jener Geistererscheinungen zu übernehmen, ohne die es lange Zeiten, und zwar die besten, kein großes Drama gab. Dabei spielt er aber eine durchaus revolutionäre Rolle, da er als Geist die nackte Wirklichkeit erscheinen läßt, die gute Gottheit der Revolution. [...] Er muß durchaus das Typische bringen.“<sup>126</sup>

Gleichwohl ist der Film Brechts Meinung nach soweit für theatralische Inszenierungen einsetzbar, wie er zusammenwirkend mit vorgeführten Szenen „eine möglichst deutliche Dialektik“ schafft, indem er „eine wirkliche Umgebung“ vorstellt und nicht „den Genuß der Dialektik zwischen Plastik und Unplastik“<sup>127</sup> verhindert. Dabei ist es jedoch für Erwin Piscator wichtig, durch den Einsatz des Films einen wirklichen Inhalt zusammen mit einem dramatischen auf der Bühne möglichst übereinstimmend nachzuweisen und damit das Publikum von theatralischen Vorgängen in eine reale Wirklichkeitsebene hineinzuziehen. Der Regisseur bemüht sich darum, eine Übereinstimmung mit dem Wirklichen, d.h. etwas Illusionäres auf der Bühne aufzubauen. Darin sieht er „eine neue und eigenartige Spannung“ des Theaters, die „eine stärkere Emotion“ (RS2/33) einbezieht. Er

---

<sup>124</sup> Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt am Main 1981, S. 112

<sup>125</sup> Bertolt Brecht: Schriften I (1914-1933), a. a. O., S. 197

<sup>126</sup> Ebd. S. 211f.

<sup>127</sup> Ebd. S. 212

glaubt zudem, daß dieses gleichzeitig eine menschliche Ergriffenheit auslöst und schließlich zur politisch-propagandistischen Wirkung führt:

„Das Überraschungsmoment, das sich aus dem Wechsel von Film und Spielszene ergab, war sehr wirkungsvoll. Aber noch stärker war die dramatische Spannung, die Film und Spielszene voneinander bezogen [...] so war damit nicht nur der politische Charakter des Vorgangs gekennzeichnet, sondern es wurde zugleich eine menschliche Erschütterung bewirkt, also Kunst geschaffen. Es ergab sich, daß die stärkste politisch-propagandistische Wirkung auf der Linie der stärksten künstlerischen Gestaltung lag.“ (PT/67)

Piscators Versuch, durch den Einsatz des Films eine theatralische und eine reale Wirklichkeit miteinander in Übereinstimmung zu bringen, enthält von vornherein gewisse mechanische Züge. Deshalb tendiert seine theatralische Konzeption, eine Illusion gegenüber der äußeren Realität auf der Bühne aufzubauen, zu einer illusionistischen Dramatik, nämlich der Als-ob-Dramatik, die er selbst eigentlich ablehnen wollte. Aus diesem Widerspruch heraus scheitert seine Bühnenkonzeption. Dennoch sind seine theatralischen Experimente nicht zu unterschätzen, vor allem in bezug auf Theaterbau und Bühnentechnik. Insbesondere leistete er einen bemerkenswerten Beitrag zur künftigen dramaturgischen und theatralischen Entwicklung dadurch, wie Joachim Fiebach bemerkt, daß er, theatergeschichtlich gesehen, nicht nur eine Theaterform entwickelte, sondern auch wesentliche Züge sozialistisch-realistischen Theaters und Dramas überhaupt umriß.<sup>128</sup>

Hingegen konzentriert Peter Weiss als Autor seine dramaturgische Konzeption nicht auf Bühnenaufbau und inszenatorisch-bühnentechnische Mittel. Beispielsweise ist das Medium Film für ihn kein fremdartiges Ausdrucksmittel. Vielmehr beschäftigte er sich in den fünfziger Jahren mit avantgardistischen und dokumentarischen Filmen, denen „immer wieder große Bedeutung für Weiss' gesamtes Frühwerk, namentlich für die frühe Prosa und für das Verhältnis von bildkünstlerischer und literarischer Arbeit im gesamten Oeuvre zugeschrieben wird.“<sup>129</sup> Seine Filmarbeit wird auch durch theoretische Reflexionen begleitet und ist nicht nur auf die Praxis beschränkt.<sup>130</sup> Durch die intensive Filmarbeit bestätigt er eine starke Aus-

---

<sup>128</sup> Joachim Fiebach: Von Craig bis Brecht, a. a. O., S. 258

<sup>129</sup> Martin Rector: Peter Weiss' Experimentalfilm >>Studie IV / Befreiung<<, in: Peter Weiss Jahrbuch 10 (2001), 28

<sup>130</sup> Peter Weiss: Avantgarde Film. Aus dem Schwedischen übersetzt und herausgegeben von Beat Mazenauer (= edition suhrkamp 1444; Neue Folge 444), Frankfurt am Main 1995. Diesen Text verfaßt Weiss zwischen 1952 und 1956 in schwedischer Sprache. Hierin analysiert er viele Filme im Detail, vor allem jedoch behandelt er auch seine eigene filmische Ästhetik und sein Verständnis als avantgardistischer Filmemacher. Der Text erscheint auszugsweise als deutsche



druckskraft in der visuellen Synthetisierung dieses Mediums, wie es eine Situation zusammensetzend und vielschichtig zu schildern und diese in eine abstrakte Form zu versetzen vermag.

Aber zu Beginn der sechziger Jahre nimmt Weiss` künstlerischer Zweifel an der Bildkunst und auch an der Filmarbeit immer mehr zu, denn die visuelle Sprache, der man „nur mit einem intuitiven, assoziativen Verständnis“ nahekommen kann, hat immer noch „den Charakter einer Halluzination, eines Traums.“<sup>131</sup> Hier fehlt deshalb etwas Analysierendes und Schematisierendes an der Filmsprache. Zudem meint der Autor, der sinnlich ergreifende Film werde sein Publikum durchaus „in eine lähmende Passivität versetzen.“<sup>132</sup>

Peter Weiss wendet sich konkret gegen die Wirkungskraft der Bildkunst, die suggestiv und mehrdeutig ist, und setzt sich für die Sprache ein, die fähig ist, etwas analytisch und schematisch zu ordnen. Er begründet dies in seinem Essay „Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache“ (1965), in dem er endgültig einen Schlußstrich unter seine Bildarbeit zieht:

„Das Sprechen, Schreiben und Lesen bewegt sich in der Zeit. Satz stößt auf Gegensatz, Frage auf Antwort. Antwort auf neue Frage. Behauptetes wird widerrufen, Widerrufenes wird neuen Bewertungen unterzogen. Der Schreibende und Lesende befinden sich in Bewegung, sind ständig offen für Veränderungen. Auch eine Bildfläche konnte Perspektiven nach zahlreichen Richtungen hin aufweisen. Die gemalten Formen konnten sich aus Widersprüchen zusammensetzen. Zu sehen war aber immer nur die Schlußwirkung des Dramas.“ (R1/179f.)

Die Auseinandersetzung mit der Sprache vermittelt dem Autor eine neue Perspektive, „weg vom Wühlen im eigenen Ich, der Problematik der Isolation, hin zu den offenkundigen Problemen der modernen Gesellschaft.“<sup>133</sup> Ihm kommt nun die Sprache wie „ein Werkzeug“ (R1/186) vor, um zu sozialer Kommunikation zu gelangen. So erklärt Martin Rector die-

---

Übersetzung in dem Aufsatz „Avantgarde Film“, der im März 1963 in der Literaturzeitschrift „Akzente“ erschien und wieder in „Rapporte“ (vgl. R1/7-35) abgedruckt wurde. Außerdem existiert eine weitere Arbeit über den Avantgardefilm: Es handelt sich dabei um ein undatiertes Typoskript mit dem Titel „Ausschnitte aus einem Buch über die Avantgarde des Films“. Diese vorliegende Ausgabe vereinigt den schwedischen Originaltext von „Avantgarde Film“ in deutscher Übersetzung mit Auszügen aus dem Typoskript „Ausschnitte aus einem Buch über die Avantgarde des Films“.

<sup>131</sup> Ebd. S. 48 und 55

<sup>132</sup> Peter Weiss: Über die künstlerischen Ausdrucksmittel, in Tidningen SEF (Nr. 7), Stockholm 1952, S. 4. Hier zitiert nach Beat Mazenauer: Staunen und Erschrecken. Peter Weiss' filmische Ästhetik, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss Jahrbuch 5 (1996), hier bes. S. 80

<sup>133</sup> Sepp Hiekisch-Picard: Der Filmemacher Peter Weiss, in: [Hg.] Rainer Gerlach: Peter Weiss, a. a. O., S. 134

se Hinwendung vom Bild zum Wort in Verbindung mit der zunehmenden Politisierung des Autors.<sup>134</sup> Auf jeden Fall markiert Weiss` ästhetische Reflexion eine wichtige Etappe in seiner lebenslangen Auseinandersetzung um die richtige künstlerische Ausdrucksform. Er vertraut immer mehr auf Sprache als das Medium der Kunst, wie er es in der „Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia“ (1965) bestätigt:

„[...] / gelang es Dante / Worte zu finden für einen Stoff, der allen gehörte, doch / ungreifbar schien, / und was sich bisher der Sprache entzogen hatte, war jetzt / vernehmbar. Geschichten gab er Form, die in den Träumen / seiner Zeitgenossen / lebten, und Kunst war ein Mittel, Geschichte zur Sprache / kommen zu lassen.“ (R1/135)

Aber vor dem Autor, der „komplizierte[n] Zusammenhänge“ der ihn umgebenden Gesellschaft „in ihrer Totalität“ (R1/163) darzustellen beabsichtigt, stehen riesige Mengen von Materialien, denn es gibt „nur Fakten“ (R1/135) davon, was schon gesagt und getan war. „Jedes Wort“, mit dem er eine Wahrheit zu gewinnen versucht, ist zwar „aus Zweifeln und Widersprüchen“ (R1/187) hervorgegangen. Er bestätigt jedoch im „Gespräch über Dante“ (1965) eine lebendige Aussagekraft von Materialien:

„[...] doch das Material, das sie [die Rede, Anm. d. Verf.] aufbrodeln läßt, spiegelt die äußere Wirklichkeit. Jede erscheinende Person und Ortschaft wird bei ihrem authentischen Namen genannt, gegenwärtig sind die Zeitgenossen und die Figuren der Geschichte, alles ist hier Eigentum eines Lebenden, alles treibt im Strom einer lebendigen Sprache.“ (R1/155)

Darüber hinaus findet Peter Weiss in der Auseinandersetzung mit Dante eine formale Möglichkeit, durch „die Vereinfachung des Stils“ und „das Artikulieren“ (R1/131,157) vor ihm liegende Materialien zu konzentrieren, wie dieser „kraft der Vereinfachung“ (R1/135) alles überblicken konnte, was ihm überliefert war. Diese Entscheidung hat formale und inhaltliche Konsequenzen für Weiss` Dokumentartheater. Dieses darf sich jedoch nicht damit begnügen, festzustellen, daß es nur diese Zweifel und Widersprüche gibt, die von gegenwärtigen Zuständen und Verhältnissen aus betrachtet werden können. Daneben hat es „einen historischen Prozeß“ und „historische Interessen, die einander gegenüberstehen“ (G/123f.) zu formulieren. Peter Weiss versucht durch die Formulierung der geschichtlichen Widersprüche zu erhellen, warum sich gegenwärtige Zustände und Ver-

---

<sup>134</sup> Vgl. Martin Rector: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 1 (1992), S. 35



hältnisse notwendig verändern. Dies ist ein wesentlicher Bestandteil seines Dokumentartheaters. Daraus entwickelt sich als Schema seines Darstellens, ein Thema und ein Gegenthema in einem Stück miteinander oder nebeneinander laufen zu lassen:

„Ein Thema ist die Notwendigkeit der gesellschaftlichen Veränderung, das Gegenthema dazu: die Pleiten der errichteten Systeme. Ein Thema ist die ungeheuerliche Vielfalt, das äußerste erweiterte Bewußtsein, das Gegenthema: das Mikroskopische, die winzigen Variationen im kleinsten Detail. [...] Ein Thema ist der absolute Augenblick (als konsequenteste Bezeichnung der >heutigen Welt<), in dem durch Improvisation (Psychodrama, Happening, Rollenspiel) etwas Unvorbereitetes, Unberechenbares entsteht, das Gegenthema: die Aktualisierung einer der unzähligen Vergangenheiten, mit denen die Gegenwart überladen ist.“ (so P. Weiss in MM/91)

Der dichotome Entwurf des Themas entwickelt sich als ein strukturelles Grundmodell der Dokumentarstücke von Weiss. Es steht seit den sechziger Jahren in Verbindung mit seiner wachsenden Politisierung, daß er das gegenwärtige Weltbild durch das gegensätzliche Verhältnis zwischen einem kapitalistischen und einem sozialistischen Lager bestimmt, stellt also als literarische Widerspiegelung seine Weltanschauung dar. Um eine historische Realität in ihrer Totalität nach jenem entworfenen Grundschema darzustellen, muß aber zwangsläufig eine neue Form und Methode gesucht werden.

Hinsichtlich der Bearbeitung von Materialien hat jedoch das Dokumentartheater in erster Linie die doppelte Forderung zu erfüllen, einerseits sprachliche Materialien für die Gestaltung inhaltlich nicht zu verändern, aber andererseits diese nur der Form nach bühnenmäßig zu verarbeiten. Gerade diese Forderung bedarf einer anderen Lösung als die der traditionellen Form und Methode. Hierzu übernimmt der Autor von der Bildkunst, nicht zuletzt von der Filmarbeit, die sich der Realität nähern und Bilder der vorgefundenen Wirklichkeit möglichst direkt verarbeiten soll, eine neue Möglichkeit der formalen Verarbeitung für das Dokumentartheater: „Filmische Ausschnittstechnik“ und „Kontrastwirkung zwischen Schwarz und Weiß“<sup>135</sup>. Diese werden für ihn verbindliche Mittel, eine historische Realität stilistisch zu vereinfachen und ihre widersprüchlichen Inhalte zu artikulieren.

Nicht zuletzt ermöglicht es die filmische Ausschnittstechnik dem Autor, sprachliche Inhalte zu arrangieren und zu montieren, die von ihm selber

---

<sup>135</sup> Peter Weiss: Avantgarde Film, a. a. O., S. 143

ausgewählt werden. So werden in seinen Dokumentarstücken nur sprachliche Zitate aneinandergereiht. Daraus entwickelt sich die sogenannte „zitierende Montagetechnik“ als eine künstlerische Gestaltungsmethode des Dokumentartheaters. Diese Technik ermöglicht es zwar, nebeneinander oder nacheinander widersprüchliche Inhalte gegenüberzustellen, aber zugleich die Abstraktion und Konkretheit der Darstellung zu bewahren. Durch dieses sprachliche Arrangement wird bei ihm eine darzustellende historische Realität nicht in eine dramatische Handlung umgewandelt, sondern nur als solche zitiert. Deshalb findet bei ihm keine Dramatisierung im herkömmlichen Sinn statt.

Peter Weiss setzt bereits im „Marat“-Stück fast alle wichtigen Ausdrucksmittel des Theaters – vom Ausrufer bis zu den Songs und den Pantomimen – ein. Aber diese theatralischen Ausdrucksmittel scheinen in seinen Dokumentarstücken weitgehend zurückgestellt zu werden, vor allem im „Auschwitz“-Stück, in dem es um das Verbrechen in Auschwitz geht, das von dem nationalsozialistischen Regime begangen wurde. Dabei baut das Stück wörtlich auf sprachlichen Dokumenten auf. Die Wiedergabe des ganzen Geschehens ist nur aus den Aussagen von im realen Prozeß auftretenden Zeugen und Angeklagten, d.h. aus deren „Reden und Gegenreden“ zusammengesetzt. So bleibt nur „ein Konzentrat der Aussage“ übrig. (W5/9) Im Stück setzt sich damit der sogenannte „formale Minimalismus“<sup>136</sup> durch. Dazu ist auch der Schauplatz unverändert, so daß er recht statisch wirkt. Angesichts dieses formalen Charakters des Stücks urteilt Reinhard Baumgart verärgert, „hier hat es einem Theatertext außer der Sprache alles verschlagen, was Theater angeblich braucht.“<sup>137</sup>

Das gesamte Geschehen von Auschwitz wird von Zeugen und Angeklagten abstrahierend berichtet oder erzählt. Während Hunderte von Zeugen im realen Prozeß auftraten, wird die Zeugenanzahl im Stück auf neun reduziert. Von diesen wird in konzentrierter Form der ganze Prozeß bis zum Tode der Häftlinge in Auschwitz abstrakt dargestellt, so daß er von einem Gesang zum anderen immer deutlicher erhellt wird. Mit den Aussa-

---

<sup>136</sup> Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, Stuttgart 1992, S. 146

<sup>137</sup> Reinhard Baumgart: Politisches Theater oder moralische Anstalt? Zur Entwicklung von Peter Weiss, in: Ders.: Die verdrängte Phantasie. 20 Essays über Kunst und Gesellschaft (= Sammlung Luchterhand 129), Darmstadt und Neuwied 1973, S. 197. Diesbezüglich macht Wolfgang Harich dem „Auschwitz“-Stück von Peter Weiss einen extremen Vorwurf: „Weiss war mit den Akten des Auschwitz-Prozesses ebenso verfahren, ja, er hatte seinem Destillat sogar einen Anstrich von Dichtung dadurch gegeben, daß er dem von ihm ausgeschlachteten Dokumentenmaterial nicht nur mit Rotstift, Schere und Tesafilm zu Leibe gerückt war, sondern es in die Form von Quasi-Versen gebracht hatte, die sich zwar weder reimen noch irgendein Versmaß haben, durch die Art der Zeilenanordnung jedoch optisch den Eindruck von Gedichtem erwecken, also eine Lyrik fürs Auge sind, von der das Ohr nichts merkt“; hierzu in: Ders.: Der entlaufene Dingo. Das vergessene Floß. Aus Anlaß der <<Macbeth>>-Bearbeitung von Heiner Müller, in: Literaturmagazin 1 (1973), S. 99

gen von Zeugen über das schreckliche Verbrechen wechseln sich im Stück die Gegenreden von Angeklagten scheinbar unaufhörlich ab. Durch den Wechsel von Reden und Gegenreden wird der ganze Inhalt des Stücks in einer Kontraststruktur organisiert. Gegensätze zwischen Zeugen und Angeklagten werden dabei unschwer spürbar.

Dieser sprachliche Kontrast bleibt aber nicht darauf beschränkt, nur Allgemeines des Vorgangs zu schildern. In ihren Aussagen selbst sind Allgemeines und Besonderes schon enthalten. Das sprachliche Kontrastieren und Abwechseln von Allgemeinem und Besonderem ist auch in der formalen Struktur des Stücks angelegt. Dabei ist insbesondere der fünfte Gesang auffallend, der strukturell in der Mitte des Stücks steht und in dem es um das Schicksal einer individuellen Person namens Lili Tofler geht. Hier wird ein individuelles Schicksal mit dem gesamten Nazi-Verbrechen in Auschwitz konfrontiert und somit konkretisiert. Der kontrastive Wechsel von der Abstraktion und Konkretheit der Darstellung zieht sich durch das ganze Stück hindurch, was die Möglichkeit einer analytischen Schuldsuche eröffnet.

Gerade aus der Darstellungsform des Abwechselns bildet sich die epische Struktur des „Auschwitz“-Stücks heraus. Lange Aussagen von Zeugen, die stellenweise ohne Eingreifen des Gerichts aufeinander folgen, lassen das Publikum auf die vergangenen Ereignisse konzentrieren. Die Konzentration des Publikums wird aber sogleich durch die Zwischenfragen des Richters, des Anklägers oder Verteidigers und die Gegenreden von Angeklagten unterbrochen. Es erlaubt kaum einen dramatischen Ablauf im herkömmlichen Sinne. Damit wird das Publikum wiederum gezwungen, auf die Gegenwartsebene aufmerksam zu werden, in der es ständig um die Frage nach den Ursachen des gegenwärtigen Zustandes und Verhaltens der Angeklagten geht. Weiss' Bemühung, den im Stück behandelten Vorgang kontrastiv und episch zu strukturieren, liegt auch im unterschiedlich verwendeten sprachlichen Gestus. Man kann unschwer erkennen, daß der sprachliche Gestus der Zeugen, die das gesamte Auschwitz-Ereignis erzählen, ernsthaft und nüchtern ist, während der der Angeklagten emotional, sogar manchmal zynisch wirkt.

So versteht Burkhardt Lindner zunächst unter dem Konzept der Anästhesie die sprachliche Verfahrensweise von Peter Weiss. Als Grund dafür verweist Lindner auf den sprachlichen Gestus von Zeugen im „Auschwitz“-Stück, der drastisch und sachlich wirkt. Er betrachtet ihn als eine epische Darstellungsform insofern, als die Instanz der Zeugen einen Abstand zum Geschehen ermöglicht, und als sie sowohl vom Mitgefühl für die Qualen anderer Opfer wie vom Leiden am selbsterfahrenen Unheil be-

freit wären.<sup>138</sup> Deshalb betont er, daß sich der verwendete sprachliche Gestus mit „einer therapeutischen Anästhesie vergleichen [läßt], die die unerträgliche Schmerzempfindung betäubt, aber dem Sehen, Sprechen, Hören und Denken zu gesteigerter Präzision verhilft.“<sup>139</sup> Seine Argumentation ist über das „Auschwitz“-Stück hinaus für das „Popanz“-Stück und das „Vietnam“-Stück gültig, wo hinsichtlich des verwendeten sprachlichen Gestus die Natürlichkeit und Ernsthaftigkeit bzw. die Entschlossenheit und Weichlichkeit zwischen den Unterdrückten und Unterdrückern abwechselnd, aber in konsequenter Weise durchgesetzt sind.

Im „Popanz“-Stück bringt der Autor die fünfhundertjährige Geschichte der ursprünglichen Kolonisierung Angolas, die gegenwärtigen Zustände und Verhältnisse in Portugal und in seinen afrikanischen Kolonien sowie schließlich den beginnenden Befreiungskampf der Kolonisierten auf die Bühne. Das Stück setzt im ersten Gesang in Portugal ein und kehrt im elften Gesang wieder dorthin zurück. Dazwischen konzentriert es sich einerseits auf die portugiesische Kolonialherrschaft und ihre verschiedenen Aspekte in Afrika, vor allem in Angola, aber auch in Moçambique. Wie im „Auschwitz“-Stück findet kaum ein Schauplatzwechsel statt. Er wird vorwiegend durch den Text und sparsame Requisiten in der Art angedeutet, daß „ein paar grobe Bretterwände den Bühnenraum begrenzen“ (W5/202) können.

Der ganze Inhalt des Stückes wird in einer abstrakten Form zitiert und verdichtet, wie etwa die lange Geschichte von der afrikanischen Kolonialisierung im zweiten Gesang geschildert wird. Auch hier wird der Inhalt durch die Abstraktion und Konkretheit der Darstellung in eine Kontraststruktur eingeordnet, indem er zugleich in einer knappen, aber lyrischen Sprache geschildert wird. Dazu gibt es im Stück keine direkte Konfrontation und Auseinandersetzung zwischen portugiesischen Kolonisten und afrikanischen Kolonisierten. Es werden nur ihre jeweils unterschiedlichen Aussagen und Einstellungen abwechselnd und widersprüchlich gegenübergestellt. Sie entlarven beispielsweise die Doppelmoral der kolonialen Politik. Im dritten Gesang singen die Kolonisten ein Loblied auf sich selber:

„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/ [...] All dies mit Hilfe unsrer Kompanien und Monopole/ dem Land zum allgemeinen zivilisatorischen Wohle“ (W5/216)

---

<sup>138</sup> Vgl. Burkhardt Lindner: Anästhesie. Die dantesche „Ästhetik des Widerstands“ und die „Ermittlung“, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand, a. a. O., S. 120

<sup>139</sup> Ebd. S. 117

Diese ideologische Konstruktion der angeblich zivilisatorischen, moralischen Überlegenheit der Kolonialherren wird im Verlauf des Stücks durch die brutale Unterdrückung widerlegt, die von den Kolonisten ausgeübt wird. Die reale Situation formulieren die afrikanischen Unterdrückten im unten aufgeführten Gesang:

„Wurden auf die Straßen getrieben unter Schlägen/ Bekamen keinen Platz zum Schlafen angewiesen/ Lagen bei Nacht unter offenem Himmel/ Schrien unsre Kinder vor Hunger/ Schüttete man einen Beutel Maismehl vor uns aus/ Riefen wir/ das Maismehl ist schimmelig und voller Würmer/ Schlug uns der Aufseher mit dem Schlagholz“ (W5/222)

Damit werden reale ökonomische und politische Interessen der Kolonisten sowie ihre ideologische Absicherung als widersprüchlich vorgeführt. Dadurch erweist sich das obengenannte Loblied als lügnerisch. Dieser Kontrast zwischen Unterdrückern und Unterdrückten spielt sich im Stück immer wieder auf die gleiche Weise ab. Es bezieht allerdings auch Konkretes mit ein: Im Stück wird z.B. das individuelle Schicksal von zwei Frauen, die versehen mit Namen auftreten, personifiziert. Ihr Schicksal wird mit der kolonialen Herrschaft konfrontiert, was dazu beiträgt, das Wesen des Kolonialismus zu konkretisieren. Somit wird im Verlauf des Stücks immer deutlicher, wie systematisch und planmäßig die Politik von Kolonisatoren in Afrika ausgeführt wurde und wird.

Neben dem sprachlichen Arrangement werden im „Popanz“-Stück verschiedenartige epische Ausdrucksmittel einbezogen, im Gegensatz zum „Auschwitz“-Stück, aber vergleichbar mit dem „Marat“-Stück. Der Inhalt des Stücks wird jeweils durch Pantomimen und Songs direkt vermittelt. Dazu werden Einzelstimmen und Chöre im Wechsel eingesetzt, die jeweils besonders schwerwiegende Klagen, Tatbestände und Forderungen mehrfach wiederholen. Diese Ausdrucksmittel durchbrechen vielfach den dramatischen Ablauf des Stücks und episieren das Stück durchgehend, wie auch der sprachliche Gestus, der vor allem an das Epische Theater Brechts erinnert. Im ersten Gesang erzählt eine portugiesische Magd namens „Juana“ ihr Alltagsleben mit den Worten:

„Bin seit 5 Uhr morgens auf/ mein Tag hat folgenden Verlauf/ Fußboden scheuern und Staub wischen/ Frühstück für die Herrschaft auf-tischen/ Geschirr abspülen und Essen einkaufen/ [...]/ Dann hol ich mir von oben die Schuhe/ die mach ich zuletzt in aller Ruhe/ Wollte der Herr nicht noch ein Omelett/ käm ich um Mitternacht ins Bett“ (W5/208f.)

An anderer Stelle beginnt eine afrikanische Magd „Ana“ ihre Vorstellung mit den Worten:

„Ich heiÙe Ana und ich tue Dienst/ in einem Haushalt in Nova Lisboa/  
Wohne mit meiner Familie am Rand der Stadt/ Stehe auf vor Sonnenaufgang/  
Bereite meinen Kindern den Maisbrei/ Gehe den langen Weg zur Arbeit zu Fuß/  
Bin schwanger im sechsten Monat/ Jetzt will ich nach 12 Stunden Dienst/  
nachhause gehn“ (W5/229)

Der Grundcharakter der Darstellung, der anhand der vorherigen Stücke skizziert wurde, bleibt auch im „Vietnam“-Stück unverändert erhalten. Dieses Stück behandelt den EntwicklungsprozeÙ der ganzen Geschichte eines Landes. Der Stoff ist so umfangreich, daÙ er sich nicht mit dem des „Popanz“-Stückes vergleichen läÙt. Das Stück ist strukturell in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil geht es um die rund zweitausendjährige Geschichte der nationalen Befreiung des vietnamesischen Volks. Aber um diese Stofffülle ästhetisch zu bewältigen, muß eine neue Darstellungsform gefunden werden. Das ganze Geschehen des ersten Teils wird durch Verdichtung der entscheidenden Momente der vietnamesischen Geschichte und durch starke Konzentration auf typische Strukturen und Prozesse der Geschichtsentwicklung vorgeführt. Somit wird es auf „das allen Gemeinsame und Typische“ (W5/270) reduziert, und es abstrahiert gleichzeitig.

Um die langjährige Geschichte auf die Bühne zu bringen, stellt Peter Weiss außerdem im ersten Teil des „Vietnam“-Stücks neben sprachliche Zitate vielfältige theatralische Ausdrucksmittel, etwa Chöre, Bewegungen und Pantomimen sowie Musik. Durch ihre Zusammensetzung werden die Wechselbeziehungen zwischen Herrschaftsverhältnissen veranschaulicht und kontrastiert, so daÙ sie dazu dienen, einen bestimmten historischen ProzeÙ in seiner Gesamtheit zu verdeutlichen. Somit werden hier eine sprachliche und eine nichtsprachliche Einheit in eine kontrastive Struktur integriert, was keinen dramatischen Ablauf im herkömmlichen Sinne erlaubt. Auch hier wird die „größte Einfachheit“ der szenischen Schauplätze und Mittel für die Konzentration auf den historischen ProzeÙ selbst geltend gemacht, so daÙ auf „Kostümierung und dekorative Einzelheiten“ (W5/271) für die Aufführung verzichtet werden soll.

Im Gegensatz zum ersten Teil des Stücks ist der stoffliche Umfang des zweiten Teils relativ gering. In diesem Teil geht es um einen Zeitraum von der amerikanischen Invasion in Vietnam 1954 bis zum gegenwärtigen Zustand der sechziger Jahre. Während der ganze Inhalt des ersten Teils in sehr abstrakter Form dargestellt wird, ist der Inhalt des zweiten Teils fast gänzlich mit dokumentarisch belegten Fakten gefüllt. Es sind hier sogar konkrete Daten und Quellen angegeben. Diese werden durch Mittel des

epischen Theaters, wie Fotoprojektionen und Lautsprecheransagen, deutlich hervorgehoben.

Auch im zweiten Teil, in dem politische Aussagen von authentischen Personen fast ausschließlich in gekürzter Form angeführt werden, werden ihre gegensätzlichen Aussagen, Einstellungen und Verhältnisse usw. arrangiert und kontrastiert: Etwa in den Stadien V bis VIII werden das repressive Südvietnam und das sich im Wiederaufbau befindliche Nordvietnam einander gegenübergestellt, oder die Stadien IX und X entfalten die Argumente für und gegen eine stärkere Invasion der USA in Vietnam. Somit wird der ganze Inhalt des zweiten Teils in eine kontrastive Struktur eingeordnet, was zugleich dazu dient, ihn zu rationaler Argumentation und politischer Beweisführung zu führen.

Der zweite Teil des Stücks entfernt sich weiter von der parabelartigen, abstrakten Verdichtung der Geschichte und ist stattdessen auf die dokumentarisch sprachliche Ebene konzentriert. Diese Unterschiedlichkeit zwischen dem ersten und dem zweiten Teil macht aber das ganze Stück zwangsläufig formal brüchig und verhindert inhaltlich, die verschiedenen geschichtlichen Entwicklungsstufen eines Landes dialektisch überschaubar zu machen. So bemerkt Manfred Durzak hinsichtlich der Darstellungsform des „Vietnam“-Stücks kritisch:

„Statt eines Dramas, das die Dialektik der historischen Entwicklung sichtbar macht, ist so eine riesige Collage von Zitaten entstanden, die nur aus Gründen äußerer Bühnenwirksamkeit als dramatischer Text arrangiert wurde, aber ebenso als epische Collage denkbar ist.“<sup>140</sup>

Dennoch vermag das sprachliche Arrangement bei Peter Weiss, das von Heinrich Vormweg als eine „Schrumpfung des Autors zum Arrangeur“<sup>141</sup> kritisiert wird, ein widersprüchliches Verhältnis zwischen Thema und Gegen thema zu formulieren, indem es gegensätzliche Aussagen, Situationen und Verhältnisse nebeneinander oder nacheinander demonstriert und zitiert. Hierdurch ist „die diskursive Struktur der Werke“<sup>142</sup> charakterisiert, weil in jeder Szene gesetzte Kontraste einen offenen Diskurs herausfordern können. Zwar enthalten Weiss' Stücke jeweils verschiedene formale Variationen, doch weichen sie im Grunde nicht von der diskursiven Grundstruktur

---

<sup>140</sup> Manfred Durzak: Monologe und Appelle an die Wirklichkeit. Die Dramen von Peter Weiss, in: Ders.: Dürrenmatt Frisch Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie (2. Aufl.), Stuttgart 1972, S. 302

<sup>141</sup> Heinrich Vormweg: Peter Weiss (= Autorenbücher 21), München 1981, S. 97

<sup>142</sup> Michael Franz: Der künstlerische Diskurs als Suche nach dem Sinnvollen. Aspekte der Kunstauffassung von Peter Weiss, in: [Hg.] Marx-Engels-Stiftung e.V., Wuppertal: Die Herausforderung Peter Weiss: Symposium, Wuppertal, 17./18. Oktober 1987 (= Schriften der Marx-Engels-Stiftung; 11), Düsseldorf 1989, S. 54



ab. Diese zeigt einen epischen Charakter der obengenannten Dokumentarstücke auf, und sie wirkt als eine ästhetische Struktur für seine weiteren Dokumentarstücke verbindlich.

Es gibt außerdem in Weiss' Dokumentarstücken weder dramatische Spannungen noch daran gebundene Konflikte im traditionellen Sinne, welche vom Autor selber nur als ein „Lokalkolorit“ (N/470) betrachtet werden, so wie die diskursive Grundstruktur die auf der Bühne vorgeführten Vorgänge der Stücke kontrastiert und sie weitgehend so offenläßt, daß ein dramatischer Ablauf kaum möglich wird. Ein dramatischer Konflikt oder eine dramatische Spannung wird stattdessen durch die sprachlichen Ebenen der unterschiedlichen Aussagen erzeugt, d.h. durch widersprüchliche und gegensätzliche Aussagen von Zeugen und Angeklagten, Kolonisten und Kolonisierten, Unterdrückern und Unterdrückten. In diesem Zusammenhang weist Henning Falkenstein auf „Gegensätzliches als dramatische Spannung“<sup>143</sup> hin. Schließlich befindet sich das Dokumentartheater „nicht im Zentrum des Ereignisses, sondern nimmt die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden ein“ (N/468).

In diesem Punkt unterscheidet sich Peter Weiss von Erwin Piscator, der das Überraschungs- und Spannungsmoment als ein wichtiges Element des Theaters betrachtet. Zusammenfassend: Erwin Piscator, der eine Epoche als eine geschlossene Einheit einer Wirklichkeit betrachtet, nimmt die Revueform als eine wirksame Form für die formale Ausweitung und Veränderung an. Der Film wirkt dabei neben dem Bühnenaufbau als ein verbindendes Ausdrucksmittel, um einen sozialen und politischen Abriß einer bestimmten ganzen Epoche zu geben. Somit legt der Regisseur den Schwerpunkt seiner Regiearbeit darauf, emotionale Effekte und Illusionen auszulösen und dadurch das Publikum propagandistisch zu aktivieren. Hingegen zielt Peter Weiss durch die Konzentration auf die sprachliche Ebene auf eine nüchterne und nachdenkliche Zuschauerreaktion ab, und er motiviert das Publikum durch diesen intellektuellen Appell, der einer offenen Form des Theaters entspricht.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Henning Falkenstein: Peter Weiss (= Köpfe des 20. Jahrhunderts; Bd. 125), Berlin 1996, S. 59

<sup>144</sup> Indem Erika Salloch in ihrem Aufsatz das Theater von Erwin Piscator mit dem Theater von Peter Weiss vergleicht, weist sie auf eine „geschlossene“ und eine „offene“ Form des Theaters hin, vor allem im Zusammenhang mit der Bearbeitung der empirischen Wirklichkeit. Ihrer Meinung nach neigt Piscators Theater zu einer geschlossenen Form, weil er noch eine geschlossene Einheit der Wirklichkeit annehmen muß, um zum Ergebnis zu kommen, während sich Weiss' Theater an einer offenen Form insofern orientiert, als er am Schluß seiner Werke keine Lösung anbietet, sondern sie offenläßt; vgl. hierzu in: Dies.: Peter Weiss' Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters, a. a. O., S. 32

## 2.4. Die Auflösung der Fabel und des konventionellen Bühnencharakters

Erwin Piscator, der sein Theater als eine politische Anstalt auffaßt, weist angesichts der zeitgenössischen Werke auf „Unzulänglichkeiten des Stückes der Tragkraft des Stoffes gegenüber“ (PT/102) hin. Deshalb sieht er seine Regieaufgabe darin, die Aktualität zeitgebundener Stoffe auf der Bühne wiederherzustellen, die von Autoren entweder aus ästhetisch-künstlerischen Gründen oder in persönlich-individuelle Problemstellungen aufgelöst ist. Er will aktuelle sozialpolitische Zusammenhänge eines behandelten Stoffes mit zeitgenössischen Problemen feststellen und auf seine dadurch beleuchteten zeitgeschichtlichen Hintergründe nachdrücklich aufmerksam machen, um grundlegende Probleme und Konflikte der Zeit aufzugreifen und sie in die Dramenstruktur bewußt einzufügen. Damit versucht er, einen zeitgebundenen Stoff in seiner ganzen Wirkungsbreite auf die Bühne zu bringen. Der Stoff selbst wird für ihn zur Hauptsache. Der Regisseur äußert anläßlich der „Hoppla“-Inszenierung seinen Grundgedanken wie folgt:

„Es [das Stück, Anm. d. Verf.] umfaßte die ganze Periode der Revolution, deren Triebkräfte an einer politisch interessanten Persönlichkeit aufgedeckt werden sollten. Wir hatten die Möglichkeit, aus diesem Stoff das Wesen der November-Revolution zu analysieren, alle Faktoren ihres Aufstiegs und Niedergangs zu zeigen, kurz, mit dieser Revue Probleme zu entwickeln, die historisch interessant und in ihrer Auswirkung immer noch von starker, aktueller Bedeutung waren.“ (PT/138)

Um diese grundlegende Vorstellung auf der Bühne zu realisieren, soll ein dramatischer Stoff beweiskräftig und überzeugend so gesichert sein, daß er über wissenschaftliche Merkmale verfügt:

„Der überzeugende Beweis kann sich nur auf eine wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes aufbauen. Das kann ich nur [...] durch die Schaffung einer Verbindung zwischen der Bühnenhandlung und den großen historisch wirksamen Kräften. [...] Aus ihm ergibt sich die Zwangsläufigkeit, die Gesetzmäßigkeit des Lebens, aus der das private Schicksal erst seinen höheren Sinn erhält.“ (PT/63f.)

Erwin Piscator versucht dabei durch die Montage von dokumentarischen Filmen die Bühne mit dem aktuellen gesellschaftlichen Leben in Verbindung zu setzen. Der eingesetzte Film wandelt auf der Bühne vorgeführte Einzelvorgänge in allgemeine politische Zusammenhänge dergestalt

um, daß die Wirklichkeit den künstlerischen Vorgang konkretisiert. Der Film ist also bei ihm zu verstehen „als Mittel, die historischen großen Beziehungen des dramatischen Stoffes sichtbar zu machen und das Stück selbst einzugliedern in einen historischen Ablauf“ (RS1/26).

Der Einsatz des Films verhindert aber vor allem den Verlauf einer dramatischen Fabel auf der Bühne und löst sie endgültig auf. Hierin sieht der Regisseur eine Wirkungsmöglichkeit, künstlerische und subjektive Elemente eines Werks zu entfernen und seine Inhalte in einen historischen Ablauf einzubetten:

„Damit gewinnt an Stelle der Fabel das Dokument eine entscheidende Bedeutung, das zugleich ein Wirkungselement ist, dem sich niemand mehr entziehen kann.“ (RS1/27)

Angesichts des theatralischen Versuchs von Piscator merkt Herbert Jhering bestärkend an:

„Gegen die Kunst ist nicht die journalistisch-szenische Aufmachung von Zeitstoffen; sie bleibt ehrlich; sie stellt nicht vor, was sie nicht ist; sie verbildet nicht; sie öffnet die Beziehung zur Zeit und versperrt nicht den Weg zur Kunst. Sie macht Stoffe urbar, die dichterisch zu bewältigen heute vielleicht noch die Distanz fehlt. Sie bringt das Theater aus Isolierung heraus. Sie führt ihm Blut zu und arbeitet kommenden Dichtern vor.“<sup>145</sup>

Neben der Auflösung der fiktiven Fabel versucht Erwin Piscator ein neues Menschenbild auf der Bühne zu schaffen, so wie sich die Funktion des Menschen den veränderten sozialpolitischen Bedingungen der Wirklichkeit entsprechend verändert. Der Regisseur versteht den einzelnen Menschen nicht mehr als ein privates Wesen, das von moralischen und psychisch-seelischen Problemen und Konflikten bestimmt ist. Er faßt ein Individuum nur als ein politisches Wesen auf, das von den gesellschaftlichen Verhältnissen her determiniert ist, soweit es an sozialpolitische und ökonomische Faktoren seiner jeweiligen Zeit untrennbar gebunden und sein ganzes Leben davon stark abhängig ist.

Jeder Mensch ist also nichts anderes als ein „Prototyp seiner Klasse und zugleich auch Träger der gesellschaftlichen Entwicklung“ (RS1/27). Auch sein Schicksal wird ein historisches Ergebnis insofern, als er von historischen Faktoren stark beeinflußt wird und somit die eigene Epoche als sein Schicksal erlebt. Erwin Piscator interessiert sich deshalb nicht mehr für ein

---

<sup>145</sup> Herbert Jhering: Etappendramaturgie. Kritik vom 20. 2. 1927, in: Ders.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd. II (1924-1929), Berlin 1959, S. 256

Individuum mit seinem persönlichen und zufälligen Schicksal, sondern setzt das individuelle Schicksal mit dem der Masse oder Klasse gleich. Daraus entwirft er „eine politisch-soziologische Dramaturgie“ (PT/122) mit dem Ziel, das Verhältnis des einzelnen Menschen zur Gesellschaft in den Mittelpunkt seines Theaters zu rücken.

Die Inszenierungen der beiden Werke „Hoppla, wir leben!“ von Ernst Toller und „Der Kaufmann von Berlin“ (1929) von Walter Mehring sind von entscheidender Bedeutung für Piscators Bemühungen, seine Konzepte für ein politisches Theater zu erproben und umzusetzen. In beiden Werken bestätigt aber der Regisseur das Fehlen von wirtschaftlichen und sozialen Analysen der zeitgenössischen Zustände: die Auswirkungen des Krieges und der Inflation der zwanziger Jahre. Um diese fehlenden Inhalte zu ergänzen, baut er in den Werken zwei wichtige Gesänge ein, die nach seinen Anregungen und Vorschlägen von Walter Mehring verfaßt werden: Der eine ist der „Prolog“ zum „Hoppla“-Stück, und der andere ist das „Oratorium von Krieg, Frieden und Inflation“ aus dem „Kaufmann“-Stück.

Im „Hoppla“-Stück, das aus einem Vorspiel und fünf Akten besteht, geht es ursprünglich um die ausweglose Enttäuschung eines ehemaligen Revolutionärs, der nach seiner Entlassung aus dem Irrenhaus auf die neu veränderte Wirklichkeit stößt, aber „keine Grenze zwischen Irrenhaus und Welt“<sup>146</sup> erkennt und schließlich den Selbstmord als einzigen Ausweg wählt. Das Stück endet also mit der Einsicht der Hauptfigur in die Sinnlosigkeit der Revolution, was der Regisseur als Ergebnis einer mangelhaften Analyse des Autors über die sozialpolitischen und ökonomischen Hintergründe des Stoffes wertet. Zu ihrem Ausgleich fügt er einen Prolog in das Stück ein, in dem die veränderte gesellschaftliche Wirklichkeit von verschiedenen Standpunkten beleuchtet und charakterisiert werden soll.

Im Prolog werden die gesellschaftlichen Zustände und Verhältnisse der zwanziger Jahre, die den Hintergrund des Stücks bilden, geschichtsmaterialistisch zu analysieren versucht. Zuerst wird die Gesellschaft in zwei Lager aufgeteilt: die herrschende Schicht und das proletarische Volk als ihr Gegenspieler. Die herrschende Schicht als die „Crème der Gesellschaft“<sup>147</sup> fordert unverändert trotz ihres verlorenen Krieges ihr erworbenes Recht und ihre sozialpolitischen Interessen ein, sie verlangt sogar vom Proletariat die Begleichung ihrer Schulden aus der Kriegsniederlage:

---

<sup>146</sup> Ernst Toller: Hoppla, wir leben!, GW. Bd. 3, S. 110

<sup>147</sup> Walter Mehring: Hoppla! Wir leben!, in: Ders.: Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons. 1918-1933, Düsseldorf 1981, S. 291-295, hier S. 291. In der 2. Szene des 3. Aktes von >Hoppla, wir leben< wird das vorliegende Chanson von Walter Mehring eingefügt. Dieses Chanson erschien erstmals unter der Überschrift „Hoppla, wir leben! Intermezzo zu einer Hotelszene des Tollerschen Stückes“ in der „Leipziger Volkszeitung“ vom 14. September 1927; die Seitenzahlen mit der Sigle „H“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

„Wir bluteten/ Moneten –/ Bezahlt sie ab! Proleten!/ Freiheit?/ hinter Gitterstäben –/ bis die Schuld zurückgegeben!/" (H/294)

Hingegen hatte sich das Proletariat für Interessen und Vorteile jener „Crème“ bis zum Einsatz seines Lebens einzusetzen und hat schließlich nun die Reparationszahlungen zu übernehmen:

„Es blutet uns das Herze/ vor lauter Druckerschwärze/ Hoppla!/ Gleichheit soll's für alle geben =/ In Schützengräben/" (H/292)

Diese Passage stellt wiederum fest, daß trotz der Veränderung der realen Umwelt die alten gesellschaftlichen Zustände und Verhältnisse immer noch unverändert bestehen:

„Die Philister:/ Minister und Richter:/ es sind wieder dieselben Gesichter –/ Es ist wieder ganz wie vor dem Krieg –/ vor dem nächsten Kriege eben – /" (H/294)

Der Prolog demonstriert einerseits, wie widersprüchlich die gegenwärtigen Zustände und Verhältnisse sind und veranlaßt andererseits die Veränderung der als widersprüchlich empfundenen Wirklichkeit. Anders als der Schluß des Stückes, der mit dem Selbstmord der Hauptfigur endet, zeigt sich daher der Prolog optimistisch: „WIR befehlen:/ Hoppla!/ Wir leben!" (H/295).

Die Grundeinstellung Piscators verstärkt sich auch im „Kaufmann“-Stück.<sup>148</sup> Aber die Inszenierung des Stückes löst einen so gewaltigen Widerstand und große Empörung gegen das Piscatorsche Theater aus, daß er selber seine Aufführung unterbrechen und wenig später sein Theater schließen muß. Das Stück behandelt den wirtschaftlichen Aufstieg und Untergang eines Ostjuden namens Kaftan in der Inflationssituation. Der Regisseur, der den im Stück behandelten Stoff als „eins der schmachvollsten Kapitel jüngster deutscher Geschichte“ (PT/226) ansieht, versucht durch die Inszenierung des Stückes eine neue Stufe in der Geschichte des politischen Theaters zu erreichen:

„[...] eine Epoche, in der ein <anonymes Schicksal> das deutsche Volk fast um die Hälfte seines Vermögens brachte, den gesamten Mittelstand enteignete, die Arbeiterschaft unter den Lebensstandard des chinesi-

---

<sup>148</sup> Walter Mehring: Der Kaufmann von Berlin. Ein historisches Schauspiel aus der deutschen Inflation, in: [Hg.] Hans-J. Weitz: Drei jüdische Dramen, Göttingen 1995; die Seitenzahlen mit der Sigle „K“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

schen Kulis herabdrückte und Hunderttausende zu einem Dasein zwischen Leben und Sterben verurteilte. Dies wurde erreicht mit Hilfe eines der grandiosesten Täuschungsmanöver, das die Weltgeschichte kennt: der Inflation.“ (PT/226)

Um eine wissenschaftliche Analyse der sozialen und ökonomischen Inflationsaspekte zu bieten, werden Gesänge wie das „Oratorium von Krieg, Frieden und Inflation“ eingebaut. Auch bemüht sich Erwin Piscator darum, neben der Erweiterung des Stoffs die Hauptfigur Kaftan in einen „Bejager des Kapitalismus“ zu steigern, „der am Kapitalismus zugrunde geht“. (PT/228) Das obengenannte Oratorium trägt vor allem dazu bei, ein privates Problem, hier im Stück das von Kaftan, in „ein soziales, ein Klassenproblem“ (PT/228) zu übertragen. Hier wird die Gesellschaft viel deutlicher als im „Hoppla“-Stück analysiert, sie wird nämlich in drei Klassen gegliedert: das Volk, das durch Soldaten vertreten wird, das Bürgertum, das keiner Seite eindeutig zugerechnet ist, sich aber schnell und kompromißbereit an die veränderte Situation anpaßt, und schließlich die Herren, die trotz der Niederlage des Krieges zur Durchsetzung ihrer Interessen unverändert ihre Macht ausüben. Das Oratorium gibt somit „eine genauere Bestimmung der Herren der Gesellschaft“<sup>149</sup>. Das Volk wird allerdings auch hier genauso wie im „Hoppla“-Stück gefordert:

„[...] Da erschienen die Herren der Feinde und/ die Herren der Heimat  
Hand in Hand und sprachen zum Volke:/ Ihr müßt es zahlen! Zahlen  
müßt Ihr!“ (K/175)

Das Oratorium gibt darüber hinaus „ökonomische und soziale Hinweise“ und bringt zugleich „das Proletariat als handelnden Faktor“ (PT/235) zum Ausdruck. Die widersprüchlichen Aspekte schließen sich an die Auswirkungen der Inflation in den zwei letzten Chören und Rezitativen an:

„Chor: Da fuhren die fremden Valuten,/ Die toten Stationen durchbrau-  
send,/ Von Schiebern geschoben, geplündert,/ Und wuchsen papieren  
die Fluten,/ Und der Dollar sprang hundert und tausend/ Millionen, Mil-  
liarden,/ Sprang zur Billion.

Rezitativ: Und soweit der Hunger reichte und so hoch der Dollar stand,/  
bedeckte Öde und Inflation das Land,/

Chor: Da fuhren mit Notenmaschinen/ Die Völker der Erde auf Reisen,/  
Da fuhren auf toten Geleisen/ Waggons voll verschobener Schienen,/

---

<sup>149</sup> Frank Hellberg: Walter Mehring – Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde, Bonn 1983, S. 161

Rezitativ: Da hielt der Zug, wo hoch der Dollar schien,/ Da stieg der Mann aus, denn da lag Berlin.“ (K/175f.)

Auf diese Weise wird in den Inszenierungen der beiden Dramen ein sozialpolitischer und ökonomischer Abriß einer ganzen Epoche gegeben, und es werden die dramatischen Handlungen sowie die darin handelnden Figuren in die historische Konstellation der zwanziger Jahre eingeordnet. Das Theater Piscators ist nicht nur durch die Bühnenarchitektur und den dokumentarischen Filmeinsatz, sondern auch durch die erweiternd-analytische Bearbeitung des Stoffes auf widersprüchliche Klassenverhältnisse hin orientiert, die starke Kontrastwirkungen erzielt. Die Gegensätzlichkeit von herrschender Klasse und proletarischem Volk erzeugt eine intensive Spannung auf der Bühne und führt zu klarer klassenmäßiger Abgrenzung der Bühnenrollen. So ist jede Rolle tatsächlich der scharf umrissene Ausdruck für eine gesellschaftliche Schicht, sie fungiert auf der Bühne als „der Typus, der Vertreter einer bestimmten gesellschaftlichen und ökonomischen Anschauung“. (PT/144) Der Regisseur macht jeden einzelnen Menschen nur als Teil einer Gruppe oder Klasse zum Ausgangspunkt seines Theaters.

Dennoch gibt es bei Erwin Piscator immer noch scharfe Charaktere und dramatische Spannungsabläufe. Er verzichtet bei seiner Aufführung nicht in konsequenter Weise auf ein privates Schicksal von Menschen, sondern sieht auch etwas Fatales darin, denn, wie er selber feststellt, daß, wenn auch „die Verhältnisse tausendmal stärker als die Menschen“ seien, so sei auch „im Menschen selbst etwas Schicksalhafteres“ (PT/223). Diese widersprüchliche Einstellung, je nach Inszenierung, verhindert es, daß sein theatrales Experiment über den Bereich der Theaterkunst hinaus zu einer neuen verbindlichen Dramatik gelangt.

Angesichts der Konzeption des Piscatorschen Figurenaufbaus weist deshalb Joachim Fiebach darauf hin, daß der Regisseur eine produktive Wechselbeziehung zwischen Individuum und Gesellschaft nur ungenügend reflektiert:

„Die Determination des Menschen durch Objektives wurde überbetont, die produktiven Wechselbezüge zwischen Subjekt und Objekt, Individuum und Gesellschaft, Künstler und Kunstproduktion, Kunstwerk und Zuschauer nicht umfassend genug erfaßt. Obwohl er davon ausging, daß die Welt durch das revolutionäre praktische Handeln des gesellschaftlichen Subjekts, durch die Arbeiterklasse und andere fortschrittliche Schichten, verändert wird, obwohl er also die produktiven Möglichkeiten in dieser Hinsicht zumindest miterfaßte, und obwohl er politisches Theater als wirklichkeitsveränderndes Instrument begründete, bezog er das nicht konsequent auf das Theatermachen. So kam er zur soziologi-



schen Dramaturgie, in der das sozial Funktionelle des Menschen inhalts- und strukturbestimmend ist, in der der Mensch fast ausschließlich als ausdeterminiertes Wesen und als Typ, als Träger von allgemeinen Klassenmerkmalen, erscheint.“<sup>150</sup>

Georg Lukács wendet sich insbesondere gegen die wissenschaftliche Lösung in der literarischen Gestaltung, die jeden einzelnen Menschen als ein nur von der äußeren Objektwelt determiniertes Wesen begreift und diesen ausschließlich als einen Teil einer bestimmten Gruppe oder Klasse darstellt. Dabei ist er skeptisch, ob Individuen durch eine wissenschaftliche Analyse von den sie betreffenden äußeren Faktoren in ihrer Totalität begriffen werden können. Er bestätigt auch, daß ein Individuum an die ununterbrochene Bezogenheit auf die zwischenmenschlichen Verhältnisse und Tätigkeiten gebunden ist. In dieser Hinsicht erfaßt er das Individuum als einen „Komplex von Verwicklung, der seinem Wesen nach und direkt gesellschaftlichen Charakter trägt“, in dem Sinne, daß es mit der „Grundlage einer jeden gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung“ verknüpft ist.<sup>151</sup>

Deswegen schlägt Georg Lukács vor, daß man ein „lebendiges Abbild der Totalität des Lebens“<sup>152</sup> erreichen soll, um jedes Individuum als das Ganze typisch zu machen. Seiner Meinung nach kann dieses Abbild ausschließlich durch eine „lebendige Wechselwirkung des Innenlebens des Menschen mit den Gegenständen seiner gesellschaftlich-geschichtlichen Umwelt“<sup>153</sup> dargestellt werden. Die Möglichkeit, das Individuum in seiner Totalität vorführen zu können, sieht dabei Lukács nicht in der wissenschaftlichen, sondern nur in der schöpferisch-künstlerischen Methode:

„In der Gestaltung muß das Individuum, das individuelle Schicksal als solches typisch erscheinen, d.h. die klassenmäßigen Züge als individuelle enthalten. Die konkrete Gesamtheit der dichterischen Gestaltung verträgt nur Individuen und individuelle Schicksale, die in ihrer lebendigen Wechselwirkung einander beleuchten, ergänzen, vervollständigen, verständlich machen, deren individuelle Verknüpftheit miteinander das Ganze typisch macht.“<sup>154</sup>

Also fordert Georg Lukács hinsichtlich der realistischen Darstellung, „neben der Wahrheit des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“<sup>155</sup> zu leisten, weil dadurch das Wesentli-

---

<sup>150</sup> Joachim Fiebach: Von Craig bis Brecht, a. a. O., S. 255

<sup>151</sup> Georg Lukács: Historischer Roman und historisches Drama, a. a. O., S. 120 und 123

<sup>152</sup> Ebd. S. 109

<sup>153</sup> Ebd. S. 111

<sup>154</sup> Georg Lukács: Reportage oder Gestaltung?, a. a. O., S. 40f.

<sup>155</sup> Ebd. S. 43

che, d.h. der Gesamtprozeß und seine treibenden Kräfte viel klarer gezeigt und zugleich seine wirksamen Züge viel sinnlich-konkreter aufgewiesen werden können. So meint er, daß das Individuum einen dramatischen Charakter hat, denn es sei „vom Leben selbst zum Helden, zur zentralen Figur des Dramas bestimmt“. In diesem Zusammenhang versteht er eine dramatische Kollision als einen wesentlichen Zug des Dramas, um „eine wesentliche persönliche Einheit zwischen dem Individuum, seinem Lebenswerk und dem gesellschaftlichen Inhalt dieses Lebenswerks“ in konzentrierter Form zu verschärfen.<sup>156</sup> Somit geht es ihm immer noch um das Individuum und einen an dieses gebundenen persönlichen Konflikt. Der Piscatorsche Versuch, auf wissenschaftlicher Methode fußend, das einzelne Individuum ausschließlich durch seine objektiven Faktoren zu erfassen und darzustellen, ist deshalb für ihn nur „inhaltlich eine Pseudowissenschaft und formell eine Pseudokunst.“<sup>157</sup>

Piscators theatralische Grundvorstellung wird aber von Peter Weiss wiederbelebt und weiterentwickelt. Dazu bezieht der Autor selber sein Dokumentartheater auch auf das Epische Theater Brechts, wie er sein Theater in einer Tradition sieht, die „seit der Proletkultbewegung, dem Agitprop, den Experimenten Piscators und den Lehrstücken von Brecht zahlreiche Formen durchlaufen hat“ (N/464). Unter anderem kann bei Peter Weiss die starke „Annäherung“ an Brecht, gleichzeitig aber das Festhalten an der „Distanz“<sup>158</sup> bestätigt werden: Es ist unschwer zu sehen, wie nahe etwa das „Marat“-Stück den Brechtschen epischen Konzeptionen steht, von der Verwendung verfremdender Ausdrucksmittel über die Praktizierung eines antipsychologischen Theaters bis zum sprachlichen Gestus hin. Andererseits ist aber auch Weiss` Distanz zu Brecht erkennbar, wie der Autor selber hinsichtlich der Bearbeitung des obengenannten Stücks betont:

„Hätte ich es in diesem Stück mit pädagogischen Mitteln versucht, wie Brecht das vielleicht getan hätte, wären mir nicht die starken emotionalen Effekte gelungen, die ich haben wollte.“ (so P. Weiss in MM/98)

Der Bezug zu Brecht ist stellenweise auch in den Dokumentarstücken zu spüren. Aber nicht zuletzt durch den Verzicht auf die dramatische Fabel und die starke Zurücknahme individueller Figuren in den Dokumentarstücken unterscheidet sich Peter Weiss unverkennbar von Brecht. In diesem Fall findet der Autor es dramatisch, ein historisches Geschehnis auf die

---

<sup>156</sup> Georg Lukács: Historischer Roman und historisches Drama, a. a. O., S. 124

<sup>157</sup> Georg Lukács: Reportage oder Gestaltung?, a. a. O., S. 41

<sup>158</sup> Robert Cohen: Versuche über den Brecht-Komplex, in: Ders.: Versuche über Weiss` Ästhetik des Widerstands (= New York University Ottendorfer Series; Neue Folge Bd. 33), Bern Frankfurt am Main New York Paris 1989, S. 161

Bühne zu bringen und es unmittelbar wiederzugeben, denn „das braucht gar keine Fabel zu haben, sondern das kann auch ein Zustand sein. Es braucht nicht von einem Punkt auszugehen und sich zu einem ganz bestimmten Ziel, zu einem Ende hin zu entwickeln“ (so P. Weiss in MM/110). Dies bedeutet jedoch, daß der Autor nicht auf die Fabel selbst verzichtet, sondern auf eine erfundene dramatische Fabel als eine „schnell verbrauchte äußere Konstellation“ (N/469). Stattdessen begreift er einen bestimmten historischen Prozeß oder Zustand selbst als eine Art Fabel. Er stellt dazu fest:

„Diese Zeitfiguren, die sich der heutige Dramatiker vornimmt – und wenn er sie direkt übernimmt mit ihren authentischen Zitaten –, können auch wieder eine Art von Fabel abgeben. Der Präsident Johnson zum Beispiel: Man braucht sich nur seine Reden vorzunehmen. Aus ihnen kann man eine dramatische Handlung entwickeln: wie er weint und betet, wie er seine Generäle anfleht, wie er sich hilfeschend an die Bevölkerung der Vereinigten Staaten wendet, diese ganzen Geschichten, das Aufdecken dieses Doppelspieles, der Zweideutigkeit, der Verschleierung. Ich glaube, da ist ein ungeheuer dramatischer Stoff drin. Es ist eigentlich eine Arbeitsart. Man kann natürlich auch anders arbeiten.“<sup>159</sup>

Allerdings sieht Peter Weiss keineswegs die Montage von historischen oder zeitgeschichtlichen Dokumenten im Gegensatz zur Konstruktion einer Fabel stehend. Er entwirft damit ein neues Fabelkonzept und bewertet es als „ein[en] Übergang von Brecht zu einer neuen Dramatik.“<sup>160</sup> Das Weiss'sche Fabelkonzept wird aber weitgehend der Frage ausgesetzt, ob die Fabel selbst durch eine unmittelbare Darstellung des historischen Prozesses ersetzt werden kann, weil dieses Konzept in Gefahr geraten könnte, eine darzustellende historische Realität selbst zu mystifizieren und somit eine hinter ihr verhüllte Wahrheit kaum zu entlarven.

Bekanntlich ist für Brecht die Fabel ein sehr wichtiges Mittel der dramatischen Gestaltung, um einen vorliegenden Stoff oder -komplex zu verarbeiten und ihn in einem Bedeutungszusammenhang zum Ausdruck zu bringen. Deshalb macht er „die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung durch geeignete Verfremdungen“ zum „Hauptgeschäft des Theaters.“<sup>161</sup> Er hält im „Kleinen Organon für das Theater“ an ihrer Bedeutung fest: „Die Fabel ist nach Aristoteles – und wir denken da gleich – die Seele des Dra-

---

<sup>159</sup> [Hg.] Werner Hecht: Brecht-Dialog 1968. Politik auf dem Theater (Dokumentation 9. bis 16. Februar 1968), Berlin 1968, S. 98

<sup>160</sup> Ebd. S. 92

<sup>161</sup> Bertolt Brecht: Schriften 3 (1942-1956), a. a. O., S. 94

mas“ und zugleich das „Herzstück der theatralischen Veranstaltung.“<sup>162</sup> Darüber hinaus ist die Fabel seiner Meinung nach in der Lage, nicht nur einzelne Geschehnisse miteinander zu verknüpfen und gegebenenfalls einander gegenüberzustellen, sondern auch Mitteilungen und Impulse zu liefern, die dem Vergnügen des Publikums dienen sollen. Deshalb bildet die Fabel bei Brecht einen Ausgangspunkt, um bestimmte politische Ziele zu erreichen:

„Die Fabel entspricht nicht einfach einem Ablauf aus dem Zusammenleben der Menschen, wie er sich in der Wirklichkeit abgespielt haben könnte, sondern es sind zurechtgemachte Vorgänge, in denen die Ideen des Fabelerfinders über das Zusammenleben der Menschen zum Ausdruck kommen. So sind die Figuren nicht einfach Abbilder lebender Leute, sondern zurechtgemacht und nach Ideen geformt.“<sup>163</sup>

Jedoch scheint Manfred Wekwerth mit dem neuen Fabelkonzept von Weiss einverstanden zu sein. Er macht dabei auf eine mögliche Fabel in Weiss` Dokumentarstücken aufmerksam:

„Interessant war doch, daß sich bei der Aufführung der ‘Ermittlung’ die Fabel kräftig durchsetzte. Die Fabel lautete: In Frankfurt findet soundso viele Jahre nach dem Krieg ein Prozeß statt, ein bestimmter Richter, den er sehr allgemein gehalten hat –, ein bestimmter Ankläger usw. Die Geschichte, die er erzählte, ist also diese Geschichte, während er meint, die Geschichte der Ankunft im Lager, den Aufbau des Lagers zu erzählen. Wenn man das auf eine Fabeldefinition zuspitzt, so liegen hier zwei Dinge undefiniert übereinander. Das eine ist das Thema eines Stückes, und das andere ist, wie dieses Thema vom Theater assimiliert wird und schließlich doch als eine Art Fabel auftritt. Denn natürlich haben die Leute den Auschwitz-Prozeß auf der Bühne gesehen und nicht das Lager Auschwitz. Insofern würde ich sagen, daß sich auch in seinem <Viet Nam Diskurs> eine Fabel durchsetzen kann, die Fabel der Geschichte eines langen Klassenkrieges, der von den Imperialisten geführt wird, die ein Interesse daran haben, ihn als Ausnahme hinzustellen, in die sie geschlittert sind oder zu der sie gezwungen sind. In Wirklichkeit handelt es sich um eine permanente Auseinandersetzung, die in Vietnam vor sich geht [...]. Das – meine ich – ist die Fabel dieses Stückes, die sich weit über das Dokument hinaus hinwegsetzt. Die Zuschauer, die aus den Stücken von Weiss gehen, sagen nicht: Ich habe das und das Dokument gesehen, sondern ich habe das und das auf einer Bühne von Schauspie-

---

<sup>162</sup> Ebd. S. 70 und 92

<sup>163</sup> Ebd. S. 292

lern gesehen. Insofern wird sich auch da das Theater immer behaupten, mit oder gegen den Willen des Dramatikers.“<sup>164</sup>

Diese Art von Fabel ist keine erfundene im traditionellen Sinne mehr, denn es gibt nur die Darstellung einer großen Menge von Fakten. Die Weiss'sche Fabel wird allerdings auch von der Subjektivität des Autors beeinflusst, denn er muß vereinfachen, konzentrieren und schließlich auch die Wirklichkeit nach seinem Schema stark verändern, wenn er einen umfassenden Stoff für ein Dokumentartheater aufgreift. Für den Autor, der die herrschenden Konflikte der Gegenwart aus der Gegenüberstellung gegensätzlicher Ideen, Gruppen oder Klassen entstehen sieht, bietet das neue Fabelkonzept eine Möglichkeit, gesellschaftliche Auseinandersetzungen zwischen Gruppen oder Klassen unmittelbar auf die Bühne zu bringen und zugleich schnell auf aktuelle Zeitereignisse zu reagieren.

Peter Weiss' neues Fabelkonzept folgt demgemäß der Auflösung des herkömmlichen Menschenbildes. Der Autor erfaßt jeden einzelnen Mensch nicht mehr als ein Individuum, das seine jeweils interessanten Einzelschicksale und -konflikte trägt. Ihm erscheint der einzelne Mensch nur als Teil einer Gruppe oder Klasse, nämlich als ein geschichtlich bedingtes Wesen. Er interessiert sich folglich nicht mehr für das Individuum als eine schöne und große Persönlichkeit, sondern es geht ihm allein um ein Spiel von gesellschaftlichen Ideen und Kräften, die einander gegenüberstehen. Deshalb wird in seinen Dokumentarstücken von vornherein jede individuelle, handelnde Person ausgeschaltet, die eine abgeschlossene Persönlichkeit hat. Die Figur auf der Bühne fungiert nur noch als ein „Repräsentant von Gruppen“, als ein „Sprachrohr für ganz bestimmte gesellschaftliche Interessen.“<sup>165</sup> Selbst wenn „authentische Personen“ auftreten, werden sie „als Repräsentanten bestimmter gesellschaftlicher Interessen“ gekennzeichnet, von denen „keine individuellen Konflikte“, sondern „nur sozialökonomisch bedingte Verhaltensweisen“ (N/469) dargestellt werden. Das Dokumentartheater arbeitet infolgedessen „nicht mit Bühnencharakteren und Milieuzeichnungen, sondern mit Gruppen, Kraftfeldern, Tendenzen“ (N/469).

Aus diesem Grund handelt es sich bei Peter Weiss nicht mehr um individuelle Leiden der ehemaligen Häftlinge im „Auschwitz“-Stück oder um individuelle Schicksale der kolonisierten Einwohner im „Popanz“-Stück oder im „Vietnam“-Stück. Es wird völlig auf individuelle Charaktere und Psychologisierung verzichtet. Dabei ist auffallend, daß individuelle Betroffenheit und emotionale Reaktion von Zeugen, die aus der Schwierigkeit entstehen, das Auschwitz-Ergebnis zu erinnern und auszusagen, an einigen

---

<sup>164</sup> [Hg.] Werner Hecht: Brecht-Dialog 1968, a. a. O., S. 100

<sup>165</sup> Ebd. S. 92

Stellen des „Auschwitz“-Stücks, z.B. vom Zeugen 7 im ersten Gesang (W5/23), von der Zeugin 5 im dritten Gesang (W5/63) und der Zeugin 4 im vierten Gesang (W5/88ff.) dennoch ausgedrückt werden. Sie werden aber dadurch nicht persönlich charakterisiert, sondern das Stück vermittelt damit einen gemeinsamen Charakter des realen Prozesses, der „von emotionalen Kräften überladen [war]“ (W5/9).

Da es dem Autor ausschließlich um das Massenleiden und -schicksal geht, um einen behandelten Vorgang als ein wesentlich gesellschaftliches Phänomen durchschaubar zu machen und seine aktuelle Bedeutung in einem bestimmten Zusammenhang zu der Gegenwart aufzudecken, tritt jede Person nur als ein von geschichtlich bedingten Faktoren determiniertes Wesen auf. In der Tat gibt es in seinen Dokumentarstücken nur kontrastierende Auseinandersetzungen zwischen Zeugen und Angeklagten, zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren sowie zwischen Unterdrückern und Unterdrückten. Um Bühnenfiguren in zwei Gruppen deutlich zu trennen, entwickelt er die sogenannte „Technik einer Schwarz-Weiß-Zeichnung“ (N/469) und nimmt sie als eine Arbeitsmethode für den Figurenaufbau seines Dokumentartheaters auf.

Allerdings gibt es Szenen sowohl im „Auschwitz“-Stück als auch im „Popanz“-Stück, in denen es um individuelle Figuren und ihre Schicksale geht. Aber hierin werden die individuellen Figuren ganz anders als in herkömmlichen Dramen neu eingesetzt, denn nirgendwo treten individuell gestaltete Figuren als ihre Gegenspieler auf. Es geht z.B. im fünften Gesang des „Auschwitz“-Stücks um die Konfrontation eines Einzelmenschen mit dem Vernichtungssystem. Die Person namens „Lili Tofler“ tritt im Stück nicht auf, sondern ihr Schicksal wird von einer Zeugin erzählt. Also ist sie keineswegs charakterisiert, obwohl der ganze Schrecken von Auschwitz durch ihr Schicksal personifiziert wird. Sie ist ein Symbol für millionenfache Opfer in Auschwitz, die menschliche Anständigkeit gegenüber dem entmenschlichten Vernichtungssystem bewahrt haben.

Vergleichbar wird im „Popanz“-Stück das persönliche Leben der angolesischen Magd „Ana“ erzählt. Diese im sechsten Monat Schwangere verliert wegen ihres Widerspruchs gegen die Herrschaft ihr Kind und wird schließlich eingekerkert. Durch ihr Schicksal werden die historisch wirksamen Ideen und Kräfte anschaulich gemacht. Auf diese Weise fungiert sie als ein Sprachrohr für die unterdrückte afrikanische Bevölkerung, nicht als ein persönlicher Bühnencharakter.

Die Figuren sind entsprechend anonymisiert, und ihnen ist keine feste Bühnenrolle zugewiesen. Ihre Rollen sind in jedem Gesang oder Stadium austauschbar. Die Anonymität und die Austauschbarkeit der Rolle geben dem Autor die Möglichkeit, ohne mächtige, individuell gezeichnete Figuren eine historische Situation wiederzugeben. Während im realen Prozeß

Hunderte von Zeugen auftreten, wird im „Auschwitz“-Stück die Zahl der Zeugen auf neun reduziert, die namenlos nur durch Ziffern gekennzeichnet sind. Sie spielen nicht eigene Rollen als handelnde Figuren, sondern ihnen ist nur die Rolle zugeschrieben, entweder auf ihre direkten oder auf ihre indirekten Erfahrungen gestützt, zu „referieren“, was in Auschwitz geschah. Deshalb werden sie zu „bloßen Sprachrohren“ (W5/9), die über Auschwitz berichten. Ihre Anonymität entspricht den Massen von anonymen Toten.

Hingegen tragen die 18 Angeklagten Namen authentischer Angeklagter, die aus dem wirklichen Prozeß übernommen sind. Damit stellt jeder eine bestimmte Figur im Stück dar, aber er stellt genauso wie in der Wirklichkeit keineswegs sich selbst dar. Jedem ist eine andere Rolle im Stück als die in der Wirklichkeit zugeschrieben, denn: „hier als Symbole stehen [sie] für ein System, das viele andere schuldig werden ließ, die vor diesem Gericht nie erschienen“ (W5/9). Auch sie treten folglich als Repräsentanten einer bestimmten Gruppe auf.

Die Anonymität der Bühnenfiguren entwickelt sich sowohl im „Popanz“-Stück als auch im „Vietnam“-Stück weiter. Das „Popanz“-Stück wird auf sieben Figuren verteilt. Sie sind nur durch die ihnen zugewiesenen Ziffern gekennzeichnet. Von ihnen wird der Text des Stücks äußerst reduziert vorgetragen. Ebenso kommt im „Vietnam“-Stück keine Person mehr vor, die sich selbst spielt. 15 Figuren, die durch Ziffern gekennzeichnet sind, führen den ganzen Entwicklungsprozeß der vietnamesischen Geschichte vor, die im Stück behandelt wird. Sie sind auf ihre Funktion als „Träger wichtiger Tendenzen und Interessen“ (W5/269) reduziert. Deshalb sind sie bloße Verkörperungen der jeweiligen historischen Verhältnisse.

Im Gegensatz zum ersten Teil des Stücks treten allerdings im zweiten Teil große Persönlichkeiten auf, die mit authentischen Namen genannt werden, aber auch sie sind keine Charaktere im herkömmlichen Sinn, denn sie erscheinen nicht als konkrete Personen, die durch individuelle Eigenschaften charakterisiert sind, sondern nur als Sprachrohre, die bestimmte gesellschaftliche Interessen und Tendenzen vertreten und die Ereignisse nur erzählend vortragen. Die meisten Personen bleiben gleichsam anonym, und ihre Individualität ist vollständig zurückgenommen. Sie bleiben somit vorrangig und absichtlich nur als Repräsentanten einer bestimmten Gruppe oder Tendenz in der Konfrontation mit sich gegenüberstehenden Kräften. Als solche sind sie Protagonisten und Antagonisten geschichtlicher Ereignisse. Einzelschicksale werden also um ihrer selbst willen nicht dargestellt. An ihrer Stelle werden nur typische Schicksale der Gruppe oder Klasse gezeigt.

Dazu wird jede Figur nicht nur von einem bestimmten Schauspieler gespielt. Ihre Rolle ist beliebig austauschbar. Jeder Darsteller übernimmt



deshalb abwechselnd verschiedene Rollen. Er spielt sowohl Kolonisten wie Kolonisierte oder sowohl Unterdrücker wie Unterdrückte. Die Austauschbarkeit der Rolle läßt einer individuellen Entscheidung keinen Raum. Jeder Darsteller bringt eine Bühnenfigur zum Ausdruck, aber er spielt, als sei er selber nicht diese Figur. Er hat dem Publikum nur einfach etwas mitzuteilen und vorzuführen, was ihm als Rolle zugewiesen ist. Daher ist er nicht wirklich die Figur, die er spielt. Die Austauschbarkeit der Rollen verhindert also nicht nur, daß sich jeder Darsteller mit seiner zugeschriebenen Rolle identifiziert, sondern hilft dem Publikum, gewisse Illusionen gegenüber der jeweils vorgeführten Bühnenfigur abzubauen. Dies trägt dazu bei, den epischen Charakter der Stücke zu verstärken. Dieses Prinzip, das der Autor bei den Zeugen im „Auschwitz“-Stück schon angewandt (W5/8), führt er im „Popanz“-Stück wie auch im „Vietnam“-Stück fort. Der Wechsel der Bühnenrollen wird dabei allerdings nur mit einfachen Mitteln realisiert:

„Mit einfachsten Mitteln können Übergänge von einer zur anderen angedeutet werden. [...] 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.“ (W5/202)

Oder:

„Der Übergang von der einen Rolle zur andern wird nicht durch die Hilfsmittel von Maske und Kostümierung unterstrichen, sondern nur sparsam angedeutet durch die Verwendung von einzelnen Attributen.“ (W5/269)

Um typische Schicksale einer Gruppe oder eines Volks in geschichtlichen Prozessen darzustellen, experimentiert Peter Weiss außerdem mit einem neuen dramaturgischen Konzept namens „Bewegungsdramaturgie.“<sup>166</sup> Sie wird im „Popanz“-Stück und im „Vietnam“-Stück wirksam eingesetzt, in denen es um lange geschichtliche Entwicklungsprozesse geht. Im „Popanz“-Stück gruppieren sich auftretende Figuren um einen Popanz oder bewegen sich um ihn. Die „Bewegung“ oder „Gruppierung“ auf der Bühne konstatiert gegensätzliche Sichtweisen und Urteile über gleiche Sachverhalte. Sie konfrontiert dazu Standpunkte und Taten der Kolonialherren so-

---

<sup>166</sup> Stefan Howald: Peter Weiss. Zur Einführung, a. a. O., S. 93

wie Leiden und Aggressionen der Kolonisierten wirkungsvoll miteinander, so daß sie eine agitatorische Wirkung entfaltet.

Im „Vietnam“-Stück kommt nicht zuletzt der Bewegungsdramaturgie der Position oder Bewegung große Bedeutung zu. Statt auf die Versinnlichung von Vorgängen und die Individualisierung der handelnden Figuren weitgehend zu verzichten, spricht Peter Weiss im Stück nach der geographischen Orientierung jedem Darsteller eine genaue Position oder Bewegung zu. Die geographische Genauigkeit entspricht weitgehend den realen geographischen Verhältnissen. Diesen entsprechend wird im Schauplatz des Stücks die Gruppierung und Umgruppierung der Darsteller, die wie im Schachspiel genau funktionieren muß, auf der Bühne vorgenommen. Dabei kann die gestische und bewegliche Genauigkeit der Darsteller, die „ausschließlich angewiesen auf ihre Einzelbewegung, Haltungen, gegenseitigen Zuordnungen, Gruppierungen und Umgruppierungen“ (W5/270) ist, nicht nur „das Verhalten Einzelner oder einer Mehrzahl auf das allen Gemeinsame und Typische reduzieren“, sondern muß „eine eindringliche Präsentation der Kräfteverhältnisse zwischen Gruppen, Parteien und Staaten, auch in den geographischen Beziehungen“ (W5/270f.) erbringen.

Also verwandelt sich jeder Darsteller ständig in neue Figuren. Der Wechsel von einer Rolle zu einer anderen entspricht dem von einem sozialen Ort zum anderen. Die Positionsveränderung jedes Darstellers schafft neue Funktionen und Haltungen als „Kennzeichnung bestimmter historischer Kollektive“ (W5/269). So entspringt aus dem jeweiligen veränderlichen Standpunkt einer Figur ihre Rolle im historischen Spiel. Doch entsteht die Funktion nicht einfach durch eine Verschiebung von einer Rolle zu einer anderen oder durch einen geographischen Positionswechsel, sondern auch durch das Zusammenspiel mit anderen Figuren.

Jede Gruppe bekommt deshalb eine besondere Rolle, die nicht nur als Subjekt der Geschichte, sondern auch als Basis für Handlungen einzelner Personen dient. Ob sich eine Figur aus der Gruppe entfernt oder zu ihr zurückkehrt, verändert ihre Stellung und damit ihre soziale Rolle. Die Werte der Figuren ergeben sich allerdings erst durch die Gesamtheit der Züge. Diese Bewegungsdramaturgie scheint es dem Autor zu ermöglichen, den langen Geschichtsprozeß einer Nation ohne wirkliche Individuen und deren konkrete Lebensbedingungen auf die Bühne zu bringen.

Peter Weiss setzt auf diese Weise in den Dokumentarstücken sein „in Gegensätzen Denken“<sup>167</sup> in dramatische Praxis um. Dies wird durch die Zerstörung der traditionellen Dramatik verwirklicht, etwa durch den Verzicht auf die dramatische Fabel und Aktstruktur, die Konzentration auf

---

<sup>167</sup> Dies wird in diesem Text nach einem Titel eines Lesebuches von Peter Weiss zitiert; vgl. in: [Hg.] Rainer Gerlach u. a.: Peter Weiss. In Gegensätzen denken. Ein Lesebuch (= suhrkamp taschenbuch 1582), Frankfurt am Main 1988

sprachliche Inhalte, die Auflösung dramatischer Charaktere und die Durchsetzung des formalen Minimalismus. Deshalb scheint sein Dokumentartheater sich zu einer primitiven Theaterform hin zu entwickeln. Seine Vorstellungen vom Theater sind allerdings nicht in allem identisch mit denen Piscators. Das Dokumentartheater, das von Peter Weiss formuliert wird, geht insofern über Piscator hinaus, als es dokumentarisch belegte Inhalte deutlich als Kunst darstellen will. Unbestreitbar ist jedoch, daß das Dokumentartheater in seinen grundlegenden Vorstellungen – bewußt oder unbewußt – direkt an Erwin Piscators Theater der zwanziger Jahre anknüpft.

### 3. Das Dokumentartheater und Peter Weiss' ästhetische Position

#### 3.1. Das Dokumentartheater in seiner Definitionsproblematik

Eine Dramatik, die weitgehend auf authentisch belegbaren Fakten basierend einen Sachverhalt wiedergeben will, wird entweder „dokumentarisches Drama“ bzw. „dokumentarisches Theater“ oder aber „Dokumentartheater“ genannt, selten hingegen „Dokumentationstheater“. Die verschiedenen Bezeichnungen sind zwar insofern zutreffend, als sich diese Dramatik mit der Dokumentation eines Stoffes in konsequenter Weise befaßt, also der jeweils behandelte Inhalt überhaupt dokumentierbar ist. Jeder der obengenannten Begriffe wird aber in der Praxis ohne qualitative Unterscheidungsmerkmale, welche sich aus dem Verhältnis von historischen Fakten und deren ästhetischer Realisation ergeben können, verwendet. Auch gehen die distinktiven Kriterien kaum in die Literaturwissenschaft und -geschichte ein.

Dagegen erscheint die Festlegung auf eine verbindliche Bezeichnung für dieses Theater in zweifacher Hinsicht schwierig: Erstens: Die Kriterien für den Begriff „dokumentarisch“ oder „Dokumentation“ sind in der Literatur so unscharf umrissen, daß sie angesichts seiner literarischen Erscheinungen – von rein journalistischen Zweckformen bis zu konventionellen Literaturformen – sehr breitgefächert angeordnet sind.<sup>168</sup> Zweitens: Gerade daher scheint dieser Begriff zur literaturwissenschaftlichen Determinierung kaum angemessen. Letztlich führt das unscharfe, aber weitreichende Ausmaß an Kriterien des Dokumentarischen des öfteren dazu, daß die dokumentarische Dramatik als eine unangemessene Darstellungsmethode im Dramenschaffen reflektiert und ihr ein möglicher Kunstwert aberkannt wird. Aus diesem Grund könnte die Festlegung auf eine Bezeichnung für diese Art von Theater dazu dienen, seine Kriterien zu definieren und seine Eigenschaften zu charakterisieren.

Die spezifische Eigenschaft des Dokumentartheaters entsteht nicht zuletzt aus dem Bestreben, eine ideale Einheit von Dokument und Kunstwerk zu schaffen: Es will seiner primären Funktion gemäß mit Hilfe von Fakten einen dokumentierbaren Sachverhalt möglichst objektiv und wahrheitsgetreu darstellen, aber es soll ihn zugleich in eine dramatische Form umsetzen, um den Anforderungen an ein Theaterstück gerecht zu werden. Daher

---

<sup>168</sup> Vgl. [Hg.] Stephan Reinhardt u.a.: Dokumentarliteratur (= Edition Text + Kritik), München 1973; dieses Buch gibt einen umfassenden Überblick über dokumentarische Phänomene in der Kunstproduktion von Hochhuths Dokumentarstück bis zum Dokumentarfilm.

stellt sich die Frage, ob der Terminus „dokumentarisch“ oder „Dokumentation“ diese scheinbar widersprüchliche Eigenschaft des Theaters ausdrücken kann. Von der strengen Bedeutung des Wortes „dokumentarisch“ oder „Dokumentation“ ausgehend, wird in der Regel erwartet, daß, soweit dieses Theater als ein wesentliches Konstruktionselement dokumentarische Fakten benutzt, es sich ausschließlich mit der wahrheitsgetreuen Wiedergabe des faktisch gegebenen Sachverhaltes befassen soll.

So wirft Otto F. Best die fundamentale Frage auf, ob dieses Theater tatsächlich eine dokumentarisch belegbare Wirklichkeit trotz der literarischen Reproduktion noch objektiv darstellen kann. Er deutet ein Dokument vielmehr als eine Art von Beweis:

„dokumentieren heißt mithin beweisen, genau, objektiv zeigen. Das Dokument steht für eine Wirklichkeit, wird als deren Konstituens genommen, als untrüglicher Beweis, den man jederzeit gegen Nicht-Wirklichkeit (Nicht-Wahrheit) ins Feld führen kann.“<sup>169</sup>

Daher stellt Otto F. Best in Frage, ob dieses Theater dort seine ihm zugedachte Funktion erhalten kann, wo es seinem Publikum eine dokumentarische Wirklichkeit in Form von Dokumenten objektiv vorführt, ihm damit aber zugleich nur ein Urteil über einen dargestellten Wirklichkeitsausschnitt überläßt. Bei der literarischen Verarbeitung authentischer Dokumente besteht seiner Meinung nach die Gefahr, daß sich die Objektivität, die durch die Dokumentation abgesichert ist, aus einer Notwendigkeit heraus auflöst und somit die Zielsetzung dieses Theaters konterkariert wird. Ferner betont er, solange es sich überhaupt um ein Theater handele, sei es nicht objektiv, und demnach könne es kein Dokumentationstheater sein:

„Selbst wenn im Unterschied zum rein fiktionalen Kunstwerk der Dichter für sein Gebäude größere Realitätsblöcke verwendet, denen man gewissermaßen die Erdnähe des Stoffes ansieht, wenn er das Material quasi unverändert übernimmt, stammt die dramatische Konzeption, nach der er baut, allemal aus seinem <Sinn>. [...] Ist er bereit, sich seiner selbst zu entäußern und sich mit einer mäeutischen Funktion á la Sokrates zu begnügen?“<sup>170</sup>

Otto F. Best betrachtet es deshalb im Verhältnis zum literarischen Dokumentarismus als widersprüchlich, daß ein Autor in seiner Darstellung einen dokumentarischen Stoff künstlerisch verarbeitet und ihn dann wie-

---

<sup>169</sup> Otto F. Best: Peter Weiss. Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz, Bern München 1971, S. 127f.

<sup>170</sup> Ebd. S. 129f.

derum in ein von ihm entworfenes bestimmtes Bedeutungsgefüge versetzt. Er führt an anderer Stelle weiter aus:

„Der ‚Sinn‘ birgt [...] die Achillesferse des erstrebten Dokumentations-theaters. Denn je mehr es Produkt künstlerischer Techniken wird, ‚ist‘ es nicht nur Wirklichkeit, es ‚bedeutet‘ sie auch.“<sup>171</sup>

In diesem Zusammenhang vertritt auch Marianne Kesting den Standpunkt, daß das widersprüchliche Verhältnis von Kunstwerk und Dokument zumindest nicht zugunsten einer Gleichrangigkeit aufgelöst werden kann:

„Darum kann nicht als Entschuldigung dienen, wenn der Dokumentarwert herabgemindert wird aus Gründen der künstlerischen Formulierung, die künstlerische Formulierung herabgemindert wird, weil man dem Dokument gerecht werden oder eine politisch-moralische Wirkung erzielen will. Letztlich wird das jeweilige Stück keiner dieser Forderungen gerecht.“<sup>172</sup>

Darüber hinaus setzt Rainer Taëni das Dokumentartheater einer vernichtenden Kritik aus, indem er ihm den Konzeptcharakter rundherum abspricht:

„Ein im Gespräch über die deutsche Dramatik der letzten Jahre immer häufiger auftauchender Begriff ist der des dokumentarischen Theaters [...]. Genau besehen, kennzeichnet der Begriff allerdings keineswegs ein dramatisches Konzept, sondern lediglich das Bestreben gewisser Autoren, auf der Bühne geschichtliche Tatbestände abzuhandeln, die oftmals unbekannt, aber dokumentarisch belegbar sind.“<sup>173</sup>

Diese kritische Einstellung geht letztlich von dem widersprüchlichen Verhältnis zwischen Kunstwerk und Dokument aus, und sie faßt somit nur die primäre Zielsetzung dieses Theaters als einziges Kriterium ins Auge. Dieses tritt wiederum angesichts der Klassifizierung jedes einzelnen Dokumentarstückes in Verbindung mit der dogmatischen Feststellung auf, so Siegfried Melchinger, daß nur ein Stück dokumentarisch genannt werden

---

<sup>171</sup> Otto F. Best: Rückzug auf die Sprache oder Der Verlust des Fiktionalen, in: [Hg.] Wolfgang Paulsen: Revolte und Experiment. Die Literatur der sechziger Jahre in Ost und West. Fünftes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1971, Heidelberg 1972, S. 30

<sup>172</sup> Marianne Kesting: Völkermord und Ästhetik. Zur Frage der sogenannten Dokumentarstücke, in: Neue deutsche Hefte 113/114 (1967) H.1, S. 97

<sup>173</sup> Rainer Taëni: Drama nach Brecht, a. a. O., S. 123

könne, welches keine erfundenen Szenen enthalte.<sup>174</sup> Deshalb wird die Klassifizierung in der Tat von jedem Interpreten sehr unterschiedlich vorgenommen.

So wird z.B. lediglich Weiss' „Auschwitz“-Stück von Rainer Taëni als ein rein dokumentarisches Stück anerkannt.<sup>175</sup> Sjaak Onderdelinden bewertet hingegen die Dokumentarstücke des Autors, wie das „Auschwitz“-Stück, das „Popanz“-Stück und das „Vietnam“-Stück, nur als „dokumentierbares“, nicht als „dokumentarisches“<sup>176</sup> Theater. Demgegenüber bezeichnet er das „Trotzki“-Stück und das „Hölderlin“-Stück des Autors als Formen „des Stationendramas und der Parabel“<sup>177</sup>, die weder dem Dokumentartheater noch dem Geschichtsdrama zuzuordnen sind. Schließlich bleibt nur die Behauptung übrig, daß kein rein dokumentarisches Theater existiere, sondern es lediglich „Pseudodokumentationstheater“<sup>178</sup> gebe.

Diese Behauptung scheint aber einen entscheidenden Punkt im Zusammenhang mit dem literarischen Dokumentarismus zu übersehen, nämlich daß die Absicherung der sogenannten Objektivität in der Literatur nur durch eine bloße Reproduktion von Fakten keineswegs vorausgesetzt werden kann. Führt ein Theater einen dokumentarischen Sachverhalt auf der Bühne allerdings bloß vor, ist dieses möglicherweise nichts anderes als eine Wiederholung und Verdoppelung der Ereignisse. Es kann lediglich einen neutralen Charakter des dargestellten Sachverhaltes vermitteln, der der reinen Objektivität des Faktums entspringen soll. Dadurch kann es ihn in seiner Totalität weder richtig erfassen noch darstellen, sondern höchstens ein illusionäres Bild davon erzeugen. Dieses Bild ermöglicht jedoch noch keine bessere Überschaubarkeit und ebensowenig eine wirkungsvolle Enthüllung des Sinngehalts. Demnach vermag es kaum Beweiskraft im Kontext mit einer außertheatralischen Realität zu gewinnen, sondern es verliert an seiner Aussagekraft, sobald es auf die Bühne kommt.

In diesem Sinne scheint Bertolt Brechts Auffassung richtungweisend zu sein, der im Vergleich zur realistischen Darstellung die künstlerische Bearbeitung einer darzustellenden Realität als nicht widersprüchlich ansieht. Er setzt dabei voraus, daß sich eine empirische Realität theatralisch schildern läßt, aber er betont zugleich, daß sich ein Autor ihr gegenüber kritisch-produktiv verhalten und sie schöpferisch-künstlerisch umgestalten soll, um sie selbst als veränderbar darzustellen. Vielmehr lenkt er seine theatralischen Überlegungen auf die Frage nach dem Illusionismus, der

---

<sup>174</sup> Siegfried Melchinger: Hochhuths neue Provokation: Luftkrieg ist Verbrechen. Siegfried Melchinger sprach mit dem DRamatiker, in: Theater heute 8 (1967), H. 2, S. 8.

<sup>175</sup> Vgl. Rainer Taëni: Drama nach Brecht, a. a. O., S. 124

<sup>176</sup> Sjaak Onderdelinden: Fiktion und Dokument. Zum dokumentarischen Drama, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 1 (1972), S. 193

<sup>177</sup> Ebd. S. 196

<sup>178</sup> Otto F. Best: Rückzug auf die Sprache oder Der Verlust des Fiktionalen, a. a. O., S. 36



sich aus der direkten Darstellung einer empirischen Realität ergeben soll, und hieraus entwickelt er seine spezifische Dramaturgie. Er schreibt bezogen auf die realistische Darstellung einer empirischen Wirklichkeit in seinem dramaturgischen Beitrag „Mutter Courage und ihre Kinder. Anmerkungen“ (1949) dazu:

„Die Wiederherstellung der Realität des Theaters ist eine Voraussetzung dafür, daß es realistische Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens geben kann. Bei einer entsprechenden Steigerung der Illusion, die Örtlichkeiten betreffend, und bei einer Spielweise, die die Illusion hervorruft, man wohne einem momentanen, zufälligen, ‚echten‘ Vorgang bei, erhält alles eine solche Natürlichkeit, daß man mit dem Urteil, mit der Phantasie und mit den Impulsen nicht mehr dazwischenkommen kann, sondern sich einfügt, lediglich mitlebt und ein Objekt der ‚Natur‘ wird. Die Realität muß, bei aller Komplettheit, schon durch eine künstlerische Gestaltung verändert sein, damit sie als veränderbar erkannt und behandelt werden kann.“<sup>179</sup>

Brechts obengenannte Auffassung hat auch Gültigkeit für das Dokumentartheater, das sich weitgehend mit einer dokumentierten Realität befaßt. Hieraus kann die Schlußfolgerung gezogen werden: Es steht keineswegs im widersprüchlichen Verhältnis zur dokumentarischen Darstellungsweise, daß ein Autor in einen auf Fakten beruhenden Stoff kritisch-künstlerisch eingreift, um in seinem Stück eine bestimmte Perspektive zu vermitteln. Diese läßt sich allerdings nicht durch rein objektive Repräsentation eines faktisch manifestierten Sachverhaltes herstellen. Sie kann, genau genommen, über den Rahmen einer dokumentarischen Realität hinaus nur einer politischen Parteilichkeit bzw. einer subjektiven Betroffenheit des Autors bezüglich des Stoffes entspringen. Gerade hierin liegt der Grund dafür, daß ein ästhetisch-künstlerischer Doppelanspruch an das Dokumentartheater erhoben wird: Es hat seiner primären Funktion entsprechend einen dokumentarisch faßbaren Stoff richtig wiederzugeben, aber gleichzeitig über dessen bloße Wiedergabe hinausgehend, eine neue theatrale Realität vorzuführen, welche qualitativ etwas anderes als jener sein muß.

Die Erfüllung dieses Doppelanspruchs wäre somit erst dort erreichbar, wo ein rein dokumentarisches Element, das in verwendbaren authentischen Fakten für seine Darstellung im Theater bereits enthalten ist, durch eine künstlerische Bearbeitung umzuwandeln wäre. Also ist im Dokumentartheater die literarische Bearbeitung des Stoffes unabdingbar, um die zur

---

<sup>179</sup> Bertolt Brecht: Schriften 5. Theatermodelle. >>Katzgraben<<-Notate 1953. GW. Bd. 25, Frankfurt am Main 1994, S. 176

Verfügung stehenden Fakten Bühnenmäßig zu bewältigen. Dabei muß eine kritische Auseinandersetzung und Bewertung des dokumentarischen Stoffes durch den Autor vorausgehen. Dadurch kann das Theater einen abzubildenden Sachverhalt viel besser vorführen, und als solches wiederum kann es ihn auf eine echte Realität beziehen, die sich außerhalb des Theaters befindet. Nur durch diese Verbindung, die das Mit- und Umdenken des Zuschauers veranlassen könnte, wäre eine Auswirkung auf die Gesellschaft zu erreichen, welche vom Theater als eigentliche Erkenntnisleistung angestrebt wird. Hierin liegt eine dem Dokumentartheater eigene Intention.

Die literarische Bearbeitung ist in diesem Sinn eine künstlerisch-ästhetische Voraussetzung für das Dokumentartheater. In der Tat ist unschwer zu erkennen, daß jedes Dokumentarstück das verfügbare Material für seine Darstellung auf vielfältige Weise stilisiert. Es kann dabei auf die Bezeichnungen „Oratorium“, „Gesang“ oder „Diskurs“ hingewiesen werden, welche im Titel oder Untertitel von Weiss' Dokumentarstücken erscheinen. Auf diese Vielfältigkeit der Bearbeitung macht auch der Autor selbst angesichts seiner zeitgenössischen und eigenen Dokumentarstücke aufmerksam:

„Das reine dokumentarische Theater ist ja doch nur ein Theater, das direkt aufbaut auf dem Dokument, auf dem authentischen Material. Ganz rein und eindeutig kann man vom dokumentarischen Theater weder bei Hochhuth noch bei Kipphardt noch bei mir sprechen, sondern es sind alles dramatische Zwischenformen, die natürlich Elemente davon haben, aber eben doch den Stoff verändern, umformen und sehr stark bearbeiten.“ (G/136)

Darüber hinaus kann man in Weiss' Dokumentarstücken die Bestätigung finden, daß sie generell weit über den Rahmen ihrer dokumentarischen Stoffe hinausweisen und dieses nicht nur, weil der Autor in einer Anmerkung zum „Auschwitz“-Stück hinsichtlich dessen Aufführung keine Rekonstruktion des Auschwitz-Lagers und des realen Gerichtshofes auf der Bühne erlaubt. Bezogen auf den inhaltlichen Aspekt des Stücks ist zudem erkennbar, wie weit es von der Bindung an die historische Realität entfernt ist. Als ein Beispiel dafür kann die Aussage des Zeugen 3 im obengenannten Stück angeführt werden, die vom gegenwärtigen Standpunkt aus den realen Auschwitz-Prozeß kommentiert:

„Die Angeklagten in diesem Prozeß/ stehen nur als Handlanger/ ganz am Ende/ Andere sind über ihnen/ die vor diesem Gericht nie/ zur Rechenschaft gezogen wurden/ Einige sind uns hier begegnet/ als Zeugen/ Diese leben unbescholten/ Sie bekleiden hohe Ämter/ sie vermehren ih-

ren Besitz/ und wirken fort in jenen Werken/ in denen die Häftlinge von damals/ verbraucht wurden“ (W5/195)

Die Intention des Autors, die über den historischen Rahmen des Bühnenvorgangs eindeutig hinausgeht, zeigt sich sowohl im „Popanz“-Stück, in dessen letzter Szene der Sturz der Popanz-Figur vorgeführt wird (W5/263f.), als auch im „Vietnam“-Stück, in dessen letztem Stadium ein Schlußchor eingesetzt wird (W5/457f.). Wenn man dabei die historischen Tatsachen berücksichtigt, daß bis zur Fertigstellung des „Popanz“-Stücks Ende 1966 weder Salazar als Repräsentant der afrikanischen Kolonialmacht zurückgetreten oder gestorben war, noch das portugiesische Herrschaftsverhältnis in Angola und Moçambique sich verändert hatte, und auch der Vietnam-Krieg bis zur Veröffentlichung des Stücks noch nicht beendet war, müssen die beiden Stücke sicherlich über die historische Realität hinaus etwas Zukunftsweisendes enthalten. Dieses ist auch eine historische Perspektive des Autors. Und soweit sie aus dem dokumentarischen Stoff resultiert, ist sie nicht als vom Autor erfunden zu bewerten.

Das zeigt deutlich, es geht dem Dokumentartheater nicht nur um die rein objektive Vorführung eines dokumentarischen Stoffes, die eine bloße Abkehr von Fiktivem bewirken soll. Vielmehr setzt sich ein Autor mit seinem dokumentarischen Stoff im aktuellen gesellschaftlichen Kontext auseinander und nimmt durch diese scheinbar objektive Konfrontation eine moralische oder historische Perspektive ein. Hierin liegt die wesentliche Aufgabe des Dokumentartheaters, die sowohl für Peter Weiss als auch für alle jene Dramatiker der sechziger Jahre Gültigkeit hat, welche vorwiegend die dokumentarische Gestaltungsmethode anwenden.

Ein unbestrittenes Kriterium des Dokumentartheaters ist die Rückführung auf dokumentarisch belegte Fakten. Je entschiedener aber ein Autor eine ästhetisch-historische Perspektive in seinem Stück aufzuzeigen versucht, um so deutlicher weist es über einen dokumentarischen Sachverhalt hinaus. Entsprechend kann das Stück etwas Fiktionales oder Erfundenes in seine Darstellung einbeziehen, was über den Rahmen des dokumentarischen Sachverhaltes hinausweist. Dennoch kann eine solche Einbindung keineswegs als Abkehr von der Programmatik des Dokumentartheaters gewertet werden. Hier liefert Arnold Blumer einen wichtigen Ansatz zur Definitionsproblematik des Dokumentartheaters. Er versteht unter diesem Theatertyp, „daß auch ein Stück, das erfundene Szenen enthält, dokumentarisches Theater sein kann, sofern dem Zuschauer klargemacht wird, daß diese Szenen erfunden seien, sie also nicht dazu dienen, dem Zuschauer die Illusion vorzugaukeln, sie seien ‚getreue‘ Abbilder der Wirklichkeit. [...] 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.“<sup>180</sup>

Wenngleich Arnold Blumer darauf nicht näher eingeht, ist der dokumentarische Anspruch eines Dokumentarstücks aber erst dort aufrechtzuhalten, wo ein dokumentarischer Stoff im Bereich der literarischen Fiktion nicht aufgelöst wird, sondern als solcher selbst erscheint und somit sein Materialwert mit aller Deutlichkeit hervorgehoben wird. Das Stück enthält dadurch das dokumentarische Material als wesentlichen Bestandteil und läßt zugleich etwas Fiktionales bzw. Erfundenes nur als solches existieren. Gerade deswegen läßt das Fiktionale bzw. Erfundene den dokumentarischen Stoff des Stücks und dessen Inhalte nicht fiktional wirken, so wie die siebte Szene des „Trotzki“-Stücks, in der Trotzki und Lenin mit Dadaisten in Zürich zusammentreffen, ihre Fiktivität durch das Auftreten des Straßenmädchens „Anna Blume“ (W6/42f.) deutlich hervorhebt.

Allerdings hat das Dokumentartheater keine eigenständige Lösung für die Form der ästhetischen Realisation des dokumentarischen Stoffes. Deshalb wird das Formverhältnis zwischen dokumentarischem Anspruch und ästhetischer Realisation häufig diskutiert. Es lehnt sich an alle möglichen Formen der dramatischen Gestaltung an, um verfügbare Materialien in eine vom jeweiligen Autor bevorzugte ästhetische Struktur umzuwandeln. Formale Kompromisse sind in fast allen Dokumentarstücken festzustellen, wie sie auch in anderen Kunst Dramen zu finden sind. Abschließend bleibt also festzuhalten, daß das Dokumentartheater ein gemeinsames Kriterium aufweist: Trotz formaler Bearbeitung und Anlehnung an vorgegebene Formen erscheint der dokumentarische Stoff als solcher und wird in seinem Materialwert erkennbar, erhält aber zugleich eine dramatische Form. Die Bezeichnung „Dokumentartheater“ reflektiert gerade diese Aufwertung der spezifischen Eigenschaft dieses Theaters.

In diesem Zusammenhang erweist sich das Bestsche Argument, das nur die primäre Zielsetzung des Dokumentartheaters erschließt und seine spezifische Eigenschaft ausklammert, als zu oberflächlich und damit als nicht gerechtfertigt. Es scheint dabei drei wesentliche Punkte zu übersehen: Erstens enthalten alle Arten von Dokumenten originär schon subjektive Elemente. Zweitens gibt es auch beim Dokumentartheater einen besonderen Bearbeitungsprozeß, in dem bestimmte, durch Fakten belegbare Vorgänge als Stoff oder Stoffkomplex für die Gestaltung eines Werks ausgewählt und schließlich in einer dramatischen Form wiedergegeben werden. Drittens geht es den Autoren nicht darum, mit Hilfe dokumentarischer Fakten eine Tatsache oder einen Tatsachenkomplex einfach zu reproduzieren,

---

<sup>180</sup> Arnold Blumer: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, a. a. O., S. 10

sondern durch Fakten eine weltanschauliche und politische Idee zu belegen.

### 3.2. Die Gattungstypologie des Dokumentartheaters

Das Dokumentartheater hat kein anderes Formmerkmal als das Bestimmungskriterium, dokumentarisches Material als ein wesentliches Kompositionselement einzubeziehen. Deswegen läßt sich die vom Autor gewählte dramatische Form nicht mit einem allgemeingültigen Formprinzip des Dokumentartheaters gleichsetzen. Sie ist nur als Maßstab dafür anzusetzen, inwieweit der dokumentarische Stoff im ästhetischen Zusammenhang als solcher erscheint. Aus diesem Grund kann das Dokumentartheater keineswegs eindeutig als Gattungsbegriff abgegrenzt werden. Dies begründet Klaus H. Hilzinger damit, daß dieses Theater eine Einheit der beiden Begriffe „Dokument“ und „Kunst“ anstrebt, die scheinbar nicht miteinander zu verbinden sind:

„Die Ablehnung einer allgemeingültigen klassifizierenden Typologie folgt nicht nur aus dem historisch-hermeneutischen Verfahren; sie hat für das dokumentarische Theater ihre besondere Begründung darin, daß dieses sich immer nur als widersprüchlich gespannte Einheit von historischem Dokument und ästhetischer Umsetzung realisieren läßt und keine Verbindlichkeit der gelungenen Lösung kennt.“<sup>181</sup>

Einen ähnlichen Standpunkt vertritt auch Manfred Haiduk und hält es für unmöglich, das Dokumentartheater als gültigen Gattungsbegriff zu bestimmen:

„Der Terminus ‘dokumentarisches Theater’ ist selbstverständlich kein Genrebegriff. Den Stücken, die wir unter dieser Bezeichnung zusammenfassen, ist eins gemeinsam: ihre Stoffe und Sujets fußen auf historisch verbürgten, durch Dokumente und andere Quellen belegten Grundlagen. Auch die auftretenden Personen und das, was sie sagen, sind in der Regel historisch verbürgt. Eine entscheidende Veränderung der Figurenwirklichkeit, um nicht zu sagen, eine Umfunktionierung, ist nicht statthaft. [...] Das auf der Grundlage von Dokumenten erarbeitete Mate-

---

<sup>181</sup> Klaus Harro Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 15), Tübingen 1976, S. 4

rial wird so auf die Bühne gebracht, daß die Dokumentarwirklichkeit im Entscheidenden erhalten bleibt.“<sup>182</sup>

Insbesondere deshalb, weil sich das Dokumentartheater vorwiegend mit geschichtlichen Inhalten beschäftigt, ist scheinbar eine gattungstypologische Abgrenzung vom Geschichtsdrama nicht eindeutig vorzunehmen. So wird häufig vom Standpunkt der dramatischen Rezeption des historischen Stoffes das Dokumentartheater als ein besonderer Typus des Geschichtsdramas verstanden. In diesem Zusammenhang klassifiziert Ulrich Weisstein das Dokumentartheater als „Geschichtsdrama reiner Prägung“<sup>183</sup>, welches als erstes den historischen Mythos der Dichtungen entmythologisiert, wie er zuvor noch im Geschichtsdrama der nationalsozialistischen Epoche vorzufinden ist. Stattdessen faßt er das historische Drama als „von geschichtsfreundlichem Realismus“ bestimmt, aber zugleich „von geschichtsfeindlichem Mythizismus“<sup>184</sup> befreit, auf, welcher seit der Romantik zu beobachten ist.

Diese Beobachtung scheint vergleichbar mit der Begriffsbestimmung und der gattungstypologischen Vielfalt des Geschichtsdramas zu sein, wie sie bei Elfriede Neubuhr zu finden sind, die die mit historischem Material arbeitende dramatische Geschichtsdichtung mit Hilfe der beiden Begriffe „Geschichtsdrama“ und „historisches Drama“ folgendermaßen unterscheidet: Das historische Drama sei von seinem historischen Stoff bestimmt, während im Geschichtsdrama das Anliegen des Dichters um die Geschichtsdeutung im Vordergrund stehe, wobei auch vom Stoff her unhistorische Dramen, die eine Geschichtsdeutung beinhalten, als Geschichtsdramen zu bezeichnen seien.<sup>185</sup>

Darüber hinaus nimmt ein Geschichtsdrama, welches mit historischem Material arbeitet und das Problem einer historischen Kontinuität thematisiert, einen historischen Stoff nicht als ein einmaliges Ereignis der Vergangenheit in sich auf. Axel Schalks Meinung nach befaßt sich dieses Geschichtsdrama vor allem mit dem „Prozeßcharakter von Geschichte“, der ein „tiefer[n]s Verständnis“<sup>186</sup> für die Gegenwart verlangt. Weil aber das Verständnis für die Gegenwart „die Idee von Geschichte“ voraussetzt, spielt das Geschichtsdrama nicht nur auf „die Parallelität von Vergangen-

---

<sup>182</sup> Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss, a. a. O., S. 125

<sup>183</sup> Ulrich Weisstein: Das Geschichtsdrama. Formen der Verwirklichung, in: [Hg.] Reinhold Grimm u.a.: Geschichte im Gegenwartsdrama, Stuttgart 1976, S. 15

<sup>184</sup> Ebd. S. 16

<sup>185</sup> Vgl. Elfriede Neubuhr: Einleitung, in: Dies.: Geschichtsdrama (= Wege der Forschung; Bd. 485), Darmstadt 1980, S. 5

<sup>186</sup> Axel Schalk: Geschichtsmaschinen. Über den Umgang der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters – Eine vergleichende Untersuchung – (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, Bd. 87), Heidelberg 1989, S. 30

heit und Gegenwart im Prozeß ihrer Reflexion“ an, sondern bildet auch „eine mögliche zukünftige Entwicklung“ ab, die „auf einer dritten Ebene“ ästhetisch realisiert wird und „ein utopisches Element“ enthält.<sup>187</sup> Demnach erscheinen im Geschichtsdrama „drei Realitätsebenen“<sup>188</sup>, um einen Bezug von Vergangenem zu Gegenwärtigem hin zu etwas Zukünftigem zu veranschaulichen. Dabei veranlaßt das Zukunftsweisende im Drama durch die Veränderung der historischen Realität ständig neue Interpretationen und erfährt erforderlichenfalls auch seine Modifikation.<sup>189</sup>

So spricht Walter Hinck von einer universalen Definition des Geschichtsdramas, die keiner spezifischen Dramaturgie für die Realisation eines historischen Stoffes untergeordnet wird, und er weist zugleich auf das spezifische Vermögen des Geschichtsdramas hin:

„Es gibt keine für das Geschichtsstück konstitutiven Formen und Mittel, die es mit Notwendigkeit einem der dramaturgischen Systeme zuordnete, sei es der aristotelischen oder der nichtaristotelischen, der klassischen oder der naturalistischen, der spezifisch >>dramatischen<< oder der epischen Dramaturgie. In ihnen allen läßt es sich realisieren. [...] Die Aufführung setzt, da die historischen Personen durch leibhaftige Menschen verkörpert und die Zuschauer in den Stand von Augenzeugen versetzt werden, alle Tätigkeiten des Aufnehmenden in Bewegung: seine sinnlichen, seine rationalen und seine emotionalen. So gelangt der Zuschauer zu Erkenntnissen nicht nur im Medium der Vorstellung, wie der Leser historischer Romane und geschichtswissenschaftlicher Werke, sondern auch im Medium der Wahrnehmung.“<sup>190</sup>

Diese umfassende Festlegung des Geschichtsdramas führt dazu, die dokumentarische Form oder Dramatik als unangemessen zu beurteilen und ihr zugleich literarische Kunstwerke – konventionelle Geschichtsdramen eingeschlossen – diametral gegenüberzustellen, wie Walter Hinck an anderer Stelle ausführt:

---

<sup>187</sup> Ebd. S. 30

<sup>188</sup> Ebd. S. 30

<sup>189</sup> So verweist Klaus-Detlef Müller darauf, daß z.B. die Parabel bei Bertolt Brecht von einer Frage ausgeht und das Modell bei Max Frisch, insbesondere im Stück „Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre“, mit einer Frage endet, ohne daß sich die Möglichkeit einer Antwort abzeichnet; vgl. hierzu in: Ders.: Das Ei des Kolumbus? Parabel und Modell als Dramenformen bei Brecht Dürrenmatt Frisch Walser, in: [Hg.] Werner Keller: Zur Poetik des Dramas, Darmstadt 1976, S. 451f. und 455f.

<sup>190</sup> Walter Hinck: Einleitung: Zur Poetik des Geschichtsdramas, in: [Hg.] Ders.: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen (= suhrkamp taschenbuch 2006), Frankfurt am Main 1981, S. 16



„Aber leicht ließe sich mit einem Vergleich der Dokumentarstücke und des Marat/ Sade-Dramas von Peter Weiß beweisen, wieviel an Tiefendimension die dokumentierte Geschichte gegenüber der fingierten und gestalteten Geschichte einbüßt.“<sup>191</sup>

Im Umgang mit Historischem wird aber eine grundlegende Abgrenzung zwischen dem Dokumentartheater und dem Geschichtsdrama aufgezeigt. Dabei wird das Dokumentartheater von der Bedeutung des Stoffes her dem Geschichtsdrama gegenübergestellt: Das Geschichtsdrama nimmt primär die ästhetische Autonomie eines Autors als Voraussetzung in sich auf, da es hier nicht um eine durch einen Stoff manifestierte historische Realität selbst geht, sondern um eine dichterische Wahrheit, die der Autor im freien Umgang mit dem Stoff künstlerisch-ästhetisch gestaltet. Zu diesem Zweck löst er den historischen Stoff im Bereich der Fiktion auf und wandelt die historische Realität in eine literarische Fiktion um. Die dichterische Wahrheit basiert daher im Grunde auf der Fiktionalität und orientiert sich an der Zeitlosigkeit des Dramas, zudem kann sie auch ohne Vorkenntnis über den Stoff vom Publikum verstanden werden. Also entspringt die Autorausage im Geschichtsdrama nicht einer dokumentarischen Wahrheit, sondern einer dichterischen Wahrheit. Der Stoff ist nur als faktische Voraussetzung dafür anzusehen, inwieweit er der dramatischen Form zu eigen gemacht werden kann.

Der Autor des Geschichtsdramas benutzt dabei das dokumentarische Material, um der literarischen Fiktion eine Evidenz zu verleihen und diese zu legitimieren. Das verwendete Faktum wird hier jedoch so undeutlich, daß ein dokumentarischer Verweis auf die außerliterarische Wirklichkeit nicht mehr zu erkennen ist. Entsprechend treten auch sein Materialwert und seine Aussagefunktion zunehmend in den Hintergrund. Sogar wenn ein Geschichtsdrama in seiner Darstellung das historische Material wörtlich zitiert, soll dies bis zu einem gewissen Grad jenem ästhetischen Prinzip untergeordnet werden, also wird es nur bis dahin erlaubt, wo sein literarischer Eigenwert keineswegs verlorenght.<sup>192</sup> Schließlich hat das Geschichtsdrama seine eigene Existenzberechtigung darin, kaum einen besonderen Stellenwert auf den Stoff selbst zu legen, sondern dessen ästheti-

---

<sup>191</sup> Ebd. S. 11

<sup>192</sup> So spricht Louis F. Helbig der Büchnerschen „Zitatechnik“ eine „Tendenz zur Entzeitlichung“ zu, indem er die historischen Quellen mit den Reden der Robespierre-Figur in „Dantons Tod“ (1835) vergleicht; vgl. hierzu in: Ders.: Das Geschichtsdrama Georg Büchners. Zitatprobleme und historische Wahrheit in „Dantons Tod“ (= Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 9), Bern Frankfurt am Main 1973, S. 87; vgl. außerdem auch in: Reinhard Roche: *Stilus demagogicus. Beobachtungen an Robespierres Rede im Jakobinerklub* (Georg Büchners „Dantons Tod“), in: *Wirkendes Wort* 14 (1964), S. 244-254

schen Wert und die ästhetische Autonomie des Autors besonders hervorzuheben.

Dagegen geht das Dokumentartheater, insbesondere bei Peter Weiss, zuerst von der erkenntnistheoretischen Reflexion aus, daß die gegenwärtige Welt selbst zunehmend anonym und mechanisch wirkt und entsprechend jeder einzelne Mensch nicht mehr als handlungsfähiges Individuum erscheint, sondern vielmehr im Verhältnis zu Geschichte und Umgebung entfremdet wird. Diese Reflexion führt zu der Kritik, daß die Welt und der Mensch nun nach dem klassischen Typus des Geschichtsdramas nicht mehr beschrieben werden könnten, deshalb auch als Gegenstand des Dramas nicht mehr angemessen seien.<sup>193</sup> Hier wird die Forderung erhoben, daß den veränderten historischen Bedingungen gemäß eine neue Methode und Form im Dramenschaffen zu suchen sind. Dies erklärt Heinar Kipphardt in Verbindung mit den veränderten Rezeptionsverhältnissen von Geschichtlichem im Drama:

„Sie [der Interviewer, Anm. d. Verf.] können kein Hitlerdrama oder kein Trotzki-Drama oder kein Drama über Auschwitz oder Churchill schreiben, ohne daß Sie die heutigen Informationsweisen berücksichtigen; unser Zeitgenosse ist in anderer Weise informiert als der Zeitgenosse Shakespeares oder Goethes.“<sup>194</sup>

So lehnt das Dokumentartheater in erster Linie die Zeitlosigkeit und Fiktionalität eines Dramenwerks im herkömmlichen Sinn ab und stellt dessen spezifisch ästhetischen Wirklichkeitsbezug in Frage. Stattdessen findet dieses Theater eine Alternative darin, mit Hilfe von Fakten eine dokumentierte Realität direkt auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen. Es will dadurch den Blick des Zuschauers unmittelbar auf die authentisch belegte Wirklichkeit lenken und ihn zwingen, sich der durch die im Werk verwendeten dokumentarischen Materialien bloßgelegten Wirklichkeit zu stellen und direkt Position zu beziehen, um eine politische Wirksamkeit gegenüber der außerliterarischen Wirklichkeit zu gewinnen und eine öffentliche Meinung zu bilden. Auf diese Weise versucht das Dokumentartheater die von der Sphäre der aktuellen Wirklichkeit getrennte Kunst aufzuheben und somit das Verhältnis von Geschichte und Drama in neuer Weise widerzuspiegeln:

---

<sup>193</sup> Vgl. Ulrike Paul: Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion. Über die Desintegration von Individuum und Geschichte bei Georg Büchner und Peter Weiss, München 1974, S. 10f.

<sup>194</sup> anon.: Wäre ich Eichmann geworden? Spiegel-Interview mit dem Dramatiker Heinar Kipphardt, in: Der Spiegel. Nr. 21 (1967), S. 133

„Scheinbar unbekümmert um den Vorwurf der Naivität, der vielfach gegen sie erhoben wurde, bemühen sich die Dokumentardramatiker um eine rationale Durchdringung der Wirklichkeit. Anstatt vor einer allgemeinen Sinnlosigkeit zu resignieren, suchen sie durch Kombination von schlüssigen Dokumenten Vergangenheit und Gegenwart kritisch zu durchleuchten.“<sup>195</sup>

Deshalb ist für das Dokumentartheater ein historischer Stoff insofern von Bedeutung, als gegenwärtige Probleme im Medium von Geschichtlichem reflektiert werden und zugleich eine kritische Neueinschätzung geben können. Somit hebt dieses Theater die sogenannte „kollektive Imagination“<sup>196</sup> von Geschichtsbildern auf, welche entweder in persönlicher oder kollektiver Gestalt historisch überliefert sind, und es zielt in seiner Darstellung „auf das in der Gegenwart noch zu Erkennende“<sup>197</sup>, um ein konträres Geschichts- und Gesellschaftsbild zu vermitteln.

Zu diesem Zweck legt das Dokumentartheater einen besonderen Stellenwert auf den historischen Stoff selbst, da es sich kaum für dessen ästhetischen Wert interessiert, sondern eher für dessen Beweis- und Aussagekraft. Es benutzt einen in Dokumenten faßbaren Inhalt für einen literarischen Stoff nicht hintergründig, sondern nimmt ihn als Stoff an sich auf, um ihn exemplarisch in die aktuelle Problematik zu versetzen. Damit verschwindet die spezifisch ästhetische Beziehung zwischen Stoff und Form im konventionellen Sinn. Stattdessen rückt die funktionelle Beziehung zwischen Stoff und Erkenntnisleistung in den Vordergrund, welche Vorkenntnisse des Publikums über den Stoff voraussetzt. Hierin unterscheidet sich also das Dokumentartheater von dramatischen Werken, die auf der Basis einer literarischen Fiktion nur historische Bezüge aufweisen. Vor dieser Überlegung entschließt sich Hans-Henner Nordmann, das Dokumentartheater von künstlerischen Werken zu unterscheiden:

„Gegenüber literarischen Werken, deren Stoff von der Erfindungskraft ihrer Schöpfer seine wesentliche Prägung erfährt, Stoff gegenüber Inhalt als Rohmaterial gekennzeichnet ist, Inhalt und Stoff daher voneinander wesentlich unterschiedliche Größen darstellen, ist im dokumentarischen Werk der Stoff selbst schon Inhalt und das um so ausgeprägter, je mehr er nicht lediglich als Substrat oder selbständiges Teilmoment einer fikti-

---

<sup>195</sup> Wolfgang Nehring: Die Bühne als Tribunal. Das Dritte Reich im Spiegel des dokumentarischen Theaters, in: [Hg.] Hans Wagener: Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, Stuttgart 1977, S. 72

<sup>196</sup> Hans Magnus Enzensberger: Über die Geschichte als kollektive Fiktion, in: Ders.: Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod, Frankfurt am Main 1972, S. 13

<sup>197</sup> Klaus Harro Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, a. a. O., S. 101

ven Handlung, sondern als deren strukturierender Bestandteil erscheint.“<sup>198</sup>

Das Dokumentartheater stellt vor allem die Frage nach der Rezeption des Zuschauers in den Vordergrund, um ihn als Zeitgenossen unmittelbar anzusprechen. Dafür nimmt dieses Theater hauptsächlich aktuelle und brisante Stoffe auf, die „unsre Gegenwart und Zukunft prägen, in ihren Anlässen und Zusammenhängen verborgen“ (N/466) bleiben. Es macht sie zu einem relevanten Faktor für die Öffentlichkeit. Damit will es über die ästhetische Wirkung hinaus eine bestimmte außertheatralische Resonanz, die von der aktuellen Betroffenheit des Zuschauers stark abhängig ist, erreichen.

So übernimmt das Dokumentartheater eine oppositionelle Position gegen die in Massenmedien verbreiteten herrschenden Meinungen mit dem Ziel, „dem künstlichen Dunkel“ gegenüberzutreten, unter dem „die Macht-habenden ihre Manipulationen verheimlichen“ (N/466). Es versucht als Alternative zu den herkömmlichen Massenkommunikationsmitteln die gängige Gegenüberstellung von Massenkommunikation und Theater abzuschaffen. Daraus entsteht die ästhetische Spezifik des Dokumentartheaters im Zusammenhang mit der dramatischen Rezeption eines historischen Stoffes. Dieter E. Zimmer faßt deshalb den literarischen Dokumentarismus als eine Kritik an der institutionalisierten Öffentlichkeit auf und betont ihre publizistische Bedeutung:

„Gemeinsam sind den Dokumentar-Werken nicht irgendwelche formalen Kriterien, gemeinsam ist ihnen vielmehr eine Tendenz: Sie wollen Nachrichten von unbekanntem, verdrängten oder verleugneten sozialen, auch von relevanten historischen Wirklichkeiten vermitteln, zum Beispiel, indem sie die Benachteiligten selber sprechen lassen und damit das politische Bewußtsein schärfen. Es handelt sich bisher überwiegend, wenn auch mit erheblichen ideologischen Unterschieden, um Formen protosozialistischer Parteinahme; Dokumentar-Bücher sind die komplementären Illustrationen zu den entsprechenden Sozialtheorien. Besser spräche man von einer publizistischen Literatur. Ihr Vorhandensein deutet auch auf Versäumnisse der Publizistik.“<sup>199</sup>

Auf diese Weise orientiert sich das Dokumentartheater in seiner theatralischen Tätigkeit am politischen Journalismus, den es zu seinem ästhetischen Kriterium entwickelt. Es zielt darauf ab, einen nachweisbaren Bezug

---

<sup>198</sup> Hans-Henner Nordmann: Dokumentarisches Drama (= Diss. FU Berlin), Berlin 1970, S. 19

<sup>199</sup> Dieter E. Zimmer: Die sogenannte Dokumentar-Literatur. Zwölf einfache Sätze sowie eine notwendigerweise provisorische Bibliographie, in: Die Zeit (28. November 1969)

zur unmittelbar aktuellen Gegenwart zu schaffen. Dazu übernimmt dieses Theater historisches Material aus fast allen Bereichen und benutzt es als typische Grundlage zur Darstellung eines aktuellen Konfliktes. Folglich trägt das dokumentarische Material drei wichtige Funktionen: Die erste ist die Funktion der Authentizität, um den dokumentarischen Nachweis für einen Bühnenvorgang zu erbringen. Die zweite ist die Funktion der Exposition und Enthüllung, um das Publikum auf den Bühnenvorgang analytisch-wissenschaftlich zu verweisen und ihn kritisch zu beleuchten. Die dritte ist die Funktion der Herstellung eines kritischen Bewußtseins, um eine direkte Reaktion des Publikums auf eine bloßgelegte Wirklichkeit und somit eine oppositionelle Meinungsbildung gegenüber den Massenmedien zu provozieren.

In dieser Hinsicht kann vom Dokumentartheater als einer eigenständigen Tendenz gesprochen werden, die „die journalistische Sachlichkeit zum neuen ästhetischen Ideal“<sup>200</sup> erhebt. Dem ästhetischen Spezifikum des Dokumentartheaters entsprechend wird eine neue ästhetische Verfahrensweise verlangt, die sich von ästhetischen Darstellungsmethoden unterscheidet, welche für die literarische Realisation eines historischen Stoffes in herkömmlichem Sinne angewendet werden.

### **3.3. Die Montage als ästhetisches Gestaltungsprinzip**

Das Dokumentartheater, das sich primär mit dem Zweck der Wiedergabe einer objektiven Wirklichkeit auf authentisch belegbare Fakten stützt, steht ständig vor dem künstlerisch-ästhetischen Anspruch, daß es einerseits seiner ursprünglichen Zielsetzung gemäß einen in Fakten manifestierten Sachverhalt richtig darstellen und andererseits auch dessen Bedeutungsgehalte in eine ästhetische Struktur umsetzen soll. Ansonsten kann dieses Theater keinen Unterschied zwischen einer theatralischen und einer außertheatralischen Realität aufzeigen, es kann also lediglich eine Art Verwechslung zwischen Theater und Wirklichkeit auslösen. Zudem könnte dieses Theater sein Publikum kaum zu verbindlichen Einsichten in die außertheatralische Wirklichkeit führen.

Eben deshalb findet Martin Walser in diesem Theater keine künstlerische Gestaltungsmöglichkeit. Er meint, daß es nichts anderes als bloße Nachahmung einer empirischen Realität darstellen kann, weil es die unterschiedlichen Realitätsebenen zwischen Wirklichkeit und Theater keineswegs bewußtmacht. Aus diesem Grund stuft er das Dokumentartheater als

---

<sup>200</sup> Nikolaus Miller: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur (= Münchner Germanistische Beiträge; Bd. 30), München 1982, S. 9

ein Illusionstheater ein, da es im Gegensatz zu seiner ursprünglichen Absicht ein widersprüchliches Verhältnis zwischen Realität und Theater unüberwindbar in sich birgt:

„Dokumentartheater ist Illusionstheater, täuscht Wirklichkeit vor mit dem Material der Kunst. Die Autoren bringen also den wirklichen Prozeß fast getreu und möglichst entblößt auf die Bühne. Sie verfertigen genaue Imitationen, gebrauchen die Bühne als Transportmittel, das Vertrauen des Zuschauers wird auf dem direkten Weg erworben: schau her, du siehst es selbst, so geht es zu, wir machen dir nichts vor, wir liefern dir für jedes Wort einen Beleg. 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.“<sup>201</sup>

So behauptet Rolf-Peter Carl, daß das Dokumentartheater erst dann eine Berechtigung hat, wenn es über die Bindung an eine faktische Realität hinaus etwas Typisches und Zukunftsweisendes vorführen kann. Seine Überlegung setzt dabei voraus, daß ein dokumentarischer Autor ihm vorliegendes Material bühnenmäßig zu verarbeiten hat, um ein Theaterstück zu schaffen:

„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. [...] Eine Dokumentarliteratur, die sich weitgehend als Bestandsaufnahme und Rekonstruktion verstünde (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<< 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 [...].“<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Martin Walser: Ein weiterer Tagtraum vom Theater, in: Ders.: Heimatkunde. Aufsätze und Reden (= edition suhrkamp 269), Frankfurt am Main 1968, S. 73f.

<sup>202</sup> Rolf-Peter Carl: Dokumentarisches Theater, in: [Hg.] Manfred Durzak: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen, a. a. O., S. 106f.

Dennoch scheint Rolf-Peter Carl es als widersprüchliches Verhältnis zu betrachten, daß das Dokumentartheater seiner primären Zielsetzung gemäß von Fakten vorgegebene Inhalte unversehrt übernimmt, aber diese zugleich künstlerisch zu verarbeiten hat. Er meint daher, daß das Dokumentartheater keine Lösung bietet, um diesen ästhetischen Widerspruch in der Darstellung aufzuheben, denn soweit sich dieses Theater an die getreue Wiedergabe von Dokumenten halten soll, kann es über eine dokumentarische Realität hinaus kaum etwas Modellhaftes und Zukunftsweisendes vorführen. Auch er versteht schließlich das Dokumentartheater nur als Rekonstruktion bzw. Wiedergabe der dokumentarischen Realität.

Aber das Dokumentartheater ist nicht als Ergebnis der bloßen Wiedergabe eines dokumentierten Sachverhaltes zu bewerten. So weist auch Reinhard Baumgart bei seinem Vergleich zwischen Rolf Hochhuth und Peter Weiss auf den Dokumentarismus des sprachlichen Materials hin, gleichzeitig aber verweist er auf eine verarbeitete Wirklichkeit in Form einer collagierten Produktion. Die hier angesprochene Unmittelbarkeit der dokumentarischen Realität ist natürlich nicht als deren photographische und reflexionslose Reproduktion mißzuverstehen:

„Ob der Handlungsrohstoff einer Geschichte, eines Stückes verbürgt ist oder nicht, sagt über ihr Wirklichkeitsverhältnis fast nichts. [...] Wenn also der Begriff dokumentarische Literatur ein neues Verhältnis zu den Gegenständen meinen soll, statt nur nach der Herkunft der Stoffe zu fragen, dann muß er sich auch und gerade auf das Material im Detail, auf die Sprache beziehen. [...] Hier, so kommt es mir vor, arbeitet Literatur schon wie Film, da erscheint auch ihr eine Wirklichkeit konkret und unmittelbar, allerdings eine sekundäre, sprachlich schon verarbeitete Wirklichkeit. Um der Deutlichkeit zuliebe zu übertreiben: Sprache setzt hier keine Funktion mehr, sie besteht aus Fertigteilen, diese collagieren sich zum Muster.“<sup>203</sup>

Ursprünglich entwickelt sich der Begriff der Collage als ein Gestaltungsprinzip moderner Kunst aus einer bildnerischen Herausforderung, um durch die Einfügung von realen Materialien in die Bildfläche den Kontrast von Kunst und Wirklichkeit zu mindern und sich somit gegen traditionelle Tendenzen der reinen Malerei zu wenden. Dabei geht die Vorform der Collage Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts bis auf die „Papiers collés des Kubismus“ zurück, und sie erfährt dazu in der Folgezeit eine Weiterentwicklung nach den sich verändernden Bedingungen der Realität, denen

---

<sup>203</sup> Reinhard Baumgart: Theorie einer dokumentarischen Literatur, in: Aussichten des Romans oder hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen (= dtv – Sonderreihe 89), München 1970, S. 51



die Möglichkeiten ihrer Umsetzung unterliegen: Sie entwickelt sich nicht nur „frühzeitig vom flachen Klebebild zur skulpturalen Montage in den Raum hinein“, sondern erstreckt sich „als interaktives Medium auf Film, Literatur, Musik und Theater.“<sup>204</sup>

In diesem Kontext skizziert Jürgen Wissmann in seinem Aufsatz „Collage oder Die Integration von Realität im Kunstwerk“ eine kunsthistorische Reihe, die von der kubistischen zur futuristischen und dadaistischen Collage überleitet und letztlich in diese ästhetische Tradition das aktuelle Phänomen der „Pop Art“ der sechziger Jahre einordnet. Er macht dabei die verschiedenen Funktionen der Collage zum Ausgangspunkt seiner historischen Argumentation, indem er sich jeweils mit den unterschiedlichen Formen der bildnerischen Collage, wie etwa „Papiers collés“, „Ready-mades“ und „Fotomontagen“ usw. auseinandersetzt. Daraus leitet er vielerlei Darstellungsintentionen der Collage ab. Eine solche funktionelle Betrachtungsweise scheint im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Untersuchung auch für den literarischen Dokumentarismus angebracht zu sein.

Nach Wissmann überlagern sich im Kubismus zwei verschiedenartige Elemente von Gegenständlichem und Ungegenständlichem derart auf einer Bildfläche, daß sich gemalte Bildpartien und reale Teile gegenüberstehen. Diese kubistische Collage gibt eingeklebte Realitätsteile durch eine „Farbschattengebung“ und durch eine „perspektivische Darstellungsweise“, die die verwendeten Materialien staffelartig vom Vordergrund zum Hintergrund aufstellt, modellhaft wieder, ohne aber gleichzeitig ihre „primären Qualitäten, Volumen, Kontur und Oberflächenfarbe“ kenntlich zu machen.<sup>205</sup> Dabei wird eine kontrastive Wirkung erzeugt, die sich aus der Gegenüberstellung von Malerei und Realitätsfragment ergibt. Sie wird aber nicht nur von dem Bild selbst realisiert, sondern auch durch die Assoziation des Beschauers, die nach dem jeweiligen Einsatz des Materials vielfältig variiert, hervorgerufen. In einer weiteren Veränderungsstufe der kubistischen Collage wird allerdings eine wirklichkeitsgetreue Bildgestalt mittels der sogenannten analytischen „Dingzerlegung“ von Picasso erreicht, die einen ins Bild eingeführten Gegenstand „in der Repräsentanz durch ein anderes Ding“<sup>206</sup> verfremdet. Diese gegenstandsbezogene Orientierung der Collage leistet einen sicheren Beitrag dazu, daß der Betrachter sich vor dem Hintergrund seiner Erfahrung und Erinnerung der innerhalb des Bildes umrissenen Realität noch leichter zuführen läßt.

---

<sup>204</sup> Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. II (in 7 Bdn.), Leipzig 1989, S. 17

<sup>205</sup> Jürgen Wissmann: Collage oder Die Integration von Realität im Kunstwerk, in: [Hg.] Wolfgang Iser: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964. Vorlagen und Verhandlungen (= Poetik und Hermeneutik; Bd. 2), München 1966, S. 332

<sup>206</sup> Ebd. S. 333f.

Doch verfolgt die kubistische Collage innerhalb des Bildganzen eine formale Einheitlichkeit von Malerei und Material. Dafür unterwirft sie durchaus das Material den Gesetzen der malerischen Bildordnung und reduziert „die Bedeutung der integrierten Realitätsteile auf ihren Stellenwert nur innerhalb des rein ästhetischen Zusammenhangs.“<sup>207</sup> Somit wird der Realitätscharakter des Materials in der kubistischen Collage weitgehend gemindert oder sogar bedeutungslos, selbst wenn es noch eine konkrete Realität innerhalb des Bildes signalisiert.

Diese formale Eigenschaft der kubistischen Collage zwingt den Beschauer zu einer assoziativen Verbindung, um gemalte Partien und eingeklebte Realitätsteile zueinander in Beziehung zu stellen. Dabei übernimmt das verwendete Material die illusionistische Aufgabe, „ungegenständliche Bildzeichen als real zu qualifizieren und darüber hinaus dem Bildganzen einen objekthaften Charakter zu geben.“<sup>208</sup> Dieser ästhetische Grundsatz des Kubismus geht auch weiter in die futuristische Collage ein, die formal eine synthetische Simultaneität von ungegenständlichen Partien und gegenständlichen Realitätsteilen innerhalb des Bildes anstrebt sowie inhaltlich eine dynamische Möglichkeit und Zukunftshoffnung für den technischen Fortschritt hervorbringt.

Die Collage erfährt als bildnerisches Gestaltungsprinzip zum Dadaismus hin eine weitere Entwicklung. Dieser geht in erster Linie von der radikalen Überlegung aus, daß herkömmliche Kunstrichtungen das zwischenmenschliche Leben zu illusionistisch erhöhen. Demnach versucht sich die dadaistische Collage noch aktiver für die außerkünstlerische Wirklichkeit zu engagieren und immer mehr die Kunst in Bezug zum Alltäglichen zu setzen. Dementsprechend finden alltägliche Realitätsteile eine noch intensivere Verwendung. Zwar werden die vom Kubismus und Futurismus her entwickelten Voraussetzungen auch in der dadaistischen Collage fortgesetzt, doch macht diese gleichzeitig einen formalen wie darstellungsintentionalen Unterschied zu jenen Kunstrichtungen deutlich: Die dadaistische Collage hebt nach Möglichkeit die formale Geschlossenheit des Bildfeldes auf und beschränkt künstlerische Subjektivität durchaus nur auf die Verfügung von Materialien, um das gegenwärtige Realitätsbild viel unmittelbarer darzustellen. Sie zeigt daher eine andere Struktur als die der kubistischen oder der futuristischen Collage:

„Wenn im kubistischen oder futuristischen Bild die Einführung der Realitätsteile infolge eines formalen Problems notwendig geworden war, so setzt sich die dadaistische Collage von dieser dadurch ab, daß ein qualifizierender Gegensatz von realen zu gemalten Teilen nicht mehr gesucht

---

<sup>207</sup> Ebd. S. 335

<sup>208</sup> Ebd. S. 336

wird. Die Realitätsteile stehen nicht realitätsneutralen Farbmustern gegenüber, sondern sind wiederum mit anderen realen Teilen verbunden, wodurch das Problem der Integration von Realität neu gestellt ist.“<sup>209</sup>

Um den Realitätscharakter des Bildganzen zu verdeutlichen, stellt die dadaistische Collage jedes Realitätsfragment als solches selbst zusammen. Sie versucht dadurch einen formalen Wert zu schaffen, und ihr Bildganzes wird nur vom jeweils verwendeten Material bestimmt. Daher wird die Bildgestaltung nicht mehr dem Gesetz der Malerei untergeordnet, sondern hängt vielmehr von der Auswahl und den Bedingungen der verwendeten Realitätsteile ab, wie etwa bei Montagen von Max Ernst oder Hans Arp, in denen vorwiegend heterogene Materialien widersprüchlich kombiniert und arrangiert werden. Somit stellt die dadaistische Collage eine kontrastive Wirkung und Spannung her, die den Beschauer nach einer simultanen Verbindung von heterogenen Materialien verlangen läßt und seine Assoziationsfähigkeit direkt anregt, um das Bildganzes mental zur Vollständigkeit zu ergänzen und damit eine neue Realität für sich zu formulieren.

Demnach wird auch die ästhetische Rezeption sowohl von der Unmittelbarkeit als auch von der Kombination des Materials bestimmt. Hier bildet sich eine produktive Beziehung zwischen Künstler, Gebilde und Beschauer, weil das im dadaistischen Collagebild zusammengesetzte Material nicht allein die Aufgabe übernimmt, dem Bildganzes eine konkrete Realität zu verleihen, sondern „sowohl als Träger von Handlungen wie als Vermittler dieser transzendentalen Qualität“<sup>210</sup> fungiert. Letztlich besteht die spezifische Leistung des dadaistischen Collagebildes darin, den „Akt der Auswahl des Materials oder vorgefundenen Dinges“<sup>211</sup> und dessen „bewußte Anordnung“<sup>212</sup> in künstlerische Tätigkeit zu steigern, wodurch die Anlage der Montagen zu einem Gestaltungsprinzip erhoben wird. Dieser dadaistische Impuls führt mit Sicherheit zu einer Bereicherung des Collageprinzips und stellt zugleich eine wesentliche Grundlage für eine weitere Entwicklung der Kunst dar.

Vor diesem Hintergrund versucht Volker Klotz Aufschluß über das Verhältnis von Montage und literarischem Dokumentarismus zu geben. Er definiert zunächst den Montagebegriff als „die Tätigkeit, vorgefertigte Teile zu einem Ganzen zusammensetzen“<sup>213</sup> und kennzeichnet die Montage als moderne Form der ästhetischen Integration, um Einzelzitate mit Hilfe

---

<sup>209</sup> Ebd. S. 343

<sup>210</sup> Ebd. S. 358

<sup>211</sup> Ebd. S. 360

<sup>212</sup> Ebd. S. 355

<sup>213</sup> Volker Klotz: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst, in: Sprache im Technischen Zeitalter 15 (1976), S. 259

ihres Assoziationsgehaltes in einem neuen Zusammenhang zu koordinieren. Dazu schreibt er:

„Solche Zitate sind beides auf einmal. Einerseits sind sie hereingebrochene Teilstücke in Braques Bildaufbau, in Strawinskijs und Eliots Textablauf, die ihn unterbrechen, um ihn zugleich verstört und bereichert fortzusetzen. Andererseits sind sie herausgebrochene Teilstücke aus einem vorher schon und andernorts bestehenden Zusammenhang, dessen Assoziationsgehalt mit dem Zitat eingeht in den neuen Zusammenhang hier und jetzt.“<sup>214</sup>

Aus Klotz' Erklärung ist eine wesentliche Konsequenz zu ziehen, welche für die dramatische Praxis des Dokumentartheaters der sechziger Jahre zutreffend ist: Die Montage ist keineswegs eine bloße Integration von Dokumenten. Klotz schließt aber in seiner Betrachtung eine mögliche Darstellungsintention der Montage völlig aus. Er konstatiert vielmehr ein oppositionelles Verhältnis von Darstellung und Montage. Seiner Meinung nach haben Einzelzitate weder ihre eigenen Realitäten noch selbständigen Bedeutungen, sondern sind lediglich „Vor-Fabrikate“<sup>215</sup> mit dem Ziel, ihre fragmentarischen Gehalte in einen neuen Zusammenhang einzubinden. Er sieht aber dadurch auch ein Ganzes als ein Ergebnis der Montage entstehen, doch ist es anders als das, was durch eine ästhetische Darstellung des sogenannten Kunstwerkes vermittelt wird, denn das, „was die Montage hier jeweils zu erkennen gibt, wird im Werk nicht ausformuliert.“<sup>216</sup> Daher kommt es auch bei seiner Rezeption durchaus auf den durch die Montage vermittelten Assoziationsgehalt an.

Anhand des oben angeführten Arguments trifft Volker Klotz eine Unterscheidung zwischen der konventionellen und der avantgardistischen Verwendung von Zitaten: Bei der ersteren hat das Zitat als künstlerisches Gestaltungsmittel eine illusionäre Wirkung, damit der Leser oder das Publikum sich mit dem Zitierten identifizieren soll. Dafür wird das verwendete Zitat in den „Stil und Illusionsraum“ vollständig eingefügt und zugleich löst sich auch seine „Fremdartigkeit“<sup>217</sup> auf. Hingegen besteht bei der letzteren das Zitat als solches selbst, um den faktischen Gehalt der Realität direkt in die Gestaltung zu integrieren und somit nur den ihm zugrunde liegenden „Sachverhalt der Deplazierung“ besonders hervorzuheben. Also kann das montierte Zitat hier nur auf die empirische Realität verweisen,

---

<sup>214</sup> Ebd. S. 262

<sup>215</sup> Ebd. S. 259

<sup>216</sup> Ebd. S. 265

<sup>217</sup> Ebd. S. 256

wodurch sich höchstens „bislang unbekannte Sensationen und Einsichten“<sup>218</sup> vermitteln lassen.

Gerade aus diesem Grund betont Volker Klotz einen mechanischen Charakter der Montage, die eine künstlerische Darstellungsintention systematisch ableugnet, und er führt gleichzeitig ihre Technik auf die Entwicklung der mechanisierten Produktionsweise der Gegenwart zurück. Demzufolge abstrahiert er die Montage zur „Konstruktion einer beklemmend durchmechanisierten Welt“<sup>219</sup> und charakterisiert ihre Technik als eine Gestaltungsweise, die dem anonym gewordenen Individuum der Gegenwart als einem sozialen Rollenträger einen solchen Weltgehalt verleihen soll.

Jedenfalls bringt Klotz' Argument die Montage als ein Integrationsprinzip von Realem zur Geltung. Daraus läßt sich jedoch keine Begriffserklärung für die Dramaturgie der dokumentarischen Montagetechnik ableiten, da es vor allem im Dokumentartheater darum geht, „ein Verweisungspotential“ für eine dokumentierte Realität darzustellen, das „den vorgegebenen Rahmen sprengt“<sup>220</sup>, um das Vergangene in der dokumentarischen Faktizität durch eine ästhetische Übertragung gegenwärtig zu machen.

Demgegenüber scheint Sjaak Onderdelinden sich um eine Begriffserklärung für die Dramaturgie der dokumentarischen Montagetechnik verdient zu machen. Er sieht primär in der Montagetechnik eine wesentliche Möglichkeit, den dem Dokumentartheater zugedachten ästhetisch-künstlerischen Anspruch zu erfüllen:

„Der Begriff der Montage ist als bestimmende Kategorie des dokumentarischen Theaters von großer Bedeutung: Er präzisiert die Verwendung des Materials einerseits als dessen unveränderte Übernahme, andererseits aber vor allem als die Einordnung, Einfügung der Dokumente in den übergeordneten Zusammenhang des gesamten Dramas. Demnach ist dokumentarisches Theater nicht nur das Vorführen von Dokumenten, sondern deren sinnvolle Anordnung im Sinne der vom Dramatiker verfolgten Ziele.“<sup>221</sup>

Onderdelinden sieht in dem Anordnen und Vorführen von Dokumenten das leitende Gestaltungsprinzip des Dokumentartheaters, welches den ungeordneten Charakter sprachlicher Materialien unterschiedlicher Herkunft aufheben und die Wertigkeit der einzelnen Materialien in ein präzise kalkuliertes Bedeutungsgefüge umwandeln soll. Er meint damit eine gezielte

---

<sup>218</sup> Ebd. S. 265

<sup>219</sup> Ebd. S. 270

<sup>220</sup> Klaus Harro Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, a. a. O., S. 38

<sup>221</sup> Sjaak Onderdelinden: Fiktion und Dokument, a. a. O., S. 182

Auswahl der verfügbaren Materialien und eine entsprechend präzise Kombination, um die damit verbundene schriftstellerische Überzeugung mitzuteilen. Aber zugleich registriert er nur die unveränderte Übernahme von Fakten als Kriterium des Dokumentarischen, das auf den Begriff der reinen Dokumentenmontage zurückgreift. Unter der Dramaturgie der dokumentarischen Montagetechnik versteht er eine „mosaikartige Zusammenstellung“<sup>222</sup> von Fakten, deshalb betrachtet er das Dokumentartheater nur als eine revueartige Form „ohne einheitliche Handlung.“<sup>223</sup> Dies begründet er mit der „Komplexität“<sup>224</sup> des dokumentarischen Stoffes, die sich nicht im Sinne einer Fabel zusammenfassen läßt.

In diesem Kontext bezeichnet Onderdelinden das Montageprinzip nicht nur als eine ästhetische Gestaltungsweise, um zur Verfügung stehende Fakten künstlerisch zu bewältigen und diese bühenmäßig zu realisieren, sondern setzt sie außerdem mit dem Formkonzept des Dokumentartheaters gleich. Er schließt daher im Hinblick auf die dramatische Praxis des Dokumentartheaters jede formale Bearbeitung für eine ästhetische Übertragung von Dokumenten aus, und er läßt außer acht, daß jedes Dokumentarstück abhängig von der ästhetischen Forderung und in Anlehnung an vorgegebene Formen jeweils eine entsprechende Neuform des Theaters schafft. Aus diesem Grund trifft seine Einstellung wiederum auf die kritische Fragestellung Bests, ob das Dokumentartheater trotz formaler Verarbeitung eine dokumentierte Realität in Form von Fakten rein objektiv aufzeigen kann, und insofern kann man sich doch vom reinen Montagebegriff kaum eine Korrelation zwischen der Montagetechnik und dem Dokumentartheater versprechen.

Bezüglich der formalen Bearbeitung eines historischen Stoffes hat man in erster Linie zu berücksichtigen, daß es im Dokumentartheater nicht um die rein revueartige Integration von Dokumenten geht, die konkrete Einzelaspekte des dokumentierten Sachverhaltes zusammenfügen sollen; es geht in diesem Theater vielmehr darum, in der scheinbar objektiv-historischen Konfrontation von dokumentarischem Stoff mit aktuell gesellschaftlichem Kontext eine subjektive und weltanschauliche Perspektive des betreffenden Autors zu vermitteln. Dafür lehnt sich das Dokumentartheater an eine vom Autor gewählte, vorgegebene dramatische Form an, um einen ursprünglich in Dokumenten entwickelten Kontext in einen ästhetischen Zusammenhang einzubinden. Eine solche formale Variation zeichnet sich in fast allen Dokumentarstücken der sechziger Jahre von Peter Weiss, Rolf Hochhuth sowie Heinar Kipphardt ab. Man kann also bei diesem Theater von einer Unterbrechung der konventionellen Gestal-

---

<sup>222</sup> Ebd. S. 183

<sup>223</sup> Ebd. S. 181

<sup>224</sup> Ebd. S. 189

tungsweise sprechen, welche den Zweck verfolgt, den Widerspruch zwischen dem Drama als Kunstmedium und der außerliterarischen Realität möglichst zu mindern, keineswegs aber die Abschaffung der herkömmlichen dramatischen Form herbeizuführen.

Diesbezüglich sind vornehmlich drei formale Varianten zu unterscheiden: Entweder wird der dokumentarische Stoff auf der Basis von sprachlichen Dokumenten wörtlich zusammengefaßt und zu referierenden Sprecherrollen stilisiert, die jeweils durch Nummern gekennzeichnet sind, oder er wird in eine einheitliche Fabel umgewandelt und zur Figurenrolle stilisiert, wobei er meist mit Hilfe der epischen Dramaturgie explizit repräsentiert wird, um ihr einen dokumentarischen Materialwert zu geben und ihr somit Objektivität zu garantieren, oder aber er wird auf dem Umweg einer fiktionalen Bühnenhandlung repräsentiert, die generell auf illusionistische Dramaturgie angelegt ist.

Trotz der formalen Varianten ist allerdings jedes Dokumentarstück von der Dokumentenmontage abhängig, die bereits eine Stellungnahme des jeweiligen Autors zu den verwendeten Dokumenten impliziert. Es ist dabei verständlich, daß sich sein schriftstellerisches Interesse darin bewußt und manipulierend auswirkt. Darüber hinaus entnimmt der Autor mittels der Montagetechnik seinem dokumentarischen Stoff eine eigene Aussage und formuliert einen zusammenhängenden Aussagegehalt, um einen bestimmten Einblick in eine dokumentarische Realität zu gewähren sowie Gegensätze zwischen verwendeten Dokumenten und thematischen Bezügen hervorzuheben. Damit bildet sich erst der konkrete Entwurf der Autorausage, die in Übereinstimmung mit der Gesamttendenz des Dokumentarstückes steht.

Der Autor spricht durch die Dokumentenmontage unmittelbar das Publikum an und macht es auf eine durch die Montage entlarvte Realität aufmerksam, um es endgültig in Betroffenheit zu versetzen und zu einer direkten Reaktion herauszufordern. Entsprechend wird beim Publikum die Rezeption weitgehend von der Dokumentenmontage bestimmt. Ebenso kommt die Beweis- und Aussagekraft des Dokumentarstückes durch die Dokumentenmontage zustande, die unterschiedliche Materialwerte enthalten. Folglich wirkt die Dokumentenmontage als Vermittler und Träger der Autorausage, um eine dialektische Wechselbeziehung zwischen dem Autor, dem Stoff und dem Publikum zu fördern. Gerade hierin liegt die spezifische Leistung des Dokumentartheaters. Letztlich ist in diesem Theater die Autorausage, die scheinbar dem dokumentarischen Material entspringt, auf die Anwendung der Dokumentenmontage zurückzuführen. In diesem Sinn ist die Montage das dramaturgische Hauptmittel des Dokumentartheaters, um verschiedene Materialwerte in komplexer Gestalt zu-



sammenzufügen, und sie ist zugleich ein konstitutives Formmerkmal, das die formale Spezifik des Dokumentartheaters hervorbringt.

Vor allem jedoch liegt die Stärke der Montage darin, wichtige, aber widerspruchsvolle Muster aus zumeist bekannten Fakten über einen dokumentarischen Stoff herauszunehmen und sie zur Konstruktion unter einer kritischen Bewertung zusammenzufügen, damit er sich nicht mehr als ein historisch isoliertes Ereignis, sondern als in der Gegenwart fortwirkendes Ereignis erkennen läßt. Dafür soll der dokumentarische Sachverhalt, von der historischen Einmaligkeit bzw. Geschlossenheit abweichend, in seiner Bedeutung typisch und modellhaft vorgeführt werden. Diese ästhetische Übertragung erfordert Konzentration auf einen modellhaften und beispielhaften Charakter des dokumentarischen Stoffes, der in Verbindung mit der gegenwärtigen Realität begreifbar und erklärbar ist.<sup>225</sup> So kennzeichnet auch Peter Weiss neben der kritischen Auswahl sprachlicher Materialien die Modellkonzeption des Dokumentartheaters als ein sehr wichtiges Element, das „die Qualität der dokumentarischen Dramatik“ (N/465) ausmacht:

„Die Stärke des dokumentarischen Theaters liegt darin, daß es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammenzustellen vermag.“ (N/468)

Für die Verwirklichung dieser Modellkonzeption ist die Distanzierung des Dokumentartheaters von einer dokumentarischen Realität und die verfremdende Darstellung derselben erforderlich. Kurz, es setzt in der Präsentation von Fakten die Aktualisierung eines dokumentarischen Sachverhaltes voraus, um ihn im gegenwärtigen Prozeß als noch ungelöst zu begreifen. Diese Intentionalität fällt z.B. im „Auschwitz“-Stück wie im „Popanz“-Stück von Peter Weiss besonders auf, in denen das dokumentarische Material fast wörtlich zitiert wird. Auch werden im „Popanz“-Stück afrikanische Staats- und Ortsbezeichnungen wie Angola, Moçambique oder Luanda in der Originalsprache übernommen, so wie auch die Angeklagten im „Auschwitz“-Stück mit realen Namen versehen werden. Diese Namensgebung steht aber weder im Widerspruch zur grundlegenden Intention des Autors, die kritische Distanz zu einer historischen Realität aufrechtzu-

---

<sup>225</sup> Das Wort „Modell“ ist nach Georg Klaus ein Begriff, der eigentlich in der Erkenntnistheorie und Kybernetik eine wichtige Rolle spielt, und dort als ein Mittel des Erkenntnisgewinns und der Verhaltensregulation betrachtet wird. Das heißt, das Modell ist durch seinen Analogiebezug zu dem zu erkennenden bzw. zu beeinflussenden Objekt definiert: „Ein Objekt (Gegenstand, materielles oder ideelles System, Prozeß) M ist in diesem Sinne Modell, wenn zwischen M und einem anderen Objekt O Analogien bestehen, die bestimmte Rückschlüsse auf O gestatten.“; hierzu in: Ders.: Wörterbuch der Kybernetik. Mit 271 Textabbildungen und 22 Bildtafeln (2. Aufl.), Berlin 1968, S. 412

erhalten, noch dient sie dem Aufbau einer gewissen Illusion gegenüber dem Bühnenvorgang. Sie übernimmt bei ihm vielmehr die wesentliche Funktion, so Stefan Howald, nicht bloß das Dokumentarische abzusichern, um das Stück in der Sache glaubhaft zu machen, sondern zugleich eine scharfe Aktualisierung zu ermöglichen, damit sie sich bis zur Gegenwart weiter einprägt.<sup>226</sup>

Ursprünglich dienen zwei historische Ereignisse dem „Auschwitz“-Stück als stoffliche Grundlagen: das unvorstellbare Verbrechen gegen Juden, das unter dem nationalsozialistischen Regime im Auschwitz-Lager verübt wurde, und der Frankfurter Prozeß, der 1963/65 zur Verurteilung jenes Verbrechens stattfindet. Der Autor erzielt die Distanzierung von jenen historischen Realitäten, um die naturalistische Darstellung des Stoffes zu umgehen: Er erklärt in einer Anmerkung zum Stück, daß keineswegs der Versuch unternommen werden soll, auf der Bühne den realen Gerichtshof zu rekonstruieren, und daß auch die erschienenen Angeklagten nicht nochmals verurteilt werden sollen. In der Tat wird in seinem Stück der reale Prozeß als solcher nicht oberflächlich aufgeführt, sondern nur durch die Rollenverteilung der Sprecher so nachgespielt, als ob das Personal des realen Gerichtshofs erscheint. Außerdem betrachtet er es als unmöglich, das Auschwitz-Lager auf der Bühne darzustellen (W5/9). Daher ist auch der Schauplatz des Stücks nicht das Auschwitz-Lager, vielmehr wird dessen Darstellung ausschließlich durch das Arrangement von Erinnern und Berichten der Sprecher vergegenwärtigt.

Der Abstand von der historischen Gebundenheit des Stoffes wird zunächst durch den neutralen Titel des Stücks „Ermittlung“ im vorhinein erwirkt, um die Zeiten und Räume der Ereignisse offenzulassen, und er zeigt sich im Verlauf des Stücks noch eindeutiger. Darin wird die Ortsbezeichnung „Auschwitz“ durch das verallgemeinernde Nomen „Lager“ ersetzt und die ethnische Bezeichnung „Jude“ nirgendwo benutzt, so daß im Stück die Worte „Jude“ und „Auschwitz“ vollständig ausgelassen sind. Lediglich wird ein Opfer ausnahmsweise einmal durch einen „alttestamentarischen Namen“<sup>227</sup> gekennzeichnet, durch den man seine ethnische Identität vermuten kann: „Sarah“ (W5/113). Ansonsten wird im Stück die Judenvernichtung nur symbolisch oder indirekt angedeutet, wenn der Autor von „den 6 Millionen/ aus rassistischen Gründen Getöteten“ (W5/195f.) berichten läßt. Dazu wird etwa statt der direkten Benennung einer bestimmten Ideologie von „eine[r] Weltanschauung“ (W5/115) gesprochen. Er distanziert sich so von jenen historischen Realitäten, indem er konkrete Hinweise auf

---

<sup>226</sup> Stefan Howald: Peter Weiss. Zur Einführung, a. a. O., S. 83

<sup>227</sup> Irene Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss, in: [Hg.] Michael Hofmann: Literatur Ästhetik Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert 1992, S. 51

ethnische, nationale und politische Identität der Opfer wegläßt, obwohl „die Transporte/ aus fast allen Ländern Europas kamen“ (W5/12) und ihr größter Teil Juden war.

Demgegenüber liefern vereinzelte Ausnahmen an einigen Stellen des „Auschwitz“-Stücks Anspielungen: Einmal wird eine „polnische Frau“ (W5/106) erwähnt, und es ist fünfmal die Rede von „sowjetischen Kriegsgefangenen“ (W5/114, 117, 167, 196). Als Grund für die Anspielungen nennt der Autor: „Einmal ließen sie [die Westdeutschen, Anm. d. Verf.] sich dazu ausersehen, Bollwerk gegen das Judentum zu sein, jetzt sind sie Bollwerk gegen den Kommunismus“ (R2/10) oder „der Haß gegen den Bolschewismus ist in der Bundesrepublik die Nachfolge des Judentums“ (G/78). Demnach versucht der Autor in der Auseinandersetzung mit dem Auschwitz-Thema durch die Distanz von der historischen Realität und mit Hilfe der Montagetechnik einen kausalen Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufzudecken und diesen als typisch für das gegenwärtige kapitalistische Gesellschaftssystem zu verallgemeinern.<sup>228</sup>

Diese Intentionalität des Autors läßt sich im „Popanz“-Stück weiter verfolgen. Sie wird im Titel des Stücks bereits vorweggenommen. Der Titel enthält statt Portugal, das derzeit als Staatsbezeichnung benutzt wird, dessen ehemals lateinischen Namen „Lusitanien“, heute nahezu ungebrauchlich. Durch die Verwendung der historischen Bezeichnung versucht der Autor eine gewisse Distanz zum gegenwärtigen Portugal zu schaffen. Gleichzeitig erinnert der Titel daran, daß früher in den römischen Zeiten Portugal selbst eine Kolonie war. Somit verweist das Stück auf die optimistische Hoffnung in der Geschichtsentwicklung, daß nun, wie sich einst Lusitanien von seiner ehemaligen Kolonialmacht befreite, der beginnende Befreiungs- und Unabhängigkeitskampf der Afrikaner gegen ihren gegenwärtigen Unterdrücker Portugal für die Zukunft Erfolg verheißen läßt.

Der Optimismus des Autors bezüglich des historischen Fortschrittes zeigt sich auch in der Konstruktion der Popanz-Figur, die die Kolonialmacht Portugal und ihren Diktator Salazar auf der Bühne verkörpert. Salazar selber erscheint keineswegs unter seinem eigentlichen Namen direkt auf der Bühne, sondern wird nur von dem jeweils zugeordneten Sprecher repräsentiert. Seine Reden werden daher durch den Mund des Popanz zitiert, der überlebensgroß und bedrohlich aussieht, aber derart konstruiert wird, daß „die Figur am Ende des Stücks an Scharnieren vornüberfallen kann“ (W5/202). Diese Popanz-Figur ist allerdings nicht nur von metapho-

---

<sup>228</sup> Daher übt Otto F. Best starke Kritik an Peter Weiss: „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.“; hierzu in: Ders.: Peter Weiss. Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater, a. a. O., S. 142

rischer Bedeutung, sondern auch dokumentarisch belegbar, wie der Autor in seinen Notizbüchern schreibt: „Der richtige Salazar steht plötzl. dem Popanz Salazar gegenüber – Salazar kriegt Herzanfall“ (NB1/429).

Darüber hinaus werden die westeuropäischen Länder, die im ökonomischen, politischen und militärischen Bereich die afrikanische Kolonialmacht Portugal unterstützen, nur unter dem übergeordneten Begriff als NATO-Staaten bezeichnet. Unter diesen ist es wohl am auffälligsten, daß Richard Jäger, damaliger Justizminister der Bundesrepublik, der nach Angola und Moçambique gereist war, lediglich als „ein[en] hohe[n]r ausländische[n]r Justizminister“ (W5/253) vorgestellt wird, und daß Hermann Josef Abs, damaliger Vorsitzender der Deutschen Bank AG, als ein „ausländische[n]r Bankdirektor“ (W5/256) präsentiert wird. Dabei wird ihre Nationalität keineswegs direkt als Staatsbezeichnung erwähnt, sondern nur auf die NATO-Mitgliedschaft hingewiesen. Derartige Andeutungen setzt der Autor in zwei von den insgesamt elf Gesängen des Stücks ein, und er versucht damit die enge Zusammenarbeit der Bundesrepublik mit der Kolonialmacht Portugal zu unterstreichen.

Diese Absicht kann in der Tat inhaltlich leicht erkannt werden, wenn der Autor den Sprecher 6, der jenen ausländischen Bankdirektor auf der Bühne repräsentiert, dem Popanz gegenüber aussagen läßt:

„Ist es mir eine ganz besondere Freude/ unsere guten Geschäftsverbindungen/ mit einem weiteren Kredit von 170 Millionen DM/ zu bestätigen/ Ist dies auch als eine Gegenleistung/ zu betrachten/ für Ihre humanistische Gesinnung/ und Ihr hochausgeprägtes Rechtsbewußtsein/ indem Sie nach dem letzten Krieg/ unsere auf Ihren Hoheitsgebieten/ stehengebliebenen Guthaben/ unangetastet ließen“ (W5/257)

Durch diese Verbindung will Peter Weiss den Kolonialismus mit der gegenwärtigen Gesellschaftsstruktur der Bundesrepublik, ferner mit dem westeuropäischen Kapitalismus explizit gleichsetzen, wie er bereits in der Auseinandersetzung mit dem Auschwitz-Thema die kapitalistische Gesellschaftsordnung als „natürliche Folge“ (R2/45) des vergangenen Konzentrationslagersystems offenzulegen versucht. Daher geht es bei ihm wiederholt um die Gegenüberstellung des deutschen Faschismus, des Kolonialismus bzw. Imperialismus und des gegenwärtigen Kapitalismus, welche den gleichen Kreislauf des Unterdrückungs- und Ausbeutungssystems bewirkt, was er in ähnlicher Weise auch in seinen anderen Dokumentarstücken weiter verfolgt.

Der Autor verdankt sicherlich der Montagetechnik diese Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Insofern findet für ihn die Montagetechnik nicht nur als eine verfremdende Darstellungsweise Anwendung,

um aus dokumentarischen Realitätsausschnitten ein Modell, das widersprüchliche Verhältnisse und Situationen der gegenwärtigen Gesellschaft erklärbar machen soll, herauszunehmen und es wiederum in einer ästhetischen Struktur zu realisieren. Sie erweist sich zugleich als eine operative Verfahrensweise, um anhand der scheinbar faktischen Objektivität seine weltanschaulich-ideologische Parteilichkeit nachzuweisen.

Diese Darstellungsintention der Montage wird auch Hochhuth und Kipphardt gerecht, wenngleich sich an diesem Punkt nicht die Frage stellt, ob es den Autoren in der Präsentation dokumentarischer Stoffe um eine modellhafte und beispielhafte Darstellung geht. Es läßt sich jedenfalls angesichts der dramatischen Praxis des Dokumentartheaters von einer „freie[n] Montage“ sprechen, um „die Vermittlung von Aussagen“<sup>229</sup> zu begünstigen, oder von „einer dritten Form der Montage“, die „auf die subjektive Absicht des Autors“<sup>230</sup> zurückgreift.

### 3.4. Die verschiedenen Typen des Dokumentartheaters

Als Hauptvertreter des Dokumentartheaters der sechziger Jahre werden die Dramatiker Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt und Peter Weiss angesehen. Dies bedeutet nicht nur, daß sie sich in diesem Zeitraum um die dokumentarische Dramatik bemühen, sondern auch, daß sie aktuelle Tagespolitik oder historische Vorgänge, die sich sozialpolitisch in ihrer eigenen Epoche auswirken, zur stofflichen Grundlage ihrer Stücke machen. Trotzdem haben diese drei Autoren in der dramatischen Praxis kaum Gemeinsamkeiten. Sie gestaltet sich je nach ästhetischen Präferenzen und weltanschaulicher Ausrichtung des Autors sehr unterschiedlich. Zudem ist diese Verschiedenartigkeit auch in den voneinander abweichenden Einstellungen zu und im Umgang mit dokumentarischem Material sowie generell zur Funktion des Theaters deutlich erkennbar. Infolge der obengenannten Differenzen entwickelt sich das Dokumentartheater nicht nur in eine einzige Richtung, sondern es bringt mit jedem dokumentarischen Dramatiker sehr unterschiedliche Aspekte bezogen auf das Verhältnis zwischen dokumentarischem Stoff und ästhetischer Realisation hervor.

Dabei ist zunächst autorbezogen ein Unterschied auffällig, was die Quantität der Verwendung von dokumentarischen Fakten als Bestandteil jedes einzelnen Werkes betrifft. Unter diesem Aspekt teilt Hans-Henner Nordmann das Dokumentartheater dieser Zeit in zwei Typen: Der eine ist

---

<sup>229</sup> Nikolaus Müller: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur, a. a. O., S. 76

<sup>230</sup> Manfred Durzak: Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart, in: [Hg.] Ders.: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen, a. a. O., S. 217

der reine Typ des Dokumentartheaters, in dem das Dokument zum strukturierenden Bestandteil der Handlung wird, und der andere ist der Mischtyp, in dem das Dokument nur Teilmoment einer fiktiven Handlung ist.<sup>231</sup> Von dieser Betrachtung ausgehend, klassifiziert er generell Weiss' Dokumentarstücke als den reinen Typ und Hochhuths Dokumentarstücke als den Mischtyp. Diesbezüglich äußert auch Ingeborg Schmitz eine ähnliche Meinung:

„In welchem Maß die künstlerische Phantasie des Autors in die Gestaltung des dokumentarischen Materials eingeht, hängt wesentlich von der Art der Darstellung ab: im 'Mischtyp' des dokumentarischen Dramas ist dieser Anteil größer als im 'reinen Typ'. In beiden Typen des dokumentarischen Dramas aber erhalten die einzelnen Fakten, auf die sich der Autor stützt, durch ihre Einordnung in den Sinnzusammenhang des Stücks eine modifizierte Bedeutung.“<sup>232</sup>

Diese Zuordnung scheint nur auf den Umfang der verwendeten dokumentarischen Fakten zuzutreffen, nicht aber die verschiedenen dramaturgischen Konzeptionen des jeweiligen Autors im Verhältnis von dokumentarischem Anspruch und ästhetischer Realisation zu begründen. Konzeptionelle Unterschiede sind auch innerhalb der dramatischen Praxis bei Peter Weiss eindeutig vorzufinden. Auch distanziert sich der Autor selbst von den eigenen Zeitgenossen wie Heinar Kipphardt und vor allem von Rolf Hochhuth:

„Hochhuths großes Interesse gilt Bühnenfiguren, die Persönlichkeiten entsprechen und eine Entwicklung durchmachen. Mir kommt es bei meinen Stücken im Gegensatz dazu nicht auf diese persönliche, private Problematik der Einzelcharaktere an. Bei mir sind diese Figuren Repräsentanten von gesellschaftlichen Kräften, Repräsentanten einer Klasse oder einer bestimmten Interessengruppe; Figuren, die wirklichen Gestalten oder Kräften der Geschichte entsprechen. Es sind keine Symbole für etwas, sondern eher Repräsentanten.“ (G/136)

Im laufenden Text sollen drei verschiedene Typen des Dokumentartheaters vorgestellt werden. Hierbei gilt es, eine Erklärung zu den ästhetischen Realisationen der dokumentarischen Forderung, welche von allen drei Autoren unterschiedlich umgesetzt werden, abzugeben. Auf der Basis dieser

---

<sup>231</sup> Hans-Henner Nordmann: Dokumentarisches Drama, a. a. O., S. 18

<sup>232</sup> Ingeborg Schmitz: Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der >>Ermittlung<< zu >>Hölderlin<< (= Europäische Hochschulschriften; Bd. 377), Frankfurt am Main Bern Cirencester 1981, S. 34f.



Fragestellung soll hier versucht werden, Unterscheidungsmerkmale jedes genannten Dokumentarstückes zu überprüfen und im einzelnen zu spezifizieren. Dieser Versuch könnte dazu dienen, einerseits einen Überblick über das Dokumentartheater der sechziger Jahre zu geben, andererseits auch in diesem Rahmen Weiss' ästhetische Position zu bestimmen.

### **3.4.1. Der publizistisch-revolutionäre Typ**

Peter Weiss bezeichnet unter dem Einfluß der marxistischen Theorie ein historisches Ereignis als ein Phänomen des Kapitalismus, das sich noch bis in die Gegenwart hinein auswirkt. Es ist also sein Bestreben, allgemeingültige Mechanismen der kapitalistischen Gesellschaft darzulegen, um „eine bruchlose Kontinuität“ (G/115) zwischen Vergangenheit und Gegenwart nachzuweisen und dadurch die notwendige Veränderung und Veränderbarkeit der vorgegebenen Wirklichkeit zu demonstrieren. So ist er bestrebt, die hinter den dokumentierten Wirklichkeitsausschnitten existierenden gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten und ihre treibenden Kräfte zu verdeutlichen.

Hieraus ergeben sich für den Autor insbesondere zwei Schlußfolgerungen: Die eine ist, daß er ein historisches Ereignis als ein Medium benutzen will, um widersprüchliche Situationen und Verhältnisse der Gegenwart zu klären. Zur Verdeutlichung versucht er Hintergründe und Ursachen eines historischen Ereignisses unter einem bestimmten sozialpolitischen und ökonomischen Aspekt zu beleuchten und zu erörtern. Die zweite Folgerung ist, daß der Autor ein historisches Ereignis nicht mehr als einen persönlichen Prozeß erfaßt, welcher eine individuelle Freiheit und Entscheidungsmöglichkeit für jeden einzelnen Menschen sichtbar werden läßt, sondern nur als ein gesellschaftliches Phänomen, das sich aus den widersprüchlichen Verhältnissen des zwischenmenschlichen Lebens ergibt und deshalb nur durch eine kollektive Bewegung ausgedrückt wird.

In diesem Zusammenhang begreift Peter Weiss den gesellschaftlichen Mechanismus des kapitalistischen Systems als „das universale KZ“ (NB1/308) und sieht entsprechend „nur noch 2 menschliche Typen: Verfolger u. Verfolgte“ (NB1/256) als die treibenden Kräfte der Geschichte an. Daraus entwickelt er die Technik der sogenannten Schwarz-Weiß-Zeichnung als Arbeitsmethode für sein Theater, um Ausgebeutete und Ausbeuter eindeutig voneinander zu trennen. Damit steht die Klassenfrage im Mittelpunkt seiner Darstellung, was eine analytisch-wissenschaftliche Dramaturgie erfordert.



Demzufolge geht es im „Auschwitz“-Stück nicht darum, für alle vor Gericht stehenden einzelnen Angeklagten festzulegen, was ihnen hinsichtlich der Judenvernichtung im Auschwitz-Lager anzulasten ist. Peter Weiss versucht im Stück zunächst das Auschwitz-Thema auf der Ebene der Vergangenheit zu analysieren und nachzuweisen, wie damals das Lager als ein unmenschliches System funktioniert hat und eingeübt wurde. Dabei macht der Autor vor allem auf die Rolle der deutschen Großindustrie aufmerksam. Gleich zu Anfang des Stücks werden Namen einiger in Auschwitz errichteter Großindustrien neben der Schilderung von der Umgebung des Lagers aufgezählt, in denen Häftlinge gezwungen wurden, bis zu ihrem Tod zu arbeiten: „Es waren Niederlassungen/ der IG-Farben/ der Krupp- und Siemenswerke“ (W5/13).

Hinsichtlich des ökonomischen Aspektes des Lagers bleibt das Stück nicht auf die Aufzählung der deutschen Industriekonzerne beschränkt. Es wird immer wieder zitiert, in welchem Ausmaß und guter Organisation die „segensreiche Freundschaft“ (W5/101) zwischen der Lagerverwaltung und den deutschen Großindustrien funktionierte. Dementsprechend werden Arbeitslohn, -zeit und -weg der Häftlinge sowie die Organisation der Arbeiten ausführlich angegeben (W5/97f.). Der Autor läßt den Ankläger im Stück bestätigen, daß die deutschen Großindustrien, die sich für das Lager-system engagiert hatten, durch die Zwangsarbeit der Häftlinge „Jahresumsätze“ in Höhe von „mehrere[n] Milliarden“ (W5/102) Profit machten. Das Lager selbst wird ein riesiges Wirtschaftssystem. So wird der Aufbau des Lagers mit der wirtschaftlichen Profitmaximierung begründet und die deutschen Konzerne, die im Lager ihre Produktionsstätten errichteten, erweisen sich als Nutznießer.<sup>233</sup>

Hierauf ist jedoch die Zusammenarbeit zwischen der Lagerverwaltung und der deutschen Großindustrie nicht beschränkt. Das Stück formuliert auch an anderer Stelle, welche Auswirkungen die Zusammenarbeit im Lager zeigte. Als Beispiele dafür werden zitiert die „Firma Degesch“, die dem Lager „das Gas lieferte“ (W5/170), und „die Firma Topf und Söhne“ (W5/189), die die Verbrennungsöfen des Lagers herstellte, was somit die Bedingungen für die endgültige Massenvernichtung von Häftlingen schaffte. Indem der ökonomische Aspekt des Lagers wiederholt signalisiert und hervorgehoben wird, rückt im Stück die Frage nach dem damaligen Mechanismus des Lagers in den Vordergrund, denn man „wußte vom Lager nur/ daß es sich um ein großes Industriegebiet/ handelte“ (W5/97).

---

<sup>233</sup> So wirft Marianne Kesting Peter Weiss vor, daß er als einzig plausible 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; vgl. hierzu in: Dies.: *Panorama des zeitgenössischen Theaters*, 58 literarische Porträts (Revid. u. erw. Neuausg.), München 1969, S. 337

Jedoch wird im Stück nicht nur der allgemeine Charakter des Lagers als eines Ausbeutungssystems zusammen mit der Betonung der Rolle der deutschen Konzerne geschildert. Es zitiert darüber hinaus konkretere Beispiele über die Ausbeutung der Häftlinge. Dadurch wird der wirkliche Sachverhalt noch klarer und eindeutiger dargelegt: Sobald die Häftlinge nach Auschwitz transportiert werden, werden sie der Ausbeutung und Unterdrückung restlos ausgesetzt. Ihre Besitztümer, die gestohlen und beschlagnahmt werden, haben „Milliardenwert“, und sie werden „an die Reichsbank/ beziehungsweise an das Reichswirtschaftsministerium“ oder „an die Truppen“ (W5/31) geschickt.

Die Häftlinge, die im Lager durchschnittlich „nicht länger als 3 bis 4 Monate zu leben“ (W5/43) vermögen, werden bis an die Grenze ihrer körperlichen Leistungskraft nicht nur ausgenutzt, sondern ihre Körper werden sogar noch nach dem Tod als Rohmaterial für industrielle Produkte oder als Gegenstand medizinischer Experimente gründlich ausgebeutet. So werden „die Toten“, verstorbene Häftlinge, entweder „geschnitten“ (W5/137) oder als „lebendfrisches Material [...] für bakteriologische Versuche“ (W5/150) verwendet. Hierbei bleibt kein Raum für irgendeine Würde der Häftlinge als Menschen, denn sie selber „müssen die erhabene Haltung fallen lassen“, obwohl ihnen „die Lagerwelt unverständlich ist“ (W5/85).

Peter Weiss läßt am Ende den Ankläger das „für das Lager“ geltende System als „das System der Ausbeutung“ (W5/102) bestätigen. Der Autor projiziert das Auschwitz-Thema in die gegenwärtige Situation. Er läßt im Stück den Zeugen 7 aussagen: „Ich kam aus dem Lager heraus/ aber das Lager besteht weiter“ (W5/88). Hiermit wird die Aktualisierung des Themas signalisiert und das Stück läuft „vom Allgemeinen zum Modell“<sup>234</sup>, um einen Zusammenhang zwischen den Konzentrationslagern und der kapitalistischen Gesellschaftsform aufzuzeigen und dadurch eine historische Kontinuität zu belegen. Nun tritt die Frage nach der Judenausrottung und der Schuld der einzelnen Angeklagten gänzlich in den Hintergrund, und stattdessen subsumiert der Autor das Thema unter der allgemeinen Kategorie des Klassenbegriffs „Verfolger“ und „Verfolgte“<sup>235</sup>. Dies wird ebenso wie in der Analyse über das vergangene Auschwitz unter zwei Aspekten beleuchtet: einerseits der ökonomischen Machtstruktur der gegenwärtigen Gesellschaft und andererseits der persönlichen Dimension der Angeklagten.

---

<sup>234</sup> Erika Salloch: Peter Weiss' Die Ermittlung, a. a. O., S. 41

<sup>235</sup> Dazu kritisiert James E. Young empört, daß Peter Weiss im „Auschwitz“-Stück nicht von Juden spreche, ja kaum einmal von Opfern, sondern stattdessen den juristischen Ausdruck „Verfolgte“ gebrauche; vgl. hierzu in: Ders.: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke, Frankfurt am Main 1992, S. 123f.

Zunächst läßt Peter Weiss den Ankläger von der gesellschaftlichen Dimension sprechen. Dieser sagt im Stück, daß die gleichen Industriebetriebe, die in der Vergangenheit durch das Auschwitz-Lager profitierten, auch „heute wieder obenauf sind“ (NB1/361) und wiederum riesige Profite erzielen:

„Lassen Sie es uns noch einmal bedenken/ daß die Nachfolger dieser Konzerne heute/ zu glanzvollen Abschlüssen kommen/ und daß sie sich wie es heißt/ in einer neuen Expansionsphase befinden“ (W5/102)

Dies wird wiederum von der persönlichen Dimension aus beurteilt, nämlich durch die Schilderung über die gegenwärtigen Verhältnisse und Positionen der Angeklagten sowie der auf ihrer Seite stehenden Zeugen. Konkrete Beispiele dafür werden an mehreren Stellen des Stücks zitiert: Der damalige „Vorstand des Bahnhofs“ in Auschwitz hat auch heute „eine leitende Stellung/ in der Direktion der Bundesbahn“ (W5/11f.), und wer „für die Güterabfertigung/ verantwortlich“ war, der arbeitet als „Oberinspektor der Bundesbahn“ (W5/13f.), und wer „Vorsitzender des Standgerichts“ war, der ist „heute Leiter/ eines großen kaufmännischen Betriebes“ (W5/127f.). Durch die Demonstration der Beispiele wird deutlich, daß einige Angeklagte sich auch nach dem Kriege in hohen Positionen der Bundesrepublik befinden, z.B. „ein ehemaliger Vorsitzender des Aufsichtsrats“, der in einer Firma in Auschwitz beschäftigt war, bekommt heutzutage „Rente auf 300000 Mark im Jahr“ (W5/100), so daß er ein Luxusleben führen und Preziosen sammeln kann.

Außerdem wird im Stück Dr. Capesius als ein weiteres Beispiel dafür vorgeführt, daß eine Kontinuität zwischen dem Auschwitz-Lager und der gegenwärtigen Gesellschaft belegbar ist: Dieser Mann, der vor dem Krieg „Vertreter des Bayer-Konzerns“ (W5/18) und in Auschwitz für die Lager-Apotheke verantwortlich war, in der das Gas Zyklon B und das Phenol zur Massenvernichtung der Häftlinge verwahrt und verwaltet wurde, hat sich kurz nach dem Kriege mit von Häftlingen beschlagnahmtem Geld „eine eigene Apotheke/ einen Schönheitssalon“ (W5/173) eingerichtet.

Diese Beispiele stellen „eine monokausale Beziehung“<sup>236</sup> her, die das System des Auschwitz-Lagers mit der kapitalistischen Gesellschaftsordnung der Gegenwart gleichsetzt. Somit wird das Auschwitz-Lager ein typisches Modell, um die fundamentalen Widersprüche in der kapitalistischen

---

<sup>236</sup> Karl-Heinz Hartmann: Peter Weiss: Die Ermittlung, in: [Hg.] Harro Müller-Michaels: Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß. Bd. II (3. verb. und erg. Auflage), Weinheim 1996, S. 173; vgl. dazu auch in: Jochen Vogt: Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (= rowohlts monographien 367), Reinbek bei Hamburg 1987, S. 97

Gesellschaftsordnung der Gegenwart als ein Ausbeutungssystem zu erklären. Diese dramatische Konzeption setzt sich auch im „Popanz“-Stück fort, welches die portugiesische Kolonialpolitik in Afrika und den beginnenden Befreiungskampf afrikanischer Kolonien zu seiner stofflichen Grundlage macht.

Im „Popanz“-Stück sind zahlreiche Kommentare eingefügt, die vorwiegend von Chor und Gegenchor vorgetragen werden. Diese Einschübe haben hier die Aufgabe, sozialpolitische Hintergründe und Ursachen der jeweils vorgeführten Ereignisse angemessen darzulegen und zu bewerten. Neben dem Einsatz der ausführlichen Kommentare werden These und Antithese, die jeweils von sich gegenüberstehenden Sprechern repräsentiert werden, in einem bestimmten politischen und sozialen Zusammenhang demonstriert. Diese sprachliche Konstruktion wird vom Anfang bis zum Ende des Stücks konsequent durchgeführt. So formuliert gleich zu Beginn des Stückes der Popanz die Zielsetzung seiner kolonialen Politik:

„Mein Ziel ist/ den Menschen vor den Versuchungen/ des Abgrunds zu retten/ und ihn zu erziehen/ zu einem moralischen Wesen/ das sich ständig bewußt ist/ der anderen und höheren Welt/ die jenseits der vergänglichen Welt/ der Technologie/ existiert“ (W5/205)

Die politische Zielsetzung der Kolonialmacht wird wiederum mit einer „zivilisatorische[n] Mission“ (W5/211) begründet, nämlich in den kolonisierten Afrikanern „Nationalgefühl“ und „den Begriff einer Zugehörigkeit“ zu wecken, damit „sie mit der Moral/ und den Grundlagen unsrer Menschlichkeit/ sowie der freien Ausübung/ lusitanischer Souveränität/ vereinbar sind“ (W5/215). Hinter der zivilisatorischen Mission werden jedoch ökonomische Interessen der Kolonisatoren sichtbar gemacht, und zwar die kolonisierten Afrikaner als billige Arbeitskräfte und deren wertvolle Bodenschätze auszubeuten. Ein danach einsetzender Gegenchor schildert die Situation, wie die afrikanische Bevölkerung von der Kolonialmacht vollständig zerstört und ausgeraubt wird, so daß nun „Wälder“, „Felder“, „Berge“ und „Städte“ (W5/217) nicht mehr in Besitz der Afrikaner sind.

Das Stück legt aber über den allgemeinen Charakter der kolonialistischen Ausbeutung hinaus offen, wie die Kolonisierten dem Ausbeutungs- und Unterdrückungssystem des Kolonialismus vollkommen ausgesetzt sind, und ebenso die Organisation und Ausführung dieses Systems. Dies wird im Stück durch konkrete Angaben eingehend dargestellt: Die kolonisierten Afrikaner müssen „vom Alter von 10 Jahren/ bis zum Tod/ [...] zu einem Lohn von 7 Dollar im Monat“ (W5/219), aber davon „ein Jahr lang/ in einem Lager für Schwererziehbare/ ohne Lohn arbeiten“ (W5/226). Sogar werden sie „auf die Straße getrieben unter Schlägen“ (W5/222), wenn

sie einen Einwand oder Widerstand gegen die ungerechte Kolonialpolitik erheben.

Peter Weiss genügt jedoch im Stück nicht die bloße Schilderung des Grundkonfliktes zwischen den portugiesischen Kolonisatoren und den kolonisierten Afrikanern. Darüber hinaus macht ihn der Autor als Musterbeispiel für den weltweiten Konflikt der Gegenwart deutlich, um einen Zusammenhang zwischen der portugiesischen Kolonialpolitik, die das Herrschaftssystem in Angola und Moçambique mit allen Mitteln aufrechterhalten will, und den ökonomischen, politischen sowie militärischen Interessen des europäischen Kapitalismus aufzudecken.

Das Stück macht zunächst auf die wirtschaftliche Machtstruktur des Kolonialismus aufmerksam, so wie hier Portugal seine Kolonialmacht in Afrika durch die Zusammenarbeit mit dem westlichen Kapitalismus festigt, der dort „sein Geld zu investieren“ sucht, um „30% [...] im Jahr/ das Kapital an Dividenden“ (W5/240) zu gewinnen. Damit erscheint die afrikanische kolonisierte Bevölkerung als Objekt nicht nur portugiesischer, sondern westeuropäischer Interessen. Entsprechend wird im Stück eine lange Liste von westlichen Industriekonzernen vorgetragen, welche an der Ausbeutung der portugiesischen Kolonien beteiligt sind. Sie werden mit sehr kurzen Kommentaren, welche von Chören rezitiert werden, aufgezählt (W5/240-243), und somit hebt das Stück genauso wie das „Auschwitz“-Stück den publizistischen Charakter besonders hervor.

Die Beziehung der portugiesischen Kolonialmacht zu den westeuropäischen Ländern bleibt aber nicht nur auf die wirtschaftliche Zusammenarbeit beschränkt, sondern dehnt sich auf den politischen und militärischen Bereich aus, um jeden Gewinn in den kolonisierten Ländern zu sichern. Das „Popanz“-Stück führt diese Zusammenarbeit beispielhaft vor: Ein Politiker, der als Vertreter westlicher Politik auftritt, propagiert die portugiesische Kolonialpolitik der westlichen Öffentlichkeit. Begeistert stellt er dabei heraus, daß die portugiesischen Kolonien „Inseln des Friedens“ sind und „das Wort/ Fremdherrschaft“ für ihre Kolonialmacht „nicht angemessen“ ist (W5/253f.). Doch vor allem spielt die militärische Unterstützung der NATO eine entscheidende Rolle dabei, daß Portugal seine Kolonialmacht in Angola und Moçambique weiterhin behaupten kann. Folglich wird der beginnende Befreiungskampf der afrikanischen Bevölkerung von der portugiesischen Kolonialmacht entsetzlich und brutal niedergeschlagen.

Durch diese Verbindung dehnt das Stück den Grundkonflikt zwischen Portugal und Afrika auf das konfliktreiche Verhältnis zwischen Europäern und Afrikanern aus. Damit wird verdeutlicht, daß sich die portugiesische Kolonialpolitik direkt auf ökonomische und politische Interessen der westeuropäisch-kapitalistischen Gesellschaft bezieht. So formuliert der Spre-

cher 7 die Position der kapitalistischen Gesellschaft in bezug auf die portugiesische Kolonialpolitik wie folgt:

„Auf Grund der günstigen Kostenlage/ wächst die Beteiligung des Auslandskapitals/ an unsern exportkräftigen Privatunternehmen/ Und warum/ so fragt man in Lissabon/ würden führende Industrielle/ Europas und Amerikas/ in unsern afrikanischen Provinzen/ ihre Investitionen erhöhen/ wenn sie nicht/ von unsrer Zukunft/ in diesen Gebieten/ überzeugt wären“ (W5/262)

Demgegenüber faßt der Sprecher 6 auf seiten der afrikanischen Unterdrückten den widersprüchlichen Aspekt, der auf das kolonialistische Unterdrückungs- und Ausbeutungssystem abzielt, in gekürzter Form zusammen:

„Bauern Zwangsarbeiter Gefangene/ Euer Gold/ hängt um Europas Hals/ Die Masken eurer Vorfahren/ schmücken Europas Staatszimmer/ Das Wachstum eurer Erde/ wird von Europas Reichtum/ begründet/ Mit euerm Eisen/ bewaffnet sich Europa jetzt/ gegen euch“ (W5/244)

Auf diese Weise deckt das Stück in fast allen Bereichen eine enge Beziehung zwischen der portugiesischen Kolonialmacht und den westlichen Staaten auf und erhebt den Grundkonflikt zwischen der portugiesischen Kolonialmacht und der afrikanischen Bevölkerung zum weltweiten Problem zwischen Unterdrückern und Unterdrückten, was „verwendbar für die Auseinandersetzung im Rahmen des internationalen Klassenkampfes“<sup>237</sup> ist. Somit wird der portugiesische Kolonialismus zum Modell, um eine Gleichsetzung zwischen dem Kolonialismus und dem Kapitalismus bewußtzumachen.

Weiss' Interesse für die Dritte Welt scheint aber im Hinblick auf das danach entstehende „Vietnam“-Stück viel radikaler zu werden. Er erkennt zunächst den Grund des gegenwärtigen Konfliktes in Vietnam als ein weltumfassendes, nicht als ein regionales Problem, und er führt diesen Konflikt nicht nur als ein Beispiel an, um die aktuelle weltpolitische Situation in konzentrierter Weise zum Ausdruck zu bringen, sondern zugleich als eine Möglichkeit für die Veränderung der Welt. Um diese dramaturgische Absicht zu erfüllen, läßt der Autor einen Abriß der zweitausendfünfhundertjährigen Geschichte Vietnams auf der Bühne vorführen.

Das „Vietnam“-Stück ist in zwei Teile geteilt, wobei der erste Teil die nationale und soziale Kampfgeschichte der vietnamesischen Bevölkerung

---

<sup>237</sup> Rüdiger Sareika: Die Dritte Welt in der westdeutschen Literatur der sechziger Jahre, Frankfurt am Main 1980, S. 216f.



behandelt, die ihren gesamten historischen Ablauf durchdringt. Dieser Teil soll die Funktion einer „Vorgeschichte“ (W5/267) übernehmen, wie es im Titel des Stücks bereits angekündigt wird, um die gegenwärtige Revolution in Vietnam verständlich zu machen. Hierin soll also nicht zuletzt untersucht werden, zu welchem historischen Zeitpunkt der Befreiungskampf des vietnamesischen Volkes einsetzt und wie seine Widerstandskraft unverändert anhält.

Dabei macht der Autor auf verschiedene Stadien der Herrschaftsverhältnisse aufmerksam, die den langen Verlauf der vietnamesischen Geschichte eindeutig markieren, um die nationale und soziale Kampfgeschichte des vietnamesischen Volkes „in ihrer Gesamtheit“ (W5/269) zu verdeutlichen. Dieser Leitgedanke ist vom ersten Stadium an schon vorhanden, in dem neben der Gründung des vietnamesischen Reiches der Kampf gegen die Chinesen eingeleitet wird, und er wird in ähnlicher Weise bis zum letzten Stadium fortgesetzt. Somit rückt der nationale und soziale Befreiungskampf des vietnamesischen Volkes als Motiv in den Vordergrund.

Die gesamte Darstellung der vietnamesischen Geschichte weist eine extreme Abstraktheit und Reduktion auf. Beispielsweise werden am Ende des vierten Stadiums die Fürsten Trinh und Nguyen durch den Widerstand der bewaffneten Bauern entmachtet. Aber einer der Bauernführer wird zum Kaiser ernannt und er verrät sofort die vietnamesischen Bauern. Das Stück zeichnet dieses historische Ereignis nur mit einer einfachen Anweisung zur Bekleidung und äußerst knapp beschrieben auf (W5/314f.).

Folglich stellt der erste Teil des Stücks die historischen Zustände des vietnamesischen Volkes, die über den Zeitraum der zweitausendfünfhundertjährigen Geschichte „immer wieder zu Unterdrückung erstarren“<sup>238</sup>, in abstrakter Form nebeneinander. Dadurch werden die widersprüchlichen Aspekte zwischen Herrschaftsverhältnissen demonstrierend enthüllt, ohne aber ihre prinzipiellen Unterschiede deutlich zu machen. Doch hat der Verlauf der gesamten Geschichte eines Landes jeweils qualitativ und quantitativ zu differenzierende Aspekte und Varianten, also begnügt sich ihre Darstellung nicht damit, nur die deklarierten Inhalte in ähnlicher Weise zu wiederholen.<sup>239</sup> Daher bleiben die historischen Hintergründe und Ursachen der verschiedenen Herrschaftsverhältnisse, die für eine gesellschaftliche Umwandlung vom einen zum anderen Abschnitt entscheidend sind, inso-

---

<sup>238</sup> Heinrich Vormweg: Peter Weiss, a. a. O., S. 104

<sup>239</sup> Daher weist Manfred Jahnke auf die dramatisch unangemessene Darstellung der Landesgeschichte hin: „Was als wissenschaftliche Form der Erkenntnisermittlung funktioniert, verweigert sich der theatralischen Umsetzung, weil diese dadurch bestimmt wird, daß in ihr das Allgemeine im Konkreten aufscheinen muß.“; hierzu in: Ders.: Von der Revolte zur Revolution. Zum dramatischen Werk von Peter Weiss, in: [Hg.] Heinz L. Arnold: Peter Weiss (= Text + Kritik; H. 37), München 1982, S. 63



fern unklar, als nur das immer gleiche Widerspruchs- und Wechselverhältnis der jeweiligen Unterdrückung in der gesamten Geschichte Vietnams erscheint.

Diese lückenhafte Analyse wird im letzten Stadium sehr eindeutig entlarvt, in dem sowohl formal als auch inhaltlich der gesamte Bühnenvorgang des ersten Teils zusammengefaßt wird, und dieses als ein Vorstadium des zweiten Teils betrachtet werden soll, wo der Autor über eine aktuelle Entwicklungsphase der vietnamesischen Geschichte berichtet. Er läßt den Sprecher 3 betonen, daß die Widerstandskraft des vietnamesischen Volkes auf keinen Fall zerstörbar ist:

„Wir verkünden/ Viet Nam hat das Recht/ frei und unabhängig zu sein/  
und es ist frei/ und unabhängig geworden/ Das Volk Viet Nams ist ent-  
schlossen/ alle Kräfte aufzubieten/ Leben und Besitz zu opfern/ um die-  
ses Recht/ zu behaupten“ (W5/362f.)

Aber da im Stück kaum erklärt wird, warum sich das vietnamesische Volk in den zweitausendfünfhundert Jahren seiner Geschichte unaufhörlich seinem nationalen und sozialen Befreiungskampf aussetzen mußte und wie ihn dieses Volk jeweils überwinden konnte, erscheint diese Entscheidung und Entschlossenheit für die Selbstbestimmung des vietnamesischen Volkes rhetorisch und leer. Eine bloße Kumulierung des Widerspruchs, die auf „die summierende Wiederholung ähnlich strukturierter Vorgänge“ angewiesen ist und die nur „die Monotonie der chronologischen Reihung“<sup>240</sup> strukturell abhebt, reicht keineswegs aus, um die Geschichte aufzuarbeiten. Vielmehr bewirkt sie im Gegensatz zur gewünschten Intention des Stücks den Eindruck, daß die vietnamesische Geschichte in den „Kreislauf, die Wiederkehr des immer Gleichen“ verbannt wird, und somit das vietnamesische Volk „offenbar wieder zurückgeworfen auf die alten Schemata seines Fatalismus“<sup>241</sup> wird.

Diese Problematik ist jedoch hier nicht ins Blickfeld des Autors gerückt. Es ist daher sehr fraglich, ob der dargestellte Geschichtsverlauf Vietnams im Sinne einer „Vorgeschichte“ als Grundlage zur Erklärung für den gegenwärtigen erfolgreichen Widerstandskampf Vietnams gegen den Imperialismus dienen kann. Gleichwohl ist eine bloße Reihung von historischen Zustandsbildern ebenso im zweiten Teil des Stücks erkennbar, in dem es ursprünglich um den gegenwärtigen Entwicklungsprozeß Vietnams geht. Der Bühnenvorgang wird im Gegensatz zum ersten Teil, welcher parabelartig verdichtet ist, auf der Basis dokumentarischer Fakten detailliert dargestellt und konzentriert sich somit auf die sprachliche Ebene. Dabei wer-

<sup>240</sup> Klaus Harro Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, a. a. O., S. 103

<sup>241</sup> Reinhard Baumgart: Politisches Theater oder moralische Anstalt?, a. a. O., S. 206

den vorwiegend politische Aussagen historischer Personen, etwa von Politikern, Militärs und Ideologen, zitiert. Diese Darstellungsweise soll den Zuschauer auf die rationale Argumentation aufmerksam machen.

Den thematischen Ausgangspunkt des zweiten Teils bildet die Hauptursache des gegenwärtigen Vietnam-Konflikts, nämlich daß eine Regierung in Vietnam ohne Rücksichtnahme auf die Interessen seiner Bevölkerung aufgebaut werden soll, um die strategische Zielsetzung der USA in Asien zu verwirklichen, und somit das Selbstbestimmungsrecht des vietnamesischen Volks völlig ausgeschlossen und mißachtet wird. Den Hintergrund dafür findet Weiss vor allem in der Zweideutigkeit der strategischen Zielsetzung der USA, welche „eine Kette/ von Stützpunkten/ um den russisch-chinesischen Block/ zu legen“ (W5/368) gedenkt. Daher legt der Autor den Schwerpunkt seiner Darstellung darauf, die moralische und politische Zweideutigkeit zwischen öffentlichen Verlautbarungen der USA und deren wahren Interessen darzulegen, die in den geheimen Sitzungen der ökonomischen und politischen Mächte der USA formuliert werden. Er versucht diese Zweideutigkeit allgemein als Eigenschaft des Imperialismus bewußt-zumachen.

So wird z.B. eine Fernsehrede des amerikanischen Präsidenten Eisenhower eingesetzt, in der dieser den militärischen Eingriff in Indochina verteidigt, um „eine ernste Bedrohung/ der Freien Welt“ (W5/367) auszuräumen. Aber kurz darauf stellt sich heraus, daß die strategische Zielsetzung der USA hauptsächlich in Verbindung mit ihren wirtschaftlichen Interessen zu sehen ist:

„Die Länder Südasiens/ haben eine Bevölkerung von Hundert/ Fünf- undsechzig Millionen/ Hier werden fünfundachtzig Prozent/ der Weltproduktion an Kautschuk gewonnen/ und zweiundachtzig Prozent des Zinns/ In Indochina gibt es/ hochwertigen Anthrazit/ Kupfer und Eisenerz sowie/ noch unerschlossene Lager von Mangan/ Bauxit und Tungsten/ Als einziges Land Asiens/ produziert es einen Überschuß/ an Reis“ (W5/367)

Diese widersprüchlichen Äußerungen, Situationen und Verhaltensweisen werden im zweiten Teil wiederholt, dabei in demonstrativer Form gegenübergestellt. Dadurch wird das Publikum mit ungleichen Informationen zum einen von seiten der durch Massenmedien verbreiteten Vietnamberichte und zum anderen von seiten der geheimen Argumente der amerikanischen Interessengruppen über Vietnam konfrontiert. Sie werden dem Zuschauer als Belege rezitiert, um die Zweideutigkeit der amerikanischen Weltpolitik bewußt zu enthüllen. Ebenfalls wird die Tatsache bestätigt, daß Vietnam in engem Zusammenhang mit den politischen und ökonomischen

Interessen der USA steht, aber sich die alte strategische Zielsetzung der amerikanischen Regierung trotz des Wandels der sozialpolitischen Situation in Vietnam unverändert weiterentwickelt.

Das Stück erinnert aufgrund dieser Bewußtmachung den Zuschauer an Massenmorde in Südvietnam und ruft ihn gleichzeitig direkt auf, den Widerstand der vietnamesischen Bevölkerung gegen ihre Unterdrückung zu unterstützen. Hier wird das Vietnam-Thema des zweiten Teils von der Vergangenheit in die Gegenwart verlagert, und damit wird seine Aktualisierung signalisiert:

„Wir mußten eine Grube ausheben/ Wir mußten uns an den Rand der Grube stellen/ Sie haben uns zu zweien zusammengebunden/ Sie haben uns in die Grube gestoßen/ Sie haben Erde auf uns geschaufelt/ Die Erde bewegt sich noch“ (W5/421f.)

Die Vorführung des aktuellen Vietnam-Konfliktes als ein Modell sowohl „für eine Form der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit dem Imperialismus“ als auch „für andere nationale Befreiungsbewegungen, insbesondere in Südostasien und Südamerika“<sup>242</sup>, ist aber nicht durch eine einseitig ausgerichtete Zitierung verwendbarer Informationen, sondern nur durch eine eindringliche vergleichende Analyse erreichbar. Dabei ist der Gegenstand der Analyse selbstverständlich das vietnamesische Volk oder mindestens Nordvietnam als Gegner der amerikanischen Imperialisten. Dadurch könnte enthüllt werden, welchen widersprüchlichen Verhältnissen und Situationen das vietnamesische Volk ausgesetzt ist.

Allerdings werden stellenweise Anspielungen auf die gegenwärtigen Aspekte der gesellschaftlichen Entwicklung im geteilten Vietnam in Form von Gegenüberstellungen gemacht: Nordvietnam, welches sich einerseits im Wiederaufbau des Landes befindet, um ein „Industriestaat“ (W5/413) zu werden, sich aber andererseits „auf den direkten Angriff der Vereinigten Staaten“ (W5/434) vorbereitet, und das südvietnamesische Regime, das zum einen in Repression und Unruhe gerät, aber zum anderen jeden Aufstand der südvietnamesischen Bevölkerung mit brutaler Gewalt niederschlägt. Diese spärlichen Andeutungen können als Analyse nicht genügen, wenn man sie mit der Darstellung auf der amerikanischen Seite vergleicht, auf welcher deren Pläne für den totalen Krieg konkret vorgeführt werden. Statt einer Analyse wird nur die gegenwärtige Position Nordvietnams vom Sprecher 3 in knapper Form vermittelt:

---

<sup>242</sup> Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss, a. a. O., S.176

„Wir haben zur Zeit keine andre Wahl/ als den Süden allein/ gegen den Feind kämpfen zu lassen/ Wir können die Zeit nur nutzen/ indem wir uns vorbereiten/ auf den direkten Angriff/ der Vereinigten Staaten“ (W5/434)

Kurz danach wird verkündet, daß sich das vietnamesische Volk für den bewaffneten Kampf gegen die USA entscheidet und schließlich im Kampf gegen die Imperialisten siegen wird. Diese Entscheidung und Entschlossenheit des vietnamesischen Volkes vermittelt der Chor III überzeugend:

„Den Stürmen/ die er entlädt/ sind wir gewachsen/ Wir überdauern/ auch ihn/ Die Zeit ist für uns/ Wir stehn nicht/ allein“ (W5/456f.)

Daraufhin faßt der Schlußchor den ganzen Bühnenvorgang des zweiten Teils zusammen und formuliert einen Appell an die Zukunft:

„Wir wissen/ Solange er [der Angreifer, Anm. d. Verf.] herrscht/ mit der riesigen Macht/ seines Reichtums/ wird nichts sich verändern/ Wir zeigten/ den Anfang/ Der Kampf geht weiter“ (W5/458)

Diese Knappheit und Abstraktion der Darstellung hindert aber das Publikum daran, die entscheidende Einsicht zu gewinnen, wie systematisch – bezeichnend für die Gruppe der Unterdrücker – die Wahrheit durch ihren Informationsapparat verschleiert wird, um ihre Interessen gegen die Unterdrückten durchzusetzen, und wie das Selbstbewußtsein des vietnamesischen Volkes durch die Befreiung von der Unterdrückung wächst. Außerdem bezieht sich der letzte Satz „Der Kampf geht weiter“ (W5/458) vor allem auf Befreiungskämpfe der Dritten Welt. Auch diese Verbindung erweist sich als unzulänglich, denn es wird kein erkennbarer Zusammenhang zwischen dem Vietnam-Konflikt und dem Befreiungskampf der Dritten Welt aufgezeigt, nur die historische Tatsache als solche wird ein einziges Mal bestätigt:

„Jetzt beginnt der lange Krieg/ der Verarmten und Verkauften/ Jetzt beginnt der Krieg/ der Dritten Welt“ (W5/359)

Nur mit der bloßen Anhäufung von Überzeugungsinhalten sind keine konkreten Wirklichkeiten widerzuspiegeln, welche den vietnamesischen Konflikt als ein Beispiel für die weltweite Auseinandersetzung zwischen Kapitalismus und Sozialismus erkennen lassen. Wenn also die dargestellte Geschichte unfähig ist, sich dialektisch zu entwickeln, und stattdessen in Form einer einfachen Wiederholung erscheint, muß sie wohl für „unhisto-

risch“<sup>243</sup> erklärt werden. Gerade deshalb verliert auch der präsentierte Vietnam-Stoff selbst an Aktualität, so meint Manfred Durzak, denn „die in Weiss' Stück verarbeitete Materialbasis wird angesichts des ungeheuer umfangreichen Materials der Pentagon Papers zu einer Zufallskollektion degradiert.“<sup>244</sup>

Folglich vermittelt weder das Stück als ganzes wesentliche Einsichten in die komplette Kampfgeschichte Vietnams gegen die Kolonialisten und Imperialisten, noch exemplifiziert es diese Geschichte als ein Modell für den antiimperialistischen Befreiungskampf der Dritten Welt. Die genannte Thematik wird lediglich am Rande aufgegriffen, ja vielmehr zeigt das Stück nur eine inhaltliche Unzulänglichkeit und formale Ungleichmäßigkeit auf.

Allenfalls macht der Autor alle drei Stücke zu Bestandteilen einer kollektiven und revolutionären Kampffront, ohne den dokumentarischen Stoff mit Hilfe der zitierenden Montagetechnik in eine geschlossene Fabel umzusetzen. Er bietet ein neues Vorbild für ein agitatorisches Theater an, was Klaus Bohnen als neuartige Agitationsstruktur auffaßt:

„Das Prinzip des Dokumentartheaters ist die Agitation als ästhetische Integration. Sie gibt das Gesetz an, nach dem die Wirklichkeit im Sprachvorgang auf eine bestimmte Intention hin gegliedert wird. [...] Strukturmerkmale werden nicht mehr der ästhetischen Vermittlungsproblematik entnommen, sondern der Wirklichkeitsproblematik, so daß die Realisierungsabsicht eines politischen oder moralischen Resultats die Vermittlungsbedingungen zu bloßen Funktionsinstrumenten degradiert.“<sup>245</sup>

Tatsächlich werden in den Stücken nur widersprüchliche Äußerungen, Situationen und Verhalten in einer demonstrativen Form von Sprechern referiert. Sie verteilen sich auf „große Kollektive“ (so P. Weiss in MM/109) in Form von Chor und Gegenchor, welche eine an den dargestellten Geschichtszustand und -prozeß gebundene Interessengruppe oder Klasse repräsentieren. Entsprechend entfällt jegliche Einzelstimme. Nur kollektive Schicksale und Perspektiven werden sichtbar gemacht, um zwei verschiedene Kräfte oder Gruppen in der marxistischen Zuspitzung auf die Generalformel des Klassengegensatzes zu reduzieren.

---

<sup>243</sup> Bernd Jürgen Warneken: Kritik am >>Viet Nam Diskurs<<, in: [Hg.] Volker Canaris: Über Peter Weiss, a. a. O., S. 116

<sup>244</sup> Manfred Durzak: Monologe und Appelle an die Wirklichkeit. Die Dramen von Peter Weiss, in: Ders.: Dürrenmatt Frisch Weiss, a. a. O., S. 318

<sup>245</sup> Klaus Bohnen: Agitation als ästhetische Integration. Bemerkungen zur Theorie des modernen Dokumentartheaters, in: Sprachkunst 5 (1974), S. 63

In diesem Sinne beinhaltet das „Auschwitz“-Stück strukturell ein agitatorisches Element, das vor allem auf die Unterschiedlichkeit zwischen dem Sprechen und Verhalten von Zeugen und Angeklagten aufmerksam macht. Im Falle der Zeugen, die über das schreckliche Auschwitz-Verbrechen berichten, ist dieses in hohem Maße sachlich und drastisch, während sie im realen Prozeß „von emotionalen Kräften überladen“ (W5/9) waren. An einigen Stellen werden allerdings ausnahmsweise emotionale Aussagen von Zeugen zitiert (W5/18, 22f.), mit welchen das Stück zugleich einen dokumentarischen Realitätsbezug zum realen Prozeß schafft. Diese Aussagen sind aber nur ein Ausdruck der persönlichen Schwierigkeit, in welcher sich die Zeugen befinden, wenn sie sich wiederum an die abscheuliche Vergangenheit erinnern und darüber erzählen sollen.

Die Aussagen und Gegenreden der Angeklagten wirken hingegen teils ablehnend, teils emotional und manchmal sogar freundlich zu den Zeugen. Ihr Verhalten erscheint konsequenterweise passiv und sich selbst verteidigend, aber manchmal sehr provokativ und aggressiv. Somit bildet die kollektive Aussage- und Verhaltensweise der Angeklagten einen deutlichen Kontrast zu dem Auftreten der Zeugen. Diese Gegensätzlichkeit ihrer Stimmen und Haltungen im ganzen Text „konstituiert den zentralen Gegensatz zwischen dem Schrei nach Gerechtigkeit und der unfassbaren Verantwortungslosigkeit der Täter.“<sup>246</sup> Sie löst eine starke Emotion aus, wenngleich sie kaum eine direkte Appellationsfunktion hat. Dieses wirkt insofern agitatorisch, als das Publikum gezwungen wird, eine Entscheidung für eine der beiden vorgeführten Parteien zu treffen.

Sowohl im „Popanz“-Stück als auch im „Vietnam“-Stück wird insbesondere diese Gegenüberstellung der kontrastierenden theatralischen Ausdrucksmittel, wie etwa Musik, Pantomime und Bewegung usw. bühnenrecht umgesetzt. Sie haben dabei zwei wichtige Funktionen: Die eine ist die rational-didaktische Funktion, pantomimisch-choreographisch einen Geschichtszustand oder -prozeß zu veranschaulichen. Die andere ist die emotional-appellative Funktion, gegensätzliche Inhalte jeweils zusammenzufassen und ihnen etwas Zukunftsweisendes zu geben, was seine Begründung in einem außertheatralischen Bedeutungs- und Wirkungszusammenhang hat.

Das ganze Ensemble von sprachlichen und nichtsprachlichen Ausdrucksmitteln wirkt als Auseinandersetzung zwischen unterdrückender und unterdrückter Position, ist ständig gegenwärtig und löst eine stark kontrastive Wirkung aus. Damit wird das Publikum immer wieder der Konfrontation mit dem Dargestellten ausgesetzt. Beispielsweise wird in der folgenden Szene des „Vietnam“-Stücks eine diplomatische Höflichkeit der ame-

---

<sup>246</sup> Benedikt Descourvières: Annäherung an das Unsagbare. Skizzen einer symptomatischen Lektürepraxis von Peter Weiss' >>Die Ermittlung<<, in: Peter Weiss Jahrbuch 11 (2002), S. 94

rikanischen Regierung dem südvietnamesischen Staatschef Ngo Dinh Diem entgegengebracht, wobei er als „Erretter Viet Nams“ (W5/427) gepriesen wird. Kurz danach wird aber die innenpolitische Brutalität der Diem-Regierung in Südvietnam durch die Montage einzelner Zitate entlarvt, wobei sie von einer „Pantomime brutaler Gewalt“ (W5/428) unterstützt wird. Dadurch wird der abstrakte Gegensatz von Unterdrückern und Unterdrückten etabliert und mittels der anhaltenden Agitationsform des Stücks mehrfach exemplifiziert, um wirkungsästhetisch die unmittelbare Reaktion des Zuschauers zu fordern. Dies beweist ein Bericht über die Frankfurter Aufführung des Vietnam-Stücks 1968:

„In Frankfurt ließen sich Ho-Ho-Tschi-Minh-Sprechchöre und das dazu gehörige rhythmische Händeklatschen schon hören, als die rote Seidenfahne mit der Aufschrift: ‚1945‘ Gründung der Demokratischen Republik Viet Nam aus dem Schnürboden heruntergelassen wurde.“<sup>247</sup>

Auf diese Weise zielt Peter Weiss durch sein Theater auf ein alternatives Medium der Massenkommunikation als „Mittel des öffentlichen Protests“ ab, welches „sich gegen jene Gruppen richtet, denen an einer Politik der Verdunkelung und Verblindung gelegen ist“, und „sich gegen die Tendenz von Massenmedien richtet, die Bevölkerung in einem Vakuum von Betäubung und Verdummung niederzuhalten“ (N/466). Dafür stellen „Konzentration und Vereinfachung“<sup>248</sup> eine Verfahrensweise vor, um dem unfassbar abscheulichen Stoff eine adäquate Darbietungsform zu geben. Als deren Frucht kristallisiert sich der Modellfall mit der Möglichkeit der dokumentarischen Darstellung heraus, aber zugleich wird auch seine ästhetische Grenze deutlich hervorgehoben.

Diese nämlich ergibt sich nicht nur aus dem Verzicht auf Fabel und Bühnencharakter. Sie ist vielmehr im dramaturgischen Modellkonzept des Autors selbst bereits enthalten. Das von ihm angelegte Muster kann allerdings als ein Beispiel dafür dienen, die kapitalistische Gesellschaft der Gegenwart insofern erklären zu können, als sie teilweise sozialpolitische und wirtschaftliche Entsprechungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart beinhaltet. Es weicht jedoch keineswegs von gewissen mechanistischen Zügen ab, da sowohl die Totalität einer Gesellschaft in ihrem historischen Werdegang viele Varianten enthält, als auch das kapitalistische Gesell-

---

<sup>247</sup> Henning Rischbieter: Spielformen des politischen Theaters. Césaire <<Im Kongo>>, Minks-Revue, <<Macbird>> von Barbara Garson, <<Diskurs über Viet Nam>> von Peter Weiss, in: Theater heute 9 (1968) H. 4, S. 8

<sup>248</sup> Erasmus Schöfer: Hinweise zu einer notwendigen „Ermittlung“, in: Wirkendes Wort 16 (1966), S. 62



schaftssystem der Gegenwart zu komplex und kompliziert im Vergleich zu anderen politischen Herrschaftsverhältnissen ist.

In dieser Hinsicht ist Weiss' Modellfall sehr oberflächlich und schematisch, sogar dogmatisch dargestellt. Gerade deshalb bedienen sich seine dramatischen Bemühungen, durch das unmittelbare Erfassen der Wirklichkeit die komplexe und komplizierte Gesellschaftsstruktur in ihrer Totalität zu begreifen, nur in der expressiven Konzeption eines einfachen Widerspruchs. Das Theater begnügt sich keineswegs damit, seine Funktion als Gegeninformationsapparat einzuschränken, der „der Wochenschau ähnlich“ (G/121) ist, und daß es somit primär die Aufgabe hat, eine mechanische Gesetzmäßigkeit der geschichtlichen Wirklichkeit einseitig darzustellen und sie parteilich zu werten. Diese Problematik wirkt als entscheidender Anstoß, den Autor kurz nach dem „Vietnam“-Stück zu einer neuen ästhetischen Lösung zu führen. In diesem Sinne markiert dieses Stück den Höhepunkt und Wendepunkt seines Theaters vom publizistisch-revolutionären Typ.

### **3.4.2. Der episch-diskursive Typ**

Peter Weiss zeigt 1968 kurz nach der Fertigstellung des „Vietnam“-Stücks eine andere Entwicklung seiner Theaterarbeit. Er kehrt zu einem Dramentypus zurück, in dem es um exemplarische Biographien von Einzelpersonen geht. So erscheinen nacheinander das „Trotzki“-Stück und das „Hölderlin“-Stück. Bei diesen Stücken fällt zunächst im Vergleich zu den vorangegangenen Stücken des Autors eine stoffliche und formale Unterschiedlichkeit auf: Der Autor wählt hier als seinen literarischen Stoff Leben und Werk historischer Personen, welche er zu den Titelfiguren seiner Stücke macht. Somit tritt die Tagespolitik als Thema in den Hintergrund, stattdessen verlagern sich die Bühnenvorgänge selbst in die Vergangenheit. Nun sind jeweils eine einheitliche Fabel und individuelle Bühnencharaktere, die formal dramatische Handlungen der Stücke bestimmen, durch die Biographien der Titelfiguren vorgegeben, und sie setzen sich jeweils wiederum aus Spielszenen zusammen.

Diese ästhetische Wandlung des Autors ist in erster Linie in Verbindung mit seinem sich verändernden Wahrheitsbegriff zu beobachten. Er hält bekanntlich in seinen vorherigen Stücken daran fest, als Bewertung zur sogenannten „objektive[n] Wahrheit“ (NB1/376) eine äußerliche Beziehung von Objektivität anzunehmen, welche durch authentische Fakten manifestiert ist. Von nun an werden jedoch seine Selbstreflexionen über „verschiedenartige Wahrheitsauffassung“ (NB1/376) und „Wahrheitsbe-

wertung“ (NB1/379) eingeleitet, wobei die Veränderbarkeit der Wirklichkeit im Vordergrund steht. Seine Wahrheitsauffassung beginnt immer mehr mit einem utopischen Element in Verbindung zu treten. Entsprechend weist auch seine ästhetische Konzeption über eine äußerliche Objektivität der historischen Realität hinaus, um einen visionären und traumhaften Charakter der geschichtlichen Entwicklung zu erfassen. Sie schließt sich im Prinzip inhaltlich wie formal dem „Marat“-Stück an.

Traum und Vision werden nun wiederum im „Trotzki“-Stück und im darauffolgenden „Hölderlin“-Stück noch in verstärktem Maße eingesetzt, was somit die Folge der drei Stücke – das „Marat“-Stück eingeschlossen – als „ein permanentes Fortschreiten von Marat zu Trotzki zu Hölderlin“<sup>249</sup> verstehen läßt:

„Auch Trotzki war wohl eine Station auf dem dramatischen Weg zu Hölderlin: es ist ständig der gleiche Konflikt – der Dualismus von Utopie, Wunschbild, Traum, Poesie, Humanismus, Veränderungstrieb kontra Außenwirklichkeit, Dogma, Erstarrung, Zwang, Kompromiß, Repression.“ (G/185)

Hauptsächlich geht es im „Trotzki“-Stück um die Exilsituationen des historischen Trotzki und im „Hölderlin“-Stück um zentrale Stationen seines Lebenswegs, basierend auf der Biographie des Dichters Friedrich Hölderlin. Hierbei rücken die Einzelhelden in den Mittelpunkt der Stücke und entsprechend wird eine an sie gebundene Fabel erzählt. Dieses Element läßt mit Sicherheit die Stücke viel traditioneller wirken, und es erweckt den Eindruck, als ob der Autor in eine konventionelle Dramatik zurückfällt. Zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens wird tatsächlich von einer „programmatischen Rückkehr“<sup>250</sup> vom Dokumentartheater oder von einem „Rückzug in den Idealismus“<sup>251</sup> gesprochen. Ferner ist auch die Rede von der Abkehr von einer „schematischen Veranschaulichung der marxistischen Klassenkampftheorie.“<sup>252</sup>

Doch scheint diese Betrachtung oberflächlich insofern zu sein, als Weiss` Stücke in erster Linie in bezug auf die dramatische Rezeption von Geschichtlichem einen eindeutigen Unterschied zum herkömmlichen Ge-

---

<sup>249</sup> Hans Mayer: Peter Weiss und die zweifache Praxis der Veränderung (Marat – Trotzki – Hölderlin), in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin. Materialien zum >Hölderlin< -Stück von Peter Weiss, Frankfurt am Main 1972, S. 216

<sup>250</sup> Manfred Durzak: Monologe und Appelle an die Wirklichkeit. Die Dramen von Peter Weiss, in: Ders.: Dürrenmatt Frisch Weiss, a. a. O., S. 334

<sup>251</sup> Ulrich Schreiber: Peter Weiss` Rückzug in den Idealismus. Anmerkungen zu seinem >>Hölderlin<<, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 191

<sup>252</sup> Walter Hinck: Deutsche Dramatik in der Bundesrepublik seit 1965, in: [Hg.] Paul Michael Lützeler u.a.: Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965, Königstein/Ts. 1984, S. 475

schichts- oder Figurendrama aufzeigen: Es geht ihm nicht nur um eine historische Stimmigkeit als Maßstab für seine Darstellung – wie seine historischen Helden wirklich waren, was ihnen geschah und was sie taten –, sondern vielmehr darum, welchen geschichtlichen Gehalt sie repräsentieren und welche Rolle sie in der historischen Kontinuität übernehmen können.

Aus diesem Grund treten Weiss' historische Helden in den Stücken keineswegs als Bühnencharaktere auf, welche durch ihre individuellen Persönlichkeiten gekennzeichnet sind, um ein geschlossenes Bild von sich selber zu vermitteln. Sie drücken vielmehr nur eine Gedanken- und Verhaltensweise aus, die mit der historischen Realität in Verbindung steht. Insofern sind sie, genau genommen, lediglich Sprachrohre, welche jeweils ideologische Positionen und unterschiedliche Ansichten über die historische Entwicklung ihrer eigenen Zeit präsentieren. Daher treten in den Werken keine Gegner der Titelfiguren auf oder höchstens nur indirekt.

Beispielsweise ist als stoffliche Grundlage des „Trotzki“-Stücks weitgehend die historische Tatsache bekannt, daß Trotzki nach Lenins Tod, insbesondere infolge seiner sozialistischen Revolutionstheorie, von Stalin unterdrückt, ausgewiesen und schließlich ermordet wird. Trotz dieser historischen Gegebenheit tritt Stalin als Gegenspieler Trotzki nur einmal im Stück auf. Es findet jedoch keine direkte Konfrontation zwischen den beiden Personen statt, vielmehr bleibt Stalin als Gegner ansonsten im Hintergrund. Er wird konsequenterweise nur als „Gegner“ (W6/37) benannt oder als „Er“ (W6/64) sowie als „Alleinherrscher“ (W6/103) zitiert. Stattdessen werden im Stück historische Situationen und an sie gebundene Konflikte ausschließlich von der Titelfigur her als Rückblick und Reflexion erzählt und erforderlichenfalls mit deren Kommentaren versehen.

Auch im „Hölderlin“-Stück treten viele große Persönlichkeiten auf, die der Dichter Hölderlin auf seinem Lebensweg trifft und mit denen er über die sozialpolitische Umwälzung sowie deren Notwendigkeit diskutiert. Er wird aber von ihnen stets isoliert, sogar verachtet. Doch sind auch sie keine echten Gegenspieler Hölderlins. Sie erscheinen nur als Repräsentanten für ihre jeweiligen Positionen und Vorstellungen. Der Dichter scheitert vielmehr immer wieder an den ihn umgebenden gesellschaftlichen Bedingungen, und infolgedessen entscheidet er sich letztlich dafür, sich im Turm zu verstecken. In diesem Sinne ist die historische Wirklichkeit selbst Hölderlins Gegner, so daß auch sein individueller Konflikt und sein künftiges Schicksal vom geschichtlichen Gehalt her aufgehoben werden. So sieht der Prolog des Stücks die Ursache des Hölderlinschen Konfliktes bezüglich der reaktionären Wirklichkeit seiner eigenen Epoche darin, daß „das strahlend helle Licht“ der Französischen Revolution „die teutsche Blindheit“ nicht weckt (W6/112).

Ebenso lässt sich bereits im „Marat“-Stück ein ähnlicher Entwurf für den Figurenaufbau erkennen. Auch hier tritt der historische Sade keineswegs als Marats Gegner auf. Der fiktive Sade schrieb ein dramatisches Werk über den Mord an Marat, der im Jahr 1793 von Charlotte Corday verübt wird, und er führt es im Jahr 1808 im Irrenhaus von Charenton auf. Damit bildet sich scheinbar eine dramatische Konstellation des Konfliktes zwischen dem ermordeten Marat und seiner Mörderin Corday.

Aber die Verfolgung und Ermordung Marats rückt mit dem Beginn des Stücks in den Hintergrund. Stattdessen erscheint Sade als Gesprächspartner Marats auf der Bühne, und somit tritt eine weltanschauliche Debatte zwischen Sade und Marat in den Vordergrund. Dies alles bildet die Rahmenhandlung des Stückes. Hingegen wird die Ermordung Marats als ein Spiel im Spiel verschachtelt. Hierbei wird die Rolle des eigentlich schon gestorbenen Marat von einem Insassen im Irrenhaus von Charenton übernommen. Marat selber tritt also nicht als handelnde Person auf, sondern seine Rolle wird nur zitiert, während Sade seine eigene Rolle als Autor und Regisseur des Werks über die Ermordung Marats spielt. Folglich besteht auch hier kein Verhältnis zwischen Protagonist und Antagonist im konventionellen Sinne.

Allerdings werden in allen drei Stücken stellenweise emotionale Elemente einbezogen oder persönlich charakterisierte Einzelfälle beispielhaft illustriert. So legt Marat im Stück einmal unverborgenen seinen tiefgreifenden Zweifel an der Revolution dar und fragt sich: „Warum wird alles so undeutlich/ [...] / warum zweifle ich jetzt/ warum klingt alles falsch“ (W4/236). Sein Zweifel verschmilzt aber sogleich mit der historischen Konstellation, genauso wie er sich in der Badewanne „an Paranoia leidend“ (W4/157) mit seinem Manuskript für den „Aufruf zum vierzehnten Juli/ an die französische Nation“ (W4/170) beschäftigt, und er identifiziert sich daraufhin mit der Sache der Revolution: „Ich bin die Revolution“ (W4/171), denn seine revolutionäre Idee „war doch durchdacht und wahr/ jedes Argument stimmte“ (W4/236).

In dieser Hinsicht ist auch die sechszwanzigste Szene „Marats Gesichte“ bemerkenswert, die sich kritisch mit Marats Vergangenheit auseinandersetzt. Hierin wird letztendlich das Marat-Bild selbst gänzlich entstellt, um seine radikale Einstellung zur Revolution auf seine persönlichen Fehler zurückzuführen. Dementsprechend wird auch seine Gedanken- und Handlungsweise bewußt verfälscht vorgeführt (W4/222f.). Diese Anspielung dient jedoch nicht dazu, seine eigene Persönlichkeit zu charakterisieren, sondern wird eher als ein politisch-propagandistisches Mittel benutzt, um ihn politisch zu verleumden und zu verfolgen.

Indessen wird im „Trotzki“-Stück an mehreren Stellen über tragische Situationen von politischen Freunden und Familienmitgliedern Trotzkis

berichtet. Trotzki reagiert aber auf derartige Nachrichten weder emotional noch persönlich. Er fragt sich einmal:

„War es richtig, alles, Familie, Freundschaft, Liebe, alles den Forderungen der Arbeit zu unterstellen? Sich nur als Bestandteil des historischen Prozesses zu sehn?“ (W6/18)

Doch wird diese persönliche Emotion recht schnell dem historischen Aspekt untergeordnet und sofort aufgelöst. Dazu äußert sich Trotzki:

„Ich habe nie eine persönliche Tragik gekannt. Mein Leben gehörte unlöslich zusammen mit den Phasen der Revolution.“ (W6/104)

Ebenso gibt es auch im „Hölderlin“-Stück scheinbar melodramatische Szenen, z.B. die zweite und die fünfte Szene, in denen Hölderlin an seinem Privatleben und seiner Liebe scheitert und somit seinen Zusammenbruch vorantreibt. Aber wie der Autor den Charakter des Stückes durch seinen Prolog und Epilog bestimmt, nämlich dahingehend, daß Hölderlin nicht „ein Leidender im konventionellen Sinne“ (W6/415), also auch sein Schicksal nicht „ein ThrauerSpiel“ (W6/113) ist, führen tatsächlich die privaten Erfahrungen des Dichters im Stück keineswegs dazu, seinen moralischen Konflikt und sein individuelles Schicksal zu verschärfen und voranzutreiben. Sie sind auf der einen Seite mit sozialpolitischer Bedeutung beladen, wie z.B. die gesellschaftlich geächtete Liebe von der ökonomischen Oberherrschaft gepeinigt, zerschlagen und auseinandergerissen wird, und sie werden auf der anderen Seite zur Metapher für die historischen Entwicklungsstufen geformt, die vom Feudalismus in die Industriegesellschaft versetzt werden.

Daher werden in allen drei Stücken weder das allgemeine Verhältnis zwischen Protagonisten und Antagonisten noch eine dramatische Spannung gezeichnet, welche aus einer dramatischen Konstellation des persönlichen Konfliktes im herkömmlichen Sinne erzeugt werden soll. Stattdessen werden hierin ausschließlich kontroverse Diskussionen über sozialpolitische und ideologische Fragen geführt, welche von auftretenden Bühnenfiguren gestellt werden, und somit wird die diskursive Struktur immer noch als ein Grundmodell fortgesetzt, das seit den sechziger Jahren die dramatische Arbeit des Autors formal kennzeichnet, aber dies geschieht nun durchaus auf einer intellektuellen Ebene. Folglich zeigt jede Szene strukturell die Form der Diskussion, und sie steht in Verbindung mit verschiedenen politisch-ideologischen Argumentationen, in welchen es hauptsächlich um gegensätzliche Verhältnisse und Positionen zwischen den historischen Helden geht.

Dadurch bildet sich nachdrücklich in den Stücken eine kontrastive Konstellation zwischen zwei verschiedenen Weltanschauungsformen, nämlich zwischen der Verzweiflung an der Veränderung der Wirklichkeit einerseits und dem Glauben an sie andererseits. So weist Sade zuerst im „Marat“-Stück darauf hin, wie töricht sich die revolutionäre Praxis infolge ihrer „stumpfen Unmenschlichkeit“ (W4/205) entfaltet und entfaltet und jeden Menschen in „ein irrsinniges Tier“ (W4/185) verwandelt, um ihm damit die Bestimmungsfähigkeit vollkommen zu rauben, „was falsch ist und was recht ist“ (W4/184). Aufgrund dieser Betrachtung stellt er die Unveränderbarkeit der Wirklichkeit fest, gleichzeitig sagt er die nahende restaurative Gesellschaft warnend voraus:

„[...] / wir nennens Gerechtigkeit wenn wir verurteilen und köpfen / die andern hoffen auf unsre innere Zersetzung / und sehen den Tag vor sich / an dem sie wieder noble talentierte Herren einsetzen dürfen / die höfisch verhandeln und die Fürsten Europas / aufatmen lassen können“ (W4/193f.)

Sades Argument basiert allerdings auf seiner historischen Erfahrung, denn er sah „in der Revolution die Möglichkeit / zu einem ungeheuren Auswuchs an Rache / zu einer Orgie die alle früheren Träume übertraf“ (W4/203). Diese schreckliche Erfahrung läßt ihn sich nun von der Sache abkehren:

„Ich / habe es aufgegeben mich mit ihr zu befassen / mein Leben ist die Imagination / Die Revolution / interessiert mich nicht mehr“ (W4/186f.)

Auch Marat gibt in seiner Einschätzung der Französischen Revolution weitestgehend deren Verschandelung und Entartung in der Wirklichkeit zu, denn „es zeigt sich / daß es in der Revolution / um die Interessen von Händlern und Krämern ging“ (W4/195). Aber gerade um im Revolutionsprozeß immer noch unbeseitigte gesellschaftliche Widersprüche zu korrigieren und zu überwinden, entscheidet er sich für die Weiterführung der Revolution:

„Es geht nicht um Bagatellen / es geht um einen Grundsatz / und es gehört zum Lauf der Revolution / daß die Halbherzigen die Mitläufer / ausgestoßen werden müssen“ (W4/199)

Im „Hölderlin“-Stück erkennt auch Schiller die widersprüchliche Wirklichkeit seiner eigenen Zeit an, wo nur „der Bruch / zwischen dem Idealen / und dem Realen“ (W6/150) herrscht, und er führt ihre Hauptursache auf

die „mangelnde[n]/ Reife des Einzelnen“ (W6/151) zurück. Dennoch verhält er sich skeptisch gegenüber der revolutionären Umwälzung der bestehenden Gesellschaftsordnung. Er als Dichter sieht stattdessen seine poetische Aufgabe darin, „durch aesthetische Schulung“ einen „umfassende[r]/ Charakter“ jedes einzelnen Menschen zu formen und dadurch „zur allmählichen UmWandlung/ die Keime“ zugrunde zu legen (W6/151), denn:

„Eh die Structures der Gesellschaft/ sich verändern lassen/ muss erst der Mensch/ verändert werden“ (W6/158)

Ganz anders empfindet Hölderlin das widersprüchliche Verhältnis im bestehenden Herrschaftssystem seiner Zeit, denn „nicht die Verarmten und Hungernden/ sind schuldig an den Excessen/ die Oberen sind es/ in Frankreich und rings in Europa/ die ihre HerrschSucht nicht/ aufgeben wollen“ (W6/157). Deshalb fordert er als Dichter mit besonderer Nachdrücklichkeit, daß die Kunst als eine Waffe des Kampfes „ums Hervorbringen/ eines menschenwürdigen Daseyns“ dienen soll, um den „Gegensatz zwischen/ dem hohen poetischen Anspruch/ und der Rückständigkeit/ in der Gesellschaft“ (W6/151) zu beseitigen. Er bekennt sich zum unverzüglichen Ausbruch der Revolution und rechtfertigt ihre Notwendigkeit:

„Nein/ erst muss von Grund auf/ alles umgeworfen werden/ dass Neues/ entstehen kann“ (W6/158)

Auf diese Weise wird in den Stücken der Austausch von Thesen und Antithesen mehrfach wiederholt und sehr abstrahierend demonstriert. Kein Argument wird im unmittelbaren Bezug zu einer sich verändernden politischen Außenrealität bewertet, sondern nur in Form abstrakter Meinungsäußerungen eingeordnet. Entsprechend wird es nicht mehr auf der Grundlage der Klassendifferenzen analytisch erörtert, also werden auch historische Hintergründe und Ursachen der übergeordneten Thematik vom Standpunkt der Bevölkerung her weder beurteilt noch begründet, wengleich Weiss` historische Helden „die große Mehrzahl des Volks“ repräsentieren, das „zwischen all den [...] Dichtern und Denkern sonst kaum zur Sprache kommt“ (W6/418). Die Dringlichkeit der gesellschaftlichen Umwälzung kommt nur in der Dimension der Diskussion, Erinnerung oder Reflexion zwischen den historischen Helden vor.

So urteilt Trotzki anfangs im „Trotzki“-Stück bezogen auf die Bedeutung des Zentralismus nach den Organisationsprinzipien Lenins, daß es Lenin sei, der die Spaltung der Partei herbeiführe (W6/27), aber Trotzki versteht später die Notwendigkeit des Zentralismus (W6/23). Die spätere Erkenntnis Trotzkis wird allerdings im weiteren Verlauf des Stücks nicht



näher ausgeführt. In diesen drei Stücken geht es hauptsächlich um den „Überbau“ und „dessen Auswirkungen auf einige der hervorragenden Persönlichkeiten“ (W6/418). Folglich haben sie einen intellektuell anspruchsvolleren Charakter im Vergleich zu den vorherigen Stücken, in denen ein historischer Zustand bzw. Prozeß und eine daran gebundene große Menschenmenge selbst auf der Bühne zur Darstellung gebracht werden, und somit liefern sie eine Vorlage für das intellektuell-ideologische Diskussionsstück.

Allerdings erscheinen auch hier die Vertreter des Volks oder Proletariats. Ihr Auftritt ist dabei zuerst von der theatralischen Ausdrucksfunktion her zu erörtern: Die eine ist eine epische Funktion, dazu dienend, den dramatischen Verlauf der Stücke zu unterbrechen und somit zugleich auf der Bühne vorgeführte Gegenstände zu verfremden. Infolgedessen wird dem Zuschauer ein Anlaß gegeben, sie in seiner eigenen gegenwärtigen Situation zu überdenken und zu überprüfen. Die andere ist eine expositorische Funktion, mit dem Ziel, der übergeordneten Thematik einen äußeren Wirklichkeitsbezug zu verleihen und ihre Abstraktion damit annähernd auszugleichen. Zudem hilft sie den Stücken „das plebejische Element“<sup>253</sup> zu verstärken.

Das Volk oder Proletariat tritt aber in den Stücken keineswegs als „die entscheidende revolutionäre Kraft“<sup>254</sup> auf, die sonst in verschiedenen Stadien der historischen Entwicklung sichtbar gemacht werden kann. Seine Vertreter bleiben also „fast nur als Statisten“<sup>255</sup> im Hintergrund, so daß eine agitatorische Wirkung kaum zum Tragen kommt. Deswegen wird in allen drei Stücken nicht mehr die Technik der sogenannten Schwarz-Weiß-Zeichnung als Arbeitsmethode für das Weiss'sche Theater geltend gemacht. Der Autor schränkt hier stattdessen durchaus große sozialpolitische Auseinandersetzungen auf die philosophisch-ideologische Problematik ein, die jeweils von seinen historischen Helden repräsentierbar ist. Diese ästhetische Differenz kennzeichnet die Stücke als „Glieder in einem Entwicklungsprozeß“ (G/189) seines Theaters, wenngleich Karl Heinz Bohrer dazu etwas ironisch bemerkt:

---

<sup>253</sup> Franz N. Mennemeier: Peter Weiß. Annäherungen an ein revolutionäres Theater, in: Ders.: Modernes deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken (in 2 Bdn.). Bd. 2: 1933 bis zur Gegenwart (= UTB 425), München 1975, S. 237

<sup>254</sup> Christine Römer: Hölderlin als Zeitgenosse. Zur Erberezeption bei Peter Weiss, Jena 1980, S. 114

<sup>255</sup> Peter Michelsen: Peter Weiss, in: [Hg.] Benno von Wiese: Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk, Berlin 1973, S. 318

„Die Ermittlung wurde die Herausforderung, der Popanz die Durststrecke, der Viet Nam Diskurs das vorläufige Ende dieses Wegs und der Beginn einer anderen, schwierigen Route.“<sup>256</sup>

Die ästhetische Wandlung des Autors bedeutet jedoch keine Abrechnung mit dem Dokumentartheater, sondern läßt sich nur als „partielle[r] Abkehr vom unmittelbaren Aktualismus des dokumentarischen Theaters“<sup>257</sup> bewerten. Es ist vielmehr erkennbar, daß seine dokumentarische Programmatik auch in diesen Stücken vorliegt: Das historische Dokument behält immer noch eine zentrale Bedeutung, was der Autor selbst in einer Nachbemerkung zum „Trotzki“-Stück (W6/107) sowie in einer Bibliographie zum „Hölderlin“-Stück<sup>258</sup> anhand der verwendeten Literatur deutlich macht. Entsprechend sind die behandelten Themen und Fabeln sowie die auftretenden Bühnenfiguren generell inhaltlich dokumentierbar und belegbar.

Aber nicht allein in diesem Zusammenhang ist der Fortbestand des Dokumentartheaters spürbar. Bezogen auf die dramatische Rezeption des historischen Stoffs ist eindeutig erkennbar, was der Autor seit dem „Marat“-Stück durchgehend verfolgt: Für ihn ist ein historischer Stoff als eine isolierte Einheit nicht sinnvoll, um diesen in literarischer Form zu bewerten und darzustellen, sondern vielmehr als ein Mittel wertvoll, um „zu neuen Einsichten zu gelangen“ (G/189). Es geht ihm daher allezeit darum, wie der historische Stoff in die Gegenwart „ständig transponiert und ständig Einflüssen von verschiedenen Richtungen her ausgesetzt“ (so P. Weiss in MM/104) werden kann. Er nimmt dafür als ein formales Bearbeitungsprinzip des historischen Stoffes die „Idee der Vielzeitigkeit“ an, die „Rückblende, Blende in die Zukunft und Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit“ (so P. Weiss in MM/95) möglich macht und damit bewegt sich „die Sprache des Traums zu einer Sprache der Wirklichkeit“ (R1/27).

Diese formale Konzeption entfaltet sich im „Trotzki“-Stück in sehr komplizierter Weise: Die Exilstationen des historischen Trotzki werden im Strom seines Bewußtseinsprozesses illustriert und zitiert. Der Vorgang des Stücks wird also aus Ausschnitten der Erinnerung und Reflexion montageartig zusammengesetzt. Überdies wird seine Ausgangssituation zu bestimmten Zeitpunkten mehrmals wiederholt. Entsprechend laufen die Sze-

---

<sup>256</sup> Karl Heinz Bohrer: Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichten des Individualisten, in: [Hg.] Rainer Gerlach: Peter Weiss, a. a. O., S.182

<sup>257</sup> Michael Neumann: Mißlungener Restaurationsversuch. Ein Plädoyer für die Erstfassung des Hölderlin von Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 3 (1994), S. 77

<sup>258</sup> Die Angabe des literarischen Materials für das „Hölderlin“-Stück befindet sich nicht in der Neufassung (1971/72), während es in einer Bibliographie zur ersten Fassung (1970/71) angegeben ist; vgl. hierzu in: Hölderlin. Stück in zwei Akten (= Bibliothek Suhrkamp; 297), Frankfurt am Main 1971, S. 184

nen chronologisch rückwärts und wiederum vorwärts ab, wobei die Titelfigur jeweils das historische Geschehen reflektiert und erforderlichenfalls kommentiert.

Das Stück ist somit ohne Schauplatzwechsel räumlich-zeitlich mehrschichtig strukturiert, wie z.B. in der neunten Szene „sechszwanzigster Oktober“, in der Trotzki wegen der Anschuldigung konterrevolutionärer Arbeit im Januar 1929 aus den Grenzen der Sowjetunion ausgewiesen wird, während das Ereignis der Oktoberrevolution eingeblendet wird, und in der dreizehnten Szene „Volksfeind“, in der Trotzki in Norwegen, seiner dritten Exilstation, bleibt, erscheint er als Kommentator und Verteidiger für seine Sache bei den Moskauer Prozessen. Daher treten im Stück die Bühnenfiguren nicht persönlich auf, sondern erscheinen und verschwinden im erinnernden und reflektierenden Bewußtsein des Trotzki, etwa wie in der dreizehnten Szene die Opfer der Moskauer Schauprozesse erscheinen.

Diese formale Bearbeitung weicht letztlich kaum von Weiss' dokumentarischer Programmatik ab, wie er in seinen „Notizen zum dokumentarischen Theater“ formuliert:

„Einblendung einer Reflexion, eines Monologs, eines Traums, eines Rückblicks, eines widersprüchlichen Verhaltens. Diese Brüche im Handlungsverlauf, die Unsicherheit erzeugen, die von der Wirkung eines Schocks sein können, zeigen, wie ein Einzelner oder eine Gruppe von den Ereignissen getroffen wird. Schilderung innerer Realität als Antwort auf äußere Vorgänge.“ (N/470f.)

Die Vielzeitigkeit und Mehrschichtigkeit der Struktur heben vollständig die Logik der Zeit und des Raums auf. Im „Trotzki“-Stück geschehen also die Bühnenvorgänge zu verschiedenen Zeiten oder an voneinander entfernten Orten. Auch ihr Ablauf erscheint nicht mehr monoton und entfaltet sich nicht einfach linear chronologisch. Dementsprechend wird die Szenenabfolge collageartig zusammengesetzt, was eine Auswirkung bis hin zu den Dialogen der Bühnenfiguren hat. Das Stück zeigt dadurch einen deutlichen formalen Unterschied zu den vorherigen Stücken des Autors, die sich an „die demonstrierende Reihen-Technik“ halten, um „die Einzelszenen in zeitlicher Abfolge passieren“<sup>259</sup> zu lassen.

Das Stück selbst erscheint daher genauso wie „ein Gebilde aus Erinnerungen, aus Überblicken, aus Gesprächsfetzen, auftauchenden und verschwindenden Figuren, aus Spiegelungen historischer Situationen, aus Hinweisen auf einschneidende Ereignisse und leidenschaftliche Dispute [...], eher Traum als Realität“ (NB1/717f.). Dies wird ebenfalls im „Höl-

---

<sup>259</sup> Manfred Karnick: Peter Weiss' dramatische Collagen. Vom Traumspiel zur Agitation, in: [Hg.] Rainer Gerlach: Peter Weiss, a. a. O., S. 229

derlin“-Stück durchgesetzt: Durch den Einsatz der Empedokles-Szene wird Hölderlins Gegenwart in die Vergangenheit zurückgeblendet, und dann wird sie wiederum in die Zukunft transponiert, wie in der letzten Szene, in der der junge Marx den Dichter im Turm besucht.

Dieser Zeit- und Raumsprung verleiht den Stücken einen visionären und halluzinatorischen Charakter, den er früher in seiner künstlerischen Arbeit – der Malerei, Filmarbeit und Schriftstellerei – schon vorweggenommen hat und der sich später wiederum in seiner letzten Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“ abzeichnen soll.<sup>260</sup> Ansatzweise zeigt ihn der Autor vor allem im „Marat“-Stück auf, in dem es mindestens um drei verschiedene Zeitebenen geht: Der fiktive Sade schreibt ein dramatisches Werk über den Mord an Marat, der im Jahr 1793 geschah. Das Werk wird von Sade 1808 in der Heilanstalt Charenton aufgeführt. Es wird 1964 von Weiss seinem zeitgenössischen Zuschauer vorgespielt.

Hierbei wird Marats Ermordung im Stück dreimal verschoben und unterbrochen in Übereinstimmung mit der historischen Tatsache von 1793, daß Charlotte Corday Marat dreimal besuchte, um schließlich ihre Mordtat auszuführen. Das Stück erhält dazu eine weitere Zeitebene, in der es um eine 1808 im Irrenhaus zu Charenton aufgeführte Inszenierung über die Ermordung Marats geht. Auf diese Weise ist die Ermordung Marats von Anfang an als Fakt vorgegeben, aber zugleich wird sie ständig erneut gegenwärtig, indem die politisch-weltanschauliche Kontroverse zwischen dem wirklich noch lebenden Sade und dem eigentlich schon toten Marat geführt wird. Außerdem werden auch Marats Kindheit und Cordays kommende Hinrichtung beschrieben, welche den Ablauf des Vorgangs zeitlich-räumlich nochmals rückwärts und vorwärts laufen lassen. Das Stück schildert jedoch diese verschiedenen Zeitebenen nicht deutlich voneinander getrennt. Es läßt sie ständig ineinander laufen, was im Zuschauer einen „imaginären Eindruck“<sup>261</sup> erweckt.

Ferner verlagert sich das „Marat“-Stück noch auf eine weitere Zeitebene, indem der Ausrufer das gegenwärtig anwesende Publikum direkt anspricht, um jene Debatte zwischen dem historischen Marat und dem historischen Sade aus der Perspektive von 1964 zu kommentieren:

---

<sup>260</sup> So erörtert unter anderem Burkhardt Lindner unter dem Terminus „Halluzinatorischer Realismus“ die Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“ (1972-1980) von Peter Weiss. Der Terminus kann auch für die obengenannten Dokumentarstücke gelten, die als eine Vorstufe für die Romantrilogie angesehen werden; vgl. hierzu in: Ders.: Halluzinatorischer Realismus. >>Die Ästhetik des Widerstands<<, die >>Notizbücher<< und die Todeszonen der Kunst, in: [Hg.] Alexander Stephan: Die Ästhetik des Widerstands (= suhrkamp taschenbuch 2032), Frankfurt am Main 1983, S. 164-204

<sup>261</sup> Marianne Kesting: Verbrechen, Wahnsinn und Revolte. Peter Weiss' Marat/ de Sade-Stück und der französische Surrealismus, in: [Hg.] Walter Hinck: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichts Dramen. Interpretationen, Frankfurt am Main 1981, S. 304

„So schalten wir in die schnell abrollende Zeit/ in der der Schluß schon nicht mehr weit/ zur Erleichterung eine andre Zeitspanne ein/ ganz als würde hier alles zum Schein/ nur vorgetragen und gespielt/ und als könnte das Ende auf das alles zielt/ nach eigenem Wunsch und nach eigenem Verlangen/ geändert werden und aufgefangen/ Erfreuen wir uns jetzt unsrer gegenwärtigen Tage/ und erwägen wir in der Pause dessen Lage/ [...]“ (W4/224)

Somit bringt die Idee des Zeit- und Raumsprungs dem Autor die neue formale Bearbeitungsmöglichkeit, aus Werken und Biographien der historischen Helden zu entnehmende Inhalte unter einem bestimmten Bezug zur gegenwärtigen Gesellschaft zu überblicken und zusammensetzen. Demnach versucht Peter Weiss Vergangenheit und ihre gegenwärtige Auswirkung bloßzulegen und sozialpolitische Argumente im gegenwärtigen Zusammenhang scharfsinnig zu formulieren, wie Jürgen Habermas angesichts des „Marat“-Stücks auf die „Enthüllung eines Verdrängungsprozesses“ hinweist, um „ein sehr gegenwärtiges Element unserer unbewältigten Vergangenheit“ (so J. Habermas in MM/121) aufzuzeigen. In dieser Weise bietet der Autor eine exemplarische Lösung für die Bearbeitung historischer Stoffe, die er sicherlich der Montagetechnik verdankt.

Zudem macht die Verwendung mehrerer Zeit- und Raumebenen es möglich, die zeitlich-räumliche Absolutheit der dramatischen Handlung vollständig zu brechen und somit das jeweilige auf der Bühne vorgeführte Bühnengeschehen wieder zu relativieren und phantastisch zu verfremden. Daraus entsteht nicht nur eine dialektische Spannung und kontrastive Wirkung, welche die anhaltende Diskussion auftretender Personen in den Werken bewahrt, sondern dies hilft, dem Zuschauer den Eindruck zu geben, daß das Vorgeführte auf der Bühne ein Spiel ist. In diesem Sinn läßt sich Weiss' Formkonzeption als eine epische Formstruktur bewerten.

Diese epische Formstruktur wird in den Stücken des Autors zudem noch durch verschiedene verfremdende Ausdrucksmittel verstärkt. Beispielsweise spricht der Hölderlin-Darsteller im Prolog und Epilog des „Hölderlin“-Stücks über die von ihm gespielte Figur in der dritten Person und distanziert sich somit von seiner Rolle, was an Bertolt Brechts „Hofmeister“ (1950) erinnert. Übrigens ist auch der Auftritt des Ausrufers im „Marat“-Stück und des Sängers im „Hölderlin“-Stück sehr beachtenswert: Sie übernehmen die Rolle, dem Zuschauer auftretende Figuren vorzustellen und jede einzelne Szene anzukünden. Darüber hinaus fassen sie jeweils übergeordnete Themen oder behandelte Ereignisse zusammen und kommentieren sie erforderlichenfalls, sie vermitteln sogar einen gewissen Ausblick auf die von den historischen Helden aufgeworfene Problematik.

Folglich wird das Erscheinen des Ausrufers und Sängers als ein nützliches Ausdrucksmittel eingesetzt, um dem Zuschauer eine kritisch-reflektierende Haltung gegenüber den Bühnenvorgängen und -figuren und in seiner realen Situation ein Nachdenken darüber abzuverlangen. In diesem Punkt erzeugt der Autor in ausgeprägtem Maße einen epischen Charakter seiner Stücke und nähert sich in bezug auf seine dramatische Produktion Brechts Theater an.<sup>262</sup>

Zugunsten jener Formstruktur und mit Hilfe der epischen Ausdrucksmittel rekonstruiert Peter Weiss im Rückgriff auf den historischen Marat und Sade „die Genesis zweier Verhaltensformen“<sup>263</sup>, um damit maßgeblich die gegenwärtige Diskussion zu prägen. In der Tat wird im „Marat“-Stück die ganze Problematik der Konfrontation zwischen Marat und Sade, die bereits in der vergangenen Ebene ausgesprochen wird, durch die Argumentation des Marat aktualisiert und in die gegenwärtige Situation verschoben. Sie weitet sich dabei von dem kapitalistischen Eigentums- und Produktionsverhältnis bis hin zu einer Antikriegsbewegung aus, was nur aus der Perspektive der sechziger Jahre zu verstehen ist, wie der Marat-Darsteller in der vierundzwanzigsten Szene „Diese Lügen die im Umlauf sind“ verlauten läßt:

„Diese Lügen die im Umlauf sind über den idealen Staat/ Als wären die Reichen je bereit/ freiwillig ihre Besitztümer herauszugeben/ Und wenn sie vom Druck der Verhältnisse gezwungen werden/ hier und da nachzugeben/ so tun sie es nur weil sie wissen/ daß sie dabei auch wieder gewinnen können/ [...]/ denn dann sind sie ganz auf der Höhe/ [...]/ in ihren neuen Burgen aus Marmor und Stahl/ von denen aus sie die Welt ausräubern/ unter der Devise/ sie verbreiteten Kultur/ [...]/ Paßt auf/ denn sobald es ihnen gefällt/ schicken sie euch/ daß ihr ihre Haufen verteidigt/ in Kriege/ [...]/ deren Waffen in der rapiden Entwicklung/ der gekauften Wissenschaft/ immer schlagkräftiger werden/ und euch in großen Mengen zerreißen“ (W4/210ff.)

Damit versucht der Autor gegenwärtige Widersprüche der kapitalistischen Wirklichkeit an den philosophisch-ideologischen Fragestellungen zu messen, die von seinen historischen Helden aufgeworfen werden, und eine Konsequenz daraus zu ziehen, um die notwendige Veränderung der gegenwärtigen Gesellschaftsverhältnisse zu demonstrieren. In diesem Sinne ist die Auseinandersetzung zwischen Marat und Sade keine bloße Diskus-

---

<sup>262</sup> Vgl. Manfred Haiduk: Zur Brecht-Rezeption im dramatischen Werk von Peter Weiss, in: Arbeiten zur deutschen Philologie 9 (1979), S. 27f.

<sup>263</sup> Manfred Jahnke: Von der Revolte zur Revolution. Zum dramatischen Werk von Peter Weiss, a. a. O., S. 62

sion über die Vergangenheit mehr, sondern wird zu einem Modell für die gegenwärtige Diskussion „zwischen dem Revolutionär, der die Gesellschaftsordnung, heute also die bürgerliche, verändern will und dem Repräsentanten dieser bürgerlichen Gesellschaftsordnung, der auch nicht einseitig, aber immerhin in dieser Gesellschaftsordnung völlig zu Hause ist“ (so P. Weiss in MM/103f.).

Dieses Modellkonzept von Peter Weiss wird im übrigen auch im „Trotzki“-Stück fortgesetzt. Hierbei werden zwei Problemkreise als Grundlage für die gegenwärtige Diskussion gebildet: Der eine ist die Kritik am Stalinismus, der den Marxismus als dialektisch-kritische Methode der revolutionären Veränderung ideologisch und politisch verzerrt und der innerhalb des realsozialistischen Lagers die Diktatur durch Verwaltungszwang sowie bürokratisches Erstarren gesellschaftlich verstärkt. Demgegenüber steht Trotzki mit seinem Konzept der permanenten Weltrevolution für die notwendige Veränderbarkeit des realen Sozialismus. Beispielsweise wird in der zehnten Szene „Kronstadt“ die Kritik an der gegenwärtigen Entwicklung deutlich hervorgekehrt, um den bestehenden Sozialismus zur Selbstkritik aufzufordern. Blumkin sagt hier zu Trotzki:

„Die Heranwachsenden werden von Ihnen nichts mehr wissen. Die Geschichte wird neu geschrieben. Übrig bleibt nur Er. Er, als einziger, stand von Anfang an neben Lenin. Er führt aus, was Sie und Lenin planten, vor zehn Jahren, und was Ihnen nicht gelang. Sie wollten den Sozialismus auf dem Weg der Erziehung, auf dem Weg der Kulturrevolution erreichen. Er will ihn erreichen mit Gewalt und ohne Rücksicht auf Menschenleben.“ (W6/64)

Der andere Problemkreis stellt sich sowohl bezogen auf nationale und soziale Befreiungskämpfe in der Dritten Welt als auch bezogen auf die Studentenbewegung in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre heraus, die Ende dieses Jahrzehntes unter westlichen Intellektuellen sehr heftige aktuelle politische Diskussionen ausgelöst haben. Diese ästhetische Übertragung tritt in der zwölften Szene „Weltrevolution“ sehr deutlich hervor, in der zwischen dem im französischen Exil weilenden Trotzki und den internationalen Studentendelegationen ein Disput über „die permanente globale Revolution“ (W6/79) geführt wird. Hiermit erhält die Trotzki-Problematik durchaus gegenwärtige Bedeutung, weil das Stück Fragen für die politischen Diskussionen der Gegenwart liefert: auf der einen Seite die Diskrepanz von realer gesellschaftlicher Entwicklung und revolutionärer Idee des Sozialismus und auf der anderen Seite die revolutionäre Möglichkeit in der kapitalistischen Gesellschaft und in der Dritten Welt.



Die Absicht des Autors, einen historischen Stoff als ein Beispiel für die Erklärbarkeit des gegenwärtigen Widerspruchs anzunehmen, ist ebenso im „Hölderlin“-Stück erkennbar. Eigentlich dient dem Stück als stoffliche Grundlage der biographische Lebensweg des Dichters Hölderlin, der an den gesellschaftlichen Bedingungen seiner Zeit wiederholt scheitert und schließlich in Isolation und Wahnsinn endet. Doch erfaßt der Autor das Schicksal Hölderlins als ein von Widersprüchen zwischen seiner revolutionären Idee und der reaktionären Wirklichkeit bestimmtes, aber auch als das noch bestehende Schicksal, das bis in die Gegenwart wirkt, wie der Hölderlin-Darsteller über das Schicksal des Dichters im Prolog sagt:

„Und das führt weiter bis in unsre Zeit/ so lang ein solcher nicht aus seinem Thurm befreyt/ und fortbestehn Entbehrung Auszehrung und Laid“ (W6/113)

Damit vermittelt das Stück einen Bezug des Hölderlin-Themas zur aktuellen Gegenwart. Schließlich wird in der ersten Szene auf Hölderlins Reaktion gegen einen Famulus angespielt, welcher die Unruhe der Studenten tadelt, und diese Anspielung kann sowohl Ende der sechziger Jahre als auch zu Beginn der siebziger Jahre in Verbindung mit dem Protest der außerparlamentarischen Studentenopposition gegen die autoritäre Universitätsstruktur verstanden werden:

„Dies ganze studio ecelt mich/ all die verstaubte Weisheit/ die uns eingetrichtert wird/ verstopft uns nur den Blick/ ins Eigentliche/ Solln alle Magisters und/ Doctors Titel doch/ zur Wüste fahrn“ (W6/121)

Aufgrund dieser Verbindung sucht Peter Weiss eine historische Kontinuität des Hölderlin-Schicksals zu beweisen, deren Ursache er auf die widersprüchlichen Eigentumsverhältnisse in der kapitalistischen Gesellschaft zurückführt:

„Die Revolution/ sie wird noch mahl/ von vorn beginnen/ doch dann als erstes muss/ die Ursache des ganzen Übels/ das heilige Recht/ auf private AnEignung/ hinweg gefegt werden“ (W6/187)

Gerade ohne die grundlegende Aufhebung der gesellschaftlichen Widersprüche ist für den Autor das Hölderlin-Schicksal immer noch aktuell, wie es der Hölderlin-Darsteller im Epilog noch einmal festhält:

„Wir haben die Gestalt des Hölderlin so angelegt/ dass er sich drinn befindet und bewegt/ als spiegle er nicht nur vergangne Tage/ sondern als

ob die gleichen Aufgaben er vor sich habe/ denen auch manche von den Heutgen gegenüber stehn/ ohne die Lösung aus den Widersprüchen noch zu sehn“ (W6/260)

In dieser ästhetischen Übertragung wird Peter Weiss dem Anspruch der Authentizität an sein Theater gerecht, und zwar insofern, als in Anlehnung an die historische Realität seiner Helden die vergangene Geschichte als die des Mißlingens verkündet wird. Daher treten seine historischen Helden in den Stücken handlungsunfähig und nicht als real wirkende Kraft auf, obgleich sie jeweils gesellschaftlich bedeutende Gedanken und Positionen vertreten oder bekämpfen, sich sogar für den Widerstand gegen die Wirklichkeit einsetzen, die sie als widersprüchlich empfinden, und sich zu den individuellen Entscheidungen für ihre Veränderung bekennen. Sie sind zwar von der eigentlichen Sache durchaus entfernt und isoliert, soweit Marat seine eigenen Argumente nur in der Badewanne entwickelt und soweit Trotzki im Exil durch seine Erinnerung die revolutionäre Problematik reflektiert oder bewertet und soweit Hölderlin von der ihn umgebenden Wirklichkeit abgetrennt im Turm eingesperrt ist, und schließlich fallen sie selbst ihrem Vertrauen in die revolutionäre Umwälzung der bestehenden Gesellschaftsordnung zum Opfer.

Insofern beschädigt der Autor nicht nur geschichtliche Gehalte seiner historischen Helden in den Stücken, sondern schließt in seiner Darstellung als historische Wahrscheinlichkeit vollständig aus, daß ihre tragischen Schicksale vermieden werden könnten. Er fällt daher hinsichtlich der Rezeption des historischen Stoffes keineswegs in „die traditionelle Autonomieästhetik“<sup>264</sup> zurück. Vielmehr versucht er in den Stücken eine Querverbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, sogar auf die Zukunft weisend, zu schaffen, indem er inhaltlich gegenwärtige Bezüge aus den Werken und Biographien seiner historischen Helden herstellt. In der Tat verlieren alle drei Stücke trotz der ästhetischen Übertragung der dokumentarischen Stoffe insoweit kaum ihre gegenwärtige Bedeutung, als der Autor seine dokumentarischen Stoffe von der Gebundenheit an die historische Realität befreit und damit ihre Aktualisierung und Modellhaftigkeit absichert.

In dieser Weise operiert Weiss` Modellkonzept mit jeweils spezifischen Relationen zwischen seinen dokumentarischen Stoffen und seinem aktuellen gesellschaftlichen Kontext. Dafür enthält jedes Stück ein utopisches Element, das als „eine Überschätzung des subjektiven Faktors in der Ge-

---

<sup>264</sup> Michael Neumann: Mißlungener Restaurationsversuch. Ein Plädoyer für die Erstfassung des Hölderlin von Peter Weiss, a. a. O., S. 78

schichte“<sup>265</sup> eingeschätzt werden kann: wie der schon tote Marat eine Rede über seine revolutionären Thesen in der Nationalversammlung hält und damit seinen unverwüstlichen Glauben an die geschichtliche Entwicklung darlegt, und wie Trotzki bis zum Tode die Hoffnung ausdrückt, daß die Möglichkeit der internationalen Revolution von nach ihm kommenden revolutionären Kräften fortgesetzt werden wird, und wie die poetische Idee Hölderlins, der im Turm ohnmächtig und entkräftet ist, von dem ihn besuchenden Marx voraussichtlich rehabilitiert wird.<sup>266</sup>

Das utopische Element wirkt allerdings insofern nicht fiktional, als es ursprünglich nicht bloß jedem dokumentarischen Stoff des Autors entspringt, sondern der ganzen Tendenz jedes Stückes entspricht. Es ist die dramatische Intention und zugleich auch die historische Perspektive des Autors, das utopische Element als Triebkraft des geschichtlichen Fortschritts bekanntzumachen, statt allgemeine gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten der historischen Entwicklung zu reklamieren. Es koinzidiert also mit der offenen Form der drei Stücke, wie der Autor z.B. den Hölderlin-Darsteller im Epilog sagen läßt:

„Nie mehr will er [Hölderlin, Anm. d. Verf.] in stiller Abgeschlossenheit vergehn/ sondern als Lebender im Kraus lebendiger Stimmen stehn“ (W6/260)

Damit setzt Peter Weiss einen Korrekturprozeß des Geschichtsverständnisses in Gang, der seine historischen Helden zur Korrektur der mißlungenen vergangenen Geschichte heranzieht und sie wiederum zum Paradigma macht, um widersprüchliche Verhältnisse der Gegenwart zu erklären und den Willen zu ihrer Veränderung anzukündigen. Daher dient bei ihm die Geschichte nunmehr als ein Exemplum, in dem gegenwärtige Konstellationen vorgeprägt sind, und als ein Modell, das aktuellen Problemstellungen entspricht. Hiermit bleibt zwischen dem Autor und seinen historischen Helden „eine Dialektik erhalten, die jenseits aller ideologischen eine Brücke zu schlagen vermag zwischen dem korrigierten Bild der

---

<sup>265</sup> Günter Birkemeier u.a.: Ein dramenschreibender Partisan? Anmerkungen zu Peter Weiss, in: Literaturmagazin 4 (1975), S. 108; vgl. hierzu auch in: Manfred Kux: Moderne Dichterdramen. Dichter, Dichtung und Politik in Theaterstücken von Günter Grass, Tankred Dorst, Peter Weiss und Gaston Salvatore (= Kölner germanistische Studien; Bd. 13), Köln Wien 1980, S. 150f.

<sup>266</sup> Diesbezüglich begründet Norbert Oellers vor allem das Zusammentreffen Hölderlins mit Marx im „Hölderlin“-Stück mit einem durch Thomas Manns These begünstigten Einfall, daß Karl Marx Hölderlin gelesen haben müsse; vgl. hierzu in: Ders.: Vision und Revolution 1790 und 1970. Peter Weiss' Hölderlin-Drama, in: [Hg.] Michael Hofmann: Literatur Ästhetik Geschichte, a. a. O., S. 91

Vergangenheit und den korrekturwürdigen Verhältnissen der Gegenwart.“<sup>267</sup>

Gleichwohl wehrt Weiss' Modellkonzept nicht „den statischen Charakter“<sup>268</sup> ab, weil die unmittelbare Übertragung von der Vergangenheit auf die Gegenwart die prozessualen Merkmale der Geschichte verlorengelassen läßt. Bei ihm läßt das Modell infolgedessen die Geschichte unveränderbar und fortdauernd gleich erscheinen, als ob Hölderlins Schicksal ewig gültig wäre. Diese Lücke kann sogar im Gegensatz zu seiner gewünschten Absicht eine durch die Darstellung der Geschichte zu vermittelnde historische Perspektive versperren, wie es bereits in seinen vorherigen Stücken der Fall ist.<sup>269</sup> Dieses Problem scheint sogar unlösbar zu sein, soweit der Autor die Vergangenheit nur als Modell für die Gegenwart benutzt und somit in den Stücken noch keine dialektische Beziehung zwischen seinen historischen Helden und der sie umgebenden Wirklichkeit gezeichnet wird.

Das Theater begnügt sich nicht mit der bewußten Anwendung modellartiger Darstellung. Damit die Gesellschaft durch den Menschen selbst als veränderbar und ständig sich verändernd dargestellt wird und damit die gesellschaftlich relevante Perspektive in die Zukunft der Zuschauer einbezogen wird, hätte das Theater die beiden Seiten im wesentlichen einsichtig und auch ideell beherrschbar zu gestalten. Dadurch wären die verschiedenen Varianten des zwischenmenschlichen Lebens, das gesellschaftlich und individuell bedingt ist, im Verlauf des Bühnenvorgangs aufzuzeigen und zu bestätigen. Also müßte im Spiel jede Einzelfigur als geschichtliches Subjekt – entweder in kollektiver oder in individueller Gestalt – im Wechselverhältnis mit ihrer Umgebung abgestimmt sein, die von gewissen Gesetzmäßigkeiten und Notwendigkeiten geprägt wird. Gerade die spezifisch menschliche Fähigkeit, seine eigene Umgebung zu bestimmen und zu verändern, scheint Peter Weiss in seinen Dokumentarstücken kaum zu berücksichtigen. Deshalb liefert für ihn, der mit Hilfe dokumentarischen Materials geschichtliche Ereignisse oder Personen zur Darstellung zu bringen versucht, das Modellkonzept eine Möglichkeit und zugleich eine Grenze.

Jedoch lassen sich drei wichtige Punkte hinsichtlich des ästhetischen Wandels des Autors feststellen: Erstens: Der Autor macht gleichermaßen

---

<sup>267</sup> Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, Berlin 1993, S. 106

<sup>268</sup> Ebd. S. 58

<sup>269</sup> Diesen Punkt scheint Ingeborg Schmitz hinsichtlich des Modellkonzepts von Weiss zu übersehen, wenn sie kaum einen Unterschied zwischen dem Dokumentartheater und dem Parabelstück feststellt: „Die Rolle des Autors, der ein dokumentarisches Drama schreibt, ist [...] nicht prinzipiell verschieden von der Rolle des Autors, der eine Parabel schreibt. Beide vermitteln ein ihnen eigentümliches Verständnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit mit jeweils verschiedenen künstlerischen Mitteln.“; vgl. in: Dies.: Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der >>Ermittlung<< zu >>Hölderlin<<, a. a. O., S. 33

historisch bedeutende Personen wie welthistorisch bedeutende Vorgänge zu einem historisch typischen, aber aktuell vergleichbaren Beispiel, um eine kritische Perspektive in gegenwärtigen Zusammenhängen zu vermitteln. Zweitens: Seine ästhetische Position ist immer noch einerseits von der didaktisch-kritischen Tradition Brechts geprägt, andererseits widersetzt sie sich jeder Art von erfundener Realität auf dem Theater, also auch der Form der Brechtschen Parabel. Drittens: Er läßt keinen Zweifel an seinem parteilich engagierten Standpunkt und macht ununterbrochen auf eine gesellschaftliche Wirksamkeit des Theaters aufmerksam. Vielmehr ist diese im Laufe der Jahre sich verändernde ästhetische Konzeption auf die jeweils besondere gesellschaftliche Situation zu beziehen. Sie steht letztlich in engem Zusammenhang mit der politischen und weltanschaulichen Entwicklung des Autors.

### 3.4.3. Der ethisch-illusionistische Typ

Rolf Hochhuth übt 1963 mit der Uraufführung des „Stellvertreter“-Stücks nicht nur einen großen Einfluß auf die Wiederbelebung der dokumentarischen Dramatik in den sechziger Jahren aus, sondern veranschaulicht damit auch schlagartig den Zusammenhang zwischen dokumentarischem Stoff und öffentlicher Wirkung. Dieses wird im Jahre der Uraufführung bereits festgehalten.<sup>270</sup> Daraufhin veröffentlicht er zusätzlich das „Soldaten“-Stück (1967) und das „Guerilla“-Stück (1970) in eben diesem Zeitraum. Er selbst scheint aber kaum einen ästhetischen Unterschied zwischen dem Geschichtsdrama und dem Dokumentartheater zu sehen. So äußert er in einem Gespräch mit Martin Esslin, daß das Schlagwort „dokumentarisches Theater“ überhaupt keinen Sinn habe, weil jeder Dramatiker, der einmal historische Stücke schreibe, die Dokumente studieren müsse.<sup>271</sup>

Hochhuths ambivalentes Verhalten dem Terminus gegenüber ist in Verbindung mit seiner konventionellen Kunstauffassung erklärbar. Was die literarische Rezeption der empirischen Realität betrifft, setzt er ein widersprüchliches Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst voraus, was zu seiner ambivalenten Einstellung zum dokumentarischen Material führt. Er begründet diese Ambivalenz damit, daß man als Dramatiker die Wirklichkeit respektieren, aber gleichzeitig wahrnehmen soll, daß man kein einzi-

---

<sup>270</sup> Vgl. [Hg.] Willy Jäggi: Der Streit um Hochhuths „Stellvertreter“. Kritische Beiträge zu aktuellen Theaterfragen, (= Theater unserer Zeit 5), Basel 1963, S. 114-117; vgl. hierzu auch in: [Hg.] Fritz J. Raddatz: Summa iniuria oder Durfte der Papst schweigen? Hochhuths „Stellvertreter“ in der öffentlichen Kritik, Reinbek bei Hamburg 1963

<sup>271</sup> Martin Esslin: Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama, Wien 1972, S. 139

ges Element aus der Wirklichkeit braucht, um diese als Ganzes ideell darzustellen.<sup>272</sup>

In diesem Kontext fordert Rolf Hochhuth als eine künstlerische Aufgabe des Dramatikers, daß dieser „die bereits greifbaren Fakten intuitiv zu einem Ganzen“, nämlich „zu einem Ganzen der Kunst und der Wahrheit“ zu verbinden hat, da er nicht „vor jeder Wochenschau kapitulieren“ darf, die „den rohen Stoff der Welt viel drastischer und vollzähliger“ (RH/354) darstellt. Er stellt demnach ausdrücklich den Anspruch, daß der Dramatiker vor allem „die freie Entfaltung der Phantasie“ (RH/353) soweit wie möglich zulassen soll, um das widersprüchliche Verhältnis zwischen Realität und Kunst überwindbar zu machen und somit das vorliegende historische Rohmaterial bühnenmäßig gestaltbar zu machen. Also sieht er den faktischen Materialwert lediglich als eine Voraussetzung der künstlerischen Arbeit an, um die Wirklichkeit durch die Kunst zu idealisieren.

Hochhuths Auffassung spiegelt sich auch in seinem kritischen Verhalten zum sogenannten politischen Theater wider, das er in einem Vorwort zum „Guerilla“-Stück folgendermaßen formuliert:

„Politisches Theater kann nicht die Aufgabe haben, die Wirklichkeit – die ja stets politisch ist – zu reproduzieren, sondern hat ihr entgegenzutreten durch Projektion einer neuen. Und nur dort, wo es moralisch, anstatt politisch agiert, trifft es den Zuschauer und bewahrt es seinen eigenen Raum, der nicht jener des Wahredners ist.“ (RH/769)

Der Autor begreift eine moralische Idee als wesentlichen Bestandteil der historischen Realität, aber er sieht zugleich die fehlende Moral großer Persönlichkeiten im Verlauf der Geschichte. Er meint also, daß jeder dramatische Versuch, diese auf der Bühne einfach abzubilden und heranzuholen, daran scheitert, ihre „tiefliegende Wahrheit“ zu gewinnen. Daher schlägt er vor, daß ein Drama die Realität als „Idee“ (RH/769) und jeden in ihr agierenden einzelnen Menschen als „Ideenträger“ (RH/770) annehmen und abstrahieren soll, um eine tiefgreifende Geschichtswahrheit sichtbar zu machen. Gerade darin liegt seiner Meinung nach der Grund dafür, daß die Realität auf ihren „Symbolwert“ (RH/770) reduziert und sie somit idealisiert werden soll. Diese Vorstellung begründet er mit der Kantschen Aussage:

---

<sup>272</sup> Rolf Hochhuth: Historische Streiflichter, in: Ders.: Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel (= Alle Dramen 1), Reinbek bei Hamburg 1991, S. 353f. In dieser Ausgabe sind neben dem „Stellvertreter“-Stück auch zwei weitere Stücke enthalten, nämlich das „Soldaten“-Stück und das „Guerilla“-Stück; die Seitenzahlen mit der Sigle „RH“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

„Moralisch ungläubig ist der, welcher nicht dasjenige annimmt, was zu wissen zwar unmöglich, aber vorauszusetzen moralisch notwendig ist. Dieser Art des Unglaubens liegt immer ein Mangel an moralischem Interesse zugrunde.“ (RH/773)

Hinsichtlich der ästhetischen Umsetzung einer historischen Realität hat Hochhuth deshalb großen Zweifel am naturalistischen Realismus. Allerdings bestätigt er auch, daß das realistische Theater infolge seiner ursprünglichen Eigenschaften „den rohen Stoff der Welt“ (RH/354) auf der Bühne eindeutiger und wirksamer vorführt. Er meint gerade deshalb, daß dieses Theater nur an eine oberflächliche Geschichtswirklichkeit gebunden ist, also lediglich „die Täuschung“ (RH/354) aus ihrer – entweder direkten oder indirekten – Darstellung erzeugen kann. Aus ähnlichem Grund lehnt er es ab, einen metaphorischen Stil ebenso wie eine dokumentarische Darstellungsweise zum Prinzip zu erheben. Dazu äußert er sich in einer Vorbemerkung zum Schlußakt des „Stellvertreter“-Stücks folgendermaßen:

„Den folgenreichsten Ereignissen und Entdeckungen unserer Zeit ist gemeinsam, daß sie die menschliche Vorstellungskraft überfordern. [...] Daher hat die Frage, ob und wie Auschwitz in diesem Stück sichtbar gemacht werden soll, uns lange beschäftigt. Dokumentarischer Naturalismus ist kein Stilprinzip mehr. Eine so überhöhte Figur wie der Doktor, der keinen bürgerlichen Namen trägt, die Monologe und anderes mehr machen deutlich, daß Nachahmung der Wirklichkeit nicht angestrebt wurde – und auch im Bühnenbild nicht angestrebt werden darf. Andererseits schien es uns gefährlich, im Drama zu verfahren wie etwa Celan in seinem meisterhaften Poem <<Todesfuge>>, das die Vergasung der Juden völlig in Metaphern übersetzt hat [...].“ (RH/277)

So betrachtet Rolf Hochhuth es als eine wesentliche Aufgabe des Dramas, eine moralische Idee als Kern der historischen Realität aufzudecken und darzustellen, die immer unvorstellbarer und unheimlicher erscheint. Dabei glaubt er eine Möglichkeit in der Erfüllung der ästhetischen Forderungen Friedrich Schillers gefunden zu haben: Nach Hochhuths Meinung kann ein Drama erst dadurch eine historische Realität auf der Bühne wahrheitsgetreu vorführen, daß es ohne Täuschung oder Illusion verfährt. Somit kann das Schillersche Theater als ein Vorbild für die dramatische Arbeit Hochhuths angesehen werden, wie Erwin Piscator in einem Vorwort zu dem von ihm uraufgeführten „Stellvertreter“-Stück schreibt:



„Dieses Stück ist ein Geschichts-Drama im Schillerschen Sinne. 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.“ (RH/13f.)

Diese ästhetische Wahl ist in Hochhuths Dokumentarstücken durch eine spezifische Formstruktur gekennzeichnet, um zwei heterogene Elemente in ihrer Wirkung zu steigern und zu ergänzen: die Vermischung von historischen Fakten mit fiktiven Handlungen und von historischen Personen mit fiktiven Figuren. Diese formale Besonderheit löst allerdings viele Diskussionen zum Verhältnis von dokumentarischem Anspruch und ästhetischer Realisation aus.<sup>273</sup>

Es ist jedoch in zweifacher Hinsicht erkennbar, daß Hochhuths Stücke sich nicht von der Programmatik des Dokumentartheaters abwenden: Erstens ist jedes Stück so eindeutig an dokumentarisches Material gebunden, daß „die Memoiren, Biographien, Tagebücher, Briefe, Gespräche und Gerichtsprotokolle der Zeit, soweit sie schon zugänglich sind und das Thema berühren, studiert wurden“ (RH/353). Dabei enthält das verwendete Material zahlreiche, teilweise umfangreiche Beschreibungen von Geschichtsbildern, Zitate von historischen Erklärungen, Charakteranalysen und Auszüge aus persönlichen Tagebüchern usw. Es löst sich keineswegs im Bereich des Fiktionszusammenhangs auf, also verschwindet auch sein dokumentarischer Wert nicht hinter der geschlossenen Fabel der dramatischen Handlung. Insofern bleibt es immer noch ein wesentlicher Bestandteil jedes Theaterstückes. Zweitens schafft gerade deshalb das verwendete Material eine unmittelbare außertheatralische Beziehung zum jeweiligen Bühnenvorgang, und somit greift jede dramatische Handlung auf den Bestand der dokumentarischen Realität zurück.

Das verwendete Material, das den dokumentarischen Charakter der Theaterstücke hervorragend demonstriert, wirkt darüber hinaus als ein episches Mittel, um eine gewisse Distanz zwischen dem Zuschauer und dem Bühnenvorgang herzustellen, da es neben zahlreichen Regieanweisungen den Ablauf der dramatischen Handlung durchbricht und den auf der Bühne

---

<sup>273</sup> So bewertet Sjaak Onderdelinden Hochhuths Stücke als die Form der „klassischen Geschichtstragödie“, die den dokumentarischen Charakter nicht mehr erkennen läßt. Dies begründet er damit: „Soweit ihre Fabeln nicht (wenigstens zu einem mehr oder weniger großen Teil) frei erfunden sind, ist das Tatsachenmaterial lediglich Grundlage, Legitimierung der Handlung, bzw. auf solche Weise in die Handlung integriert, daß die Verwertung des Geschichtlichen sich nicht von derjenigen des 18. und 19. Jahrhunderts unterscheidet: Geschichte als Repertorium von Namen, der Autor als Herr über die Geschichte.“; hierzu in: Ders.: Fiktion und Dokument. Zum dokumentarischen Drama, a. a. O., S. 196f.; vgl. außerdem auch in: Siegfried Melchinger: Hochhuth (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters; Bd. 44), Velber bei Hannover 1967, S. 16

vorgeführten Gegenstand verfremdet. Es gibt somit dem Zuschauer Informationen über eine dokumentarische Realität, um sein analytisches Verständnis für den Bühnenvorgang zu fördern, und es liefert ihm zugleich einen Anlaß, diesen kritisch zu beleuchten. Diese epische Intention der Stücke ist auch in der vom Autor vorgeschlagenen Spielweise spürbar, nach welcher „die zu Gruppen von zwei, drei oder auch vier Personen zusammengefaßten Figuren jeweils vom gleichen Schauspieler verkörpert werden“ (RH/24, 776) sollten. Damit wird jedem betroffenen Darsteller eine Möglichkeit gegeben, sich von der ihm zugeteilten Bühnenrolle zu distanzieren und sie verfremdend vorzuführen.

Jedes Stück Hochhuths weist aber genauso wie das konventionelle Drama eine dramatische Handlung auf. Diese steht im Mittelpunkt des jeweiligen Stücks und hält ein Hauptgeschehen innerhalb des Stückes zusammen. Sie besteht aus einer einheitlichen Fabel, die als die auf einer geschichtlichen Wahrscheinlichkeit basierende fiktive Konstruktion verstanden wird, und aus handelnden Helden, welche ihre persönlichen Charaktere in konsequenter Weise vorführen. Dabei wird sie beruhend auf den ästhetischen Grundprinzipien der aristotelischen Dramatik stark dramatisiert, ihre Szenenfüzung orientiert sich also an der klassischen Bauform, von Exposition über Höhepunkt zur Katastrophe abzulaufen. In diesem Sinne lassen sich die Stücke als eine „epigonale Erneuerung der klassischen Geschichtsdramatik“<sup>274</sup> bewerten.

Diese Tendenz zur klassischen Dramenform ist in Verbindung mit Hochhuths dramatischer Intention erklärbar, die jeden einzelnen Menschen als „ein verantwortliches Wesen“<sup>275</sup> aufzufassen versucht: Der Autor thematisiert in seinen Stücken das problematische Verhältnis von realer Macht und moralischer Idee, das er im speziellen Verlauf der Geschichte ständig im Widerspruch stehen sieht. Aber er betrachtet die typische Handlungs- und Verhaltensweise seiner Bühnenhelden nicht als sozialpolitisch bedingt, sondern zieht die Konsequenz ihres Handelns und Verhaltens aus dem menschlichen Charakter, der sich moralisch verantwortlich fühlt. Er läßt deshalb seine Helden sich immer wiederholt „mitverantwortlich/ für das moralische Niveau der Welt“ (RH/124) fühlen, damit sie das Ideal der menschlichen Verantwortlichkeit wiederum zur Grundlage politischer Herrschaft machen.

Genauso verhalten sich Pater Riccardo Fontana im „Stellvertreter“-Stück, Kocjan, Sikorski und Bell im „Soldaten“-Stück, und schließlich Senator Nicolson und Professor Wiener im „Guerilla“-Stück. Sie entscheiden sich für die Veränderung der Wirklichkeit, die sie als widersprüchlich

---

<sup>274</sup> Nikolaus Miller: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur, a. a. O., S. 243

<sup>275</sup> Rolf Hochhuth: >Die Rettung des Menschen<, in: [Hg.] Frank Benseler: Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács, Neuwied und Berlin 1965, S. 486

empfinden, und sie protestieren gegen verantwortungslose Taten der real Mächtigen, um das Ideal und die Moral des Menschen in der Welt zu retten. So fragt im „Soldaten“-Stück der Bischof Bell den PM Churchill hinsichtlich der gnadenlosen Bombardierung gegen die deutsche Bevölkerung:

„[...] / sind solche Taten nicht Verrat an den Idealen, / die uns alle einmütig bewegt haben, / der Tyrannei Krieg anzusagen!“ (RH/669)

Kurz danach bezieht der PM Churchill entschlossen Stellung dazu, indem er die Notwendigkeit des rücksichtslosen Bombardements erklärt:

„Politik ist, worüber man – nicht spricht. Vieles muß man verschweigen [...]. Und nur der Sieger schreibt Geschichte. – [...]“ (RH/675)

Auf diese Weise führen die Konfrontationen von Protagonisten und Antagonisten, etwa wie zwischen Riccardo und Kardinal, Riccardo und Papst, Riccardo und Doktor im „Stellvertreter“-Stück, zwischen Sikorski und PM, Bell und PM im „Soldaten“-Stück, und zwischen Senator Nicolson und Stryker im „Guerilla“-Stück, ständig zu „Auseinandersetzungen zwischen den Idealisten mit innerer Größe und den politischen Realisten mit äußerer Größe.“<sup>276</sup> Jene werden jedoch von diesen immer nur als „Fanatiker“ (RH/144) bezeichnet, ja sogar als „inhuman“ (RH/145) bewertet, so daß sie schließlich zu „Märtyrer[n]“ (RH/307, 313) der „Menschenidee“ (RH/1071) werden müssen.

Daraus entsteht der individuelle Konflikt der Bühnenhelden, der eine tragisch-dramatische Spannung und Katastrophe bewirkt. Der Autor erhebt demnach die persönlichen Schicksale Riccardos, Sikorskis und Nicolson zu Heldenmythen, die als Ideenträger an ihren eigenen Ideen tragisch scheitern sollen, wie der Senator Nicolson am Schluß seinen Tod im „Guerilla“-Stück schicksalhaft annimmt, nachdem all seine Bemühungen, in den USA eine Arbeiterpartei aufzubauen, erfolglos ausgegangen sind:

„Kein Feind von außen – die Geschäftsleute innen: / sie legen hier die Minen zur Revolution. / Dann werden andere andere unterdrücken, / wie meist. Vielleicht auch nicht – / ich sterbe im Vertrauen / auf einen sozialen Rechtsstaat USA.“ (RH/1069)

---

<sup>276</sup> Walter Hinderer: Hochhuth und Schiller – oder: Die Rettung des Menschen, in: [Hg.] Walter Hinck: Rolf Hochhuth – Eingriff in die Zeitgeschichte. Essays zum Werk, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 67

Hochhuth setzt daher angesichts der historischen Wirklichkeit nicht zuletzt das Handeln großer Persönlichkeiten als „Weltgewissen“ (RH/38) der Kritik aus und stellt es in Frage, etwa wie das des Papstes oder Churchills. Auch befragt der Autor die großen Personen nach ihrer individuellen Moral und Verantwortlichkeit, weil er eben infolge dieses Mangels die Tragödie der Geschichte begonnen sieht. Dann zwingt er ihnen eine verbindliche Stellungnahme und Selbstkritik in der Weise ab, „daß sie sich entscheiden konnten und daß sie sich in der Tat entschieden haben, auch dann, wenn sie sich nicht entschieden“ (RH/13), indem er einen unabgeschlossenen Prozeß der Geschichte voraussetzt. So läßt er Dorland im „Soldaten“-Stück sagen:

„Die Biographie *jedes* großen Täters,/ glaub ich, schließt mit der Parabel vom Hexenmeister/ – nur ohne deren gutes Ende./ Denn sie ist nicht *ei-ne* Geschichte,/ sondern Geschichte.“ (RH/739)

Auf diese Weise hält Rolf Hochhuth vorrangig an der Verantwortlichkeit und der ihr entsprechenden Moral des einzelnen Menschen fest und vertritt zugleich einen unerschütterlichen Glauben an die Möglichkeit der freien Entscheidung jedes Individuums. Hierin sieht Hans Joachim Schrimpf eine politische Wirksamkeit angesichts des „moralische[n] Rigorismus“<sup>277</sup> der Hochhuthschen Stücke. Dazu führt er an gleicher Stelle weiter aus:

„Er [Hochhuth, Anm. d. Verf.] hat, ein einzelner, mit unüberhörbarer Stimme von der Schaubühne als einer säkularen Kanzel und moralischen Anstalt, die er wieder zum politischen Tribunal machte, zurückgerufen in die personale und soziale Verantwortung und dazu provoziert, gegenwärtigen und künftigen Geschichtsentwicklungen vorbereiteter, skeptischer und keiner Autorität mehr unkritisch vertrauend gegenüberzutreten.“<sup>278</sup>

Allerdings greifen Hochhuths Stücke zeitgeschichtliche Themen auf, die von ihren dokumentarischen Stoffen vorbestimmt werden: Es geht im „Stellvertreter“-Stück um das vom Nazi-Regime ausgeübte Verbrechen gegen Juden und das Schweigen des Papstes Pius XII., im „Soldaten“-Stück um die rücksichtslose Bombardierung deutscher Wohnviertel und das politisch-militärische Ziel Churchills sowie schließlich im „Guerilla“-

---

<sup>277</sup> Hans Joachim Schrimpf: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Zum politisch engagierten Theater im 20. Jahrhundert: Piscator, Brecht, Hochhuth, in: [Hg.] Walter Hinck: Rolf Hochhuth – Eingriff in die Zeitgeschichte. Essays zum Werk, a. a. O., S. 101

<sup>278</sup> Ebd. S. 101f.

Stück um den Befreiungskampf in Südamerika und die daran gebundene soziale Umwälzung der USA. Der Autor versetzt aber diese sozialpolitische Thematik in das widersprüchliche Verhältnis von Macht und Moral, Wirklichkeit und Ideal, das jeweils von seinen Bühnenhelden verkörpert wird. Er personifiziert es zugleich in dramatischen Situationen, so Bentley im „Soldaten“-Stück, denn:

„Historische Konflikte werden überhaupt erst sichtbar,/ wenn sie sich personalisieren, das heißt:/ wenn Leute mit Charisma sie als Aufwind/ für sich selbst benutzen.“ (RH/886)

Doch läßt sich der historische Konflikt nicht nur auf die moralische Problematik des entscheidungsfähigen Individuums reduzieren. Er steht prinzipiell in engem Zusammenhang mit sozialpolitischen und ökonomischen Mechanismen der jeweiligen Zeit, verdeutlicht dadurch, wie sich Rutta im „Stellvertreter“-Stück unter dem ökonomischen Standpunkt der Judenfrage nähert:

„Oh, es kostet die Volkswirtschaft allerhand,/ Herr Eichmann, daß wir die Geisteskranken weiterfüttern!/ Da möchte ich doch lieber sagen, der *Jude*,/ soweit er arbeitsfähig ist, sollte länger ernährt werden.../ Denn, meine Herren: das sehen wir jeden Tag,/ *ein* Jude ist in der Rüstung mehr wert/ als zwei Ukrainer, schon deshalb, weil er uns versteht!/ Er spricht doch unsre Sprache und sabotiert nicht. Und billiger ist er auch: wir brauchen ihn/ nicht erst dreitausend Kilometer weit/ heranzuholen...“ (RH/76)

Trotzdem interessiert Rolf Hochhuth kaum eine Analyse oder Erklärung über sozialpolitische und ökonomische Mechanismen, welche als maßgebliche Einflüsse und Ursachen des Bühnenvorgangs hinter großen Personen stehen, aber anonym fungieren. Sie sind bei ihm ganz in den Hintergrund gerückt. Man kann höchstens durch das jeweils eingesetzte Material erkennen, daß jeder Bühnenvorgang in engem Zusammenhang mit sozialpolitischen und ökonomischen Gründen und Bedingungen steht.

Folglich erwecken die Stücke Hochhuths zum Teil den Eindruck, daß die mächtigen Personen unverzichtbare und unverwechselbare Persönlichkeiten sind, also lediglich durch ihr individuelles Gewissen und ihre Entscheidungen sowohl geschichtliche Inhalte als auch zwischenmenschliche Beziehungen in der Wirklichkeit verändert werden können. Es bleiben immer noch die Fragen unklar, warum jeder dieser Menschen „namenlos und/ ausgelöscht von Mächten“ wurde, „die er nicht einmal“ kannte (RH/312), und welche Bedeutung dies im gegenwärtigen Zusammenhang

hat. Deswegen steht Rolf Hochhuth häufig vor der Kritik, daß seine Darstellung von Geschichtlichem „als Meinung zur Gegenwart“<sup>279</sup> nicht ausreichend ist.

Beim Dokumentartheater hat das dokumentarische Material nicht nur die Aufgabe, einem Bühnenvorgang eine gewisse Authentizität zu verleihen und somit einen direkten Realitätsbezug dazu herzustellen. Es soll vielmehr dazu dienen, sozialpolitische Hintergründe und Ursachen des Bühnenvorgangs analytisch zu enthüllen und zu erklären und dadurch eine bestimmte Bedeutung im gegenwärtigen Kontext herzuleiten. Auf dieser Basis hat das Dokumentartheater die entscheidende Möglichkeit, einen dokumentarischen Stoff aus seiner historischen Einmaligkeit herauszulösen und ihm einen modellhaften Stellenwert zukommen zu lassen. Hierin liegt seine eigentliche Intention, um seine gesellschaftliche Funktionalität zu betonen.

Jedoch vernachlässigt Hochhuth diese Intention des Dokumentartheaters. Diese dramaturgische Problematik läßt sich in bezug auf seine ästhetische Wahl erklären, die formal wie inhaltlich in entscheidenden Einzelheiten auf ein „herkömmliches, pathetisches Theater nach dem alten Schillerschen Rezept einer moralischen Anstalt“<sup>280</sup> zurückgreift. Daher dient ihm das dokumentarische Material dazu, jeder dramatischen Handlung einen Wirklichkeitsbezug zu liefern und seine dramatische Intention zu objektivieren, um im historischen Prozeß den Willen und die Entscheidungsmöglichkeit einer großen Persönlichkeit sichtbar zu machen. Es weist also nicht weit über die Funktion hinaus, eine gewisse Illusion gegenüber dem Bühnenvorgang auf der Bühne aufzubauen.

Infolgedessen sind Hochhuths Stücke insgesamt schwer von der Kritik zu befreien, daß sie weithin nur die „Unangemessenheit der künstlerischen Form im Verhältnis zu ihrem geschichtlichen Gegenstand“<sup>281</sup> enthüllen. Als ein Indiz dafür steht die Tatsache, daß z.B. der Auschwitz-Akt des „Stellvertreter“-Stücks bei den meisten Aufführungen weggelassen wird, um die formale wie inhaltliche Unvereinbarkeit der illusionistischen Tendenz des ganzen Stücks mit der realistischen Drastik des Auschwitzaktes zu vermeiden.<sup>282</sup> Außerdem soll auch auf einen wesentlichen, von Hochhuth übersehenen Punkt verwiesen werden, nämlich daß im historischen Prozeß der Gegenwart der sozialpolitische und ökonomische Aspekt so komplex und kompliziert ist, daß man bei zwischenmenschlichen Konflik-

---

<sup>279</sup> Hans Daiber: Die Bühne als Tribüne, in: Ders.: Deutsches Theater seit 1945. Bundesrepublik Deutschland Deutsche Demokratische Republik Österreich Schweiz. Mit 67 Abbildungen, Stuttgart 1976, S. 249

<sup>280</sup> [Hg.] Werner Hecht: Brecht-Dialog 1968, a. a. O., S. 108

<sup>281</sup> Klaus Harro Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, a. a. O., S. 37

<sup>282</sup> Vgl. Mario Krüger u.a.: Die Hochhuth-Welle. Dramaturgische Berichte über den <<Stellvertreter>> von sieben Theatern, in: Theater heute 5 (1964) H. 3, S. 30-32

ten und Tragödien nicht lediglich auf das persönlich-moralische „Mißverhältnis von Absicht und Ergebnis“ (RH/739) zurückgreifen kann. In dieser Hinsicht scheint wohl die Rechtfertigung aus der Sicht des Erwin Piscator für das „Stellvertreter“-Stück übertrieben zu sein:

„Ein episches Stück, episch-wissenschaftlich, episch-dokumentarisch; ein Stück für ein episches, <<politisches>> Theater, für das ich seit mehr als dreißig Jahren kämpfte: ein <<totales>> Stück für ein <<totales>> Theater.“ (RH/17)

Die Hochhuthsche dramaturgische Problematik aber ist auch bei Heinar Kipphardt spürbar, obwohl er eine andere formale Variation des Dokumentartheaters in seiner dramatischen Arbeit anstrebt. Der Autor scheint zunächst so großes Vertrauen auf dokumentarisches Material zu setzen, daß er es zum Ausgangspunkt seiner dramatischen Produktion macht. Er legt in der Tat fest, daß man zwischenmenschliche Widersprüche und Konflikte der gegenwärtigen Gesellschaft „nicht parabelhaft“, sondern „nur mit der Haltung des Belegs“<sup>283</sup> darstellen kann, so daß er hinsichtlich einer dramatischen Darstellbarkeit der Wirklichkeit von der dokumentarischen Form überzeugt ist.

Heinar Kipphardt zielt sicher in der Realisation von Fakten nicht nur auf die Beweiskraft eines Dramas gegenüber einer darstellbaren Wirklichkeit ab, sondern sieht auch die Aussagekraft in den Fakten, eine exemplarische und charakteristische „Prägekraft eines Dramas“ (HK1/224) zu erzeugen. So schlägt er als eine künstlerische Aufgabe des Dramatikers vor, „die sich in Widersprüchen ändernde Wirklichkeit charakteristisch und anschaulich zu beschreiben“ (HK1/221). Zusammenfassend: die Aufgabe des Dramatikers sei nicht Geschichtsschreibung, sondern ein Bühnengeschäft. Sein Stück müsse nicht bloße Montage von dokumentarischen Fakten, sondern ein Theaterstück sein, damit er, aus etwas Zufälligem und Nebensächlichem eine historische Realität freilegend, zu ihrem Wesentlichen, zu ihrem „Kern und Sinn“ (HK1/110) im Hegelschen Sinne vordringe. Dafür halte er sich nicht wörtlich an Dokumente, sondern er solle sich darum bemühen, „die Worttreue durch Sinntreue zu ersetzen“ (HK1/110).

Um diese dramatische Intention zu erfüllen, schenkt der Autor besonders dem historischen Oppenheimer und Eichmann Aufmerksamkeit, welche er zur stofflichen Grundlage seiner Stücke macht. Er interessiert sich

---

<sup>283</sup> Heinar Kipphardt: Das Theater und die Wirklichkeit. Ein Gespräch (1966), in: In der Sache J. Robert Oppenheimer. Schauspiel (= rowohlt taschenbuch; Nr. 12111), Reinbek bei Hamburg 1987, S. 223. Diese Ausgabe enthält den Text des „Oppenheimer“-Stücks und zahlreiche Materialien zum Stück. Im laufenden Text beziehen sich die Seitenzahlen mit der Sigle „HK1“ auf diese Ausgabe.



allerdings nicht für die naturalistische Darstellung des historischen Oppenheimer oder Eichmann, sondern für ihre widersprüchlichen Verhaltensweisen, d.h. dafür, aus dem historischen Oppenheimer die äußerst tragische Geschichte einer gegenwärtigen Faustfigur zu fertigen, die ja auch den Mephisto in sich habe (HK1/120), und eine typische Haltung aus dem historischen Eichmann hervorzukehren, die in der Gegenwart überall zu finden sei (HK1/225). Er versucht eben durch solche Schlüsselfiguren, wesentliche Fragen seiner Gegenwart bühnengerecht zu formulieren, weil „der Mensch einerseits das Objekt der Fremd- und Individualgeschichte ist, die er andererseits selbst macht.“<sup>284</sup>

Zunächst macht das „Oppenheimer“-Stück (1964) das reale Oppenheimer-Verhör zur stofflichen Grundlage, in dem infolge der Ablehnung Oppenheimers, am „Bau der Wasserstoffbombe“ (HK1/16) zu arbeiten, seine Loyalität in Frage gestellt und seine geteilte Loyalität verurteilt werden soll.<sup>285</sup> Dabei ist im Stück durch die Annahme des prozeßähnlichen Verhörs die historische Bezugskonstellation zwischen auftretenden Figuren und ihren Positionen bereits vorgegeben. Es ist dazu weitgehend an das dokumentarische Material gebunden, wie aus einer Nachbemerkung des Autors (HK1/110f.) und einer von ihm verwendeten Bibliographie zum Stück (HK1/314f.) hervorgeht. Aber nicht nur aus diesem Grund wird der dokumentarische Charakter des Stücks deutlich hervorgehoben.

Im Verlauf des Stücks werden dokumentarische Foto- und Filmprojektionen über historische Personen und Orte so häufig eingesetzt, daß sie an das Piscatorsche Theater erinnern. Die häufige Verwendung solcher Bühnentechniken führt verstärkt dazu, einerseits die Figuren nicht als private Persönlichkeiten, sondern dem realen Verfahren gemäß nur als Funktionsträger in Erscheinung treten zu lassen, und andererseits die Authentizität der jeweils im Stück behandelten Tatsachen zu gewährleisten. Dabei ist vor allem die bewußte Montage des McCarthy-Fernsehinterviews auffallend, das gleich zu Anfang des Stücks eingesetzt wird. Durch dieses werden sozialpolitische Hintergründe und Ursachen des realen Oppenheimer-

---

<sup>284</sup> anon.: Wäre ich Eichmann geworden? Spiegel-Interview mit dem Dramatiker Heinar Kipphardt, a. a. O., S. 133

<sup>285</sup> Das Stück hat verschiedene Fassungen, nämlich eine Fernsehspiel-Fassung (1964), eine Schauspiel-Fassung (1964) und eine Hamburger Fassung (1977), und schließlich eine unveröffentlichte Münchner Fassung (1981). Der Text des Stücks in der rowohlt taschenbuch-Ausgabe folgt der Hamburger Fassung. Außerdem werden die Textvariationen des Stücks von Herausgeber Uwe Naumann ausführlich angegeben. (HK1/290-302) Aber seiner Meinung nach gibt es kaum auffällige Veränderungen des Textes in den verschiedenen Fassungen, außer der sparsameren Verwendung der Piscatorschen Bühnentechniken, etwa wie die Abschaffung dokumentarischer Filme, die nur am Anfang des Ersten Teils und des Zweiten Teils des Stücks eingesetzt werden, und außer dem Wechsel von Monologen in kleinen Zwischenszenen, die am Ende der ersten fünf Szenen eingerichtet sind, wobei es um die lakonische Formulierung der Sprache geht. (HK1/310)

Falls vergegenwärtigt, und zugleich wird die Bedeutung des Bühnenvorgangs in sozialpolitischer Hinsicht erweitert.

Dazu wird ein kurzer Text, der bei Bedarf über Lautsprecher eingespielt werden kann, kurz vor dem Beginn jeder einzelnen Szene auf die Leinwand projiziert. Derartige Textprojektionen eröffnen wie eine Überschrift jede einzelne Szene. Dadurch wird eine in der folgenden Szene zu verhandelnde Problematik oder Frage bereits vorweggenommen. Darüber hinaus sind jeweils am Ende der ersten fünf Szenen kleine Zwischenszenen eingebaut, die vom Autor erdacht werden und die dazu dienen, die Haltung der jeweiligen Figur in wenigen Sätzen deutlich zu machen. Diese theatralischen Ausdrucksmittel spielen über die Demonstration des dokumentarischen Charakters hinaus eine wichtige Rolle dafür, die epische Formstruktur des Stücks hervortreten zu lassen.

Daneben wird die epische Formstruktur auch vom verwendeten Sprachgestus unterstützt, der sehr wissenschaftlich und sachlich, teilweise prosaartig anmutet. Dieser emotionslose Sprachgestus beeinträchtigt mit Sicherheit nicht nur den Aufbau eines dramatischen Konfliktes im herkömmlichen Sinne, sondern auch eine mögliche Identifizierung von Schauspielern mit den darzustellenden Figuren. Diesbezüglich kann vor allem auf die Publikumsansprachen des Oppenheimer-Darstellers aufmerksam gemacht werden, die dieser zu Beginn der ersten und vor Beginn der letzten Szene hält. Er kündigt damit nicht nur seinen Auftritt auf der Bühne und das Thema des Bühnenvorgangs an, sondern er distanziert sich auch von seiner Rolle und vom Zeitpunkt des realen Oppenheimer-Falls, was an Brechts „Der Hofmeister“ erinnert.

Somit stellt Heinar Kipphardt in seiner dramatischen Produktion eine dramaturgische Beziehung sowohl zum Piscatorschen Theater als auch zum Epischen Theater Brechts her. Jedenfalls formuliert das „Oppenheimer“-Stück durch die dokumentarischen Hinweise auf die sozialpolitischen Hintergründe des realen Falls zwei Zentralfragen, die auch mit der Sicherheitsfrage des historischen Oppenheimer als Anlaß für das reale Verhör in Verbindung stehen: Die eine ist, ob die Wissenschaft dem Staat untergeordnet werden und demnach auch der Wissenschaftler zur Loyalität gegenüber dem Staat verpflichtet sein soll. Die andere ist eine moralische Frage, nämlich, ob die Verantwortung des Wissenschaftlers, der in der Wirklichkeit keine politische Entscheidung für die Verwendung einer Vernichtungswaffe – für ihn eigentlich eine wissenschaftliche Errungenschaft – zu treffen hat, sich nur auf ihren Bau beschränken soll. Hiermit wird als Thematik des Stücks das widersprüchliche Verhältnis zwischen dem Staat, der Wissenschaft und der Moral des Wissenschaftlers herausgestellt.

Dabei werden nicht zuletzt in Oppenheimers Aussagen und Verhalten deutliche Widersprüche und Versagenspunkte aufgedeckt, wie er selbst zu

Beginn im Hinblick auf die Konstruktion einer schrecklichen Vernichtungswaffe von „moralische[m] Skrupel“ (HK1/13) spricht, aber später dieses Wort nicht mehr gelten lassen will, denn „es ist nicht die Schuld der Physiker, daß gegenwärtig aus genialen Ideen immer Bomben werden“ (HK1/68). Damit wird der Konflikt Oppenheimers gegenüber dem anonymen, alles umfassenden Machtapparat angekündigt, der ihm nur „die Wahl zwischen absolutem Gehorsam oder sittlich begründeter Insubordination“<sup>286</sup> läßt. Entsprechend wird der Widerspruch, der sich zwischen dem Interesse des Staates einerseits und dem individuellen Gewissen des Wissenschaftlers andererseits ergibt, allmählich deutlich. Ferner scheint dieser Widerspruch sich als unlösbar zu erweisen.

Hier gewinnt der Oppenheimer-Fall einen modellhaften Charakter für den absoluten Loyalitätsanspruch des Staates, der die allgemeine Würde des Menschenrechts ernsthaft zu verletzen und zu gefährden vermag. Insofern geht die Tragödie Oppenheimers, der einer entpersönlichten Bürokratie ohnmächtig gegenübersteht, weit über die persönliche Dimension hinaus. Diese Problematik wird erwartungsgemäß aus verschiedenen Perspektiven erklärt und interpretiert, sogar teilweise wie bei der Tonbandaufzeichnung von Pash (HK1/46f.) dokumentiert.

Der Bühnenvorgang zielt aber im Verlauf des Stückes primär auf die Frage nach der persönlichen Vergangenheit Oppenheimers ab, insbesondere in bezug auf seinen privaten Bekanntenkreis und politischen Standpunkt. Das zeigt sich im Auftritt der Zeugen gut, die durch ihre berufliche Funktion gekennzeichnet sind, und deren Aussagen protokollarisch festgehalten sind. Damit hebt das Stück allerdings wiederum den dokumentarischen Charakter deutlich hervor und verfolgt scheinbar die sachorientierte Verfahrensweise. Doch sind diese Anspielungen für eine Analyse über wichtige Hintergründe und Ursachen des realen Falls irrelevant. Sie wirken sogar episodenhaft, da sie höchstens einen Beitrag dazu leisten können, „charakterliche Mängel“ (HK1/106) des historischen Oppenheimer nachzuweisen und somit genauso wie im realen Verhör nur ein Urteil gegen ihn zu ermöglichen. Das ist eine bloße Nachahmung der historischen Wirklichkeit und verhindert vielmehr, sozialpolitische Gründe und Bedingungen, welche ursprünglich den realen Oppenheimer-Fall verursachen, analytisch aufzudecken und diese in ihrer gegenwärtigen Bedeutung kritisch zu beurteilen.

Trotzdem neigt das Stück immer mehr zum dramatischen Handlungsablauf im herkömmlichen Sinn, um den historischen Oppenheimer als Subjekt eines dramatischen Konfliktes auftreten zu lassen. Diese dramatische

---

<sup>286</sup> Elin Nesje Vestli: Die Figur zwischen Faktizität und Poetizität. Zur Figurenkonzeption im dokumentarischen Drama Heinar Kipphardts, Peter Weiss` und Tankred Dorsts (= Osloer Beiträge zur Germanistik 22), Frankfurt am Main 1998, S. 113

Tendenz wird von der siebten Szene an, welche zum Ausgang des zweiten Aktes gehört, noch deutlicher signalisiert. Zu ihrem Beginn werden einige Schlagzeilen eingesetzt, um in den Bühnenvorgang eine aktuelle Resonanz der Öffentlichkeit auf das reale Oppenheimer-Verhör zu integrieren. Dadurch wird der reale Oppenheimer-Fall als „eine amerikanische Affaire Dreyfus“ authentisch dokumentiert, aber zugleich der historische Oppenheimer zum Opfer seiner Epoche erhoben, welches vom staatlichen Standpunkt her als „Gedankenverräter“ und persönlich als „Märtyrer“ (HK1/61) bewertet wird.

Auf diese Weise bestätigt der Autor wiederum inhaltlich durch das Arrangement des dokumentarischen Materials den realen Bezug zum Bühnenvorgang. Er steuert aber gleichzeitig den Bühnenvorgang rasch auf die dramatische Handlung zu, um den historischen Oppenheimer als Opfer seiner Zeit zu heroisieren, in der ihm selber jede Möglichkeit einer freien Entscheidung über wissenschaftliche Errungenschaften abgesprochen wird. Dennoch soll er die historische Schuld für den Bau der Vernichtungswaffe persönlich auf sich nehmen. Diese Intention wird nun in einem vom Autor erfundenen Schlußwort in überspitzter Form dargestellt, in dem charakteristische Stärken des historischen Oppenheimer nachdrücklich betont werden, um ihn nach dem Muster eines tragischen Helden sich schuldig bekennen zu lassen:

„Als ich mich vor mehr als einem Monat zum erstenmal auf dieses alte Sofa setzte, war ich willens, mich zu verteidigen, denn ich fand keine Schuld an mir, und ich sah mich als Opfer einer bestimmten politischen Konstellation, die ich beklagenswert fand. Zu dem widerwärtigen Unternehmen gezwungen, mein Leben zu rekapitulieren, meine Motive zu handeln, meine Konflikte, und auch die Konflikte, die sich nicht eingestellt hatten, – begann sich meine Haltung zu wandeln.“ (HK1/108)

Zugleich läßt das Schlußwort den Oppenheimer-Darsteller nicht nur den Urteilsspruch für widersprüchlich erklären, den der historische Oppenheimer im realen Verhör erhalten hatte, sondern auch den ideellen Sinn über „den Geist der Wissenschaft“ (HK1/108) verurteilen, wonach man als Wissenschaftler der rein wissenschaftlichen Forschung und dem Wohle der Menschheit dienstbar zu sein hat. Dadurch wird nochmals in indirekter Weise verkündet, daß Oppenheimers Tragödie zumindest sozialpolitisch bedingt ist, da die „Idee der Wissenschaften“, der Menschheit „die materiellen Freiheiten schenken“ (HK1/109) zu können, nur „ein weidlich utopischer Gedanke“ (HK1/108) ist, ohne den scheinbar unvereinbaren Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit aufzuheben. Dazu führt der Oppenheimer-Darsteller weiter aus:

„Wenn ich denke, daß es uns eine geläufige Tatsache geworden ist, daß auch die Grundlagenforschung in der Kernphysik heute die höchste Geheimnisstufe hat, daß unsere Laboratorien von den militärischen Instanzen bezahlt und wie Kriegsobjekte bewacht werden [...], dann frage ich mich, ob wir den Geist der Wissenschaft nicht wirklich verraten haben, als wir unsere Forschungsarbeiten den Militärs überließen, ohne an die Folgen zu denken.“ (HK1/108)

Jedoch macht das Schlußwort keine sozialpolitischen Mechanismen mehr durchschaubar, welche als Hintergründe und Ursachen des realen Verhörs hinter dem historischen Oppenheimer versteckt sind. Es wendet sich eher vom historischen Kontext der Oppenheimer-Tragödie ab und stellt sie als ein unvermeidbares Schicksal des Individuums dar, das am Widerspruch zwischen seinem Ideal und der ihn umgebenden Wirklichkeit tragisch zu scheitern hat. So vertritt der Oppenheimer-Darsteller die zwiespältige Position von Wissenschaftlern in der Wirklichkeit:

„An diesem Kreuzweg empfinden wir Physiker, daß wir niemals so viel Bedeutung hatten und daß wir niemals so ohnmächtig waren.“ (HK1/109)

Das Schlußwort begnügt sich also mit der Bestätigung, daß Oppenheimer als Wissenschaftler seine widersprüchliche Wirklichkeit ertragen soll und daß es keine Alternative dafür gibt, außer sich resigniert auf das Gebiet der reinen Forschung zurückzuziehen. Am Ende hat das Schlußwort nur eine rhetorische Wirkung, um das tragische Schicksal Oppenheimers zu mystifizieren:

„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.“ (HK1/109)

Somit nimmt das Stück eine offene Dramenform an, und zwar in der Weise, eine historische Perspektive für den Oppenheimer-Fall gänzlich offenzulassen und den weiteren Gedankengang nur dem Zuschauer zu überlassen. Es scheint der von Volker 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, die vita der Personen, geht darüber hinaus.“<sup>287</sup>

Die bloße Offenheit des Stücks macht es aber dem Zuschauer unmöglich, sich für oder gegen die Wahl Oppenheimers zu entscheiden, und immer noch bleibt die Frage bestehen, warum in der Vergangenheit die widersprüchliche Verhaltensweise Oppenheimers akzeptiert wurde, aber gegenwärtig zu seiner persönlichen Tragödie führen soll. Dieses Problem ist wohl unlösbar, soweit das widersprüchliche Verhältnis zwischen Staat, Wissenschaft und Moral, das als ein äußeres Geschehen in Klotz' Sinne vom Oppenheimer-Stoff aufgeworfen ist, kritisch-analytisch nicht aufgedeckt und beleuchtet wird, und soweit als dessen Resultat das Stück kaum einen Unterschied zwischen der theatralischen und außertheatralischen Realität aufzeigen kann.

Es steht auch der ursprünglichen Konzeption des Autors über den Oppenheimer-Stoff entgegen, „die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen und dafür solche an die Stelle zu setzen, durch welche die Substanz der Sache klar heraussehen kann“ (HK1/110). Gerade aus der Differenz zwischen dem dokumentarischen Anspruch des Stoffes und dessen ästhetischer Realisation entsteht diese dramaturgische Problematik des Stücks: Es ist durch die auffällige Demonstration des dokumentarischen Materials und die Entlehnung der epischen Struktur formal gekennzeichnet, während es inhaltlich „in der Theatertradition des Prozeß- und Verhörstücks“<sup>288</sup> steht, das einen elementaren Bestandteil der antiken Tragödie enthält.

Diese dramaturgische Problematik, die im „Oppenheimer“-Stück auffällig bloßgelegt wird, zeigt sich im „Joel Brand“-Stück (1965), das den Untertitel „Die Geschichte eines Geschäfts“ trägt, noch deutlicher. Das Stück basiert ebenfalls auf authentischen Fakten, wie der Autor in einer Anmerkung zum Stück erklärt.<sup>289</sup> Folglich sind die Fabel, Situationen und

---

<sup>287</sup> Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969, S. 150

<sup>288</sup> Niklaus Miller: *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*, a. a. O., S. 247

<sup>289</sup> Heinar Kipphardt: *Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäfts* (= rowohlt taschenbuch; Nr. 12194), Reinbek bei Hamburg 1988, S. 357. Das Stück wird zunächst als Fernsehfassung (1965) verfaßt, die den Titel „Die Geschichte von Joel Brand“ trägt, anschließend im gleichen Jahr in eine Bühnenfassung umgearbeitet. Im laufenden Text beziehen sich die Seitenzahlen mit der Sigle „HK2“ auf die obengenannte Ausgabe des „Joel Brand“-Stücks. Außerdem gibt Arnold Blumer bezüglich der Verschiedenheit der beiden Fassungen folgenden Hinweis: „In der Fernsehfassung tritt ein Sprecher auf, dessen Bericht anhand von Landkarten und Doku-



Figuren des Stücks generell belegbar und dokumentierbar. Der Autor nimmt sich aber hierbei eine viel freiere Bearbeitung des Materials heraus als im „Oppenheimer“-Stück, das ihn zum „Meister des Dokumentar-Dramas“<sup>290</sup> krönt. Entsprechend werden im Stück einige erfundene Figuren und Passagen eingesetzt, etwa ein türkischer Detektiv oder der Scharführer Puchinger. Dies begründet er damit:

„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 schienen.“ (HK2/357)

Das Stück ist insgesamt in 22 Szenen strukturiert, und der ganze Bühnenvorgang ist vorwiegend auf den Dialog auftretender Figuren konzentriert, im Gegenteil zum „Oppenheimer“-Stück, das in Akte eingeteilt ist und in dem besondere Bühnentechniken verwendet werden. Jede Szene läuft isoliert und getrennt voneinander ab, steht also ohne Zusammenhang zu der vorangegangenen Szene. Entsprechend wechseln auch die Schauplätze der Szenen ständig ab. Ihre Anreihung löst eine kontrastive Wirkung zwischen den Szenen aus, so daß der komplette Szenenaufbau strukturell einen collageartigen Eindruck erweckt. Diese formale Bearbeitung entspricht auch einer offenen Form des Dramas.<sup>291</sup>

Der kontrastive Szenenaufbau vermag aber vor allem, etwa wie bei Weiss' Dokumentarstücken, die vom dokumentarischen Stoff aufgeworfene Thematik von verschiedenen Standpunkten aus analytisch zu beleuchten und dadurch dem Publikum einen Überblick über ein Gesamtgeschehen zu liefern. Er macht außerdem ein episches Strukturmerkmal aus mit dem Ziel, durch seine kontrastive Wirkung einen vorgeführten Gegenstand zu verfremden und somit eine kritische Distanz zwischen dem Publikum und dem Vorgeführten zu schaffen.

Im „Joel Brand“-Stück werden jedoch zu oft Szenen oder Passagen eingeschoben, welche mit dem Thema selbst wenig zu tun haben. Dabei sind nicht zuletzt einige erfundene Szenen problematisch, wie die elfte Szene, in der Joel Brand von einem türkischen Detektiv verhört wird, und wie der Beginn der fünfzehnten Szene, in der ein melodramatisches Liebesbild von

---

menten 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.“; hierzu in: Ders.: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, a. a. O., S. 249f.

<sup>290</sup> Axel Eggebrecht: Meine Weltliteratur, Bonn 1985, S. 209

<sup>291</sup> Vgl. Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, a. a. O., S. 155f.



Peres und Gisi vorgeführt wird. Diese Szenen verhindern es, den Bühnenvorgang in seiner Gesamtheit analytisch zu verfolgen und zu erhellen. Sie bedeuten vielmehr für den Zuschauer ein Überraschungsmoment und bewirken somit nachdrücklich eine Spannungssteigerung.

Diese dramaturgische Problematik ist auch im Hinblick auf die verwendete Sprachform des Stücks gut erkennbar, die durch den unterschiedlichen Sprachgestus der auftretenden Bühnenfiguren geprägt wird. Damit hat der Autor prinzipiell die Möglichkeit, nicht nur die Verhaltens- und Gedankenweise der Bühnenfiguren zu kontrastieren, sondern auch eine gewisse Distanz zwischen den Bühnenfiguren und dem Zuschauer herzustellen und ihm somit eine kritische Einsicht in deren widersprüchliche Verhaltensweisen zu vermitteln. Insofern ist die Verwendung des unterschiedlichen Sprachgestus ein episches Ausrucksmittel.

Zuerst wird Joel Brand als Titelfigur des Stücks einerseits von der „Waada, dem jüdischen Rat für Rettung und Hilfe“ (HK2/10) in Ungarn beauftragt zu bestätigen, daß das Angebot Eichmanns ernst gemeint ist, dann wird er andererseits von Eichmann bestellt, für die Durchführung der Verhandlung eine Brücke zwischen dem Nazi-Regime und der Jerusalemer Exekutive sowie den westlichen Alliierten zu bauen. Bei der Erfüllung dieser Aufgaben verhält er sich in konsequenter Weise ernsthaft und gewissenhaft bis zum Augenblick des Mißlingens. So sagt er pflichtbewußt zum englischen Geheimagenten Tunney, der ihn zum Verweilen in Kairo auffordert:

„Aber ich werde in Budapest erwartet! Von meiner Rückkehr hängt das Leben der ungarischen Juden ab! Es ist mir zugesichert worden, daß ich jederzeit nach Budapest zurückkehren kann!“ (HK2/70)

Brand hat aber als Mittelsmann keine Handlungs- und Entscheidungsfähigkeit hinsichtlich des Geschäftes, eine Million Juden gegen zehntausend Lastwagen einzutauschen. Also wird das Geschäft anderswo und von anderen Personen in die Wege geleitet, welche im Stück nicht auftreten. Stattdessen werden im Stück hauptsächlich Brands persönliche Geschichten behandelt. Daher erscheint seine ernsthafte Sprech- und Verhaltensweise nicht überzeugend, so daß er als ein tragischer „Don Quichote“ (HK2/92) bezeichnet wird.

Hingegen verhalten sich auftretende Figuren, welche auf seiten des Nazi-Regimes stehen, bald bürokratisch, bald spielerisch, sogar manchmal zynisch. Demgemäß ist auch ihre Ausdrucksweise teils nüchtern, teils ironisch, sogar manchmal niederträchtig geprägt. So bezeichnet sich Eichmann, der „Fachmann der Endlösung“, welcher „mit nie erlahmendem Ei-

fer die Transporte organisierte“<sup>292</sup>, im Stück als „idealistischen Deutschen“ (HK2/12). Seine Ausdrucks- und Verhaltensweise spiegelt sich im Gespräch mit Joel Brand wider:

„Um Ihnen zusätzlich entgegenzukommen, deportieren wir nicht viel, täglich vielleicht zwei Transportzüge, 6000 Leute. Das sind fast keine Deportationen, das ist schon Homöopathie.“ (HK2/35)

Ebenso spricht der Obersturmbannführer Becher zu Joel Brand, der die Bitte an ihn richtet, einige Juden als Verhandlungsgarantie freizulassen:

„Es ist eine Vorleistung, die uns nicht viel kostet, und die der Gegenseite den Ernst unserer Absichten klar dokumentiert. Ich werde also nicht teuer sein, Herr Brand. An was für Leute haben Sie gedacht, an Prominente oder Meterware?“ (HK2/36)

Allerdings stellt das Stück in der Sprachform deutlich eine Beziehung zum Brechtschen Theater her. Viele Dialogpassagen werden – insbesondere im Dialog zwischen Eichmann und Becher – brechtisch rhythmisiert. So läßt der Autor an einigen Stellen des Textes Eichmann in fünffüßigen Jamben sprechen, was mit dem Sprachgestus des Fleischkönigs Mauler in „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ (1929/30) von Bertolt Brecht verglichen werden kann. Dieser Sprachgestus ist von Beginn der ersten Szene an erkennbar. Becher sagt zu Eichmann:

„– Wenn dirs so contre cœur geht, Adolf, ich verstehe, es ist ein Hickhack, ja, – dann mach das ich, daß ichs verhandel und verantwort. Du bleibst im Hintergrund. – (HK2/9)

Daraufhin erklärt sich auch Eichmann Becher gegenüber:

„Es ist nicht das Geschäft als solches, das mir contre cœur geht, es ist der Zeitpunkt, Kurt. Was ich befürchte, ist, es ist zu spät. Wenn ich hier fertig machen soll in Ungarn, und ich solls, dann jetzt. Wenn ich hier jetzt Zeit verlier, dann krieg ich hier Schlamassel. Es ist die Kriegslage.“ (HK2/9)

Aber das Stück ist nicht nur mit zynisch-ironischen Aussagen, sondern auch in überflüssigem Maße mit vielen Sentenzen und Sprichwörtern gefüllt, was ebenfalls stark an den Sprachgestus Brechts erinnert, insbesonde-

---

<sup>292</sup> Manès Sperber: Churban oder Die unfassbare Gewißheit, in: Der Monat 188 (1964), S. 15

re „in der Anlage und Dialogführung [...] von dessen >>Leben des Galilei<<.“<sup>293</sup> Dieser Sprachgestus ist fast allen Bühnenfiguren gemeinsam. So sagt Bandi Grosz zu Joel Brand, der kein Vertrauen zu Grosz hat:

„Du wirst, ich fürchte, haben müssen, Joel. Es kriecht niemand durch eine Jauchegrube und bleibt rein. Du wirst daran denken.“ (HK2/30)

In diesem Zusammenhang ist auch der Oberscharführer Puchinger eine interessante Person. Er spricht als „ehemaliger Sittlichkeitskommissär“ (HK2/30) einen wienerisch gefärbten Dialekt. Das Stück vermittelt dadurch dem Publikum den Eindruck, daß der Mann ein gemütlicher und umgänglicher Mensch wäre. Er übernimmt aber im Stück die Rolle eines SS-Aktivisten, der Befehle seines Vorgesetzten gehorsam und opportunistisch ausführt. Allerdings wird seine Rolle zu sehr karikiert, wie es seine Festnahmeaktion gegen jüdische Partisanen in der fünfzehnten Szene zeigt. Dort sagt er zu Gisi und Peres belustigend, dabei aber höflich:

„Wenn ich schon wieder ungelegen komm, Fräulein Gisi, es ist mir peinlich. Der Herr Goldstein, wenn ich recht unterricht bin, in Zivil. Wenn ich die Hände bitten dürfte, eine Formalität.“ (HK2/68)

Puchingers Ausdrucks- und Verhaltensweise wirkt zu komisch und zu unrealistisch und verwirrt vielmehr den Zuschauer. Sie ruft darüber hinaus gelegentlich eine emotionale Empörung des Zuschauers hervor, wenn Puchinger, während er seinen Vorgesetzten Becher massiert, diesem über seinen Zukunftswunsch nach dem Kriegsende erzählt:

„Wenn der Krieg zu Ende ist, hab ich mir gedacht, da möchte ich mich verändern, beruflich meine ich, auch örtlich, sagen wir, kein Polizeidienst mehr. [...] dann möchte ich mich der menschlichen Erholung widmen, mit kleinem Kapital sagen wir ein kleines Erholungsheim in einer schönen Gegend [...].“ (HK2/84)

Indessen ergibt sich im Stück eine kontrastive Wirkung aus der Verwendung der verschiedenartigen Sprachgestik, wenn man Dialoge zwischen Brand und Eichmann, Brand und Grosz sowie zwischen Brand und anderen Bühnenfiguren miteinander vergleicht. Dieser Kontrast hat aber keine andere Funktion, als eine spannende Wirkung zu erzeugen, da er häufig ohne Zusammenhang mit dem Bühnenvorgang demonstriert wird. Demnach bildet er keinen Gegensatz zu der widersprüchlichen Verhaltens-

---

<sup>293</sup> Helmut Motekat: Das dokumentarische Zeitstück, in: Das zeitgenössische deutsche Drama. Einführung und kritische Analyse (1. Aufl.), Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977, S. 72

und Gedankenweise der Bühnenfiguren. Er leistet vielmehr einen Beitrag dazu, den persönlichen Charakter jeder Bühnenfigur zu kennzeichnen. Mittels dieser individuellen Charakterisierung allein kann das Stück den Zuschauer jedoch kaum zum Mit- und Umdenken über die Bühnenfiguren und den daran gebundenen Bühnenvorgang führen.

Ursprünglich wollte Heinar Kipphardt etwas Typisches und Charakteristisches bezogen auf den dokumentarischen Stoff des Stücks darstellen, wie er es in einem Gespräch über seine dramatische Konzeption formuliert:

„Wenn ein Dramatiker die Deformierung der Nazizeit heute beschreibt, so zielt er natürlich auf Analogien, auf spezielle Deformierungsmöglichkeiten in der späten Bürgerwelt überhaupt. Faschismus gibt es in vielen Formen, es sind auch komfortable denkbar.“ (HK1/225)

So macht der Autor auf ein widersprüchliches Verhalten des historischen Eichmann aufmerksam und will es als ein typisches darstellen, welches auch in der Gegenwart überall zu finden sei (HK1/225). Allerdings ist vom Titel und Untertitel her damit gemeint, daß es im Stück nicht nur um die Darstellung des historischen Brand gehen soll, sondern auch um die der Geschichte eines Geschäftes mit dem Ziel, unter dem nationalsozialistischen Regime das Leben von einer Million Juden gegen zehntausend Lastkraftwagen einzutauschen. Darauf scheint der ganze Bühnenvorgang konzentriert zu sein: Er beginnt damit, daß Eichmann, der beauftragt ist, „Ungarn judenfrei zu machen“ (HK2/10), der jüdischen Organisation Waada in Ungarn ein Geschäft anbietet, um „eine Million Juden“ als „Ware für Ware“ zu „verkaufen“ (HK2/12).

Um dieses Angebot zustandezubringen, versucht Brand erst in Istanbul und dann in Aleppo mit Chaim Weizmann, dem Präsidenten der Jerusalemer Exekutive, zu verhandeln. Aber niemand nimmt es ernst und gibt seine Zustimmung dazu, dem Nazi-Regime Kriegsmaterial als Gegenwert für die Freilassung der ungarischen Juden zu liefern. Brand wird zudem anschließend in Kairo von englischen Geheimagenten verhaftet und interniert. Am Ende scheitern all seine Bemühungen. Kurz darauf endet aber das Stück mit dem Befehl Eichmanns, die Geschäftsverhandlung abubrechen und ungarische Juden nach Auschwitz zu bringen.

Dadurch wird die historische Tatsache bestätigt, daß damals diese Geschäftsverhandlung zwar existierte, ein Abschluß aber nicht zustandekam. Das Stück erklärt jedoch nichts Genaueres in diesem Zusammenhang. Vielmehr bleibt die Geschichte des Geschäfts infolge der häufigen Einfügung von unzusammenhängenden Szenen und der Charakterisierung der Bühnenfiguren stark im Hintergrund. Diese Darstellung ist nicht nur eine

einfache Abbildung der historischen Realität, sondern widerspricht sowohl der eigentlichen Intention des Dokumentartheaters als auch der dramatischen Absicht des Autors, der ursprünglich den Konflikt und die Tragödie eines einzelnen Menschen in einen historischen Kontext umsetzen wollte.

Indes beruht die Schwäche dieses Stücks nicht nur auf der Wahl des Stoffes, der „keineswegs typisch für das Regime war, das angeklagt werden soll, sondern nur seine Arabeske.“<sup>294</sup> Sie leitet sich vielmehr davon ab, daß der Autor seinen dokumentarischen Stoff in der sogenannten „literarischen Dimension“<sup>295</sup> formal wie inhaltlich verarbeitet, was grundsätzlich auf die ambivalente Haltung des Autors zwischen dokumentarischem Anspruch und ästhetischer Realisation zurückzuführen ist. Gerade deshalb wird der ganze Bühnenvorgang des Stücks weitgehend in eine individuelle Situation der Bühnenfiguren umgewandelt, so wie persönliche Geschichten Brands auffallend hervorgehoben und politische Entscheidungen Eichmanns nur einseitig ausgeführt werden, als hinge jener riesige, gewissenlose Menschenhandel ausschließlich von dem Willen und der Entscheidungsfreiheit eines einzelnen Menschen ab. Aber damit allein kann die Frage nicht geklärt werden, warum die Eichmann-Haltung damals existierte und noch heute besteht.

Eigentlich ist der historische Eichmann genauso wie der historische Brand handlungs- und entscheidungsunfähig. Er ist nur ein Werkzeug des nationalsozialistischen Systems, um jenen grausamen Menschenhandel zu betreiben. Daher ist auch seine Entscheidung von den herrschenden Verhältnissen seiner eigenen Zeit bestimmt, welche die Gründe und Bedingungen für die widerspruchsvolle Eichmann-Haltung ausmachen. In diesem Zusammenhang hätte der Autor jenes Geschäft in Verbindung mit historischen Mechanismen offenlegen müssen, welche hinter dem historischen Eichmann anonym fungieren.

Auf dieser Basis hätte der Autor durch Aufdeckung von maßgeblichen Hintergründen und Ursachen des Geschäftes die Fragen geklärt, von wem es geplant wurde, warum es scheiterte und wie jene Entscheidung Eichmanns gefällt wurde, um den unmenschlichen „Vorgang, der möglicherweise eine mörderische Farce war, als eine todbringende Tragödie darzubieten.“<sup>296</sup> Dann könnte daraus eine historische Konsequenz gezogen werden, um Mechanismen der nationalsozialistischen Machtpolitik exemplarisch durchschaubar zu machen, und dadurch könnte dem Geschäft ein typischer Charakter verliehen werden. Gerade wenn der typische Charakter des Geschäftes im gegenwärtigen Kontext enthüllt würde, könnte auch die

---

<sup>294</sup> Günter Rühle: Versuche über eine geschlossene Gesellschaft. Das dokumentarische Drama und die deutsche Gesellschaft, in: Theater heute 7 (1966), H. 10, S. 10

<sup>295</sup> Henning Rischbieter: In der Sache Vilar, in: Theater heute 6 (1965), H. 3, S. 41

<sup>296</sup> Joachim Kaiser: Theater-Tagebuch, in: Der Monat 206 (1965), S. 56

widersprüchliche Verhaltensweise Eichmanns, die an jene historische Realität gebunden ist, im Bezug zur Gegenwart als typisch interpretiert werden.

Eine solche Verarbeitung des Stoffes verlangt natürlich vom Autor eine sozialpolitische Analyse jenes Geschäfts als Thema des „Joel Brand“-Stücks. Er klammert aber bezogen auf die ästhetische Realisation seines Stoffes diese Problematik weitgehend aus. Das Stück zeigt durch die reine Feststellung der historischen Tatsache nur die historische Wahrscheinlichkeit, daß das Geschäft zustandegekommen wäre, indem es aber zugleich den historischen Brand mystifiziert, der tragisch an „ein[em] unausweichlich[es]en Pseudo-Tragödien-Schicksal“<sup>297</sup> scheitern soll. Es irritiert daher das Publikum, denn es bleibt ihm unklar, worum es hierin eigentlich geht – um die Darstellung der Geschichte des Geschäftes und des historischen Eichmann oder um das persönliche Schicksal des historischen Brand. Das Publikum wird also in eine bestimmte Richtung gedrängt, um eine mögliche Lösung zu finden. Das Stück hat kaum einen Einfluß auf die Rezeption des Publikums über den dokumentarischen Stoff. In dieser Hinsicht bezieht Rainer Taëni die kritische Position, daß das Stück „letztlich in seiner Tendenz auch nichts anderes als ein historisches Schauspiel im traditionellen Sinne“<sup>298</sup> sei.

Zusammenfassend gesagt, kehrt sich Heinar Kipphardt in beiden vorgeannten Stücken keineswegs von einer naturalistischen Darstellung der dokumentarisch belegten Realität ab. Hierin wird daher kaum ein produktives Wechselverhältnis zwischen dem einzelnen Menschen und der ihn umgebenden Wirklichkeit veranschaulicht. Also scheint auch die vom Autor gezeigte Wirklichkeit so unveränderbar, daß sie für den einzelnen Menschen nicht mehr durchschaubar ist, als fungierte dieser nicht als Subjekt der Geschichte, sondern nur als deren Objekt. Infolgedessen erscheinen der einzelne Mensch und seine eigene Entscheidung als nur zwangsläufig oder schicksalhaft, was sich am Ende auf seine Gewissens- und Moralfrage überträgt. Entsprechend ist die in den Stücken aufgeworfene Problematik immer noch gleich und bleibt offen, ohne daß sich eine mögliche Antwort abzeichnet. Insofern ist nicht zu ergründen, wie weit sich der Autor, der einst Rolf Hochhuth als den „in hoher Sprache sprachröhr[t]ende[n]“ (HK1/132) Moralist bezeichnet, von diesem distanziert.

Allerdings streben Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt sicherlich eine miteinander vergleichbare Theaterform an, die sich von Weiss' Theaterkonzept unterscheidet. Bezogen auf die ästhetische Realisation des dokumentarischen Stoffes kann man aber einige Gemeinsamkeiten feststellen: Erstens: Beide Autoren müssen die aktuelle zeitgeschichtliche Problematik

---

<sup>297</sup> Urs Jenny: Mißglücktes Stück über ein mißglücktes Geschäft. Heinar Kipphardts <<Joel Brand>> in den Münchner Kammerspielen, in: Theater heute 6 (1965), H. 11, S. 43

<sup>298</sup> Rainer Taëni: Drama nach Brecht, a. a. O., S. 125

als Thema ihrer Stücke behandeln. Aber bei ihnen fehlt es als wesentliches Element des politischen Theaters, eine historische Realität sowie deren gegenwärtige Bedeutung darzulegen und damit endgültig ein bestimmtes politisches Ziel zu erlangen, wenn man dieses Theater bezeichnet als „Bühnenpraxis [...], die nicht allein im rezeptiven Vorgang zum Politikum gerät, sondern bereits von der Intention, der inhaltlichen Ausrichtung und der funktionalen Verwendung ästhetischer Techniken sich als eine auf Politik fundierte, auf politische Wirkung reflektierende Ästhetik versteht.“<sup>299</sup> Zusätzlich kann diese Abgrenzung die Streitfrage beantworten, ob alle Dokumentarstücke der sechziger Jahre nicht generell dem politischen Theater zuzuordnen sind.

In der Tat werden bei ihnen kaum klare Konturen über die sozialpolitische und weltanschauliche Problematik gezeichnet, welche von ihren zeitgebundenen Stoffen aufgeworfen wird. Sie wird vielmehr gänzlich auf den Gewissenskonflikt und die Moralfrage des einzelnen Menschen reduziert, als gäbe es im „Historischen“ nur noch ein „unentbehrliches Gegengewicht des Moralischen.“<sup>300</sup> Deshalb hinterlassen ihre Stücke den Eindruck, daß, wenn es überhaupt damals eine weitergehende Lösung gegeben hätte, der historische Prozeß möglicherweise anders verlaufen wäre. Insofern machen sie ihr Theater eher zu einer moralischen als zu einer politischen Anstalt. Es ist doch keineswegs zu verkennen, daß die gegenwärtige Welt so komplex und kompliziert ist, daß sich ihr zwischenmenschlicher Konflikt nicht nur auf eine Gewissens- und Moralfrage des einzelnen Menschen zurückziehen kann. Dieses Problembewußtsein bleibt dennoch bei den beiden Autoren nur im Hintergrund. Allerdings ist bei ihnen die Aktualität und Brisanz der thematischen Problematik nur insofern geltend gemacht, wie etwa im „Stellvertreter“-Stück oder im „Oppenheimer“-Stück, als sie selbst bis in die Gegenwart immer noch aktuell und unlösbar bleibt.

Zweitens: Beide Autoren machen historische oder tagespolitische Ereignisse, welche auf Grund von Fakten generell dokumentierbar sind, jedoch sich unter dem analytischen Aspekt historischer Mechanismen durchschauen lassen, zur stofflichen Grundlage ihrer Stücke. Aber sie scheinen den dokumentarischen Stoff unter dem „poetischen“<sup>301</sup> Gesichtspunkt im Schillerschen Sinne zu betrachten. Daher stützen sie sich angesichts der

---

<sup>299</sup> Klaus Gieber: Theater und Öffentlichkeit. Produktions- und Rezeptionsbedingungen politischen Theaters am Beispiel Piscator 1920-1966, Frankfurt am Main Bern Las Vegas 1979, S. IV

<sup>300</sup> Friedrich Schiller: Schiller an Goethe (22. Januar 1802), in: [Hg.] Lieselotte Blumenthal u.a.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe (1. 1. 1801 – 31. 12. 1802). Bd. 31, Weimar 1985, S. 92

<sup>301</sup> Friedrich Schiller: Schiller an Goethe (19. Juli 1799), in: [Hg.] Lieselotte Blumenthal u.a.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe (1. 11. 1798 – 31. 12. 1800). Bd. 31, Weimar 1985, S. 73



dramatischen Umsetzung des dokumentarischen Stoffes weitgehend auf konventionelle ästhetische Forderungen. Sie übertragen ihn nicht auf eine aktuelle politische Argumentation, sondern stellen ihn eher in den Mittelpunkt einer ästhetischen Problematik. Ihre Abhängigkeit von der konventionellen Forderung läßt ihre Dokumentarstücke zu klassischen oder naturalistischen Geschichtsdramen tendieren. Diese formale Eignung erweist sich allerdings als nicht ausreichend, um eine neue und kritische Perspektive gegenüber dem dokumentarischen Stoff zu vermitteln. Die beiden Autoren orientieren sich also an der traditionellen Dramaturgie des Illusionstheaters und auch ihre theatralischen Bemühungen führen nicht zur Schaffung und Entwicklung einer neuen Dramaturgie.

Drittens: Es steht eigentlich nicht im Widerspruch zur dokumentarischen Dramaturgie, daß ein Autor unter einem bestimmten sozialpolitischen Standpunkt einen dokumentarischen Stoff beobachtet und ihn bewertet und daß er ihn dann in gegenwärtige Kontexte einbezieht und ihm einen modellhaften Charakter verleiht, um in seiner Darstellung eine historische Perspektive zu eröffnen. Dafür sind dokumentarische Hinweise auf die sozialpolitischen Hintergründe und Ursachen des Stoffes nützlich. Ansonsten leisten sie höchstens einen Beitrag dazu, sich für eine vermeintliche Neutralität oder reine Objektivität der dokumentierten Realität und gegen die Intention der kritischen Wirkung zu entscheiden. Beide Autoren vernachlässigen aber gerade diesen wesentlichen Punkt als Intention und Stärke des Dokumentartheaters. Zwar dient bei ihnen das verwendete dokumentarische Material durchaus dazu, dem Bühnenvorgang eine Authentizität zu geben und damit das tragische Schicksal des einzelnen Menschen objektiv zu gewährleisten. Aber es hat schließlich bei ihnen keine andere Funktion als die, ein illusionäres Bild gegenüber der dokumentarischen Realität des Stoffes auf der Bühne aufzubauen. In dieser Hinsicht werden ihre Dokumentarstücke inhaltlich wie formal weitgehend von einem ethisch-illusionistischen Charakter geprägt.

## **4. Peter Weiss` unabgeschlossene Suche nach dem künstlerischen und politischen Selbstverständnis**

### **4.1. Auf dem Weg zum sozialistischen Engagement: das „Marat“-Stück**

Peter Weiss, den während seiner Schulzeit bereits der Revolutionär Marat begeistert haben soll (G/67), stößt im Herbst 1962 durch die Anregung seines 14jährigen Sohnes, der einen Film über die Französische Revolution gesehen hat (NB1/143), immer wieder auf die Französische Revolution und die Gestalt des Revolutionärs Marat. Und dann, seit der Autor am 3. Februar 1963 zum ersten Mal den Namen Marat in seine Notizbücher einträgt: „Gottschalk, Jean Paul Marat, N.Y. 1927“ (NB1/111), beschäftigt er sich über zwei Jahre lang mit der Französischen Revolution und der Gedankenwelt Marats. Als Folge dieser langen Arbeitsphase wird das entstehende „Marat“-Stück ständig verschiedenen Überarbeitungsphasen ausgesetzt, und als Resultat entstehen insgesamt fünf voneinander unterscheidbare Fassungen.<sup>302</sup>

Ursprünglich konzipiert Weiss den historischen Stoff als ein Hörspiel, in dem der Revolutionär Marat monologisiert und dann von Charlotte Corday ermordet wird. Auf Grund dieser Konzeption entsteht eine mittlerweile verlorene Urfassung, in der es nur um Marat und seine Auffassung von der Französischen Revolution geht. Hier fehlt Sade als Gegenspieler Marats vollständig, wie Karlheinz Braun in seiner textvergleichenden Untersuchung über die verschiedenen Fassungen des Stücks belegt (vgl. K. Braun in MM/30). Aber der Autor, der den Figurenaufbau „Marat-Corday“ als Protagonisten des Stücks „zu einfach“ findet, verändert erst im Februar 1963 gründlich die ursprüngliche Konzeption, indem er auf der Suche „nach einem stärkeren Gegenspieler“ Marat mit dem extremen Individualisten Sade zusammentreffen läßt (NB1/143). Und er denkt sich, auf zwei historische Tatsachen gestützt, einen dramatischen Einfall aus, um zwei historische Figuren miteinander in Verbindung treten zu lassen: Die eine

---

<sup>302</sup> Karlheinz Braun gibt fünf verschiedene Fassungen des „Marat“-Stückes in textvergleichender Weise ausführlich wieder und führt einen entstehungsgeschichtlichen Überblick über das Stück synoptisch an: A-1. Fassung, erschienen als hektographiertes Textbuch im Theaterverlag Suhrkamp, April 1963, 142 S.; B-2. Fassung, erschienen als hektographiertes Textbuch im Theaterverlag Suhrkamp, Juni 1963, 195 S.; C-3. Fassung, erschienen als Band 68 der edition suhrkamp, Frankfurt am Main, 1.-12. Ts., 12. 3. 1964, 139 S.; D-4. Fassung, erschienen als Band 68 der edition suhrkamp, Frankfurt am Main, 33.-52. Ts., 1. 5. 1964, 140 S.; E-5. Fassung, erschienen als Band 68 der edition suhrkamp, Frankfurt am Main, fünfte, durchges. Aufl., 53.-72. Ts., 1965, 143 S. (so K. Braun in MM/29)

Tatsache ist, daß Sade in der Irrenanstalt von Charenton, in der er selber von 1801 bis zu seinem Tod 1814 interniert war, einige Jahre lang im Kreis von Patienten Theaterstücke aufgeführt hat und selber als Schauspieler aufgetreten ist. Die andere ist, daß Sade 1793 die Gedenkrede auf Marat zu dessen Totenfeier hielt, doch konnte er zu diesem Zeitpunkt noch nicht eindeutig Position für Marat beziehen, da er wiederum im Begriff war, verhaftet zu werden.

Aus diesem historischen Kontext zieht Peter Weiss Konsequenzen und Möglichkeiten der dramatischen Grundkonstellation: Marat versus Sade. Das Stück wird nun durch die Hinzufügung Sades als Gegenspieler Marats dramatisch bereichert und vom inneren Monolog des Revolutionärs Marat zum geschichtsphilosophischen Dialog zwischen Marat und Sade erweitert. Dazu wird die Antithetik von Marat und Sade im Laufe der Bearbeitungsphasen immer schärfer herausgestellt und auch ihre Auseinandersetzung mit gleich starken Argumenten versehen.<sup>303</sup>

Nach dieser veränderten Konzeption erfolgt zunächst zwischen Februar und April 1963 die Niederschrift der ersten Fassung durch den Autor, die im April des Jahres als hektographiertes Textbuch im Theaterverlag Suhrkamp erscheint. Die erste Fassung ist formal in Prolog und zwei Akte ohne weitere Szenenunterteilung gegliedert. Sie wird also als eine „vollständige Fassung des Dramas“ (so K. Braun in MM/30) betrachtet. Daraufhin erscheint im Juni 1963 die zweite Fassung als hektographiertes Textbuch in demselben Verlag, die nun formal in drei Akte eingeteilt und mit detaillierten Szenenanweisungen versehen ist. Damit stellt sich eine ausgearbeitete Regiekonzeption dar. Diese Fassung enthält infolgedessen ca. 50 Seiten mehr als die erste Fassung. Die Unterscheidung und Zählung der beiden Fassungen scheinen unumstritten zu sein, und diese werden von Karlheinz Braun als A und B bezeichnet.

Aber seit Peter Weiss im Juni 1963 den polnischen Regisseur Konrad Swinarski trifft, vor allem seit die Uraufführung im Herbst des Jahres unter seiner Anleitung zustande kommt, durchläuft das Stück verschiedene Überarbeitungsstufen. Der Grund dafür ist in dreifacher Hinsicht zu erörtern: Erstens: Das politische Bewußtsein des Autors beginnt in solchem Maße zu wachsen, daß sich der ganze Arbeitsprozeß am Stück als ein „Katalysator“<sup>304</sup> seiner zunehmenden Politisierung begreifen läßt. Zweitens: Das Stück wird wegen seiner thematischen Vieldeutigkeit und szenischen Vielfältigkeit auf der Bühne sehr unterschiedlich rezipiert. Drittens: Der

---

<sup>303</sup> Vgl. Arnd Beise u.a.: Vier, fünf oder mindestens zehn Fassungen? – Entstehungsphasen des „Marat/Sade“ von Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 1 (1992), S. 109f.

<sup>304</sup> Jürgen Herwig: Die Marat/Sade-Rezeption im Spiegel der dramaturgischen Anlage(n) des Stücks, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, Jena und Lüneburg 1990, S. 102

Autor engagiert sich zu diesem Zeitpunkt aktiv für Inszenierungsproben seines Stückes und wird durch das Miterleben der szenischen Umsetzungen begeistert.

Diese Komponenten wirken sich auf die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Stückes aus. In der Tat erfährt das Stück eine Reihe textlicher und dramaturgischer Änderungen, was die Streichung von überflüssigen pantomimischen Illustrationen und Projektionen, den Einbau detaillierter Bühnenanweisungen, szenische Umstellungen einiger Textpassagen und kleine Änderungen in der Schlußszene usw. betrifft. Es wird daher als „ein Musterbeispiel für die Wandlung einer ideologisch-dramatischen Konzeption unter dem Einfluß der literarischen Kritik, der Theaterpraxis und vor allem der Gesinnungsänderung seines Verfassers“<sup>305</sup> angesehen. Aber nicht zuletzt spielen verschiedene Regiekonzeptionen eine entscheidende Rolle für den Bearbeitungsprozeß des Stückes. Darunter werden drei Regiekonzeptionen, welche innerhalb eines Jahres entworfen werden, ebenso auf der Seite der Bühnenpraxis wie der Entstehungsgeschichte des Stückes als modellhaft bewertet: die Berliner Uraufführung, die Londoner und die Rostocker Inszenierung.<sup>306</sup>

Die Uraufführung des Stückes findet am 29. April 1964 im Berliner Schiller-Theater unter der Regie von Konrad Swinarski statt. Der Regisseur legt den Schwerpunkt seiner szenischen Präsentation darauf, den formal-ästhetischen Effekt des Stückes besonders hervortreten zu lassen. Daher versucht er vielerlei theatralische Stilmittel – das Bühnenbild und das Kostüm eingeschlossen – einzubinden. Es gelingt ihm, eine neue Weite und Vielfalt an theatralischen Mitteln zu demonstrieren. Gerade deshalb verstärkt die Uraufführung generell die Rolle Sades und ergreift eine klare Partei für Sade, da „die Revolution nichts an den Machtverhältnissen geändert hat, daß die einen noch immer geknechtet sind und die anderen prassen. Nur haben die >Herren< gewechselt.“<sup>307</sup> Damit vermittelt das Berliner Regiekonzept ein Deutungsangebot auf zwei verschiedenen Ebenen: „Skeptischer Grundtenor gegenüber der Geschichte paart sich mit dem Angebot eines ästhetischen Genusses.“<sup>308</sup>

Die bald darauf folgende Inszenierung wird von Peter Brook, der sich weitestgehend an dem Theater der Grausamkeit von Antonin Artaud orientiert, am 20. August 1964 in der Royal Shakespeare Company im Aldwych Theatre London entworfen. Der Regisseur unterlegt zunächst dem Stück

---

<sup>305</sup> Klaus Haberkamm: Artikel über >>Marat/Sade<<, in: Kindlers Neues Literatur-Lexikon. Bd. 17, München 1992, S. 517

<sup>306</sup> Gerhard Schmidt-Henkel: Revolutionstheater. Zur Diskussion um Peter Weiss' *Marat/Sade*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (1977), Beiheft 5, S. 121

<sup>307</sup> Friedrich Herzfeld: Sinn und Unsinn der Revolution, in: Ruhr Nachrichten (4. Mai 1964)

<sup>308</sup> Jürgen Herwig: Die Marat/Sade-Rezeption im Spiegel der dramaturgischen Anlage(n) des Stückes, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand, a. a. O., S. 98

„die angstmachende, alpdrückende Folie“ (so E. Wendt in MM/84), um dieses selbst als ein Schreckensbild vorzuführen. Er betont vor allem das Irrenhausmilieu „realistisch“ und „individualisiert“ (so E. Wendt in MM/83) den Wahnsinn der Insassen, damit sich die Darsteller auf der Bühne als Kranke viel deutlicher erkennen lassen. Folglich sind „diese jammernswerten Gestalten auf der Bühne, so nah, so voll tückischer Einfälle, Bildern Goyas entstiegen, in Hysterie ausbrechend und in rhythmisiertes konvulsives Zucken, in obszöne Kopulationsbewegungen und rauschhafte Gewalttätigkeit – die machten wirklich mehr als einmal fürchten“ (so E. Wendt in MM/85). Der Regisseur will eben durch diese „aus psychischer und physischer >>Verletzung<< gemischte“ (so E. Wendt in MM/85) Wirkung einen starken Schockeffekt auf den Zuschauer ausüben. Diese szenische Intention führt zwangsläufig dazu, die Position des dekadenten Sade gegenüber derjenigen des revolutionären Marat überlegen erscheinen zu lassen. Daher wird auch hierin der gedankliche Teil des Werkes genauso wie in der Berliner Uraufführung verdeckt. Dennoch liefert die Londoner Inszenierung einen entscheidenden Anlaß, das Stück über den deutschsprachigen Raum hinaus zur Weltberühmtheit zu bringen.

Hingegen konzipiert Hans Anselm Perten, der am 26. März 1965 für die DDR-Erstaufführung im Rostocker Volkstheater verantwortlich ist, das Stück als ein „Lehrstück“ (NB1/354), um die Frage nach der Veränderbarkeit der Welt in den Vordergrund zu stellen. Er bemüht sich darum, die politische Aussagekraft des Stücks wiederherzustellen, welche er sowohl in der Berliner Inszenierung als auch in der Londoner Inszenierung als weitgehend vermißt sieht. Zunächst gibt er szenische Details und theatralische Stilmittel für den lediglich ästhetischen Wert auf, um „eine Diskrepanz zwischen Dialog und szenischer Darstellung“<sup>309</sup> zu vermindern. Er konzentriert stattdessen seine Bühnenvorstellung vorwiegend auf die Grundstruktur der gegensätzlichen Standpunkte von Marat und Sade. Es ist insbesondere auffallend, daß die Heilanstalt von Charenton als eine politische Haftanstalt vorgestellt wird und entsprechend die Irren als politische Häftlinge auf die Bühne gebracht werden, um die politische Dimension des Stückes maßgeblich zu verdeutlichen.

Entsprechend dieser szenischen Konzeption stilisiert der Regisseur die Marat-Figur zu einem revolutionären Vorbild und die Sade-Figur zu einem resignierten Individualisten, um „These und Antithese über die Revolution“ (so P. Weiss in MM/102) damit deutlich gegenüberzustellen. Die Irren werden „hier nicht dem Sieg ihres Wahnsinns überlassen, sondern fast militärisch zum Chor organisiert, zum Chor, der den >Dialog< Marat – de Sade resümierend begleitet und sich dabei stets deutlich auf die Seite des

---

<sup>309</sup> Werner Mittenzwei: Zwischen Resignation und Auflehnung. Vom Menschenbild der neuesten westdeutschen Dramatik, in: Sinn und Form (1964) H. 6, S. 907

>sozialen Revolutionärs< Marat stellt.“<sup>310</sup> Dadurch gibt der Regisseur der Wirkung des radikalsozialen Revolutionärs Marat viel Raum. Seine Bühnenvorstellung erhält einen didaktischen Charakter mit dem Ziel, die politischen Aussagen des Stückes klar erkennen zu lassen und dessen Interpretation vor allem auf den ideologischen Disput zwischen Marat und Sade zu reduzieren. Insofern bietet die Rostocker Aufführung eine inszenatorische und interpretatorische Alternative, die weit von der ästhetischen und der tiefenpsychologischen Intention der vorangegangenen Regiekonzeptionen entfernt ist.

Durch diese unterschiedlichen Regiekonzeptionen wird auch das Stück mehrmals verändert. Dementsprechend erscheinen die dritte und vierte Fassung hintereinander, bis Peter Weiss 1965 kurz nach der Rostocker Inszenierung die von ihm endgültig revidierte Fassung vorlegt, die von Karlheinz Braun als E-Fassung bezeichnet wird.<sup>311</sup> Daher werden alle fünf Fassungen häufig vom entstehungs- und entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt des Stückes her miteinander verglichen. In der Tat zeigt jede Fassung eine Variation des Dramentextes. Doch liegt der Unterschied der fünf Fassungen hauptsächlich in der „dramaturgischen Gliederung und in der Beschreibung der optisch-akustischen Umsetzung des Textes im Hinblick auf die Realisierung auf der Bühne“, dagegen bleibt jedoch „der Sprechtext des Dramas in allen fünf Fassungen der gleiche“ (so K. Braun in MM/29).

Allerdings führt Peter Weiss im Verlauf der Aufführungen und nach der Fertigstellung des Stückes seine eigenen Interpretationen und Uminterpretationen an. Dabei trägt die Epilog-Variation eine Schlüsselwirkung für die Hinwendung des Autors zu Marat: die Rekapitulation des Spiels, die in der Reihenfolge von Marat, Corday und Roux sowie Sade beigefügt wird. Sie war bereits in der ersten Fassung enthalten, aber wurde für die Londoner sowie die Rostocker Inszenierung erneut überarbeitet und wird kurz nach der Rostocker Inszenierung in die endgültige Spielvorlage des Stückes aufgenommen. Hier wird dem historischen Marat die Gelegenheit gegeben, seine revolutionäre Weltauffassung und seinen politischen Standort nochmals zu manifestieren. Dadurch wird bewußt ein Gleichgewicht auf Marat und Sade gelegt und die Balance zwischen den von ihnen vertretenen weltanschaulichen Positionen hergestellt. So weist Horst Gebhardt darauf hin, daß der Epilog ein Maßstab für die Parteilichkeit des Autors sei, folglich

---

<sup>310</sup> Günter Zehm: Voll heroischer Illusionen. Die Rostocker Marat-Version, in: Die Welt (20. April 1965)

<sup>311</sup> Vgl. hierzu einen kritisch korrigierenden und ergänzenden Beitrag in: Arnd Beise u.a.: Vier, fünf oder mindestens zehn Fassungen? Entstehungsphasen des >>Marat/ Sade<< von Peter Weiss, a. a. O., S. 85-115; vgl. hierzu abermals einen differenzierenden Beitrag in: Herbert Wender: Entwicklungsstufen und Fassungen in der Textgeschichte des „Marat/Sade“. Anmerkungen zu dem Beitrag von Beise/ Breuer in PWJ 1 (1992), in: Peter Weiss Jahrbuch 3 (1994), S. 153-165



entscheide sich die Haltung eines Theaters an der Haltung zu diesen Textstellen.<sup>312</sup>

Doch läßt sich keineswegs mit interpretatorischer Konsequenz aus dem Dramentext selbst ableiten, ob sich Peter Weiss für Marat oder für Sade entscheidet.<sup>313</sup> Die sich ständig verändernde Intention des Autors findet in den jeweiligen Textfassungen keinen direkten Niederschlag, sondern wird nur in Verbindung mit den jeweils verschiedenen Regiekonzeptionen realisierbar. Deswegen sind die Unterscheidung der Fassungen des Stückes und deren Zählung durchaus von der Verwendung des „Fassung“-Begriffs abhängig, wie man „bestimmte hektographierte oder gedruckte verbreitete Textausgaben als Fassungen“ zu zählen hat und wie man „zweckmäßiger jeweils eine Gruppe von – in der Regel unmittelbar aufeinanderfolgenden – Entwicklungsstufen des Texts als variante Ausprägungsformen einer bestimmten Fassung“<sup>314</sup> zu betrachten hat, die verschiedene Bearbeitungsphasen voneinander abgrenzt und somit einen Endpunkt jeder Entwicklungsstufe bezeichnet. Folglich sind die vorgeschlagenen Fassungen und Zählungen als Kompromiß für die textvergleichende Untersuchung zu verstehen.

Das Stück trägt einen außergewöhnlichen Titel. Dessen erster Teil „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats“ bietet offenbar dem Publikum die erste Auskunft über den Stoff. Damit wird bewußtgemacht, daß es sich hier um einen Mordfall aus der Schreckensgeschichte der Französischen Revolution handelt: Das Opfer ist Jean Paul Marat, der sich als jakobinischer Abgeordneter im Nationalkonvent für einen konsequenten Fortgang von der bürgerlichen zu einer radikalsozialen Revolution einsetzt. Die Tatzeit ist der 13. Juli 1793, also der Vorabend des vierten Jahrestages des Bastillesturms. Der Tatort ist die Badewanne in der Pariser Wohnung Marats, in der er wegen seiner Hautkrankheit stundenlang sitzt und Notizen zu einer Rede anfertigt, die er zu jenem Jahrestag vor der Nationalversammlung halten soll. Die Mörderin ist die ehemalige Klosterschülerin Charlotte Corday, welche sozusagen als zweite Jeanne d'Arc berufen sein soll, die Anfang Juni 1793 aus dem Konvent ausgeschlossen und der Guillotine ausgelieferten Girondisten zu rächen und somit das unaufhalt-same Blutbad der Revolution zu beenden. Nach zwei vergeblichen Bemü-

---

<sup>312</sup> Heinz Klunker: Rostocker Metamorphose. Jean Paul Marat siegt über Peter Weiss, in: Ders.: Zeitstücke und Zeitgenossen. Gegenwartstheater in der DDR, Hannover 1972, S. 195

<sup>313</sup> Vgl. Josemaria Taberner-Prat: Über den >>Marat/ Sade<< von Peter Weiss. Artistische Kreation und rezeptive Mißverständnisse. Aus dem Span. übers. von Christine-Rita Taberner-Höne (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; Bd. 8), Stuttgart 1976, S. 364. Sie betont in ihrem Buch, daß Weiss' Entscheidung für den Sozialismus nichts mit dem Text des Stückes selbst zu tun habe.

<sup>314</sup> Herbert Wender: Entwicklungsstufen und Fassungen in der Textgeschichte des „Marat/Sade“, a. a. O., S. 155



hungen, zwecks Ausführung ihrer geplanten Mordtat zu Marat zu gelangen, erhält sie schließlich beim dritten Besuch Einlaß. Dafür macht sie ein falsches Versprechen, nämlich sie wolle die girondistische Verschwörung in ihrer Heimatstadt Caen verraten. Dabei findet sie Gelegenheit, Marat zu ermorden.

Der Stoff selbst soll jedoch dramatisch effektiv und gleichzeitig politisch aufschlußreich sein. Peter Weiss interessiert sich aber gerade nicht für die mitten in jener historischen Umwälzung begangene Mordtat an Marat. Er sucht stattdessen zwei Prinzipien – die kollektive Revolution der Gesellschaft und den in sich selbst zurückgezogenen Individualismus – als These und Antithese aufeinandertreffen zu lassen und die dadurch neu formierte Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart zu ergründen. Zu diesem Zweck verleiht er der Mörderin Corday die Rolle der unpolitischen Einzeltäterin, die sich als eine „Somnambule“ (W4/157) darstellt, und gibt Duperret, der als ein blasierter „Erotomane“ (W4/157) komisch verfärbt wird, als Vertreter der Girondisten an.

Der Autor macht jenen historisch verbürgten Stoff zum Gegenstand eines Schauspiels im Schauspiel und führt Sade als den Autor und Regisseur dieses Binnenspiels ein, wie dies der zweite Teil des Titels andeutet: „dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“. Die Inszenierung von Sades Stück über die Ermordung Marats findet am 13. Juli 1808 statt. Der Aufführungsort ist der Badesaal in der Heilanstalt von Charenton. Das Publikum und die Darsteller sind Patienten der Heilanstalt, welche „zusammengesetzt aus allen Ständen“ (W4/162) sind. Dazu versammelt sich der Anstaltsdirektor Coulmier mit seiner Familie als Publikum im Badesaal der Heilanstalt, und auch Sade erscheint unmittelbar als Autor und Regisseur auf der Bühne. Diese Inszenierungshandlung bildet den Rahmen des Stückes.

Das ganze Geschehen des Stückes spielt sich in der Irrenanstalt von Charenton ab. Dabei ist das Irrenhaus-Motiv auch unter dem Gesichtspunkt der Geschichtsdeutung bemerkenswert: Die Französische Revolution tritt 1793 mit der Hinrichtung von Louis XVI. ins dritte und höchste Stadium ein. Nun steht sie erneut vor der entscheidenden Frage, ob die politisch-ökonomische Macht der Bourgeoisie als neue herrschende Klasse konsolidiert oder ob die revolutionäre Phase weiter durchgesetzt werden soll, um entsprechend den Parolen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit den vierten Stand ins Ziel der Revolution einzubeziehen.<sup>315</sup>

Marat wird genau in der vorentscheidenden Entwicklungsphase der Revolution ermordet, wodurch die ganze Gesellschaft gleich ins Chaos gerät. Das Stück deklariert diese gesellschaftlichen Wirren zum Irrenhaus. Es

---

<sup>315</sup> Vgl. Walter Markov u.a.: 1789. Die Große Revolution der Franzosen. 3. Aufl. (= Kleine Bibliothek 100), Köln 1989, S. 283

erscheint tatsächlich in seinem Ausgangspunkt die Revolution als Wirrwarr der Geschichte und endet mit einem Marsch, wobei die Patienten der Anstalt ihre individuellen Wünsche in einem blinden, gemeinsamen Ausbruch aufgehen lassen. Mithin läßt sich das Irrenhaus-Motiv nicht einfach nur als dramatischer Einfall des Autors bewerten, zumal es zugleich auch eine Metapher für den Gedanken ist, daß die ganze Welt und die der Politik im besonderen eine Welt des Wahnsinns sei (so P. Weiss in MM/99).

Allerdings ist die Rahmenhandlung eine künstlerische Fiktion, da Sade in Wirklichkeit das Schauspiel über die Ermordung Marats weder geschrieben, noch dieses im Irrenhaus von Charenton inszeniert hat. Hingegen repräsentiert die Binnenhandlung vergleichsweise präzise die historische Realität. Deswegen wird die Ermordung Marats durch Charlotte Corday dreifach unterbrochen und in einem Tableau stillgestellt. In jenem Moment denkt der soziale Revolutionär Marat über den Gang der Revolution nach und führt einen weltanschaulichen Disput darüber mit dem extremen Individualisten Sade, der sich selber als Spieler einführt. Jede ihrer Positionen wird jeweils durch den Anstaltsdirektor Coulmier, durch den Ausrufer, durch den fanatischen Revolutionär Roux und durch die vier Sänger sowie durch den Chor der Patienten kommentiert und bewertet. Sie wird wiederum durch die simultanen Aktionen der Patienten szenisch-bildhaft vergegenwärtigt.

Doch sind die beiden Handlungsebenen nicht exakt voneinander getrennt. Die Rahmenhandlung greift ständig in die Binnenhandlung ein, was den Verlauf des Stücks sowohl destruiert als auch konstruiert. Somit sind die Mordtat von 1793 und die Konfrontation zwischen Marat und Sade von 1808 im Badesaal der Heilanstalt dauernd präsent. Auch wird die Abfolge des Bühnengeschehens zerstückelt. Es zieht sich in einer großen Montage von 33 Szenen zusammen, obwohl das Stück strukturell in zwei Akte unterteilt ist. In diesem szenischen Collageprinzip wird die unterschiedliche raum-zeitliche und handlungslogische Identität des Bühnengeschehens aufgehoben und auch sein je unterschiedlicher Realitätsstatus relativiert.

Dies alles wird in Wirklichkeit 1964 von Peter Weiss geschrieben. Es wird natürlich nicht 1808 vor dem Patienten-Publikum im Irrenhaus durch dessen Schauspielgruppe, sondern durch eine Schauspielgruppe eines gegenwärtigen Theaters unter der Anleitung des dafür verpflichteten Regisseurs aufgeführt. Auch wird das Publikum der Gegenwart genauso wie das Patienten-Publikum von 1808 in die Inszenierung Sades mit einbezogen, genau wie sich der Anstaltsdirektor Coulmier und der Ausrufer ausdrücklich nicht nur an das Patienten-Publikum von 1808, sondern auch an das gegenwärtige Publikum wenden (W4/159, 183, 224 und 251). Daher verfolgt das gegenwärtige Publikum nicht mehr das vorgeführte Bühnengeschehen, sondern nimmt das Zusammenspiel von Bühne und Zuschauer-

raum als ein Spiel wahr. Zugleich gewinnt die Rationalität des zwischen Marat und Sade geführten Disputes in der Rahmenhandlung den Status der Irrationalität und des Wahnsinns, der keine gesicherte Aussage mehr möglich macht, da die Inszenierung von Sade in der Heilanstalt von den Patienten-Darstellern vor dem Patienten-Publikum erarbeitet wird.<sup>316</sup> Folglich werden im Stück nicht nur die Ebenen von Handlung, Zeit und Ort dreifach ineinander verschachtelt, sondern es schwimmen auch die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, Rationalität und Irrationalität, der Bühne und dem Publikumsraum, den Darstellern und Figuren, dem Patienten-Publikum und dem Publikum der Gegenwart.

Dieses komplexe Gefüge dient der ästhetischen Brechung, und entsprechend wird auch die ideelle Perspektive des Stücks vielfach gebrochen. Mittels der perspektivischen Komplexität und der ästhetischen Brechung wird eine gescheiterte Geschichte offengelegt und somit ein dialektisches Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart szenisch aufgearbeitet, indem der rationale Disput zwischen Marat und Sade als Problemgehalt des Stückes nicht überdeckt oder zur Nebensache degradiert wird.<sup>317</sup> Vielmehr aktiviert diese formale Struktur die „intellektuelle Tätigkeit“<sup>318</sup> des ständig mitreflektierenden Publikums, um die gegensätzlichen Positionen von Marat und Sade zu vermitteln. Doch rekonstruiert das Publikum das Bühnengeschehen in seinem Verstehensprozeß nicht nach der konventionellen Sinnorientierung, da es einen sicheren Wahrnehmungsabstand zwischen seiner historischen Wirklichkeit und dem vor ihm aufgeführten Stück nicht einhalten kann. Der Grund dafür ist in der formalen Besonderheit des Stückes zu sehen, die entweder die Darsteller zum Publikum oder das Publikum zu Darstellern macht.

Bekanntlich werden die Heilanstalt-Patienten als Darsteller und Publikum für die Inszenierung Sades eingesetzt. Sie sind einerseits Zeitzeugen, welche direkt die von 1793 bis 1808 entfaltete Revolutionsgeschichte erfahren haben, doch andererseits sind sie auch Patienten, die sowohl aus medizinischen als auch aus politischen oder sittlichen Gründen interniert sind. Gerade deswegen sind sie in ihrem Selbstbewußtsein und in ihrem Realitätsbezug weitgehend gestört, also können sie ihre eigenen Identitäten als historische Figur von 1793 und als Patienten-Schauspieler oder -Publikum von 1808 in der Inszenierung Sades nicht auseinanderhalten. Dieses gilt ebenso für das Publikum der Gegenwart, weil es mit dem historischen

---

<sup>316</sup> Vgl. Franz Rieping: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1; Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1244), Frankfurt am Main 1991, S. 175

<sup>317</sup> Vgl. Marianne Kesting: Verbrechen, Wahnsinn und Revolte. Peter Weiss' >>Marat/Sade<<-Stück und der französische Surrealismus, a. a. O., S. 318f.

<sup>318</sup> Rainer Nägele: Das Gleichgewicht der Positionen. Reflexionen zu >Marat/Sade< von Peter Weiss, in: Basis 5 (1975), S. 164

Publikum von 1808 in der Inszenierung Sades verschmolzen wird. Daher wird es nicht dazu gezwungen, eine politische Entscheidung über die inhaltlichen Fragen des Stückes zu treffen, vielmehr vollzieht es sie in seinem erweiterten Bewußtsein nach und nimmt in seiner eigenen Wahrnehmung nur das auf, was Peter Weiss in seinem Stück künstlerisch arrangiert. Diese formale Struktur, die eine mögliche Synthese nicht intendiert, bewertet Martin Rector als „die authentische ästhetische Form für den politischen Zweifel des Autors Peter Weiss, der auch der Inhalt des Stückes ist.“<sup>319</sup> Diese strukturelle Intention wird in der Tat inhaltlich bewahrt.

Zudem lehnt sich das Stück formal an ein totales Theater an, das fast alle Theatertraditionen aufnimmt, die aus der Geschichte des Theaters und der Dramaturgie bekannt sind; es gibt den sensationellen Titel wie in barocken Trauerspielen und Moritaten; Szenenüberschriften wie im Volkstheater; Gesten der einladenden Begrüßung wie in Jahrmarktsbuden; Kommentator und Vorsteller wie im Epischen Theater Bertolt Brechts; Gestaltung der Hinrichtung zum Zweck der sinnlichen Überflutung des Publikums wie in Antonin Artauds Theater der Grausamkeit; Auflösung der Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit wie in Jean Anouilhs Dramen; Verwendung von Visionen wie im Surrealismus; grob überzeichnetes Sprechen wie in den Nô-Spielen und im Kabuki-Theater aus Japan; Arien wie in Oper und Operette; starke Orientierung an Fakten wie in Erwin Piscators Politischem Theater; Improvisation wie im Happening; Revueform wie in Erwin Piscators Revuen und August Strindbergs Stationendrama.<sup>320</sup>

Darüber hinaus stehen im Stück fast alle theatralischen Ausdrucksmittel und Sprachebenen zur Verfügung; es gibt Gesang, Chor, Pantomime und Tanz sowie Musik; die Vielfalt der Aktionen; vierhebige, aber unregelmäßige Knittelverse, Diskussion in freien Versen, feierliche Ausrufe und Reden. Über diesen szenischen Aufwand schreibt die Zeitschrift „Der Spiegel“ kurz nach der Berliner Uraufführung des Stückes eine positive Kritik:

„Auf der Bühne wurde geliebt, gebetet, gesegnet, gesungen, getanzt, gebadet, geduscht, gestritten, gefoltert, gepeitscht, gemordet, geköpft, Akrobaten traten auf, Pantomimen, ein Jongleur, Krankenpfleger, Nonnen, eine Musikkappelle saß auf der Bühne und wich nicht.“<sup>321</sup>

Attribute des totalen Theaters sind auch in der Figuren- und Problemkonstellation erkennbar. Das Stück zeigt beinahe alle Kräfte, die in der Ge-

---

<sup>319</sup> Martin Rector: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [...], in: Ders.: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen, Opladen 1999, S. 64

<sup>320</sup> Vgl. Ingo Breuer u.a.: Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [...]. Erläuterungen und Dokumente (= Universal-Bibliothek; Nr. 16002), Stuttgart 1995, S. 105f.

<sup>321</sup> anon.: Weiss-Premiere. Sein Herr Marquis, in: Der Spiegel. Nr. 19 (1964), S. 113

schichte wirken; es gibt reaktionäre Kräfte und ihre Protegés, Geschäftemacher und Büttel, Beherrschte bzw. Opfer, Täter und Verführer, politische Radikale und Fanatiker, skeptische Psychologen und Individualisten, strenge Ordner und anonyme Kräfte, die niemand kontrolliert. Zudem werden im Stück fast alle menschlichen Probleme vorgeführt, denen sich niemand entziehen kann; es gibt Hunger und Verfall, Lust und Lebensfreude, Traum und Machtstreben usw. Dies alles unterwirft sich jedoch den vielfältigen Perspektiven des vielschichtigen Bühnengeschehens und ist ineinander verwickelt. Eben in dieser interaktionalen Struktur des Stücks vermittelt sich die gegenseitige Durchdringung von Dialog und Szene, die den „Eindruck einer Phantasmagorie“<sup>322</sup> auslöst und die szenische Umsetzung in vielfältigen Variationen möglich macht.

Dennoch werden zwei gegensätzliche Tendenzen inhaltlich deutlich gezeichnet, die von Marat und Sade vertreten werden: „die Pole der inneren Bilder und der befreienden Artikulation in einem äußerlichen Verständnis auf die beiden Protagonisten bezogen.“<sup>323</sup> Die beiden Protagonisten sind sich, bezogen auf die Revolution, einig: Marat erinnert Sade daran, daß sie alle „die Erfinder der Revolution“ (W4/187) gewesen waren. Aber beide haben ein unterschiedliches Verständnis von der Revolution und von deren Endziel. Sie verarbeiten daher die Revolution in entgegengesetzter Weise und stehen nun einander gegenüber. Auch Sade offenbart ohne weiteres seinen Haß auf die bestehende Herrschaftsordnung. Er verhöhnt die Aristokraten als die „ehemaligen Besitzer aller irdischen Güter“ (W4/176) und als die „monströsen Vertreter einer untergehenden Klasse“ (W4/202), die „das Schafott [...] vor der unendlichen Langweile“ (W4/177) bewahrt. Er denkt sich dazu während seiner langen Gefangenschaft in der Bastille einen Racheplan für sie aus:

„Damals als ich in der Bastille saß/ waren meine Thesen schon aufgezeichnet/ Ich hatte sie aus mir herausgeschunden/ unter den Schlägen meiner Geißel/ aus Haß gegen mich selbst/ und die Begrenztheiten meines Denkens/ [...] Bis ins kleinste Detail rekonstruierte ich/ den Mechanismus ihrer Gewalttaten/ und dabei ließ ich alles zur Sprache kommen/ was es in mir an Bosheit gab und an Brutalität“ (W4/202)

So ist Sade anfangs von der Revolution begeistert und bekennt sich sogar zur sozialen Umwälzung. Er unterstützt in der Tat „deren Heraufbe-

---

<sup>322</sup> Marianne Kesting: Verbrechen, Wahnsinn und Revolte, a. a. O., S.312

<sup>323</sup> Michael Hofmann: Entwürfe gegen Ichauflösung. Spuren des kritischen Existentialismus Sartres im literarischen Werk von Peter Weiss, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, Opladen 1994, S. 149

schwörung“ (W4/202) so emphatisch, daß er selbst „zu Gericht [...] als Richtender“ sitzt, „die Eingefangenen dem Henker zu überliefern“. (W/203) Die revolutionsfreundliche Position Sades bleibt auch noch in der napoleonischen Zeit erhalten. Bekanntlich wird seine Inszenierung über die Ermordung Marats im Jahr 1808 aufgeführt, in dem das napoleonische Regime auf einem Höhepunkt steht. Dabei greift der Heilanstaltsdirektor Coulmier, der mit seiner Familie die Günstlinge des napoleonischen Herrschaftssystems verkörpert, von Zeit zu Zeit als ein mustergültiger Zensor und Kommentator in die Inszenierung Sades ein. Er kritisiert die von den Bühnenfiguren vermittelten Meinungen oder stellt unter den unruhig werdenden Patienten die Ordnung wieder her, sogar fordert er Sade zu Textstreichungen auf, wenn es um die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse geht. Sade ignoriert aber diesen autoritären Eingriff Coulmiers „mit spöttischem Lächeln“ (W4/176) oder mit Gleichgültigkeit. Dazu wird auf die repressiven Zustände des napoleonischen Frankreichs durch den Ausrufer, der in der Rahmenhandlung die Ansichten Sades repräsentiert, mit ironischem Unterton ausgespielt:

„Schnell müssen wir hinzufügen/ daß wir uns hier nur damit vergnügen/ derartige Dinge auszusagen/ die natürlich mit unsrer Zeit nichts zu tun haben/ Sie meinen dann sollten wir lieber schweigen“ (W4/212)

Damit wird nochmals deutlich gemacht, daß Sade von Beginn an eine höhnische Distanz zu der Restauration des Jahres 1808 einnimmt. Allerdings läßt sich sein ablehnendes Verhalten gegen das autoritäre Gesellschaftssystem nicht nur mit seinem persönlichen Hintergrund erklären, daß er wegen seines ausschweifenden Lebenswandels und seiner moralisch anstößigen Schriften langzeitig im Gefängnis bzw. in der Heilanstalt eingesperrt war und letztlich der Revolution seine Entlassung verdankte. In der Tat träumt er selber während seiner Einkerkung von der „Befreiung des einzelnen in einer befreiten Gesellschaft“<sup>324</sup>, da er erfahren hat, daß die „Gefängnisse des Innern/ [...] schlimmer als die tiefsten steinernen Verliese“ (W4/245) sind.

Sade sieht eben in der Revolution die Möglichkeit, unterdrückte Triebkräfte des Menschen zu emanzipieren und dadurch seine individuelle Vorstellung realisierbar zu machen. Folglich ist die Sympathie Sades für die Revolution durchaus mit einem psychologisch-individualistischen Argument zu begründen, denn:

---

<sup>324</sup> Michel Vanhelleputte: Zeitgebundenheit und Zukunftsträchtigkeit von Peter Weiss' „Marat/Sade“, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Neue Fragen an alte Texte, a. a. O., S. 61



Flächen der Hände und an der Haut des Körpers/ diese Berührungen/ Eingeschlossen hinter Riegeln/ den Fuß in der Kette/ träumte ich nur/ von diesen Körperöffnungen/ die dazu da sind/ daß man sich in sie verhakt und verschlingt“ (W4/244f.)

Entgegen seiner Hoffnung führt die Revolution allerdings nicht die Emanzipation der unterdrückten menschlichen Triebkräfte herbei. Sade schreckt vielmehr vor der grausigen Wirklichkeit seiner Rachephantasien zurück, die er „in der Bastille“ aus sich „herausgeschunden“ hatte und die sich aus „Bosheit“ und „Brutalität“ (W4/202) mischen. Noch dazu findet er in sich selbst den Mechanismus fremder Grausamkeit: „Ich bin fähig zu allem und alles füllt mich mit Schrecken“ (W4/184). Aber bald lernt er über sich, daß er „nicht war fähig zum Mord“, als er den „Säuberungsaktionen“ (W4/204) beiwohnte. Er erinnert sich „an die Hinrichtung des Damiens“ (W4/178), die nach dessen 1757 mißglücktem Attentat auf Louis XV. ausgeführt wurde, und malt die Schrecken der Revolution im Bild jener „Weiber“ aus, die „gelaufen kamen/ in den blutigen Händen die abgeschnittenen Geschlechtswerkzeuge von Männern“ (W4/204). Deswegen begreift er die Revolution als ein „Schauspiel/ körperlicher Exzesse“ (W4/202), das nur einen wahnsinnigen Trieb auslöst.

Dieses irrsinnige Gebilde der Revolution bringt Sade ständig in ein Durcheinander. Er wird äußerst unsicher, wie er selber beschreibt: „Ich/ kenne mich nicht/ Wenn ich glaube etwas gefunden zu haben/ so bezweifle ichs schon/ und muß es wieder zerstören“ (W4/184). Dieser Zweifel läßt bei ihm auch die Grenze zwischen „Henker“ und „Gemartete[n]“ verschwimmen (W4/184). Er sieht nun ein, daß alles, was er glaubte durch die Revolution erreichen zu können, in der Tat nicht mehr als „ein Traum-bild“ (W4/184) ist, und er bestimmt sein eigenes Leben als „Imaginatio[n]“ (W4/187). Daher mißtraut er jeder Verallgemeinerung über die äußere Wirklichkeit, da „andere Wahrheiten“ nie zu finden sind „als die veränderlichen Wahrheiten der eigenen/ Erfahrungen“ (W4/184).

Doch empfindet Sade diesen unüberwindbaren Widerspruch zwischen seinem individuellen Ideal und der gesellschaftlichen Wirklichkeit als sein persönliches Leiden. Diese Erkenntnis führt Sade auf die eigene Individualität zurück, was ihn zum extremen Individualismus bringt: „Ich glaube nur an mich selbst“ (W4/195). Er haßt die vermenschlichte und emotionalisierte „Natur“ wie ein „Gesicht aus Eis“, aber zugleich gibt er sich ihr hin, um ihre „Gleichgültigkeit“ (W4/177) zu überwinden. Er will sowohl mit dem revolutionären Terror als auch mit dessen Verhinderung nichts zu tun haben, gibt alles Handeln auf und mag Beobachter bleiben, „ohne einzugreifen“ (W4/205). Sogar seinen Untergang nimmt er auf sich, wenn dieser unvermeidlich ist. Das beobachtende Verhalten Sades ist eine Art von



„Schutzmechanismen“<sup>325</sup> gegen die Gleichgültigkeit der Natur. Er verkündet seine Abkehr von der Sache der Revolution an dem Punkt, da Marat das Volk zur Gewalt auffordert:

„Ich/ habe es aufgegeben mich mit ihr zu befassen/ [...] Die Revolution/ interessiert mich nicht mehr“ (W4/186f.)

Hingegen wirft Marat Sade seine Zurückgezogenheit vor, denn er glaubt durchaus an eine politische Revolution mit dem Ziel, eine soziale Utopie im Diesseits zu verwirklichen. Er führt das defätistische Verhalten Sades auf dessen biographischen Ursprung zurück, wenn er in ihm den „alten Höhenmensch“ erkennt, der in seiner „eigene[n] Apathie“ (W4/179) verharrt. Anders als Sade hat er eine soziale Gesinnung, um die Interessen des vierten Standes zu artikulieren und zu vertreten. Er sucht das Leiden der Volksmenge aufzuheben, da die Idee der Revolution seiner Meinung nach immer noch auf halbem Weg stehenbleibt.

Die Wirklichkeitsauffassung Marats geht gerade von der Erkenntnis aus, daß sich der vierte Stand für die politische Idee der Revolution begeisterte, aber dadurch nichts gewinnt, während die Bourgeoisie, die als „eine neue siegreiche Klasse“ (W4/195) erscheint, nur ihr wahres Interesse verfolgt und in Wirklichkeit alles gewinnt. Daher kommt er zu dem Schluß, daß die Bourgeoisie nicht nur das Volk zu einem Gegenstand des momentanen Enthusiasmus machte, sondern auch dessen Problem des „knurrenden Magen[s]“ (W4/250) nicht zu lösen vermag. Er setzt sich für die Fortführung der Revolution ein, um die Rechte des vierten Standes realisierbar zu machen. Das Argument Marats wird durch den Kommentar der vier Sänger deutlich unterstrichen, die im Stück den vierten Stand verkörpern:

„Marat was ist aus unserer Revolution geworden/ Marat wir wolln nicht mehr warten bis morgen/ Marat wir sind immer noch arme Leute/ und die versprochenen Änderungen wollen wir heute“ (W4/166)

Deswegen verspottet der radikale Revolutionär Marat den vom girondistischen Großbürgertum verfochtenen Eigentumsbegriff als „das heilige Recht der Bereicherung“ (W4/187) und begreift die Kultur der Bourgeoisie als Mittel, um deren eigene Macht zu sichern. Ohne dieses Recht des Großbürgertums abzuschaffen und dessen ökonomische Ziele zu bekämpfen, muß seiner Meinung nach jede revolutionäre Parole zu einer leeren Phrase werden und eine Integration des vierten Standes in die Gesellschaft

---

<sup>325</sup> Carl Pietzcker: Das reglose und das erregte Gesicht. Ein Motiv des „Marat/Sade“ psychoanalytisch betrachtet, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand, a. a. O., S. 61

unmöglich bleiben. Diese Erkenntnis drängt ihn zu einer konsequenten Radikalisierung der Revolution, die endgültig auf die Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft zielt. Er betont mehrfach die soziale Gerechtigkeit, die er durch die Fortführung der Revolution zu erreichen sucht. Dazu hat er einen unerschütterlichen Glauben an den geschichtlichen Fortschritt und an das Volk als treibende Kraft der Geschichte. So hält er den Vertretern der Bourgeoisie vor:

„Ihr hofft, daß ihre Niederlage zu eurem Sieg wird/ und da würde sich nichts verziehn in euren edlen Gesichtern/ die jetzt verzerrt sind von Abscheu und Empörung“ (W4/175)

Daraufhin warnt Marat davor, daß „Lügen im Umlauf sind über den idealen Staat“, nämlich daß die Bourgeoisie bereit sei, „freiwillig ihre Besitztümer herauszugeben“ (W4/210). Er will seine Argumentation aus den gesellschaftlich-ökonomischen Faktoren ableiten, um seinem revolutionären Gewaltgedanken eine historische Berechtigung zu verleihen; er will erkennen lassen, daß, wenngleich sich die Lebenslage des Volks zeitweise verbessert, dadurch die Profite der Unternehmer noch steigen. Mit seiner Erklärung, die sich bis zum kapitalistischen Gesellschaftssystem der Gegenwart ausdehnt, ruft er das Volk auf, sich nicht durch eine winzige Verbesserung ihres Lebensstandards über die wirklichen Widerspruchsverhältnisse hinwegtäuschen zu lassen. Damit macht er bewußt, daß sein endgültiges Ziel in einer sozialistischen Gesellschaftsform liegt, wie sie dann einige Jahrzehnte später von Karl Marx ausgearbeitet wird. Diese Position Marats wird durch die Agitation des ehemaligen Priesters Roux, die spontan und auführerisch artikuliert ist, konkretisiert:

„Wir fordern/ daß die Speicher zur Linderung der Not geöffnet werden/ Wir fordern/ daß alle Werkstätten und Fabriken in unsern Besitz übergehn/ [...] Wir fordern/ daß in den Kirchen Schulen eingerichtet werden/ so daß dort endlich einmal etwas Nützliches verbreitet wird“ (W4/200)

Damit zeigt Marat die Notwendigkeit der proletarischen Revolution:

„Es zeigte sich mir daß es galt/ das Gesetz zu brechen mit Gewalt/ und jene zu stürzen die dick und breit/ dasitzen in geheuchelter Sicherheit/ die uns erklären die Unterschiede müßten bestehn/ und der Kampf um den Profit müßte weitergehn/ [...] so daß andre die nach mir kommen/ weiterführen was ich begonnen/ bis einmal jeder im gleichen Maß ein Hüter/ sein wird aller gemeinsamen Güter“ (W4/251f.)

Daher befürwortet Marat die rücksichtslose Anwendung von diktatorischer Gewalt und physischem Terror gegen die Verräter der Revolution als erforderliche Maßnahme um der Gerechtigkeit willen, da er glaubt, nur dadurch das eigentümliche revolutionäre Prinzip am effektivsten sichern zu können. So erinnert er jene „verspätete[n] Gerechte[n]“ (W4/175), die jetzt Abscheu vor dem Blutvergießen der Revolution haben und denen auch Sade angehört, daran, wie lange das Volk ausgeblutet und ausgeplündert wurde, bevor es sich zur Rache entschloß. Er verpflichtet zu immer radikalerer Gewaltanwendung, und kurz danach verkündet er den revolutionären Terror und die darauffolgenden Massenhinrichtungen:

„Was ist eine Wanne voll Blut/ gegen das Blut das noch fließen wird/  
Einmal dachten wir daß ein paar hundert Tote genügten/ dann sahen wir  
daß tausende noch zu wenig waren/ und heute sind sie nicht mehr zu  
zählen/ dort überall/ überall“ (W4/170)

Allerdings hat der revolutionäre Gedanke Marats idealistischen Charakter, da er seiner eigenen Zeit „ein Jahrhundert voraus“ (W4/236), folglich zu den politischen und ökonomischen Bedingungen des Jahres 1793 bzw. des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts nicht durchsetzbar ist. Insofern ist die Idee Marats nur sein Wunsch und Wille zu einer radikalen Umwälzung der bürgerlichen Gesellschaft. Marat sieht in dieser großen Kluft zwischen seiner revolutionären Gedankenwelt und der gegebenen Wirklichkeit das gesellschaftliche Leiden. Damit er die gesellschaftliche Befreiung einen Schritt und damit auch den historischen Fortschritt vorantreibt, will er also eine Beziehung zur Gesellschaft aufbauen, denn „es kommt darauf an/ sich am eigenen Haar in die Höhe zu ziehn/ sich selbst von innen nach außen zu stülpen/ und alles mit neuen Augen zu sehn“ (W4/180). So vertritt er die Position des aktiven Handelns, um in die sich verändernde Wirklichkeit eingreifen zu können, indem er zugleich unaufhörlich seine inneren Bilder verdrängt, während er an seiner Hautkrankheit leidend in der Badewanne sitzt. Er will bewußt zu politischen Aktionen aufrufen:

„Es gibt für uns nur ein Niederreißen bis zum Grunde/ so schrecklich  
dies auch denen erscheint/ die in ihrer satten Zufriedenheit sitzen/ und  
sich in den Schutzmantel ihrer Moral hüllen“ (W4/199)

Daher findet Marat seine wahre Identität darin, „sich folgerichtig mit den anderen Unterdrückten zu verbrüdern und letztlich mit ihrer Sache identisch zu werden.“<sup>326</sup> Dies führt ihn zu einer bewußten Selbstdefinition:

---

<sup>326</sup> Ingo Breuer: Der Jude Marat – Identifikationsprobleme bei Peter Weiss, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a. a. O., S. 70

„Ich bin Revolution“ (W4/171). Dafür will er „in der großen Gleichgültigkeit/ [...] einen Sinn“ finden und „gewisse Dinge für falsch“ erklären und daran arbeiten, „sie zu verändern und zu verbessern“ (W4/180). Er sucht sogar die Rolle des Märtyrers zu übernehmen, um „die himmlischen Gefilde/ schnell zu einem irdischen Bilde“ zu verändern, denn „das verspricht schon einen Gewinn“ (W4/197).

Sade wird aber von Marat, der „nur an die Sache“ (W4/195) glaubt, wenig überzeugt. Im Gegenteil, er verhält sich zynisch gegenüber Marats Glauben an die Revolution und findet ihre Parolen selbst lächerlich. Er betrachtet zunächst die Revolution vom Standpunkt ihrer Niederlage her. In der Tat führt ja der historische Entwicklungsprozeß von fünfzehn Jahren vom Zusammenbruch der Jakobiner zum restaurativen Napoleon-Regime. Doch ist der Pessimismus Sades nicht nur durch seine historische Erfahrung begründet, sondern auch mit anthropologischen Argumenten versehen, denn er glaubt eher an die Grausamkeit und Abgründigkeit der menschlichen Natur als an den geschichtlichen Fortschritt und die idealistischen Revolutionsgedanken Marats.

Diesbezüglich versucht Sade den Radikalen Marat über die Schreckenspotentiale seiner Idee aufzuklären. Er berichtet diesem zunächst von einem Schneider, einem „zarten musischen Mann“ (W4/185), der aber einen Schweizer aufs blutigste erschlug, und er weist ihn darauf hin, wie „andere sich plötzlich/ bis zur Unkenntlichkeit entstellen/ und getrieben werden zu unberechenbaren Handlungen“ (W4/185). Für Sade erscheint daher die Revolution als „eine mechanische Vergeltung“, der „jeder Sinn genommen“ (W4/205) wird. Er versteht also die Revolution als „den Ritus der Massenmechanik“ und die Geschichte als „Spiel der Massen, das in den Todesritus mündet.“<sup>327</sup>

Ferner stellt Sade das Führerprinzip der Revolution in Frage, da es den revolutionären Terror, der ein unumgängliches Mittel für die individuelle Befreiung sein soll, grausam institutionalisiert und in neue „Unterdrückungsinstrumente“ (W4/236) verwandelt. Indem er Marat klarmacht, wie die Revolution „in einer stumpfen Unmenschlichkeit/ in einer eigentümlichen Technokratie“ (W4/205) ausgeführt wird, will er die Gefahr dieser Entwicklung in zweierlei Hinsicht verdeutlichen: Erstens erkennt er, daß die Revolution selbst in den Kreis des gleichen Widerspruchs gerät, der lediglich „die Unfreiheit einer unvollendeten Geschichte im Zwang zur Wiederholung“<sup>328</sup> bekräftigt, da die neuen Herren „genau wie ihre Vorgän-

---

<sup>327</sup> Axel Schalk: *Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters*, a. a. O., S. 74

<sup>328</sup> David Roberts: *Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde*. Aus dem Engl. übers. von Stefan Zarges, in: [Hg.] Christa Bürger u.a.: *Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt am Main 1987, S. 193

ger“ (W4/198) als Schieber auftreten, um nur eigenen Besitz zu vermehren. Zweitens stellt er den repressiven Charakter der Revolution fest, und darin sieht er den Typus des modernen totalitären Staates voraus, „dessen Gebilde unendlich weit/ von jedem einzelnen entfernt ist/ und nicht mehr anzugreifen ist“ (W4/205). Dazu kritisiert er das feste Vertrauen Marats auf das Volk, indem er auf dessen hemmungslose Gier und Untreue hinweist: „So kommen sie zur Revolution/ und glauben die Revolution gebe ihnen alles“ (W4/214), und dann: „sie tragen dich eine Stunde lang einen Tag lang/ dann lassen sie dich fallen“ (W4/202).

In diesem Kontext findet Sade die These Marats fragwürdig, daß jede Befreiung nur durch die totale Umwälzung der ökonomisch-politischen Strukturen realisierbar ist. Er ist davon überzeugt, daß nicht nur die politische Revolution, soweit sie dem einzelnen nicht nahe ist, ihr eigentliches Konzept verfehlt, sondern daß jeder Versuch, neue und bessere Formen des menschlichen Zusammenlebens zu schaffen, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. So bezeichnet er die Revolution „ohne allgemeine Kopulation“ als „nur eine Gefängnisrevolte die niedergeschlagen wird/ von bestochenen Mitgefangenen“ (W4/244f.). Er fordert die Nähe zu jedem einzelnen Menschen, indem er auf „alle Nationen“ pfeift, auf die „Massen“ und auf „alle guten Absichten“ sowie auf „alle Opfer/ die für irgendeine Sache gebracht werden“ (W4/194f.).

Sades extremer Individualismus führt die Welt in eine „Welt von Leibern“ (W4/244), in der die Lust und Grausamkeit untrennbar miteinander verbunden sind. Nun beschäftigt er sich in extremer Weise mit seiner Körperlichkeit und geht gegen alles an, was die Triebnatur der Menschen begrenzt. Er erfaßt die körperliche Lust und Wollust als Voraussetzung für eine absolute, schrankenlose Freiheit des Menschen. Für ihn ist also die Befreiung vom Körper dieselbe wie die von der Wirklichkeit, da er selber unter seiner langen Gefangenschaft in der Bastille schrecklich gelitten hat:

„Marat/ als ich in der Zitadelle lag/ dreizehn Jahre lang/ da habe ich gelernt/ daß dies eine Welt von Leibern ist/ [...] Ununterbrochen träumte ich von diesem einzigen/ Gegenüber/ und es war ein Traum von rasender Eifersucht/ und gewaltsamen Meditationen“ (W4/245)

Nun spricht Sade von der Wirklichkeit des Körpers, von der jeder einzelne abhängig ist. Er macht Marat darauf aufmerksam, daß dieser selber Gefangener seines Körpers ist, obgleich er von der Befreiung der Menschheit spricht: „Du liegst in deiner Wanne/ wie im rosigen Wasser der Gebärmutter“ (W4/186). Deswegen verhöhnt er die Ideen Marats als „Vorstellungen von der Welt“, die „den Ereignissen draußen nicht mehr entsprechen“ (W4/186). Darüber hinaus setzt er jeden Versuch Marats, in die

Wirklichkeit einzugreifen, als die „Eigenschaft der Privilegierten“ herab. (W4/179) Stattdessen redet er von „Körperöffnungen“, die jenseits politisch-ökonomischer Interessen wirksam sind, und läßt die sadomasochistische Interaktion von Qual und Wollust auch Marat erfahren, indem er diesem den Körper seiner Mörderin Corday zeigt: „Marat/ es gibt nichts anders/ als diesen Leib“ (W4/243).

Allerdings erscheint die obsessive Selbstqual Sades nicht als Selbstzweck für die körperliche Sexualität, sondern als gesellschaftskritischer Erkenntnisfaktor, der ihn zum Umgang mit der Wirklichkeit und auch zum politischen Handeln führt, weil er davon überzeugt ist, daß nur die Wertschätzung des Körpers für das menschliche Dasein zur Forderung nach sozialer Gleichheit führen kann:

„Und da hatte sie genug von der Abgeschiedenheit/ und wurde ergriffen von der neuen Zeit/ Und geriet hinein in die Umschmelzungen/ und wollte beitragen zu den Umwälzungen/ Denn was wäre schon diese Revolution/ ohne eine allgemeine Kopulation“ (W4/244)

Sade und ebenso Peter Weiss tendieren jedoch keineswegs zu einer möglichen Synthese von zwei einander ausschließenden Antithesen.<sup>329</sup> Er weiß genaugenommen nicht, auf welche Weise sie zu verwirklichen wäre. Zur Erlangung der absoluten Freiheit des Menschen plädiert er für eine soziale Änderung, aber zugleich befürchtet er, daß das ideale Gesellschaftssystem, das sich Marat vorstellt, nicht erreicht werden kann. Daher läßt er einerseits in den beschwörenden Worten von Roux erkennen, daß die gescheiterte Idee Marats wohl auch an der Gegenwart gemessen werden muß: „Wann werdet ihr sehen lernen“ (W4/255). Aber andererseits steht er zugleich „hoch auf seinem Stuhl“ und lacht „triumphierend“ (W4/255), als die Irren, die irrationale menschliche Kräfte verkörpern, in chaotische Erregung geraten. Letztlich besteht Sades einzige Alternative darin, die beiden Fragen der Antithesen, die scheinbar ein Entweder-Oder-Prinzip auf sich nehmen, unbeantwortet stehenzulassen:

„Es war unsre Absicht in den Dialogen/ Antithesen auszuprobieren/ und diese immer wieder gegeneinander zu stellen/ um die ständigen Zweifel zu erhellen/ Jedoch finde ich wie ichs auch dreh und wende/ in unserm Drama zu keinem Ende/ [...] Einerseits der Drang mit Beilen und Messern/ die Welt zu verändern und zu verbessern/ andererseits das indivi-

---

<sup>329</sup> Hingegen weist Susan Sontag darauf hin, daß Peter Weiss' Verdienst gerade darin bestehe, das unvereinbar Scheinende vereint zu haben; vgl. hierzu in: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Aus dem Engl. übers. von Mark W. Rien, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 175

duelle System/ kraft seiner eigenen Gedanken unterzugehn/ So sehn Sie mich in der gegenwärtigen Lage/ immer noch vor einer offenen Frage“ (W4/253)

In dieser offenen Frage eignet sich Sade eine Antithese intellektuell an und prüft sie nach, ohne auf ein eindeutiges Ende oder gar auf eine mögliche Lösung zu zielen. Ernst Wendt schätzt hinsichtlich dieser Offenheit des Stückes, daß Peter Weiss, zum erstenmal seit Brecht, Fragen unserer politischen Existenz zugleich bedrängend vorgetragen und in einem ästhetischen ausbalancierten Spiel organisiert habe.<sup>330</sup> Zudem artikuliert das Stück nicht nur das latente Krisenbewußtsein der westlichen Gesellschaft, sondern nimmt politische und kulturelle Fragen präzise vorweg, die von der bald entstehenden Studentenbewegung aufgeworfen werden, wie Bernd Rabehl die gesellschaftliche Tendenz der zweiten Hälfte der sechziger Jahre beschreibt:

„Nachträglich kann man die Jahre bis 1965 als eine Art Vorbereitungszeit für die antiautoritären Aktionen beschreiben, die die Legitimation der Bürokratie direkt angriffen, indem sie deren Verordnungen und Auflagen nicht beachteten, ihre Maßnahmen kritisierten, und zum Teil dazu übergingen, Funktionen, die der Bürokratie vorbehalten sind, selbst zu übernehmen. In den philosophischen Seminaren an der Universität, in den Arbeitskreisen des SDS und des Argumentclubs war man bemüht, eine Selbstverständigung über die gesellschaftliche Situation und darüber zu erlangen, wie die eigene Person mit dieser Gesellschaft vermittelt ist. [...] Zur Bewältigung der eigenen Autoritätsfixierungen war man bereit, sich 'existentiell zu engagieren', sich den gesellschaftlichen Normen und Ansprüchen zu 'verweigern'. [...] Das hatte zur Folge, daß die Beziehungen der 'aufgeklärten' Individuen zueinander durch die Ideale einer 'unverdrängten' Liebe geprägt sein sollten.“<sup>331</sup>

Doch kann angesichts der Offenheit des Stückes nicht die Rede von der „Endgültigkeit des Paradox“ sein, die „über eine bloße Konfrontation total konträrer Standpunkte nicht hinaus“<sup>332</sup> geht. Diese Offenheit, die sich den sogenannten „dritten Standpunkt“ (so P. Weiss in MM/94) nennt, läßt sich keineswegs als das verstehen, was mitten zwischen den beiden konträren

---

<sup>330</sup> Ernst Wendt: Die Aufführung des Jahres. Peter Weiss` >>Marat<< in Berlin, in: Ders.: Theater (1964), S. 42

<sup>331</sup> Bernd Rabehl: Von der antiautoritären Bewegung zur sozialistischen Opposition, in: [Red.] Günther Amendt: Rebellion der Studenten oder Die Opposition. Eine Analyse von Uwe Bergmann, Rudi Dutschke, Wolfgang Lefèvre und Bernd Rabehl (= aktuell rowohlt taschenbuch 1043), Reinbek bei Hamburg 1968, S. 157

<sup>332</sup> Ulrike Paul: Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion, a. a. O., S. 150



Haltungen in der Schwebelage bleibt. Sade hält im Stück die ihm moralisch gebotene Entscheidung für den Sozialismus offen, aber zugleich stellt er seinen intellektuellen Zweifel dagegen, indem er die Schwierigkeit des politischen Selbstverständnisses und der damit verbundenen Positionsfindung aufzeigt. Daher sind die antagonistischen Ideen nicht voneinander getrennt. Sie sind zwei „Projektionen ein und desselben Bewußtseins, das des Marquis“ (so K. Braun in MM/139), und eben jenes des Autors Peter Weiss, der „sich mit der sozialen Realität durchaus kritisch auseinandersetzt und auf eine Veränderung der bestehenden Verhältnisse drängt, noch aber die subjektiven Faktoren (ein Erbe der Romantik) stärker gewichtet.“<sup>333</sup>

So ist und bleibt das Stück durchaus „ein Stück des Zweifels zwischen der moralischen Selbstverpflichtung zum revolutionären Engagement einerseits und der intellektuellen Kritik an den historischen Irrwegen der Revolution andererseits.“<sup>334</sup> Es reicht deshalb nicht aus, die Problemstellung des Stückes auf das Entweder-Oder zu reduzieren, um „in Marat nur den lupenreinen Revolutionär“ und „in de Sade nur den eindeutigen Reaktionsär“<sup>335</sup> zu sehen, um somit dem Autor eine präzise ideologische wie auch identifikatorische Zuordnung der beiden Protagonisten zu geben.

Jedenfalls kommt das Stück nach der Berliner Uraufführung über den deutschsprachigen Raum hinaus zum internationalen Erfolg und macht den Autor zu einem der bedeutendsten deutschsprachigen Schriftsteller der 60er Jahre:

„Die Uraufführung am 29. April 1964 war nicht nur der internationale Durchbruch für Peter Weiss, sondern ein einschneidendes Theaterereignis, geradezu ein Meilenstein in der Theaterlandschaft der BRD. Die Kritiker reagierten auf die Erfüllung eines langersehnten Wunsches. Endlich war wieder etwas auf deutschen Bühnen passiert, endlich konnte das deutsche Theater wieder mitreden und zu internationalem Ruhm gelangen. Sein Prestige war gerettet, und viele Kritiker vereinnahmten Weiss schlichtweg für die deutsche Kulturgemeinschaft, wobei es sie wenig kümmerte, daß dieser Autor seit 1939 in Schweden lebte und 1946 die schwedische Staatsangehörigkeit erlangt hatte. [...] Dieser Ehrgeiz, der, wie die Reaktionen der schwedischen Presse zeigten, durchaus keine deutschspezifische Erscheinung war, muß dennoch in bezug auf

---

<sup>333</sup> Rainer Koch u.a.: Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a. a. O., S. 169

<sup>334</sup> Martin Rector: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [...], a. a. O., S. 59

<sup>335</sup> Christine Fritsch: >>Geniestreich<<, >>Lehrstück<<, >>Revolutionsgestammel<<. Zur Rezeption des Dramas >>Marat/Sade<< von Peter Weiss in der Literaturwissenschaft und auf den Bühnen der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik und Schwedens, Stockholm 1992, S. 74

die besondere Situation der westdeutschen Intelligenz gesehen werden. Das Bedürfnis nach internationaler Anerkennung war groß.<sup>336</sup>

Diese spektakuläre Resonanz ist wohl der Offenheit des Stückes zu verdanken, die auf die noch „mangelnde[r] Parteilichkeit“<sup>337</sup> des Autors zurückgeht. Sie hat sicherlich keinen geringen Einfluß auf die heutige Rezeption des Stückes, da sie die Bedeutung des Stückes immer wieder ausmacht und zu stets neuen Inszenierungen aus immer neuen Sichtweisen führt.<sup>338</sup> Dazu gewinnt das Stück die Möglichkeit, die zu allen Zeiten bestehenden, noch immer aktuellen Gegensätze und ihre Folgen hervorzuheben, soweit die Frage in der Vergangenheit ungelöst blieb und auch in der Gegenwart unlösbar ist. Doch, soweit man die Antithesen von gesellschaftlicher Umwälzung und individueller Entfaltungsmöglichkeit nicht als ein Ganzes der einander ergänzenden Gegensätze, sondern nur in der sich gegenseitig ausschließenden Antinomie erfaßt, kann noch nicht von der totalen Befreiung des Menschen gesprochen werden; je strikter das Entweder-Oder-Prinzip herangezogen wird, desto mehr stärkt das eine das andere durch den Gegensatz und Widerspruch, und desto mehr vergrößert sich die Kluft.

Dennoch, indem Peter Weiss Ende 1964 die Klassiker des Marxismus-Leninismus zu studieren beginnt, um das Wesen der kapitalistischen Gesellschaftsordnung theoretisch zu erfassen, entwickelt er immer entschiedenere Vorstellungen, welche ihn ab 1965 zu einem sozialistisch engagierten Autor machen. Der Autor teilt programmatisch in seinem 1965 veröffentlichten Essay „10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt“ die Entscheidung für Marat und gegen Sade mit, und deren ästhetisch-dramaturgische Umsetzung vollzieht er konsequent im darauf entstehenden „Auschwitz“-Stück.

---

<sup>336</sup> Ebd. S. 205

<sup>337</sup> Heinz Klunker: Rostocker Metamorphose. Jean Paul Marat siegt über Peter Weiss, a. a. O., S. 187

<sup>338</sup> Vgl. Jürgen Herwig: Marat/ Sade nach 25 Jahren. Politische Vision oder postmodernes Eignerlei? Über zwölf Marat/ Sade- Inszenierungen der letzten zwei Jahre, in: Theater heute 31 (1990) H. 1, S. 35-41

## 4.2. Die Ermittlung gegen die bürgerliche Gesellschaft: das „Auschwitz“-Stück

Peter Weiss plant Ende 1963, während der Überarbeitung des „Marat“-Stücks, ein umfangreiches Welttheater, um „die komplizierte[n] Zusammenhänge, die unsre Gesellschaftsordnungen aus[zu]machen, in ihrer Totalität“ (R1/163) darzustellen. Der Autor begegnet der „Divina Commedia“ von Dante auf der Suche nach „einem Modell, nach einer Möglichkeit, den Stoff zu konzentrieren“ (R1/142). Kurz danach trägt er Anfang 1964 zum ersten Mal den Namen „Dante“ (NB1/211) in seine Notizbücher ein. Was nicht zuletzt den Autor in der Begegnung mit Dante „fasziniert und herausfordert, ist Dantes epochale Schilderung seiner Zeit und der bisherigen Welt, die zugleich als suchender Gang eines Autors und als Weltgedicht vollzogen“ wird, da dieser „ein Modell“ entwickelt hatte, das „umfangreiche geschichtliche Stoffmassen bewältigen konnte und doch einen in sich abgeschlossenen strengen Formcharakter ausprägte.“<sup>339</sup> Damit wird der Beginn des sogenannten „Divina Commedia“-Plans<sup>340</sup> vorgezeichnet, um ihn inhaltlich mit der deutschen Vergangenheit und mit aktuellen weltpolitischen Vorgängen zu füllen, aber formal die drei dantischen Orte „Inferno“, „Paradiso“ und „Purgatorio“ zu übernehmen. Insofern läßt sich der DC-Plan als eine moderne Variation von Dantes Divina Commedia für das Theater betrachten.<sup>341</sup>

Der Autor richtet nun ein neues, ausgedehntes Archiv für die Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Weltpolitik ein. Somit scheint er den ursprünglichen DC-Plan mit drei Teilen zu konkretisieren, welche „angefüllt/ mit einer schwankenden, fortwährend sich verändernden/ Masse von Gedanken,/ im ersten Gehäuse die Ursachen enthaltend, im dritten die/ Folgen,/ im Zwischenstück die Ahnung einer Alternative“ (R1/139) strukturell auseinanderliegen und antithetisch einander gegenüberstehen. Aber zu diesem Zeitpunkt verlagert sich der Blick des Autors auf den Frankfurter Prozeß, in dem es hinsichtlich des Auschwitz-Verbrechens um die juristische Beurteilung gegenüber den einzelnen Angeklagten geht. Auf der ersten Seite seiner im Januar des Jahres 1964 begonnenen Notizbücher steht folgende Eintragung:

„Zur *Endlösung*: es ist ja nur unsere Generation, die etwas davon weiß, die Generation nach uns kennt es schon nicht mehr. [...] Aber was ist das heute für uns. Und ist es nötig, etwas darüber zu sagen – laßt es ruhen.

---

<sup>339</sup> Burkhardt Lindner: Im Inferno. „Die Ermittlung“ von Peter Weiss. Auschwitz, der Historikerstreit und die „Ermittlung“, Frankfurt am Main 1988, S. 68f.

<sup>340</sup> Hiernach wird im folgenden Text der „Divina Commedia“-Plan als DC-Plan abgekürzt.

<sup>341</sup> Vgl. Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss, a. a. O., S. 137

Wir müssen versuchen, etwas darüber zu sagen. Was war es?“  
(NB1/211)

Daraufhin besucht Peter Weiss als Beobachter zum erstenmal am 13. März 1964 den Frankfurter Prozeß und nimmt auch weiterhin gelegentlich an diesem Prozeß teil.<sup>342</sup> Er konzentriert sich von da an auf Einzelheiten des Auschwitz-Verbrechens, dementsprechend finden sich bei ihm zahlreiche Eintragungen. Dabei mögen ihn zwei furchtbare Eindrücke außerordentlich belastet haben, welche er durch diese intensive Beschäftigung gewonnen haben soll: Der eine ist „die totale Sinnlosigkeit“ (R1/123) des Todes der Auschwitz-Opfer, wie er schreibt: „Das schreckliche Gefühl: wofür sind sie gestorben – wurde nach ihnen eine menschenwürdigere Welt errichtet?“ (NB1/328). Und der andere ist die gesellschaftliche Stimmung, die Massenvernichtung von Menschen beim Wiederaufbau der Bundesrepublik nach 1948 schnell aus dem Gedächtnis verdrängen zu wollen:

„Die Beteiligten in ihrer Schizophrenie [...] geraten dann in den Zustand der *Gegenwart*, der *Heutigen Zeit*, in der sie im Wohlstand leben und im VERGESSEN“ (NB1/230).

Ständig stellt diese Reflexion den Autor vor die Frage, ob die Leiden der Auschwitz-Häftlinge in dem ursprünglich geplanten Welttheater angemessen darzustellen sind. Dies führt ihn zu endlosen Überlegungen. Doch bestätigt er damit umso mehr die unüberbrückbare Differenz zwischen dem Zeitalter Dantes und seiner eigenen Gegenwart, denn „dies alles war meiner eigenen Welt/ entgegengesetzt. In meiner Welt gab es nur das einmalige/ Hier und Jetzt, in dem jede Entscheidung getroffen werden/ mußte,/ in dem es keinen Aufschub gab, keine anderen Mächte als die, die der Lebende beherrschte oder sich entgleiten ließ“ (R1/132). Er erkennt somit nur Widersprüche in der Diesseitigkeit, daß „Gepeinigte vor ihren Peinigern stehen, letzte Überlebende vor denen, die sie zur Tötung bestimmt hat-

---

<sup>342</sup> Wann genau und wie lange Peter Weiss dem Frankfurter Prozeß (1963/65) beiwohnte, ist offenbar nicht mit letzter Sicherheit zu sagen; beispielsweise stellt Thurm fest, daß der Autor etwa ein Jahr lang als Berichterstatter der schwedischen Zeitung „Dagens Nyheter“ den Auschwitz-Prozeß besucht habe; vgl. hierzu in: Ders.: Gesellschaftliche Relevanz und künstlerische Subjektivität. Zur Subjekt-Objekt-Problematik in den Dramen von Peter Weiss, in: Weimarer Beiträge 15 (1969) H. 5, S. 1094; demgegenüber spricht Robert Cohen von mehrmaligen Besuchen, aber er nennt in diesem Zusammenhang nur zwei konkrete Daten, nämlich den 13. März 1964 und den 12. Januar 1965; vgl. hierzu in: Ders.: Peter Weiss in seiner Zeit, a. a. O., S. 138 und 144; ferner findet sich bei Karl-Heinz Hartmann nur die Notiz, daß Weiss den Frankfurter Prozeß etliche Male besucht habe; vgl. hierzu in: Ders.: Peter Weiss: Die Ermittlung, a. a. O., S. 162

ten“ (R1/133), folglich diese alle weder „zu einer Hölle“ noch „zu einem Paradies“ (R1/134) gehören.

Damit wird Weiss' Zweifel an der Dante-Rezeption laut, da bei ihm die dantische Vorstellung für die Orte, die durch das von christlicher Weltvorstellung geprägte, formal geschlossene Weltbild gebildet werden, „nicht einmal ahnungsweise“ (R1/143) besteht: Die in Dantes „Inferno“ Leidenden sind schuldig und werden für ihre Verbrechen bestraft, während die Unschuldigen, denen „Dante einmal Glückseligkeit“ (R1/138) zuspricht, im Paradiso verherrlicht werden. Das Inferno und Paradiso sind in diesem Sinn durchaus „nach moralischen Normen“ aufgeteilt, um eindeutig „Böse und Gute“, „Hölle und Himmel“ sowie „Bestrafung und Belohnung“ (R1/142) voneinander zu trennen. Dazwischen steht das Purgatorio, in dem es um „die furchtbaren Schwierigkeiten der Entscheidung“ (NB1/225) geht. Folglich ist das dantische Weltsystem voll „von religiösen Dogmen“ (R1/150), ein „heiliges Weltbild“ und eine „hochgeschraubte Vision“ (R1/144).

Hingegen sind die Opfer der faschistischen Massenvernichtung unschuldig, sie sind also im dantischen Inferno keineswegs darstellbar. Eben aus diesem Grund erscheinen dem Autor die formale „Geschlossenheit“ von Dantes epischem Gedicht und dessen inhaltliche „Überzeugung“ (R1/144) von göttlicher Gerechtigkeit wohl nicht mehr verbindlich, da „es keinen himmlischen Lohn für einmal Erlittenes gibt“ und „die Anlässe des Leidens hier, zeitlebens, beseitigt werden müssen“ (R1/154). Seine ständig wandelnden Vorstellungen im Hinblick auf den ursprünglichen DC-Plan und mit deutlichem Bezug auf das Auschwitz-Thema schlagen sich in zwei 1965 veröffentlichten Essays „Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia“ und „Gespräch über Dante“ nieder. Nun erkennt er, daß alle drei Orte für die Darstellung eines Problemkomplexes mit den diesseitigen Inhalten untauglich sind:

„Was konnten mir Dantes Begriffe/ geben,/ diese Einteilungen in Aufenthaltsorte für Büßende, Erlöste/ und selig Belohnte?“ (R1/132)

Außerdem bereitet die Dante-Rezeption Peter Weiss eine weitere Schwierigkeit: Er zieht sich zunächst vor der unvorstellbaren Grausamkeit des Massenmordes in Auschwitz zurück, denn „die Möglichkeit des Sprechens ging mir schon verloren, als ich mich bemühte, die Eindrücke dieses Tribunals festzuhalten“ (R1/135). So empfindet er es als „eine riesige Aufgabe“ (NB1/252), dem öffentlichen Bewußtsein die Massenvernichtung durch das Nazi-Regime in Erinnerung zu rufen. Daher fragt er sich wiederholt: „was würdest du tun – wie würdest du dich verhalten?“ (NB1/374). Und mit der Erkenntnis, daß sich das riesige Material des

Grauens, das im Frankfurter Auschwitz-Prozeß zur Sprache kommt, in keine Form mehr hineinpressen läßt, gelangt er endlich zu der Entscheidung, auf „die Wirklichkeit/ von Worten, die jetzt noch aussprechbar sind“ (R1/138), zurückzukommen. Diese Entscheidung stellt somit den ursprünglichen DC-Plan in seiner Gesamtheit zurück. Demzufolge werden zuerst das Auschwitz-Thema, später auch das Angola- und das zunehmend in den Vordergrund tretende Vietnam-Thema aus dem geplanten Welttheater mit drei Teilen herausgelöst und jeweils zu einem selbständigen Stück ausgearbeitet.<sup>343</sup>

Die langjährige Arbeit des Autors am DC-Plan geht allerdings ergebnislos zu Ende. Er versucht die eindeutig begrenzten Ortszuweisungen Dantes umzudeuten, um die in sich widersprüchliche gesellschaftliche Realität zu erfassen und damit „eine Welt, die sich von Menschen verändern läßt“, darzustellen (R1/157). Dabei sind vor allem die beiden Ortsbezeichnungen „Inferno“ und „Paradiso“ zu säkularisieren, da die Darstellung des Autors „ein ganz irdischer Bericht“ (R1/150) sein soll, damit „alles, was sich im Bereich des Lebendigen abspielt, erklärbar ist“ (R1/147). Er entwickelt aus diesem Umdeutungsversuch der dantischen Ortsbezeichnungen ein neues Konzept, welches in der Folge zu den Bezeichnungen für den Themenkomplex seiner Gegenwart zu dienen hat: Das Inferno (Hölle) ist der Ort der Mächtigen, der Herrschenden, der Ausbeuter, Unterdrücker, Folterer (R1/137), das Paradiso (Paradies) ist der Ort der Opfer, der Seligen, die immer noch auf ihre Befreiung warten (R1/138), und das Purgatorio (Fegefeuer) schließlich ist der Ort der gegenwärtigen Kämpfe, somit auch der Ort der Zweifel und Widersprüche (R1/168).

Für Peter Weiss wird nun dieser Schematismus von Inferno, Paradiso und Purgatorio ein verbindliches Modell zur formalen Strukturierung der Wirklichkeit, um sein politisches Bewußtsein zu verallgemeinern und klären.<sup>344</sup> In der Tat kann man unschwer erkennen, daß diese grundlegende Dreigliederung in den größten Teil seiner Aufzeichnungen und Notizen einfließt. Dabei ist auffallend, daß im Inferno- und im Paradiso-Konzept beide Varianten des gleichen Prozesses unverändert bleiben, in welchem der Autor Täter und Opfer zusammen ins Blickfeld rückt, während sich das Purgatorio-Konzept ständig im Zusammenhang mit der zunehmenden Politisierung des Autors verändert, die an die Erfahrung des Faschismus und die Lektüre der marxistischen Klassiker anknüpft. Somit läßt sich bei ihm

---

<sup>343</sup> Vgl. Christine Ivanovic: Der Schritt zur Vernunft. Peter Weiss' Dante Diskurs als Paradigma einer Dichtung nach Auschwitz, in: Peter Weiss Jahrbuch 6 (1997), S. 83

<sup>344</sup> Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Text, Struktur und Kunstverständnis (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; Bd. 15), St. Ingbert 1986, S. 26

jener Schematismus als „Metatext“<sup>345</sup> für die literarische Produktion der folgenden Jahre verstehen.

Dazu zieht Weiss vor der Fertigstellung des entstehenden „Auschwitz“-Stücks die Bilanz aus seiner intensiven Beschäftigung mit dem Auschwitz-Verbrechen, daß sich das Gesellschaftssystem in Deutschland seit 1933 nicht grundsätzlich geändert hat, wie er es in einem Brief an Hans Werner Richter über den gegenwärtigen Zustand der Bundesrepublik mit dem Bild eines „große[n] schlafende[n] Körper[s]“ (R2/9) ausdrückt. Als Zwischenfazit dafür bringt er zwei 1965 veröffentlichte Texte „Frankfurter Auszüge“ und „Meine Ortschaft“ ans Licht, welche auch im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte und Interpretation des „Auschwitz“-Stücks erwähnenswert sind.

Der Autor verfaßt zunächst im Sommer des Jahres 1964 das Fragment „Frankfurter Auszüge“, in dem er zum ersten Mal seine Eindrücke als Beobachter des Auschwitz-Prozesses in literarischer Form aufzeichnet, und das deshalb als ein Probestück zum „Auschwitz“-Stück bezeichnet wird. Eine Anmerkung der „Kursbuch“-Redaktion zum Fragment heißt:

„Wie jeder Zeuge – also auch die Zeugen, die vor Gericht auftreten – hat Peter Weiss versucht, zu verstehen, was er gehört hat, und damit das Gehörte formalisiert. Die *Frankfurter Auszüge* handeln also von drei Vorgängen: dem, was in Auschwitz, dem, was in Frankfurt, und dem, was in einem Mann vorgegangen ist, der in Frankfurt war.“<sup>346</sup>

Hierin ist bereits ersichtlich, daß es dem Autor nicht mehr darum geht, das Auschwitz-Thema nur als ein vergangenes Ereignis zu analysieren, sondern darum, sich mit diesem Thema in seiner Gegenwart auseinanderzusetzen. Der Text soll aber tatsächlich im Laufe der Redaktionsarbeit verändert und teilweise gestrichen worden sein, vor allem im Hinblick auf die politische Stellungnahme des Autors bezüglich des Auschwitz-Stoffes, die deshalb im gedruckten Text völlig fehlt. Ohne Kenntnis der ursprünglichen Fassung bleibt allerdings die Frage unbeantwortet, so Christoph Weiß, ob sie in ihrer Tendenz derjenigen des „Auschwitz“-Stücks entsprach, ebenso spekulativ bleibt die Frage, ob die Streichungen auf Wunsch des Autors oder seitens der „Kursbuch“-Redaktion erfolgten.<sup>347</sup> Zumindest bleibt die

---

<sup>345</sup> Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss, a. a. O., S. 115; vgl. hierzu auch in: Kurt Oesterle: Dante und das Mega-Ich. Literarische Formen politischer und ästhetischer Subjektivität bei Peter Weiss, in: Literaturmagazin 27 (1991), S. 45-72

<sup>346</sup> anon.: Anmerkungen der Redaktion, in: Kursbuch 1 (6/1965), S. 202. Der fragmentarische Text ist auf den Seiten 152-188 der obengenannten Zeitschrift abgedruckt.

<sup>347</sup> Christoph Weiß: Die Ermittlung, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 112



Tatsache bestehen, daß der Autor anhand seiner eigenen Notizen nicht ein bloßes Gedächtnisprotokoll verfaßt hat.

Daraufhin reist Peter Weiss Ende 1964 nach Auschwitz und verbringt einen Tag in dieser Ortschaft, für die er bestimmt gewesen sei und der er entkommen sei (R1/114). Er schreibt nach der Besichtigung des Lagers den Aufsatz „Meine Ortschaft“ als sein zweites Zwischenfazit, das erst in Schweden, dann leicht verändert in der Bundesrepublik veröffentlicht wird. Hier wird aber nicht nur seine persönliche Betroffenheit beschrieben, sondern im Zentrum steht die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit und deren Verdrängung. Er begreift nun, daß die Grausamkeit des Lagers und die Leiden der Häftlinge in naturalistischer oder fiktionaler Form nicht nachzugestalten sind, denn „ein Lebender ist gekommen, und vor diesem Lebenden verschließt sich, was hier geschah“ (R1/124). Stattdessen will er Auschwitz nicht als einen historisch abgeschlossenen Zustand erfassen, sondern Auschwitz als einen historischen Zustand, der im kapitalistischen System immer noch nicht beseitigt ist. So endet der letzte Satz des Aufsatzes damit: „Dann weiß er, es ist noch nicht zuende“. (R1/124)

Das „Auschwitz“-Stück ist der erste dramatische Versuch, der aus dem DC-Plan hervorgeht. Es entsteht durchaus auf dokumentarischer Basis, wobei der Autor als wichtige Quellen seine eigenen Aufzeichnungen aus dem Frankfurter Prozeß und die Berichte der Frankfurter Allgemeinen Zeitung von Bernd Naumann und seinen Mitarbeitern zugrunde legt, die später in einem Buch unter dem Titel „Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka und andere vor dem Schwurgericht Frankfurt“ erscheint. Im Stück wird völlig auf jede Art sinnlicher Vergegenwärtigung verzichtet. Stattdessen nimmt es die Form des epischen Berichts auf, die das Auschwitz-Ereignis an sich nicht auf die Bühne bringt, sondern es allein im erinnernden Spiegel zur Sprache kommen läßt. Daher wird das Stück häufig der scharfen Kritik ausgesetzt, es sei ein „gut zitierte[s] Protokoll“<sup>348</sup> oder eine „skandalöse Verschwendung wesentlichen Materials.“<sup>349</sup>

Dazu trägt das Stück den sachlich-juristischen Titel „Ermittlung“ mit dem Untertitel „Oratorium in 11 Gesängen“. Die elf Gesänge sind wiederum in je drei Teile eingeteilt, so daß das Stück insgesamt aus 33 Abschnitten besteht. Bekanntlich sind die von Dante überlieferten drei Teile der „Divina Commedia“ in je 33 Gesänge unterteilt, mit Ausnahme des Inferno, das einen zusätzlichen Gesang umfaßt, wodurch der Text insgesamt einhundert Gesänge zählt. Insofern zeigt die formale Einteilung des „Auschwitz“-Stücks den Bezug auf den DC-Plan. Die elf Gesänge mit ihren Überschriften markieren die Leidens- und Todesstationen der Häftlinge

---

<sup>348</sup> Ludwig Marcuse: Was ermittelte Peter Weiss?, in: kürbiskern (2/1966), S. S. 87

<sup>349</sup> Thomas von Vegesack: Dokumentation zur Ermittlung, in: kürbiskern (2/1966), S. 83

von der Ankunft auf der Rampe des Lagers bis zu ihrem Gang in die Gaskammer und zur Verbrennung ihrer Leichen. Daher assoziiert ihre Abfolge „eine imaginäre Wanderung durch die Topographie von Auschwitz.“<sup>350</sup>

Doch kann keine Rede davon sein, daß die Stationen „sich gleichsam `dramatisch` steigern: von den Formalitäten des Lagers, den Selektionen, über die Folterungen von einzelnen 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.“<sup>351</sup> Vielmehr kann von einer zirkulären Darstellung des Leidens- und Todesweges der Auschwitz-Opfer gesprochen werden, wenn im ersten Teil des ersten Gesangs die Umgebung des „von Rauch“ (W5/16) bedeckten Lagers geschildert wird, und dann im ersten Teil des letzten Gesangs der Eintritt „eines neuen Transports“ (W5/181) wiederum als die erste Station der Opfer angekündigt wird.

Der Text des Stücks ist strukturell dem realen Prozeß nachgebildet und wird ohne naturalistische oder fiktive Rekonstruktion von 30 mit Ziffern bezeichneten Sprechern präsentiert. Die reale Prozeßsituation ist nur durch die Rollenverteilung auf Zeugen, Angeklagte und Gerichtspersonal gewährleistet. Dabei treten 18 Angeklagte mit authentischen Namen auf, welche aus dem realen Prozeß übernommen werden, hingegen werden die Zeugen nur mit Ziffern gekennzeichnet und dadurch anonymisiert, auch wird ihre Zahl auf neun reduziert. Ihnen wird die wesentliche Aufgabe zugesprochen, nicht nur Hunderte von realen Zeugen, ferner Opfer in Auschwitz zu vertreten, sondern auch auf der Bühne zu referieren, was im realen Prozeß über Auschwitz ausgesagt wurde. Unter ihnen sind die Zeugen 4 und 5 weiblich. Doch stehen die Zeugen 1 und 2 auf seiten der Verteidigung, sie verkörpern also die große Gruppe der Mitläufer und Handlanger, die selbst zwar nicht unmittelbar an dem Massenmord beteiligt waren, jedoch zumindest von dem Auschwitz-Lager wußten.

Das Gerichtspersonal ist anders als im realen Prozeß auf je eine Person, nämlich einen Richter, einen Ankläger und einen Verteidiger reduziert. Sie spielen auch im Stück ihre Rolle als Funktionäre wie in der realen Gerichtsverhandlung; der Richter übernimmt die Aufgabe, von neutralem Standpunkt aus die Verhandlung gegen das Auschwitz-Verbrechen zu leiten und die Schuld der einzelnen Angeklagten zu beurteilen, während der Ankläger und der Verteidiger ihre unterschiedlichen Standpunkte und Einstellungen über Auschwitz klar zum Ausdruck bringen und die Aussagen

---

<sup>350</sup> Burkhardt Lindner: Im Inferno. „Die Ermittlung“ von Peter Weiss, a. a. O., S. 47

<sup>351</sup> Ernst Wendt: Marat, de Sade und Rosa Luxemburg. Über die Dramatiker Peter Weiss und Armand Gatti, in: Ders.: Moderne Dramaturgie. Bond und Genet, Beckett und Heiner Müller, Ionesco und Handke, Pinter und Kroetz, Weiss und Gatti, Frankfurt am Main 1974, 138f.

der Gegenseite in Frage stellen. Doch ist auffallend, daß sich der Ankläger darum bemüht, die historische Wahrheit über das Auschwitz-Lager in einem gegenwärtigen Zusammenhang zu beleuchten. Allerdings findet kein direkter Dialog zwischen dem Ankläger und dem Verteidiger statt. Also fungiert der Ankläger nicht als Gegenspieler zum Verteidiger, so wie die Zeugen nicht als Gegenspieler zu den Angeklagten auftreten.

Die reale Prozeßsituation wird aber im Stück, wie der Untertitel andeutet, formal in ein „Oratorium“ umgesetzt. Der Text wird entsprechend in leicht rhythmisierten Versen verfaßt. Ursprünglich meint das Wort „Oratorium“ eine musikalische Gattung, die aus Chor, Rezitativ und Arie als wichtigen Kompositionselementen besteht.<sup>352</sup> Peter Weiss versteht jedoch unter dieser Gattung einen Text, der „aus großen statischen Gruppen, Chor und Gegenchor, Vorsänger“ (so P. Weiss in MM/108) besteht. Tatsächlich ist der Text auf den Zusammenprall von Rede und Gegenrede angelegt, der für die analytische Schuldsuche verschiedene Aspekte des Auschwitz-Lagers unaufhörlich abwechseln läßt. Eben hieraus ergibt sich der epische Charakter des Stücks. Daher verleiht das Oratorium dem Stück keinen „feierlich erhabenen Charakter“, der „der Tragweite des Leidens der Häftlinge entspricht“<sup>353</sup>, sondern es wirkt als ein formales Gestaltungsmittel, um zwei große Gruppen von Tätern und Opfern als sich gegenüberstehende Chöre herauszubilden. Insofern korrespondiert die Umsetzung des Textes in die Form des Oratoriums mit der thematischen Intention des Autors, der sich dem Auschwitz-Thema unter dem Aspekt der marxistischen Gesellschaftstheorie annähern will.<sup>354</sup>

Peter Weiss begreift in der Tat die Vorgänge in Auschwitz als die letzte Konsequenz des Kapitalismus, da deren Wurzeln noch in der Gegenwart existent sind und in anderer Form als wiederholbar angenommen werden. Er will dem Stück den antikapitalistischen Interpretationsrahmen geben, um den Schein des Einmaligen zu zerstören, der die Massenvernichtungen unter dem nationalsozialistischen Regime umgibt, und um das vergangene Auschwitz in ein historisches Kontinuum zu stellen. Zunächst lenkt er den Blick des Publikums auf die Vergangenheit, um das Wesen des nationalsozialistischen Systems zu erklären.

Im ersten Gesang ist bereits erkennbar, wie das grausame Auschwitz-Lager funktionierte. Die Häftlinge aus ganz Europa werden unter un-

---

<sup>352</sup> Vgl. [Hg.] Eberhard Thiel: Sachwörterbuch der Musik. Mit 24 Abbildungen und Notenbeispielen (= Kröners Taschenausgabe; Bd. 210), Stuttgart 1973, S. 425-427

<sup>353</sup> Ingeborg Schmitz: Dokumentartheater bei Peter Weiss, a. a. O., S. 78

<sup>354</sup> In diesem Zusammenhang vertritt auch Manfred Haiduk die Meinung, daß das Oratorium im Stück in groben Zügen durchgeführt wird: „Während der eine Chor von den Angeklagten gebildet wird unter Führung des Verteidigers, sind die Zeugen der Anklage als Gegenchor aufzufassen mit dem Ankläger als Chorführer, wobei hier Chor als additives Organ gleichgesinnter einzelner zu verstehen ist.“; hierzu in: Ders.: Der Dramatiker Peter Weiss, a. a. O., S. 137

menschlichen Bedingungen nach Auschwitz transportiert. Alles, was sie noch besitzen, wird ihnen sogleich bei ihrer Ankunft abgenommen. Das geraubte Eigentum beträgt „Milliardenwerte“ (W5/31). Daraufhin werden sie unverzüglich auf einer Rampe in zwei Personenkreise „Arbeitsfähige“ (W5/19) und „Nichtarbeitsfähige“ (W5/20) aufgeteilt. Darin besteht der Unterschied der todbringenden Wortbedeutung „Überstellung“ und „Verlegung“ (W5/111). Das heißt, die überstellten Häftlinge werden direkt von der Rampe zur Vergasung geschickt und nirgends in Listen namentlich erwähnt, während die verlegten Häftlinge ins Lager eingeführt werden, in dem sie eine Nummer erhalten und auch in Büchern registriert werden. Dies bedeutet natürlich lediglich, daß sie kurzfristig vor der Massenvernichtung gerettet wurden.

Die verlegten Häftlinge sind ausweglos der unmenschlichen Lagersituation und der tödlichen Vernichtungsmaschinerie ausgeliefert. Die schreckliche Gewalt, die an ihnen begangen wird, wird hemmungslos auf allen Ebenen ausgeführt. Deswegen ist die Rede von schrecklichen Foltermethoden, etwa wie „Mützenschießen“ (W5/54), „Sprachmaschine“ (W5/60) und „Pfahlhängen“ (W5/67). Darüber hinaus werden die Häftlinge vom Lagerpersonal nach dessen Entscheidung spontan ertränkt, „erdrosselt“ (W5/48) und „erschossen“ (W5/54) sowie „geschmettert“ (W5/63). Dies alles gehört zum Alltag des Lagers und wird verallgemeinert wiedergegeben. Das Lager stellt nicht nur alltäglich diese Situationen her, sondern es funktioniert selbst als ein gigantisches, gut organisiertes System. Dies wird dem Zeugen 3 in den Mund gelegt, der im Stück den „theoretischen Kopf“<sup>355</sup> der Gruppe der Häftlingszeugen verkörpert:

„Jedem der 6000 Mitglieder des Personals/ die im Lager arbeiteten/ waren die Vorgänge bekannt/ und jeder leistete auf seinem Posten/ was für das Funktionieren des Ganzen/ geleistet werden mußte/ [...] Jeder einzelne/ in den hundert und tausend Amtsstellen/ die mit den Aktionen beschäftigt waren/ wußte/ worum es ging“ (W5/193f.)

Das Lagersystem macht die Unmenschlichkeit zur Norm und stellt jeden Begriff von Normalität tödlich auf den Kopf. Alle Häftlinge haben die „Normalität“ dieser Lagerwelt zu lernen und müssen sich mit ihr abfinden. Sie haben alles zu tun, was für das Überleben erforderlich ist. Also ist ihnen eine einzige Wahl gegeben, „nach neuen Begriffen zu leben“, nämlich sich einzufügen „in diese Welt/ die für diejenigen/ die darin existieren wollten/ zur normalen Welt wurde“ (W5/38).

---

<sup>355</sup> Jochen Vogt: Peter Weiss, a. a. O., S. 98

Daher ist es für sie ein Luxus, zu denken, daß „diese Lagerwelt unverstündlich ist“ (W5/85), oder zu erkennen, „was recht und was unrecht“ (W5/50) ist. Sie sehen ein, daß sie beim geringsten Versuch von Widerstand getötet werden können, jeder Widerstand ohnehin sinnlos ist. Ihre einzige Hoffnung liegt darin, die im Lager gemachten Erfahrungen irgendwann bekanntzumachen. So bemühen sie sich darum, ihre eigene „Identität zu bewahren“ (W5/87). Doch wird diese Hoffnung durch den Massenmord an den Häftlingen systematisch zerstört. Auch garantiert ihnen die Anpassung an die Lagerwelt keine Möglichkeit für das Überleben. Ferner zerbricht das Lagersystem ihr menschliches Miteinander, denn:

„Es war das Normale/ daß uns alles gestohlen worden war/ Es war das Normale/ daß wir wieder stahlen/ [...] Es war normal/ daß sich zwischen uns solche fanden/ die denen die über uns standen/ beim Prügeln halfen“ (W5/38f.)

Dazu wird noch die „Teilnahme/ an den Machenschaften des Systems“ (W5/84) erzwungen, um die Häftlinge selber zu Henkern werden zu lassen. Peter Weiss macht diese Austauschbarkeit der Rolle durch die Anspielung deutlich, daß einem Häftling von zwei Funktionshäftlingen, die namentlich als „Schwarz und Weiß“ (W5/154) bezeichnet werden, die tödliche Spritze verabreicht wird. Diese Anspielung versteht sich aber nicht nur als die „Chiffrierung“ für „das höchstpersönliche Paradigma des jüdischen Selbstverständnisses“<sup>356</sup> des Autors Peter Weiss oder als eine Bezeichnung für „sein inneres Dilemma“<sup>357</sup>, durch das er seine Identifikation mit dem Häftling als Täter und nicht als Opfer beibehalten will.

Vielmehr verkörpern die beiden Häftlinge im Stück viele damalige Funktionshäftlinge, welche zwangsläufig im Betrieb des Lagersystems mitwirkten, um ihr eigenes Leben für eine kurze Zeit zu retten. Dadurch will der Autor nochmals das Wesen des Lagersystems und des nationalsozialistischen Gesellschaftssystems enthüllen, welches den Massenmord möglich machte. In diesem Sinn ist diese Anspielung auch ein Beleg, wie das Lagersystem von Grund auf jegliche Menschenwürde der Häftlinge zerstörte. Allerdings korrigiert der Autor den kategorialen Zerfall der Menschlichkeit unter den Häftlingen durch den Bericht über das individuelle Schicksal Lili Toflers, die ihren Freund bis zu ihrem Tod nicht verriet und damit, dem tödlichen Lagersystem gegenüberstehend, keineswegs die menschliche Würde verlor.

---

<sup>356</sup> Irene Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss, a. a. O., S. 52

<sup>357</sup> Jean-Michel Chaumont: Der Stellenwert der „Ermittlung“ im Gedächtnis von Auschwitz, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a. a. O., S. 82

Ferner setzt Peter Weiss dieses unmenschliche Lagersystem in Verbindung zu dem nationalsozialistischen Gesellschaftssystem. Er findet keinen Unterschied zwischen Innerhalb und Außerhalb der Lagerwelt, da es außerhalb des Lagers auch Henker und Opfer gibt. Ein Häftlingszeuge berichtet darüber, „wie dicht der Weg von Zuschauern gesäumt war/ als man uns aus unsern Wohnungen vertrieb/ und in die Viehwagen lud“. (W5/194f.) Dadurch läßt der Autor erkennen, daß das Lagersystem durch „die Unterstützung/ von Millionen anderen“ (W5/194) außerhalb der Lagerwelt oder mindestens durch die stillschweigende Duldung der ganzen Gesellschaft funktionierte. Daraus zieht Peter Weiss das Resultat der strukturellen Gleichheit von Lager und Gesellschaft, die sich nur im Grad der Ausbeutung unterscheiden. Er läßt den Zeugen 3 aussagen, der als ehemaliger politischer Häftling und Mitglied des Lagerwiderstands auftritt und dessen Ausführungen vor allem auf die Interpretation der politischen Zusammenhänge zielen:

„Auch wir Häftlinge/ vom Prominenten bis hin zum Sterbenden/ gehörten dem System an/ Der Unterschied zwischen uns/ und dem Lagerpersonal war geringer/ als unsere Verschiedenheit von denen/ die draußen waren“ (W5/84f.)

Infolge dieser Argumentation, die das Lagersystem mit der ganzen Gesellschaft gleichsetzt, stößt Peter Weiss häufig auf die polemische Reaktion, daß der Autor „von der Bühne herunter eine regelrechte Kollektiv-Gehirnwäsche“<sup>358</sup> vorführt. Er will aber weder allen eine Mitschuld zuweisen, die entweder etwas getan haben oder nichts unternommen haben, noch will er damit der ganzen Bevölkerung das kollektive Schuldsyndrom aufzwingen. Ihm geht es eher darum, die Hintergründe und Ursachen des Auschwitz-Lagers auf die monopolkapitalistischen Profitinteressen im nationalsozialistischen Gesellschaftssystem zurückzuführen und somit den jüdischen Massenmord „auf eine lineare Kapitalismuskritik“<sup>359</sup> zu reduzieren.

Daher macht er insbesondere darauf aufmerksam, daß „es sich um ein großes Industriegebiet/ handelte/ in dessen verschiedenen Zweigen/ Häftlinge als Arbeitskräfte/ eingesetzt werden“ (W5/97). Er informiert das Publikum ausführlich darüber, wie die Häftlinge bis zu ihrem Tod zur Arbeit gezwungen wurden. Zudem wird offenbar, daß die Industriekonzerne durch den „unbegrenzten Menschenverschleiß/ Jahresumsätze von mehreren Milliarden“ (W5/102) erreichten. Diese mörderische Zwangsarbeit

---

<sup>358</sup> Günter Zehm: Gehirnwäsche auf der Bühne, in: Die Zeit (25. Oktober 1965)

<sup>359</sup> Irene Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss, a. a. O., S. 51ff.



kommt durch „die segensreiche Freundschaft/ zwischen der Lagerverwaltung und der Industrie“ (W5/101) zustande. Natürlich wird der Lohn der Häftlinge, die „bis zum äußersten/ verbraucht“ (W5/98) werden, an die Lagerverwaltung ausgezahlt. Im Lager gelten die Häftlinge selbst als ein Mittel, den Profit der Großindustrie zu erhöhen. Auf diese Weise hebt der Autor die Rolle der deutschen Großkonzerne hervor, deren Anlagen in der Umgebung des Lagers errichtet waren.

Die Form der Ausbeutung der Häftlinge ist aber nicht nur auf ihre Arbeitskraft beschränkt. Sie werden in dieser Lagerwelt durch und durch verdinglicht und instrumentalisiert. An ihnen wird alles begangen, was dem menschlichen Körper angetan werden kann. Beispielweise werden unter härtesten Testbedingungen die noch lebenden Häftlinge als Kandidaten für Experimente von „pharmazeutischen Industrien“ (W5/97) verwertet, es werden sogar tote Häftlinge als „lebendfrisches Material“ (W5/150) für bakteriologische Versuche weiterverarbeitet. Die Häftlinge werden somit ein Werkzeug zur Verbesserung der Firmenprodukte oder zur Sammlung von wissenschaftlichen Erkenntnissen. Schließlich gibt es auch Firmen, die Gas liefern und Verbrennungsöfen bauen. Diese Firmen tragen letztlich zur massenhaften Vernichtung von Häftlingen bei.

Damit geht allerdings die entmenslichte Ausplünderung der Häftlinge noch nicht zu Ende. Ihnen werden die Haare abgeschnitten und die Goldzähne herausgebrochen. Alles, was „an den Körpern zu finden“ (W5/188) ist, wird ihnen abgenommen. Doch will der Autor nicht nur die Mitverantwortung der deutschen Großindustrie deutlich machen. Ihm dient die Rolle der deutschen Industriekonzerne als Beleg, um seine subjektiven Erkenntnisse und seine ideologische Parteilichkeit mit der These zu objektivieren, „daß der Nationalsozialismus ja nicht nur ein Betriebsunfall war, sondern daß er auf dem Boden des Kapitalismus entstand“ (G/107). In diesem Zusammenhang signalisiert der Zeuge 3 die Universalisierung des Auschwitz-Themas:

„Wir kannten alle die Gesellschaft/ aus der das Regime hervorgegangen war/ das solche Lager erzeugen konnte/ Die Ordnung die hier galt/ war uns in ihrer Anlage vertraut/ deshalb konnten wir uns noch zurechtfinden/ in ihrer letzten Konsequenz/ in der der Ausbeutende in bisher unbekanntem Grad/ seine Herrschaft entwickeln durfte/ und der Ausbeutete/ noch sein eigenes Knochenmehl/ liefern mußte“ (W5/85f.)

Hinsichtlich der Auschwitz-Deutung ist Peter Weiss keineswegs mit einer einfachen Protokollierung vergangener Tatsachen zufrieden. Der Autor hält daran fest, daß sich das Gesellschaftssystem in Deutschland seit 1933 nicht grundsätzlich geändert hat, also auch in der BRD das Prinzip



der kapitalistischen Ausbeutung und Profitmaximierung existiert. Darin will er „eine Gültigkeit“ seiner Deutung erreichen, „die nicht auf Auschwitz und den Genozid an den Juden beschränkt ist.“<sup>360</sup> Er ist bestrebt, einen unveränderten Zusammenhang zwischen der faschistischen und der kapitalistischen Gesellschaftsordnung nachzuweisen und eine historische Kontinuität zu formulieren, deren Ursachen und Hintergründe er in der kapitalistischen Gesellschaftsordnung sucht.

Diesbezüglich macht der Autor zunächst darauf aufmerksam, daß die Bewußtseinsstruktur der Täter sowohl auf der Vergangenheits- als auch auf der Gegenwartsebene unverändert und moralisch unreif bleibt. Entsprechend läßt er erkennen, daß es bei keinem der Angeklagten eine wirkliche Schuldeinsicht gibt. In der Tat leugnen sie anfangs zu ihrer Verteidigung hartnäckig ihr eigenes Handeln und ihre eigene Verantwortung ab, als hätte Auschwitz nicht stattgefunden. Als Begründung dafür geben sie meist „nicht erinnerlich“ (W5/34) oder „nicht zuständig“ (W5/47) an. Darüber hinaus machen sie sich oft über die Aussagen der Zeugen lustig und greifen diese sogar manchmal in einer erniedrigenden Weise an. Dies scheint allen Angeklagten gemein, obwohl ihre Reaktionen auf Fragen oder Vorwürfe stellenweise unterschiedlich ausgedrückt werden. Es ist also kein Wunder, daß sie überhaupt nicht begreifen, warum sie sich vor Gericht verantworten sollten:

“Soll ich jetzt dafür büßen/ was ich damals tun mußte/ Alle anderen haben es ja auch getan/ Warum nimmt man gerade mich fest“ (W5/49)

Allerdings geben die Täter teilweise das Leugnen auf und gestehen zwangsläufig ein, daß sie im Lager Erschießungen, Vergasungen oder Tötungen durch Phenolinjektionen vorgenommen haben. Sie beharren aber darauf, ihre Taten „unter Zwang“ (W5/28), „unter der Drohung“ (W5/29) oder „befehlsbestimmte[n] Verantwortung“ (W5/71) sowie „der unbedingten/ Gehorsamspflicht“ (W5/147) begangen zu haben. Ihre Bemühung, sich von Schuld- oder Mitschuldgefühl freizuhalten, ist ebenso in ihrer ganzen Redeweise wie in ihrer Verhaltenweise deutlich erkennbar. Sie beschreiben ihr eigenes Handeln vorwiegend in Form eines Passivsatzes, dazu benutzen sie häufig die restriktive Konjunktion „nur“ und die Pronomen „man“ oder „wir“. Aber gleichzeitig wird deutlich, daß sie alle immer noch hemmungslos die menschenverachtende und bürokratische Sprache der Vergangenheit gebrauchen. So werden die Häftlinge „Materie“ (W5/11),

---

<sup>360</sup> Robert Cohen: Identitätspolitik als politische Ästhetik. Peter Weiss' Ermittlung im amerikanischen Holocaust-Diskurs, in: [Hg.] Ulrich Baer: >>Niemand zeugt für den Zeugen<<. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah (= edition suhrkamp 2141), Frankfurt am Main 2000, S. 165

„Stück“ (W5/14) und „warme Brötchen“ (W5/48) genannt, und es werden sachliche Wörter wie „Absetzen“ (W5/58) und „Wiederherstellung“ (W5/74) bezogen auf die Häftlinge verwendet. Dies alles dient als ein Indiz dafür, daß die Bewußtseinsstruktur der Täter sich bis in die Gegenwart erhalten hat.

Die Argumente der Täter erweisen sich bald als lügnerisch und widersprüchlich. Sie haben sich wenig gegen ihre Rolle als Täter zur Wehr gesetzt. Es wird sogar bekannt, daß „es an jedem einzelnen der Bewacher lag/ sich gegen die Verhältnisse zu wehren/ und sie zu verändern“ (W5/52). Überdies ist niemand bestraft worden, der die Teilnahme an den Tötungen im Lager verweigert hatte. Vielmehr haben die Täter nicht nur ihre eigentlichen Aufgaben – von der Aussonderung der Häftlinge auf der Rampe bis zur Massenvernichtung – exakt ausgeführt, sondern uneingeschränkt brutale Folter und spontanes Töten an den Häftlingen begangen. So geht es aus einer Zeugenaussage hervor, daß „die Machtfülle eines jeden im Lagerpersonal“ unbegrenzt war, und daß es jedem frei stand, „zu töten/ oder zu begnadigen“ (W5/81). Damit wird belegt, wie weit die Täter von jeglichem gesellschaftlichen Verantwortungsbewußtsein entfernt sind.

Das gelähmte Schuldbewußtsein der Täter wird im sechsten „Gesang vom Unterscharführer Stark“ nochmals eindeutig bestätigt, dessen Rolle ausschließlich einem einzigen Angeklagten zugeordnet ist und der deswegen strukturell den Gegenpol zum fünften „Gesang vom Ende der Lili Tofler“ bildet. Peter Weiss läßt durch die letzte Äußerung Starks erkennen, daß die Haltung der Täter keine Bereitschaft zeigt, sich für ihre vergangenen Taten zu entschuldigen:

„Da hilft es nichts/ daß heute die Gesetze anders sind/ [...] Herr Vorsitzender/ Uns wurde das Denken abgenommen/ Das taten ja andere für uns“ (W5/119f.)

Peter Weiss legt durch die unveränderte Bewußtseinsstruktur der Täter das Wesen des gesamten Vernichtungssystems und dessen gesellschaftliche Bedingungen dar. Er führt die Kontinuität dieser noch nicht bewältigten Bewußtseinsstruktur auf das Gesellschaftssystem zurück, das solche Täter produziert hat und hinter dem sie sich nun vor der Verantwortung zu verbergen suchen. Zu diesem Zweck sucht er „eine sehr deutliche Verbindung zwischen der Haltung der Angeklagten und dem allgemeinen Klima in Deutschland“<sup>361</sup> herzustellen. Dies wird zum Schluß des letzten Gesangs von dem Angeklagten Mulka, der aus der Perspektive der Täter das ganze Auschwitz-Thema zusammenfasst und seinen gegenwärtigen Standpunkt

---

<sup>361</sup> Marita Meyer: Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an die Literatur des Holocaust, St. Ingbert 2000, S. 46

zum Auschwitz-Thema bekanntgibt, in zugespitzter Form dargestellt. Dabei bezeichnet er sich selbst als „Verfolgter des Systems“ (W5/198) und stellt den Opfern des Krieges die Auschwitz-Häftlinge gegenüber. Insofern ist seine Aussage repräsentativ für Einstellungen und Verhalten aller Angeklagten:

„Wir alle/ das möchte ich nochmals betonen/ haben nichts als unsere Schuldigkeit getan/ selbst wenn es uns oft schwer fiel/ und wenn wir daran verzweifeln wollten/ Heute/ da unsere Nation sich wieder/ zu einer führenden Stellung/ emporgearbeitet hat/ sollten wir uns mit anderen Dingen befassen/ als mit Vorwürfen/ die längst als verjährt/ angesehen werden müßten“ (W5/198f.)

Peter Weiss erkennt in dem provokativen Schlußwort Mulkas das widersprüchliche Verhältnis der Täter zur Gegenwart. Er steht dabei nicht zuletzt vor der grundlegenden Frage, wie die Täter nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes in die neue Gesellschaftsstruktur reibungslos integriert werden und als angesehene Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft leben können, etwa wie der Angeklagte Kaduk, der im Lager „ein Begriff“ für die Häftlinge war, und heutzutage als Krankenpfleger von seinen Patienten „Papa Kaduk“ (W5/49) genannt wird. Um eine deutliche Antwort darauf in der ökonomischen Grundstruktur der Bundesrepublik zu zeigen, läßt er den Ankläger sagen, daß sich „die Nachfolger“ der damals im Lager errichteten Konzerne „in einer neuen Expansionsphase“ befinden (W5/102). Damit ist über „die im Auschwitzprozeß geleistete Ermittlung“ hinaus die Ermittlung „über den Auschwitzprozeß selbst“<sup>362</sup> gemeint, in dem es lediglich um die juristische Beurteilung der einzelnen Angeklagten geht.

Entsprechend verdeutlicht Peter Weiss, daß die auf der Seite der Täter stehenden Zeugen, die eine dominante Stellung im Text erhalten, immer noch in der Bundesrepublik ihren Aufstieg in Ämter erreichen und einflußreiche Positionen in öffentlichen Stellungen besetzen. Es ist die Rede von „leitender Stellung/ in der Direktion der Bundesbahn“ (W5/12), „Oberinspektor der Bundesbahn“ (W5/14), „Versicherungsdirektor“ (W5/55), „Ministerialrat“ (W5/99) und „Ehrenrente“ (W5/100) sowie „Leiter/ eines großen kaufmännischen Betriebs“ (W5/128). Dem Autor „als Richter über die Fakten“<sup>363</sup> dienen diese Anspielungen zur Bestätigung, daß es im Grunde keinen Unterschied zwischen der vergangenen und der gegenwärtigen Gesellschaftsstruktur gibt. Insofern betrifft das faschistische Deutsch-

---

<sup>362</sup> Burkhardt Lindner: Im Inferno. „Die Ermittlung“ von Peter Weiss, a. a. O., S. 39

<sup>363</sup> James Edward Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, a. a. O., S. 123

land gleichermaßen die gegenwärtige Bundesrepublik. Dieser kontinuierliche Fortbestand wird durch eine Redepassage in gekürzter Form nochmals unterstrichen:

„Die Angeklagten in diesem Prozeß/ stehen nur als Handlanger/ ganz am Ende/ Andere sind über ihnen/ die vor diesem Gericht nie/ zur Rechenschaft gezogen wurden/ Einige sind uns hier begegnet/ als Zeugen/ Diese leben unbescholten/ sie bekleiden hohe Ämter/ sie vermehren ihren Besitz/ und wirken fort in jenen Werken/ in denen die Häftlinge von damals/ verbraucht wurden“ (W5/195)

Diese Redepassage ist sicherlich eine Anklage gegen das Bestehen problematischer Kontinuitäten in der Bundesrepublik. Peter Weiss strebt einen Appell zur Veränderung der kapitalistischen Gesellschaft an und will als eine Alternative gegen diese die gesellschaftliche Perspektive des Sozialismus ins Spiel bringen. Dies wird vom Zeugen 3, der im Stück die „herausragende Kommentatorfunktion“<sup>364</sup> trägt, durchgeführt:

„Wir/ die noch in diesen Bildern leben/ wissen/ daß Millionen wieder so warten können/ angesichts ihrer Zerstörung/ und daß diese Zerstörung an Effektivität/ die alten Einrichtungen um das Vielfache/ übertrifft“ (W5/86)

Durch diese antikapitalistische Auschwitz-Deutung beendet Peter Weiss die bisherigen Zweifel an der Möglichkeit einer literarischen Darstellung des Auschwitz-Themas: Wegen der humanisierenden Wirkung ästhetischer Formen galt der grausame Auschwitz-Stoff als mit den Mitteln der Kunst nicht darstellbar, etwa bei Theodor W. Adorno, der meinte, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch.<sup>365</sup>

Um seine politische Tendenz zu explizieren und die Judenfrage in den lediglich ökonomisch bedingten Klassenwiderspruch von Ausbeutern und Ausgebeuteten zu verwandeln, läßt der Autor konkrete Hinweise auf die ethnische, nationale und politische Identität der Auschwitz-Opfer weg, obwohl ihr größter Teil Juden war. Gerade hierauf beruht die Kritik, daß er

---

<sup>364</sup> Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung. >>Die Ermittlung<< und ihr Autor Peter Weiss, Frankfurt am Main/Bern 1982, S. 417

<sup>365</sup> Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft [1949], in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. GW. Bd. 10.1, a. a. O., S. 7-26, hier bes. S. 26; sowie auch in: Ders.: Engagement, in: Ders.: Noten zur Literatur I, a. a. O., S. 146; vgl. hierzu auch in: Martin Walser: Unser Auschwitz, in: Kursbuch 1 (1965), S. 189-200; vgl. außerdem auch in: Marianne Kesting: Völkermord und Ästhetik. Zur Frage der sogenannten Dokumentarstücke, a. a. O., S. 93

sein Stück „judenrein“<sup>366</sup> macht. Wenngleich man es als eine notwendige Vorgehensweise für die Universalisierung des Auschwitz-Themas versteht, daß der Autor bei den Opfern systematisch jeden Hinweis auf deren ethnische, nationale und politische Zugehörigkeit gestrichen und unkenntlich gemacht hat, muß ihn dieses Verfahren vor eine moralische Frage stellen:

„So lobenswert auch Weiss' Wille zur Universalisierung sein mag, es ist realistisch, aber moralisch falsch, die Opfer anonym zu machen, damit sich jeder mit ihnen identifizieren kann: selbst wenn es nicht einen einzigen Nichtjuden in Auschwitz gegeben hätte, wäre die universelle Tragweite des Geschehens offenkundig. Schließlich ist der Aktualisierungsmechanismus, den Weiss bevorzugt, wohl doch zu plump.“<sup>367</sup>

Demgegenüber ist mehrfach die Rede von sowjetischen Kriegsgefangenen. Diese Anspielung bietet Anhaltspunkte für den Vorwurf, daß Weiss das Leid und Elend der Auschwitz-Opfer „für die SED-Propaganda“<sup>368</sup> ausnutze oder das Auschwitz-Thema ihm „als Partisan des Klassenkampfes“<sup>369</sup> diene, um gemäß der offiziellen sowjetischen Ideologie die Bundesrepublik als Nachfolgestaat des Nazi-Regimes zu deklarieren. Als Grund für die Anspielung nennt der Autor dieses: „Einmal ließen sie [die Westdeutschen, Anm. d. Verf.] sich dazu ausersehen, Bollwerk gegen das Judentum zu sein, jetzt sind sie Bollwerk gegen den Kommunismus“ (R2/10) oder „der Haß gegen den Bolschewismus ist in der Bundesrepublik die Nachfolge des Judenhasses“ (G/78). Es ist zwar nicht erfunden, daß die sowjetischen Kriegsgefangenen zusammen mit Kranken als erste in Auschwitz vergast wurden.<sup>370</sup> Doch verliert die Begründung des Autors an Überzeugungskraft, wenn man sich an die eigenen Konzentrationslager innerhalb der Sowjetunion erinnert. Daß die Sowjetunion trotzdem immer noch für die Opfer stehen soll, ist nur mit der Parteilichkeit des Autors erklärbar.

Doch scheint seine antikapitalistische Auschwitz-Interpretation, die den jüdischen Massenmord in erster Linie auf die Folge monopolkapitalistischer Profitinteressen reduziert, das totalitäre Wesen des Nationalsozialismus zu übergehen. Deswegen reicht die ökonomische Auschwitz-Deutung nicht, die Eigenart der nationalsozialistischen Verbrechen vollständig zu

---

<sup>366</sup> James E. Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, a. a. O., S. 123

<sup>367</sup> Jean-Michel Chaumont: Der Stellenwert der „Ermittlung“ im Gedächtnis von Auschwitz, a. a. O., S. 86f.

<sup>368</sup> Thomas von Vagesack: Dokumentation zur Ermittlung, a. a. O., S. 76

<sup>369</sup> Erika Salloch: Peter Weiss' Die Ermittlung, a. a. O., S. 147

<sup>370</sup> Jean-Michel Chaumont: Der Stellenwert der „Ermittlung“ im Gedächtnis von Auschwitz, a. a. O., S. 83

erklären. Diesbezüglich ist die Aussage Starks bemerkenswert, in der das Auschwitz-Verbrechen aus der ideologischen Dimension beleuchtet wird. Stark, der Absolvent eines Gymnasiums, antwortet dem Richter auf die Frage, ob ihm kein Zweifel an der Richtigkeit seiner Handlungen gekommen ist:

„Jedes dritte Wort in unserer Schulzeit/ handelte doch von denen/ die an allem schuld waren/ und die ausgemerzt werden mußten/ Es wurde uns eingehämmert/ daß dies nur zum besten/ des eigenen Volkes sei“  
(W5/119)

Diese Passage liefert einen wesentlichen Ansatz für das Verständnis des ganzen Auschwitz-Verbrechens, was in Verbindung mit unterschiedlichen Entwicklungstendenzen des modernen Nationalismus erklärbar ist, der vor allem seit dem 19. Jahrhundert ins Zentrum des politischen Denkens rückt. Ursprünglich geht der moderne Nationalismus von dem ideellen Gedanken des nationalen Selbstbestimmungsrechts aus. Indem man aber einen nationalen Expansionsraum als den Existenzraum des Volks ganz im nationalstaatlichen Geist sichern will, macht der Nationalismus den Begriff des Volkes zur Grundkategorie des politischen Denkens und gewinnt dem Nationalstaatsprinzip seinen grundsätzlichen Vorrang ab. Damit gibt der Nationalismus über die naive, defensive Grundhaltung für die Erhaltung der nationalen Identität hinaus einen imperialistischen Charakter zu erkennen.<sup>371</sup>

Dabei ist insbesondere problematisch, daß diese Tendenz häufig zu einem aggressiven Nationalismus führt. Mit dessen Hilfe verinnerlicht die nationalistische Führungsgruppe ihrem eigenen Volk gründlich den polaren Konfliktentwurf von 'wir' und 'sie' und rechtfertigt barbarische Ausschreitungen gegenüber den 'anderen', aber andererseits verschleiert und unterdrückt sie durchaus verschiedene Interessenverhältnisse innerhalb ihrer eigenen Gesellschaft. Hier hat der einzelne Mensch kaum ein Mittel zum Widerstand gegen die moralische Verkommenheit und die reaktionäre Politik der nationalistischen Führungsgruppe, die sich weitgehend auf einen uniformierten Kollektivismus stützt. Auch deswegen korrespondiert dieses Gesellschaftssystem kaum mit der kapitalistischen Gesellschaftsform.

Bekanntlich entwickelt das Nazi-Regime ein rassistisches Programm, das an die herkömmlichen Vorurteilsstrukturen des Antisemitismus anknüpft. In der Tat gelingt es ihm, sich auf diese Weise eine breite Basis zu

---

<sup>371</sup> Vgl. Theodor Schieder: Grundfragen des Nationalismus, in: [Hg.] Otto Dann u.a.: Nationalismus und Nationalstaat. Studien zum nationalen Problem im modernen Europa (2. Aufl.), Göttingen 1992, S. 17-64

schaffen, die eine Massenmobilisierung und -disziplinierung möglich macht. Dadurch bildet sich die kollektive Illusion, daß man sich selbst mit dem Interesse der ganzen Nation identifiziert. Dies wird durch die Aussage eines Zeugen, der auf der Seite der Angeklagten steht, andeutungsweise vermittelt:

„[...] / und ich konnte mir nur denken / daß man dieses Volk vernichten würde / für seine Taten / So blieb ich“ (W5/192)

Diese kollektive Illusion führt den einzelnen und die Volksmenge in einen Hypnosezustand, in dem gänzlich das eigenständige Denkvermögen geraubt wird. Gerade auf dieser Basis bildet sich die nationalsozialistische Ideologie, die die Menschen eindeutig in Täter und Opfer einteilt:

„Viele von denen die dazu bestimmt wurden / Häftlinge darzustellen / waren aufgewachsen unter den selben Begriffen / wie diejenigen / die in die Rolle der Bewacher gerieten / Sie hatten sich eingesetzt für die gleiche Nation / und für den gleichen Aufschwung und Gewinn / und wären sie nicht zum Häftling ernannt worden / hätten auch sie einen Bewacher abgeben können“ (W5/85)

Daher wird hinsichtlich des Auschwitz-Lagers einfach davon gesprochen, daß es selbst „ein kriegswichtiger Betrieb“ (W5/96) für „kriegswichtige Produktion“ (W5/103) ist, denn „es ging uns schließlich allen darum / den Krieg zu gewinnen“ (W5/100). So läßt der Unterscharführer Stark, der als Typus einen Teil der damals von der faschistischen Ideologie verführten Bevölkerung verkörpert, gar keinen Zweifel an der Schuld der Frauen und Kinder, die er in die Gaskammer führte, da „sie beteiligt waren / an Brunnenvergiftungen / Brückensprengungen / und anderen Sabotagen“. (W5/114) Ferner konnte er einerseits mit den Häftlingen über Goethes Humanismus diskutieren, aber andererseits skrupellos diese ermorden, denn es „wurde gesagt / was getan wird geschieht nach dem Gesetz“. (W5/119) Dieses Verhalten ist natürlich nicht nur mit dem ökonomischen Interesse des einzelnen Menschen oder mit dem Prinzip der Profitmaximierung erklärbar. Genau hierin besteht die Schwierigkeit des totalen Verständnisses für den Nationalsozialismus.

Mit Sicherheit muß der Nationalsozialismus eine extreme Entartung des sich seit der Neuzeit herausbildenden Nationalismus sein. Doch ist nicht zu übersehen, daß das Auschwitz-Verbrechen unter eben jenen besonderen Bedingungen des nationalsozialistischen Regimes entstand, und auch nur deshalb dessen Ausbeutungssystem möglich war. Folglich kann die Rede keineswegs nur „von einem Primat ökonomischer (oder auch militärischer)



Interessen“<sup>372</sup> im Zusammenhang mit der sogenannten „Endlösung“ sein. Allerdings ist das Konzept des Autors insofern nicht falsch, als widersprüchliche Inhalte der Vergangenheit in der gegenwärtigen Bundesrepublik zum Teil noch zu beobachten sind. Eine Gleichsetzung jedoch, die vorwiegend im ökonomischen Determinismus zum Ausdruck kommt, ist von der Kritik nicht freizusprechen, daß Peter Weiss das Auschwitz-Thema und den Kapitalismus nur unter einem sehr oberflächlichen Aspekt erfaßt. Dieses mangelnde Verständnis kann leicht dazu führen, die Überzeugungskraft des Stückes abzuschwächen.

In seinem Stück gibt Peter Weiss jedenfalls mit der antikapitalistischen Auschwitz-Deutung seine ideologische Verpflichtung unter dem Einfluß der marxistischen Gesellschaftstheorie zu erkennen, obgleich er vor und während der Arbeit an dem Stück den deutschen Faschismus mit dem sowjetischen Totalitarismus in seinen Notizbüchern parallelisiert: „In einem Land, in dem solch ungeheuerliche, grauenhafte Dinge geschehen sind, muß ein *kollektives Trauma* bestehen. [...] (Übrigens für die SU in Hinsicht auf Stalinismus das Gleiche!“ (NB1/251f.), und er trägt weiter ein: „ganz nebenbei: die sowjetischen Sklavenlager“ (NB1/279) oder „die totalitäre Ordnung führte auch den Sozialismus zur Einrichtung von Lagern, Stätten für Massenhinrichtungen“ (NB1/342).

Diese Reflexion wird jedoch nicht direkt auf den Text des Stückes übertragen. Schließlich benutzt Peter Weiss das Auschwitz-Thema zu einer historischen Objektivierung der kapitalistischen Gesellschaftsordnung als eines Ausbeutungssystems, um eine politisch-ideologische Positionsbestimmung vornehmen zu können. In diesem Sinn liefert das „Auschwitz“-Stück den wichtigsten Anstoß für das wachsende politische Engagement von Peter Weiss. In der Folge sucht der Autor ein Muster für die Möglichkeit der sozialistischen Umwälzung eher in der Dritten Welt als in den realen sozialistischen Staaten. Diese Entscheidung bringt ihn rasch zur Auseinandersetzung mit den Problemen der Dritten Welt:

„Das Konzept des >Welttheaters< läßt ihn kein Land für sich, sondern jedes im Rahmen eines Gesamtzusammenhanges sehen, der eindeutig geprägt ist durch das Schlüsselerlebnis der nationalsozialistischen Verfolgung. Als einzig mögliche Form des Widerstands gegen die überall anzutreffende KZ-Situation erscheint die Revolution. Das in der Dritten Welt von Fanon, Castro und Guevara neu formulierte Prinzip der Gewalt wird von ihm aufgenommen, ohne die Frage danach zu stellen, inwieweit diese Verfahrensweise übertragen und einer wirksamen Kontrolle unterworfen werden kann. Die Rechtfertigung und Beschreibung der

---

<sup>372</sup> Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung, a. a. O., S. 432

Gegengewalt ist ja eine Seite des Problems. Die wesentlich schwierigere liegt in der Entfaltung der gewonnenen Freiheit.<sup>373</sup>

#### **4.3. Solidarität mit den unterdrückten Völkern der Dritten Welt: das „Popanz“-Stück**

Seit Anfang der sechziger Jahre wirkt sich die politische Entwicklung in der Dritten Welt nachhaltig auf die weltpolitische Umgebung aus. Die Diskussion um die Problematik der Dritten Welt gewinnt gerade auch unter politisch engagierten Autoren in Europa immer mehr an Bedeutung. Dies gilt vornehmlich für Weiss. Sein Interesse für die Dritte Welt ist bereits im Juni 1965 während der Arbeit am „Auschwitz“-Stück mit Bezug auf den DC-Plan spürbar, der ihn im Rahmen der fortgesetzten Analyse des Auschwitz-Themas zur Auseinandersetzung mit der kolonialistischen Gegenwart in Afrika, Lateinamerika und Asien führt. Er legt Ländermappen von Europa über Afrika bis hin zu Lateinamerika an und beginnt zahlreiche Dokumente zu allen Brennpunkten der zeitgenössischen Politik zu sammeln, die in seinen Notizbüchern auf einen dantischen „Gesang über Kolonialismus“ (NB1/395) zulaufen. Daraus zieht er die Konsequenz, den gegenwärtigen Kolonialismus als „das Prinzip der Verfolgung und Ausbeutung großer Bevölkerungsgruppen“, das „zur Struktur der kapitalistischen Staaten gehört“ (NB1/374), mit dem vergangenen deutschen Nationalsozialismus gleichzusetzen.

Vor allem aber wird Peter Weiss' Entscheidung für antikoloniale und -imperialistische Befreiungsbewegungen der Dritten Welt durch eine Debatte mit Hans Magnus Enzensberger in entscheidendem Maße geprägt, die sich im Anschluß an die Veröffentlichung von dessen Aufsatz „Europäische Peripherie“ (1965) entwickelt, und die später unter dem Titel „Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger. Eine Kontroverse“ (1966) publiziert wird. Hier ordnet Enzensberger westliche Industrieländer – auch die des sozialistischen Ostblocks – einer reichen Welt und unterentwickelte Länder einer armen Welt zu und bezeichnet diese weltpolitische Gruppierung mit den beiden Pronomina „wir“ und „die“<sup>374</sup>. Er setzt dabei die unüberwindbare Spaltung in eine reiche und eine arme Welt voraus und betont ausdrücklich die Distanz zwischen „denen“ und „uns“, indem er innerhalb der reichen Welt kaum einen Klassenunterschied annimmt, wobei

---

<sup>373</sup> Rüdiger Sareika: Die Dritte Welt in der westdeutschen Literatur der sechziger Jahre, a. a. O., S. 232

<sup>374</sup> Hans Magnus Enzensberger: Europäische Peripherie, in: Kursbuch 2 (1965), S. 154

er sich selber und andere westeuropäische Autoren mit einbezieht.<sup>375</sup> Somit versucht er das Weltbild der Gegenwart nicht mit der Konfrontation zwischen dem kapitalistischen und sozialistischen Gesellschaftslager, sondern mit der Gegenüberstellung von „reichen“ und „armen“ Ländern zu erklären, und in diesem Zusammenhang faßt er nationale Unabhängigkeits- und Befreiungskämpfe in der Dritten Welt als Konflikte zwischen der reichen und armen Welt auf.<sup>376</sup>

Von dieser Überlegung ausgehend, hält Enzensberger eine Solidarität mit Einwohnern der kolonisierten Länder für unmöglich, soweit man sich nicht direkt in deren Wirklichkeit versetzt. Er setzt alle Ansprüche diesbezüglich als „leere Deklamation“<sup>377</sup> herab, indem er eine mögliche Solidarität mit der Dritten Welt nur als körperliches Engagement für aktiven Kampf versteht:

„Aber auch die anderen Versuche, sich mit >>denen<< zu solidarisieren, sind zum Scheitern verurteilt. Keine Tat und keine Vorstellungskraft genügt, um sich in die Lage eines schwarzen Grubenarbeiters, eines asiatischen Reisbauern oder eines peruanischen Indio zu versetzen.“<sup>378</sup>

Prinzipiell wehrt sich Peter Weiss gegen die Verwendung der Bezeichnungen „Dritte Welt“ oder „unterentwickelte Länder“, aber anders als im Sinn Enzensbergers, denn diese Bezeichnungen spiegeln nicht nur den eurozentrischen Standpunkt wider, welcher die Entwicklungsstufe dazugehöriger Länder nach dem Standard des westlich-kapitalistischen Gesellschaftssystems kennzeichnet, sondern sie beruhen auch auf einem „Klassendenken“, das „auf eine Welt dritter Klasse“<sup>379</sup> hinweist. Er sieht vielmehr die Dritte Welt als „die revolutionäre Welt“ oder „die Welt des revolutionären Kampfes“ an, die „für ihre neue Gesellschaft kämpft und dabei eine neue Haltung dem Leben gegenüber ausbildet“<sup>380</sup>, und schlägt vor, daß man die Dritte Welt „die wichtigste Welt unserer Zeit“<sup>381</sup> bzw. „die Erste Welt“ nennt, die „höher entwickelt als wir“ (R2/86) ist.

In diesem Zusammenhang weist Peter Weiss die Vorstellung Enzensbergers entschieden zurück, den zeitgenössischen Konflikt in der Dritten Welt auf den Gegensatz zwischen Arm und Reich zu reduzieren, und wirft

---

<sup>375</sup> Ebd. S. 156

<sup>376</sup> Ebd. S. 160

<sup>377</sup> Ebd. S. 165

<sup>378</sup> Ebd. S. 170

<sup>379</sup> Peter Weiss: Giorgio Polacco: Unterentwickelte Länder und revolutionäre Welt. Eine Begegnung mit Peter Weiss, in: [Hg.] Günter Busch: Peter Weiss. Gesang vom Lusitanischen Popanz. Mit Materialien (= edition suhrkamp 700), Frankfurt am Main 1974, S. 90

<sup>380</sup> Ebd. S. 91

<sup>381</sup> Ebd. S. 90

ihm „eine Doppelmoral“ (R2/35) vor. Zudem führt er eine derartige Weltanschauung auf die apolitische und zynische Tendenz der westlichen Linken zurück, die sich seit Beginn der Nachkriegszeit im Kreis europäischer Autoren und Intellektueller manifestieren soll. So richtet er im August 1965 in einem offenen Brief, der ein Jahr später unter dem Titel „Enzensbergers Illusionen“ erscheint, folgende Frage an Enzensberger, ferner auch an westliche Autoren und Intellektuelle:

„Stehen wir auf der Seite derer, deren Kräfte heute einem Verschleiß bis zur Vernichtung ausgesetzt werden (so wie die Wehrlosen in den faschistischen Konzentrationslagern), denen die Güter und Ausbildungsmöglichkeiten, die uns zur Verfügung stehen, versagt sind [...]?“ (R2/44)

Darüber hinaus nimmt Peter Weiss kaum einen großen Rangunterschied zwischen den Unterdrückten in der Dritten Welt und dem Proletariat in den westlichen Industrieländern an. Demnach betrachtet der Autor „die hochentwickelte Wohlstandsgesellschaft“ als „eine Klassengesellschaft auf erhöhtem Niveau, wo das ehemals revolutionäre Arbeitertum die Neigung entwickelt, die Normen der Bürgerlichkeit zu übernehmen“ (R2/16). Er beharrt auf der traditionellen Begriffsdefinition von Klassenkampf, die von Klassengegensätzen innerhalb einer Gesellschaft ausgeht, und aufgrund dieser marxistisch-leninistischen Gesellschaftsauffassung zeichnet er die „konkrete Trennungslinie“ (R2/38) der Welt zwischen dem kapitalistischen und sozialistischen Lager. Daraus will er die grundlegende Problematik der Dritten Welt herleiten, denn:

„Im Grunde ist es das gleiche, was dort hinten bei den Unbemittelten und was hier bei uns, die wir uns einen gewissen Lebensstandard angeeignet haben, geschieht. Wir befinden uns in dem gleichen sozialen Kampf, selbst wenn wir diesem Kampf in zweifelhafter Muße zusehen können, während die anderen dabei in jeder Stunde ihr Leben gefährden.“ (R2/39)

Damit begründet Peter Weiss die Notwendigkeit der Solidarität mit den Unterdrückten der Dritten Welt und ruft eindringlich dazu auf, nach allen Mitteln zu suchen, um „solidarisch mit den Unterdrückten“ zu sein und „sie in ihrem Kampf (der auch der unsere ist) zu unterstützen“ (R2/44). Er entscheidet sich gegen die koloniale Macht und für die von ihr Unterdrückten und beschäftigt sich mit zahlreichen Skizzen zu einem Problemkomplex über die zentralamerikanischen „Bananenrepubliken“ (NB1/399-422). Daraufhin häufen sich in seinen Notizbüchern die Eintragungen zu Vorar-

beiten für ein Stück über den Befreiungskampf in den portugiesischen Kolonien (NB1/429-473). Sie finden sich fast wörtlich im bald darauf entstehenden Stück wieder. Insbesondere dient das Buch „Portugal am Pranger“ (1964) von Gerhard Kramer als eine der bedeutsamsten Quellen, die „Weiss für die Arbeit konsultiert[e], um sie in sein Modell der Verfolgung und Ausbeutung zu integrieren.“<sup>382</sup> Das Stück wird als eine literarische Antwort auf die vom Autor selbst gestellte Frage entworfen; schließlich entsteht es mit der Abschlußbemerkung: „GESANG VOM LUSITANISCHEN POPANZ geschrieben Dez. 1965“ (NB1/474).

Das „Popanz“-Stück trägt den Titel „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ mit dem Untertitel „Stück mit Musik in 2 Akten“. Es ist insgesamt in elf Szenen unterteilt. Die Zahl elf verweist auf die formale Anlehnung an den DC-Plan. Die ersten fünf Szenen bilden den ersten Akt und die letzten sechs den zweiten Akt des Stücks. Das Stück, für welches im ersten Gesang Portugal als Schauplatz eingesetzt wird, kehrt im elften Gesang eben dorthin zurück, und dazwischen konzentriert es sich auf die portugiesische Kolonialherrschaft in Afrika, vor allem in Angola und Moçambique. Folglich hat das Stück den strukturellen Charakter eines „zyklischen“<sup>383</sup> Aufbaus. In den einzelnen Szenen wird aber das Thema oft gewechselt, indem der Schauplatz ständig vom Bergwerk zur Plantage und vom Dorfplatz in die Stadt wechselt. Dieser Wechsel wird allerdings ohne entsprechende Dekorationen nur dem jeweiligen gesprochenen Text entnommen. Demgemäß sind die Szenen collageartig aneinandergereiht, wobei die Szenenfolge durch einzelne Wörter und Sätze oder durch thematische Verknüpfung verbunden ist.<sup>384</sup>

Das gesamte Bühnengeschehen entwickelt sich im ständigen Austausch von These und Antithese, der das widersprüchliche Verhältnis zwischen portugiesischen Kolonialherren und kolonisierten Afrikanern spiegelt. Dieses wird jeweils wiederum von einzelnen Sprechern oder vom Chor berichtet und kommentiert und häufig in die Szenen von abwechselnd auftretenden Sprechern zwischen die Dialoge eingeschoben. Vor allem spielt der Chor eine wichtige Rolle, die Fülle von Informationen und Situationen in komprimierter Form zu vermitteln, sowie dabei durch Wiederholung besonders wichtige Informationen herauszustellen. Es erscheinen außerdem Kanon und Refrain als formale Komponenten, um den vorgeführten Inhalt an diesen Stellen zu pointieren.

---

<sup>382</sup> Peter Hanenberg: *Gesang vom Lusitanischen Popanz*, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*, a. a. O., S. 159

<sup>383</sup> Peter Weiss: *Giorgio Polacco: Unterentwickelte Länder und revolutionäre Welt*, a. a. O., S. 90

<sup>384</sup> Vgl. Ingeborg Schmitz: *Dokumentartheater bei Peter Weiss*, a. a. O., S. 99

Sieben numerierte Sprecher, vier weibliche und drei männliche, spielen auf der Bühne das gesamte Bühnengeschehen. Jeder Sprecher nimmt jeweils nur eine historisch bedingte Position auf der Bühne ein, dementsprechend hat er sich auf der Bühne zu gruppieren. Sozialpolitische Hintergründe des Vorgangs, welche auf der sprachlichen Ebene nicht zu komprimieren sind, werden durch den Einsatz der theatralischen Darstellungsmittel wie Tanz und Pantomime abstrahiert und gekennzeichnet, zum Teil sogar bewertet. Daneben werden auch Berichte oder Kommentare, die von einzelnen Sprechern oder vom Chor vorgetragen werden, durch Pantomime oder Tanz illustriert. Diese szenische Präsentation verhindert nicht nur die Einfühlung des Publikums in die Figuren, sondern sie übermittelt zugleich sinnliche Belege für die ideelle Botschaft des Stücks.

Dazu werden im Stück verschiedene Theaterformen wie Posse, Schau-bude, Jahrmarkts- und Volkstheater benutzt; es gibt den Vorhang und die direkte Ansprache an das Publikum; daneben auch das Bänkellied; heroisches Tableau, um historische Beziehungen zwischen Unterdrückten und Unterdrückern zu verdeutlichen; zirkusartige und kabarettistische Einlagen; das Schattenspiel, das hinter dem Tuch die Situation der kolonisierten Afrikaner pantomimisch darstellt; die Miniaturszene, die auf Einzelfälle eingehen; die Verwendung von Masken, welche soziale Funktionen der Unterdrückten in satirischer Weise unterstreichen.

Der Text des Stücks wird des öfteren von einzelnen Sprechern oder vom Chor gesungen und durch Instrumentalmusik begleitet. Das Wort „Gesang“ im Titel ist also durchaus wörtlich zu nehmen, und insofern ist der Text „eine Art Libretto“<sup>385</sup> für ein Musiktheater. Dabei trägt die musikalische Struktur des Textes dazu bei, „die politische Botschaft“ des Autors „emotional“ herauszuheben.<sup>386</sup> Entsprechend wird der Text in verknappter Sprache verfaßt, aber in Form von Versen und leicht rhythmischer Prosa präsentiert. Er erzeugt daher teils eine einfache, teils eine poetische Stimmung. Dabei sind vor allem drei Sprachformen bemerkenswert, wiewohl sie nicht strikt durchgehalten sind. Sie sind „ungefähr auf die drei Gruppen verteilt: rhythmisierte Prosa für die Unterdrückten, Knittelverse für die Einzelsprecher, freirhythmische lyrische Formen (manchmal an afrikanische Lyrik angelehnt) für den Chor.“<sup>387</sup> Zudem sind in der ersten Szene die Spott- und Schmähpasagen auf den Popanz in grob gereimten Knittelversen dargestellt. Diese Abwechslung von Prosa- und Versform ist thematisch konsequent durchkomponiert, und dadurch werden zwei deut-

---

<sup>385</sup> Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit, a. a. O., S. 170

<sup>386</sup> Maria Manuela Gouveia Delille: Die portugiesische Rezeption des >>Gesangs vom Lusitanischen Popanz<< von Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 9 (2000), S. 94

<sup>387</sup> Henning Rischbieter: Weiss (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters; Bd. 45), Velber bei Hannover, 1967, S. 81



lich unterscheidbare Verhaltensweisen von Unterdrückern und Unterdrückten kontrastiert, nämlich die ernsthafte und entschlossene Verhaltensweise der portugiesischen Kolonialherren, die sich um kommende Krisen sorgen und sich vor Verlusten ängstigen, und die gelassene und hoffnungsvolle Verhaltensweise der afrikanischen Kolonisierten, die nichts mehr zu verlieren haben.

Jedoch werden diese sprachlichen und nichtsprachlichen Mittel im Stück nicht voneinander isoliert, sondern in eine Einheit des Spiels gesetzt. Jeder Sprecher führt somit seine Aktion und Bewegung als Spiel vor, die unmittelbar das Publikum trifft, um dessen Interesse zu wecken und es auf den jeweils Vorgeführten zu konzentrieren. Gerade durch diese Spielweise entsteht die szenische Dynamik des Stücks, und somit wird dieses zum Vorbild für das politische Agitationsspiel, das sich in „die Tradition der politischen Revue und des Agitprop“<sup>388</sup> der zwanziger Jahre einreicht.

Weiss' szenische Intention wird von der ersten Szene her deutlich: Mit dem Beginn des Spiels wird die Popanz-Figur, die „überlebensgroß und drohend“ aussieht, aber „aus Eisenschrott“ (W5/202) zusammengebaut wird, unvermittelt auf der Bühne konstruiert. Sie trägt schäbige Versatzstücke wie Zylinderhut, Ordensband und Kruzifix. Diese Requisiten deuten die „Creme der Gesellschaft“ (W5/205) an, die in Portugal seit mehr als dreißig Jahren an der Macht ist. In der Tat verkörpert im Stück der Popanz nicht allein den portugiesischen Diktator Salazar, sondern vertritt allgemein die Ideologie der kapitalistischen Kolonialmächte, insofern wird durch ihn das kapitalistische Kolonialsystem im Stück personifiziert. Er erscheint also als „eine Allegorie des Systems, des totalitären in Portugal, des kolonialistischen in Portugiesisch-Afrika.“<sup>389</sup> Aber er leidet zunehmend an Altersschwäche und Inflexibilität, untermalt durch häufiges Gähnen. Schließlich soll er zum Ende des Spiels beim ersten Anstoß umfallen. Damit wird zugleich der unvermeidliche Untergang des portugiesischen Diktators Salazar und des kolonialistischen Ausbeutungssystems vorausgesehen.

Daraufhin wird das Publikum über die Grundlinien der portugiesischen Innen- und Kolonialpolitik informiert: Der Popanz bestimmt „Lusitaniens Aufgabe“ als die, „die göttliche Botschaft/ auf Erden zu verbreiten“ (W5/204), und setzt sein politisches Ziel darauf, „den Menschen vor den Versuchungen/ des Abgrunds zu retten/ und ihn zu erziehen/ zu einem moralischen Wesen“ (W5/205). Die „Moral“ (W5/207) und die „Zivilisation“ (W5/208) werden als „Grundbegriffe“ für „eine gesunde Gesellschaft“ vorgestellt, und ihre Phrasen sind „Gott Vaterland und Familie“. (W5/206) Die gesunde Gesellschaft funktioniert aber nur „auf Grund“ ei-

---

<sup>388</sup> Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss, a. a. O., S. 157

<sup>389</sup> Henning Rischbieter: Weiss, a. a. O., S. 81



nes bestimmten „sittlichen/ kulturellen und finanziellen/ Niveaus“, sie kann also nur durch „eine produktive Gesellschaft“ realisiert werden, die „auf harter/ aufopferungsvoller Arbeit“ (W5/206) basiert, da „man die Zivilisation/ eines Landes nach der Größe/ des Hilfspersonals/ beurteilen kann“ (W5/208). Für diesen Zweck setzt die Dreiheit von Religion, Armee und Monopol die Herrschaft „zur Verteidigung“ jener „Werte“ (W5/207) zusammen, und „darin zeichnen sich/ unsre großen historischen/ Leistungen ab“ (W5/208). Damit liefert die ideologische Konstruktion, um sich gegen „das Gift/ des Internationalismus“ zu schützen und „das heilige Recht des Eigentums“ zu verteidigen (W5/207), den Herrschenden eine Rechtfertigung für das Ausbeutungssystem Portugals, denn „wir benötigen/ eine ständige Reserve/ von Arbeitskräften für/ die Tätigkeiten/ zu deren Ausübung wir/ nicht geboren sind“ (W5/208).

Peter Weiss verdeutlicht diese ideologische Abstraktion der portugiesischen Herrschaft am Beispiel der unmenschlichen Lebenssituation des portugiesischen Dienstmädchens „Juana“, das sogar „für die Kammer“, die „nicht viel größer als ein Schrank“ ist, „voller Dank“ sein soll (W5/209), und er setzt somit das Leben des Dienstmädchens mit der Position des portugiesischen Industrieproletariats gleich. Dadurch gelangt er schließlich zu dem Urteil, daß sich die portugiesische Herrschaft keineswegs für das allgemeine Wohl des eigenen Volks interessiert. Ihre Ideologie dient ausschließlich dem Interesse der wenigen wirtschaftlich und politisch Mächtigen, denn „immer wieder hat die Geschichte gezeigt/ daß der Mensch sich selbst/ nicht zu lenken vermag/ Er bedarf der Leitung einer Autorität/ die ihn davor bewahrt/ dem Eigennutz und dem Materialismus/ zu verfallen“ (W5/204). So bezeichnet der Popanz alle Arten von politischen Ideen und Institutionen als „Gegner“ (W5/228) Portugals, und dementsprechend legt er sein diktatorisches Führerprinzip offen:

„Wir jedoch haben den Mut zu sagen/ daß auf diese Weise/ keine gerechte friedliche und/ fortschrittliche Lösung/ erreicht werden kann/ [...] In einer Welt/ in der der Vandalismus droht/ verwirklichen wir das Prinzip/ der Staatsführung/ durch einige wenige/ Auserwählte“ (W5/228f.)

Dieses diktatorische Herrschaftsprinzip des Popanz gilt für die afrikanische Kolonialpolitik Portugals, wobei gleichermaßen die Begriffe „Moral“ und „Zivilisation“ als ideologische Konstruktion für den Kolonialismus dienen, um dessen eigene Interessen in Afrika abzusichern. So erläutert Peter Weiss zunächst in der zweiten Szene die Bedeutung und Geschichte der sogenannten „zivilisatorischen Mission“ (W5/211) Portugals in Afrika in knapper Sprache. Hierbei fällt insbesondere auf, daß der Autor die Zeitangabe „seit 5 Jahrhunderten“ (W5/211f.) dreimal angibt. Diese

Angabe hat zwei kontrastierende historische Hintergründe: Sie dient einmal zum Hinweis auf die lange Tradition der Kolonialpolitik in Afrika, womit die portugiesischen Kolonialmächte ihre Ausbeutungsgeschichte als „ruhmreiche[n] Geschichte/ des Mutterlandes“ (W/5/218) rechtfertigen. Zum anderen bedeutet für die afrikanischen Unterdrückten die totale Zerstörung ihrer traditionellen Kultur und Lebensverhältnisse aber zugleich auch die Geschichte eines unendlichen gescheiterten Widerstands. Diese historischen Situationen trägt der Sprecher 5 als Wortführer der Afrikaner in Form einer Zusammenfassung vor:

„Beim Studium der Geschichte können wir erfahren/ wie es Aufstände gab in allen Jahren/ [...] da waren die besten von ihnen nicht mehr am Leben/ Allmählich wurden ihre reichen Traditionen/ zerstört von den ausgesandten Strafexpeditionen/ Aufgelöst wurden die Familien zersplittert die Stämme/ Daß niemand mehr seinen Nächsten kenne/ Dies ist der Grund daß in ihrem Land/ das sogenannte Dunkel entstand“ (W/5/214f.)

Durch den Hinweis auf die lange Kolonialgeschichte macht der Autor bewußt, wie früh die afrikanische Bevölkerung der Ausbeutung durch die portugiesische Herrschaft ausgesetzt wurde. Trotzdem erhält die Tatsache, daß die portugiesischen Unterdrücker seit der Eroberung von Diego Cao 1482 immer weiter in ihrer überlegenen Position bleiben, aber die Afrikaner unverändert nur Gegenstand der Ausbeutung sind, ein noch deutlicheres Profil dadurch, daß sich das Bühnengeschehen in den Szenen drei bis fünf auf den gegenwärtigen Aspekt der portugiesischen Unterdrückung in Afrika verlagert. Hier demonstriert Peter Weiss das widersprüchliche Verhältnis zwischen den portugiesischen Unterdrückern und den afrikanischen Unterdrückten.

Um ihre eigene Kolonialherrschaft in Afrika zu rechtfertigen, betont die portugiesische Kolonialmacht die „Unreife“ und „kindliche Zurückgebliebenheit“ der Afrikaner, infolge deren „sie anfällig“ sind „für die Aufwiegungsversuche/ jener Elemente/ die es auf die Zerstörung/ unserer Ideale/ abgesehen haben“ (W5/210). Daher fühlt sie sich nicht an die „Verpflichtung“ gebunden, „den Unentwickelten Rechte zu geben/ die wahrzumachen sie nicht fähig sind“ (W5/211), denn „sie können nicht folgerichtig denken/ sie können nicht planen/ sie sehen nur den heutigen Tag/ sie denken nicht an die Zukunft/ ohne uns/ würden sie/ in Gleichgültigkeit/ verkommen“ (W5/223). Mit einer derartigen Propaganda loben die Kolonisatoren sich selber für die Leistungen ihrer eigenen Kolonialpolitik, die die Afrikaner „zum allgemeinen zivilisatorischen Wohle“ (W5/216) führen soll.

Dieses Eigenlob der Kolonialherren wird durch die reale Unterdrückung gegenüber den Afrikanern widerlegt, indem die Schilderung ihre Lebens- und Arbeitssituation konkret erhellt. Die Kolonisierten müssen „nach dem geltenden Kontraktsystem“ in der Regel „vom Alter von 10 Jahren/ bis zum Tode/ [...] / zu einem Lohn von 7 Dollar im Monat“ (W5/219) arbeiten. Der Grundbesitz wird „nach der Vorschrift“ (W5/220) streng verwaltet und kontrolliert. Besitzt man ein Stück Boden, darf man nur „6 Monate im Jahr/ auf seinem Boden bleiben“ (W5/221), denn man muß auch „herangezogen werden/ wenn der Bedarf an Arbeitskräften/ es erfordert“ (W5/221). Die afrikanischen Frauen und Kinder sollen „14 Stunden am Tag/ [...] in der Baumwollplantage“ (W5/223) arbeiten, aber ihre Löhne reichen kaum für die Bezahlung eines Kilos Maismehl, Bohnen oder Trockenfisch. Zudem haben sie über ein Jahr lang keine Nachricht über den Verbleib ihrer Familienangehörigen.

Außerdem sollen Afrikaner, welche kein Arbeitsbuch, kein Geld oder keine Aufenthaltsgenehmigung besitzen, bestraft werden: Sie werden in ein „Lager“ gebracht, um zu lernen, ihre „gesetzlichen Verpflichtungen/ zu erfüllen“ (W5/226). Auch müssen sie als „Strafarbeit“ dort „ein Jahr lang/ in einem Lager für Schwererziehbare/ ohne Lohn arbeiten“ (W5/226). Am Ende spricht man nicht von „Arbeitskräften“, sondern von „Menschenmaterial“ (W5/221). Folglich erweisen sich die zivilisatorischen Phrasen der portugiesischen Unterdrücker als Lüge und Betrug, um ihr Ausbeutungssystem gegen die afrikanischen Unterdrückten zu rechtfertigen.

Zur Stabilisierung dieses Ausbeutungssystems wird die koloniale Politik Portugals in Afrika systematisch und planmäßig durchgesetzt, wobei insbesondere die Bildungs- und Erziehungspolitik an einer strategisch zentralen Stelle der Kolonialherrschaft stehen. Nur wenige Afrikaner, welche für die Erhaltung und Unterstützung des kolonialen Gesellschaftssystems benötigt werden, haben Möglichkeit und Mittel für die Ausbildung im Lesen und Schreiben. Ansonsten wird die Ausbildung den „99 von 100/ afrikanischen Arbeitern“ (W5/218) im Schreiben und Lesen strikt vorenthalten und verwehrt. Im übrigen werden die Afrikaner vollkommen ihres Selbstbestimmungsrechts beraubt, sie dürfen also ihre „Stimme zur Wahl/ nicht abgeben“ und für sich selbst „keine Gewerkschaften“ aufbauen (W5/219). Falls sie Widerstand gegen die ungerechte Kolonialpolitik leisten, sollen sie auf schreckliche Art und Weise mit dem „Schlagholz“ (W5/222), das Löcher in die Hände reißt, bis hin zur Strafmaßnahme des „Statue stehn“ (W5/261) gefoltert und niedergeschlagen werden und sogar mit dem Tode bezahlen. Schließlich soll jegliche Widerstandsbewegung gegen die Kolonialmacht untersagt werden. Der Autor schildert diese brutale Unterdrückungssituation der Kolonisierten in mehrfach wiederholten liedartigen Versen, und diese erinnern das Publikum daran, daß die

Afrikaner trotz der Mißstände und der Gewalttätigkeiten durch die portugiesische Kolonialherrschaft keineswegs die eigene Kultur als Mittel ihres künftigen Widerstands verlieren:

„Lauf Antilopen-Mann lauf/ Der Jäger kommt mit den Hunden/ Lauf weg vor den Hunden/ Antilopen-Mann/ Lauf Kaninchen-Mann lauf/ Der Jäger kommt mit dem Gewehr/ Versteck dich vor dem Jäger/ Kaninchen-Mann/ Lauf Feldmaus-Mann lauf/ Der Jäger schießt nach dir/ Verkriech dich vor den Kugeln/ Feldmaus-Mann/ Verkriech dich in der Erde“ (W5/227)

In dieser Weise läßt Peter Weiss die fortwährende und immer nach gleichem Muster ablaufende Unterdrückung durch die Kolonialherren erkennen. Er macht durch das individuelle Schicksal der afrikanischen Magd „Ana“ erneut das kolonialistische Ausbeutungssystem anschaulich: Die im sechsten Monat Schwangere wird infolge ihres Widerstandes gegen ihre Herrschaft verhaftet und geprügelt. Sie verliert dadurch ihr Kind und wird in einem unbekanntem Verlies eingekerkert, ohne Hoffnung, ihre Familie wiederzusehen. Daraufhin stellt der Redewechsel zwischen Ana und Chor die Ungerechtigkeit und die notwendige Bewältigung der Unterdrückung vor Augen. Aber zugleich ergibt sich die Frage, wie die afrikanische Bevölkerung selbständig ihren erfolgreichen Befreiungskampf gegen die Unterdrücker führen kann.

Mit dem Beginn des zweiten Aktes verlagert sich das Bühnengeschehen von der Konfrontation zwischen den afrikanischen Kolonisierten und den portugiesischen Kolonisatoren auf den Konflikt zwischen Afrika und Westeuropa, und insofern markiert die Teilung in die beiden Akte „eine größere Zäsur“<sup>390</sup> des Themas. Durch diese Verschiebung läßt Peter Weiss zunächst erkennen, daß der Sieg der Afrikaner über ihre Kolonialherren keineswegs leicht zu erlangen ist. Der Autor informiert das Publikum darüber, daß die ökonomischen Grundlagen der portugiesischen Kolonialmacht in engem Zusammenhang mit den Interessen der kapitalistischen Industrieländer stehen. Die Kolonialmacht trifft gewaltsam Maßnahmen gegen die Afrikaner und wird von den westlichen Industrieländern finanziell unterstützt, um ihre gemeinsamen Interessen und Vorteile beharrlich zu wahren, denn „auf Grund der günstigen Kostenlage/ wächst die Beteiligung des Auslandskapitals/ an unsern exportkräftigen Privatunternehmen/ Und warum/ so fragt man in Lissabon/ würden führende Industrielle/ Europas und Amerikas/ in unsern afrikanischen Provinzen/ ihre Investitionen erhöhen/ wenn sie nicht /von unsrer Zukunft/ in diesen Gebieten/ über-

---

<sup>390</sup> Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss, a. a. O., S. 157

zeugt wären“ (W5/262). In der Tat bedeutet für westliche Monopole, in Afrika „Geld zu investieren“, die Arbeitskraft der Afrikaner „nicht mehr/ als nur ein Werkzeug wert“ (W5/240) zu achten. Vor allem aber gilt: „30% erzielt im Jahr/ das Kapital an Dividenden“ (W5/240).

Die Partnerschaft zwischen den portugiesischen Kolonialherren und den westlichen Monopolen weitet sich über deren finanzielle Unterstützung hinaus bis auf den militärischen und politischen Bereich aus. Entsprechend sichern die westlichen Industrieländer als „getreue Partner im Atlantischen Pakt“ nicht nur „ihre militärische Hilfe“ (W5/250) Portugal zu, sondern verteidigen auch die unmenschliche Kolonialpolitik Portugals. Sie verfälschen sogar die gegenwärtige Situation Afrikas und kehren sie ins Gegenteil um. So verkündet ein westlicher Politiker in der Öffentlichkeit, daß man „nur Fortschritt [...] in Lusitaniens afrikanischen Provinzen/ Angola und Mocambique“ und dort „[...] nur/ Inseln des Friedens“ sehen kann, in denen „seit Jahrhunderten“ konsequenterweise „die Gleichberechtigung/ zwischen den Rassen“ (W5/253) herrscht.

So führt Peter Weiss in der zehnten Szene, in der der Popanz einem westlichen Bankier sehr freundlich entgegenkommt, diese enge Zusammenarbeit von Kolonialismus und Kapitalismus in satirisch überspitzter Form grotesk vor: Der Sprecher des Popanz trägt eine Geiermaske, die auf die Aggressivität der portugiesischen Kolonialherrschaft hinweist, und der Sprecher des Bankdirektors tritt mit einer Fuchsmaske als schlauer und listiger Vertreter des kapitalistischen Gesellschaftssystems auf, das nach höchsten Profiten strebt. Die beiden tanzen auf der Bühne zusammen, während drei andere Sprecher zeitgleich gegenseitig Taschendiebstähle pantomimisch darstellen.<sup>391</sup> Damit wird noch deutlicher, daß die Unterdrückung gegenüber den Afrikanern mit dem Interesse sowohl der portugiesischen Kolonialmacht als auch des kapitalistischen Europa vollständig übereinstimmt.

Daher mag ein eigenmächtiger Kampf der Afrikaner gegen die Kolonialmacht umso schwieriger erscheinen, und auch die Hoffnung der Afrikaner auf Befreiung scheint mehr und mehr im Sande zu verlaufen. Ein Beispiel dafür wird in der sechsten Szene vorgeführt: Eine Gruppe von Afrikanern macht eine Petition, weil sie ihre Kinder in eine eigene Schule schicken möchten. Diese Petition wird aber von der portugiesischen Kolonialmacht vollkommen ignoriert. Vielmehr werden die Initiatoren dieses Begehrens verhaftet und auf schreckliche Weise liquidiert:

---

<sup>391</sup> Zur satirischen Darstellung Weiss' vertritt Otto F. Best eine ganz andere Meinung: „abstrahierend-summarisches Denken erzielt [...] grotesk-komische Wirkung, fordert zum Lachen heraus, das sich kaum mit dem aufklärerisch-agitatorischen Bemühen des Verfassers vertragen dürfte.“; vgl. hierzu in: Ders.: Peter Weiss. Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater, a. a. O., S. 150

„Ein Flugzeug brachte das/ was von den Männern übrig war/ hinweg  
zum Meer in Säcken/ Nach Tagen schwemmte dann die Flut/ was übrig  
war zum Strand zurück/ Arme Beine Rumpfe“ (W5/239)

Die grausame Gewaltanwendung der Kolonialherren fordert die Gegengewalt der Kolonisierten heraus. Das Wechselspiel von Gewalt und Gegengewalt ist von zunehmender Brutalität gekennzeichnet, was einen direkten Anlaß zur ersten kollektiven Aufstandsbewegung der Angolaner liefert. Die Eskalation von Gewalt und Gegengewalt läßt nun die Kolonialherren diese Auseinandersetzung als Kampf „gegen wilde Tiere“ bestimmen (W5/248), so daß den Afrikanern ihr Menschsein und ihre Menschenwürde vollkommen abgesprochen wird. Infolgedessen erscheint die Gegengewalt der afrikanischen Bevölkerung gegen ihre Herrschenden als Notwehr und als Technik der Revolution, um den totalitären Terror zu brechen und eine menschenwürdige Gesellschaft zu schaffen.<sup>392</sup> Daher schildert der Sprecher 3 die Gegengewalt der afrikanischen Bevölkerung „triumphierend“ (W5/249):

„Den Besitzer eines Sägewerks/ und seine Familie/ haben sie auf die  
Bretter gebunden/ und der Länge nach/ durch die Gattersäge gejagt“  
(W5/249)

Zuletzt verfaßt die angolische Bevölkerung eine Resolution für den bewaffneten Kampf gegen ihre Kolonialherren, und ihr Befreiungskampf erweist sich als Verteidigung der traditionellen Kultur, wenn der Sprecher 7 den bald kommenden Kampf der Afrikaner in lyrischer Form mit einem afrikanischen Rhythmus und einer volkstümlichen Metaphorik vorträgt:

„Ich lache die Rinde der Bäume ab/ Ich schwimme den Wasserfall hin-  
auf/ Ich tanze den Fels zu Stücken/ Ich singe den Löwen tot/ Ich blase  
den Mond aus“ (W5/249)

Jedoch wird der erste bewaffnete Kampf der angolischen Afrikaner von Portugal und dem NATO-Bündnis von Grund auf zerschlagen. Nach

---

<sup>392</sup> Zur Gegengewalt der Unterdrückten in der Dritten Welt; vgl. hierzu in: Horst Mahler: Forum: Der antiimperialistische und antikapitalistische Kampf, in: [Hg.] SDS Westberlin und Internationales Nachrichten- und Forschungs-Institut (INFI): Internationaler Vietnam-Kongreß. Februar 1968 Westberlin. Der Kampf des vietnamesischen Volkes und die Globalstrategie des Imperialismus. Mit einem Nachwort zum Reprint 1987, Hamburg 1987, S. 156; vgl. außerdem auch in: Klaus Meschkat: Sieben Fragen zum Thema – Ein fiktives Gespräch mit Erich Fried, Peter Hacks u.a., in: [Hg.] Hans Dollinger: Revolution gegen den Staat? Die außerparlamentarische Opposition – die neue Linke. Eine politische Anthologie, Bern München Wien 1968, S. 127



dem vorläufigen militärischen Sieg über die Befreiungsbewegung versuchen Portugal und seine Verbündeten alle politischen und ökonomischen Mittel zu nutzen, um das historisch überlieferte kapitalistische Kolonialsystem in Afrika zu retten. Somit erscheint die Frage umso verzweifelter, wie die afrikanische Bevölkerung der Übermacht des kapitalistischen Kolonialismus entkommen kann. Allerdings nimmt der Autor die aus dieser historischen Realität erwachsende pessimistische Aussicht auf und versucht sie in eine revolutionäre Hoffnung auf Befreiung zu verwandeln. Daher hält er sich konkret an das historische Datum der ersten angolischen Aufstandsbewegung, dessen Angabe das Ende der fünfhundertjährigen Kolonialgeschichte und den Beginn des bewaffneten Befreiungskampfes in Afrika bezeichnet:

„Dies ist der 15. März 1961/ Merkt euch das Datum/ Der Kampf um unsre Selbständigkeit/ hat begonnen“ (W5/247)

Diese Aufgabe erklärt sich dadurch, daß Peter Weiss trotz der Niederlage des ersten Kampfes drei günstige Bedingungen für eine revolutionäre Entwicklung in Afrika vorhersieht: Erstens: Die afrikanische Bevölkerung trat anläßlich jenes Kampfes zum ersten Mal mit ihren eigenen Forderungen auf und formierte sich zur nationalen Befreiungsbewegung. Er macht auf die Erweckung des politischen Bewußtseins der angolischen Bevölkerung aufmerksam, anschließend zeigt er sich davon überzeugt, daß sie einen zukünftigen Kampf gegen ihre Kolonialmacht eigenständig zu organisieren und durchzuführen vermag. Von dieser Überzeugung ausgehend, arbeitet der Autor bereits in einigen Redepassagen der afrikanischen Wortführer mit einem angedeuteten afrikanischen Rhythmus und einer entsprechenden Metaphorik, weil die Kultur der Afrikaner vor allem einen wichtigen Beitrag zur Bildung ihrer kämpferischen Einheitsfront gegen die Unterdrücker leisten kann.

Zweitens: Im Gegensatz zur Propaganda der portugiesischen Kolonialherren wird das materielle Elend der afrikanischen Bevölkerung zunehmend unerträglich. Der Autor hebt daher erneut im zweiten Akt – wie schon zuvor im ersten Akt – die Zeitangabe „nach 500 Jahren“ (W5/237) oder „5 Jahrhunderte“ (W5/263) mehrmals hervor. Durch Wiederholung von Chor- und Refraïneinsätzen ist zu erkennen, daß sich sowohl die Art der fünfhundertjährigen Unterdrückung und damit auch der Lebensstandard der Afrikaner nicht verändert, als auch daß sie weiterhin Opfer dieser Unterdrückung und Ausbeutung bleiben.

Drittens: Das portugiesische Proletariat muß in einer günstigeren Lage als die afrikanische Bevölkerung sein, da es „6 mal so viel Lohn in die Hand“ bekommt, „weniger Steuern“ abgibt, und „von Recht und Verwal-



tung anerkannt“ (W5/227f.) wird. Der Chor aber sagt zugleich an eben dieser Stelle, daß im Prinzip auch das portugiesische Proletariat dem Ausbeutungssystem des kapitalistischen Kolonialismus ausgesetzt ist. Es hätte aber „noch immer nicht erkannt/ wer es ist der die Unterschiede bestimmt/ und wer dabei am meisten gewinnt“ (W5/228). Der Autor weist nun jedoch darauf hin, daß das portugiesische Proletariat nicht nur ein politisches Bewußtsein entwickelt, sondern auch in Portugal selbst eine starke Oppositionsbewegung gegen das diktatorische Unterdrückungssystem entsteht.

Auf dieser Basis verfolgt Peter Weiss eine kämpferische und optimistische Grundhaltung und will diese auf die Hoffnung und auf den zukünftigen Befreiungskampf der afrikanischen Bevölkerung ausweiten. In diesem Sinn impliziert die Bindung des Autors an jenes Datum der ersten angolischen Aufstandsbewegung, so Stefan Howald, eine Art „Aufklärung für eine erfolgreiche Revolte“<sup>393</sup> der Afrikaner. Zur Verdeutlichung läßt er schließlich den Popanz auf der Bühne zusammenfallen. Berücksichtigt man aber die historische Realität, daß Salazar auch etliche Jahre nach dem Abfassen des Stücks noch über das faschistische Portugal und seine Kolonien regiert, also die Situation der Unterdrückung gegenüber der afrikanischen Bevölkerung und dem portugiesischen Proletariat immer noch besteht, so hat der Sturz des Popanz nur die Funktion einer metaphorischen Vorwegnahme. Insofern ist dieser Sturz des Popanz in bezug auf die reale Geschichte als Auftakt und nicht als Endlösung zu verstehen. Dies wird noch klarer in der nächsten Redepassage, in welcher die Wiederholung des immer gleichen Widerspruchs erneut anklingt:

„Und auch wenn es jetzt heißt er sei tot/ er der uns so lange im eigenen Lande bedroht/ so ist sein Gefolge doch immer noch da/ und nichts geschieht was nicht auch früher geschah/ [...] Die Generäle sind da die Spekulanten und Magnaten/ mit ihren Scheckheften Polizeitruppen und Soldaten/ Und es kommen alle Verbündeten der westlichen Welt/ um zu verteidigen ihr erstohlenes Geld“ (W5/264)

Somit macht Peter Weiss durch die Warnung vor dem eigentlichen Gegner zugleich deutlich, daß die endgültige Befreiung nur durch den Kampf der Unterdrückten gegen das kapitalistische Kolonialsystem als Ganzes erreichbar ist. Als Möglichkeit der Überwindung entwirft der Autor einen solidarischen Kampf der kolonisierten Afrikaner und des kapitalistischen Proletariats gegen die Unterdrücker, um die Wiederholung des immer gleichen Widerspruchs zu durchbrechen. Er beschreibt im ersten Akt das portugiesische Dienstmädchen „Juana“ und die angolische

---

<sup>393</sup> Stefan Howald: Peter Weiss. Zur Einführung, a. a. O., S. 90

Magd „Ana“. Beide sind gleichermaßen Unterdrückte, obwohl sie anderen Welten und Kulturen angehören. Der Autor läßt durch beide individuell geformten Figuren und ihr vergleichbares Schicksal die wirksamen Ideen und Kräfte des kapitalistischen Kolonialismus sichtbar werden, und daraus will er die Notwendigkeit der Solidarität für die weltweite Kampffront der Unterdrückten herausstellen. Entsprechend formuliert der Schlußchor eine agitatorisch abschließende, aber noch zur realen Geschichte sich öffnende Verheißung, die das Publikum direkt zu kämpferischer Solidarität mit afrikanischen Kolonisierten aufruft:

„Und mehr werden kommen/ ihr werdet sie sehn/ Schon viele sind in den Städten/ und in den Wäldern und Bergen/ lagernd ihre Waffen und sorgfältig planend/ die Befreiung/ die nah ist“ (W5/265)

Die Schlußchorpassage ist ein Versprechen des nahenden Sieges über die Unterdrücker und eine Aussicht für die Zukunft, in der letztlich der immer gleiche Prozeß der Unterdrückung zu einem Ende kommt. Aber im Gegensatz zur Absicht des Autors, den portugiesischen Kolonialismus als exemplarisch für das widersprüchliche Verhältnis des gegenwärtigen Kapitalismus darzustellen und somit die Möglichkeit der weltweiten Solidarität der Unterdrückten für eine endgültige Befreiung zu suchen, entspricht der Stoff des Stücks selbst nicht mehr dem allgemeinen Charakter des seit den sechziger Jahren sich entwickelnden Neoimperialismus. Zunächst haben die meisten Länder der Dritten Welt bereits seit dem zweiten Weltkrieg das Ziel ihrer nationalen Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen erreicht. Zudem gab es in diesem historischen Wandlungsprozeß kaum wirklich ernste Kämpfe zwischen Kolonisierten und Kolonisten, außer in Algerien und in den portugiesischen Kolonien. Daher hat der im „Popanz“-Stück behandelte Vorgang keinen plausiblen Bezug zur Kontinuität der Befreiungs- und Unabhängigkeitskämpfe in der Dritten Welt.

Im gleichen Kontext hat die Kolonialpolitik Portugals keinen unmittelbaren Zusammenhang mit der Tagespolitik der Dritten Welt, sie ist also nicht zur Erklärung der Struktur internationaler Abhängigkeit geeignet, da viele neu gegründete Länder beim Erscheinen des Stücks bereits neuen, aber andersgearteten widersprüchlichen Situationen ausgesetzt waren. Allerdings gab die Abschaffung des kolonialen Ausbeutungssystems diesen Ländern die Hoffnung, daß die staatlich-politische Unabhängigkeit auch sozialökonomische Probleme lösen kann. Doch trafen sie in den meisten Fällen keine politische Vorbereitung zur nationalen Befreiung und Unabhängigkeit. Ihre neuen herrschenden Kräfte wollten meist in der gesellschaftlichen Umgestaltungsphase die undemokratische Gesellschaftsstruktur, die von den ehemaligen Kolonialmächten übernommen wurde, auf-

rechterhalten, sie scheitern also an der Schaffung eines neuen gesellschaftlichen Entwicklungsmodells.

Diese Fehlleistung vertieft auf der einen Seite die inneren Widersprüche der Dritten Welt, welche zum Konflikt von Rassen, Klassen und Religionen, und demnach zur Verstärkung des verwaltenden Unterdrückungsapparats sogar oft zum Bürgerkrieg führen. Sie vergrößert auf der anderen Seite politisch-sozialökonomisch die internationale Abhängigkeit der Dritten Welt. Allerdings ist dies nicht nur auf das westeuropäisch-kapitalistische Gesellschaftssystem zurückzuführen, denn „Kapital- und Militärhilfe als Mittel zur Sicherung von Bündnispotential ist ja nicht nur ein Merkmal westlicher oder kapitalistischer Politik. Für die Darstellung neoimperialistischer Tendenzen wäre die Gestaltung eines jener Prozesse interessanter gewesen, bei denen Hegemonialansprüche sowohl von westlicher als auch östlicher Seite gestellt werden.“<sup>394</sup>

Außerdem hat sich der europäische Kapitalismus seit der Nachkriegszeit zügig konsolidiert, demnach wird auch der Klassenwiderspruch innerhalb der westeuropäischen Industrieländer immer mehr zurückgehen. Insofern ist das rückständige Gesellschaftssystem des damaligen Portugal kaum zur Erklärung der Widersprüchlichkeit des westeuropäischen Kapitalismus heranzuziehen. Zwar geht auch der ideologische Orientierungspunkt der europäischen Linken keineswegs über eine nationale Einheit hinaus, so wie Enzensberger im Zusammenhang mit dem Algerien-Krieg darauf hinweist, daß sich keine einzige französische Partei für die Aufständischen erklärt habe, auch die kommunistische nicht.<sup>395</sup>

Demnach beinhalten die Ausführungen des Autors keine grundlegenden Reflexionen über die eigentlich problemkonstituierenden Details der Dritten Welt und zur gesellschaftlichen Komplexität des westlichen Europa. Das Stück bleibt daher „in den Gegensätzen von Kampf und Herrschaft befangen, ohne eine wirksame Perspektive ihrer Aufhebung zu imaginieren.“<sup>396</sup> Der Autor macht also keinen realistischen Vorschlag für ein neues Verhältnis zur Dritten Welt, welcher über die rein formale nationale Unabhängigkeit hinausweist. Schließlich kündigt er im Stück lediglich seinen eigenen Traum von einer besseren Zukunft an. Diese Problematik kann auch im nächsten Stück, dem „Vietnam“-Stück, kaum gelöst werden.

---

<sup>394</sup> Rüdiger Sareika: Die Dritte Welt in der westdeutschen Literatur der sechziger Jahre, a. a. O., S. 216

<sup>395</sup> Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Europäische Peripherie, a. a. O., S. 162f.

<sup>396</sup> Peter Hanenberg: Gesang vom Lusitanischen Popanz, a. a. O., S. 169

#### 4.4. Der Vietnamkrieg als ein Modell für den Befreiungskampf der Dritten Welt: das „Vietnam“-Stück

Die militärische Invasion der USA in Indochina verstärkt sich zu Anfang der sechziger Jahre immer mehr, um die Diem-Regierung Südvietnams zu unterstützen. Infolgedessen weitet sich der Vietnam-Krieg rasch aus und tritt in den Vordergrund der damaligen Weltpolitik. Zudem wird die aktuelle Situation in Vietnam täglich eindringlich durch Massenmedien verbreitet, letztlich wirkt sich der Vietnam-Konflikt bis auf die westeuropäische Innenpolitik aus. So bietet er einen unmittelbaren Anlaß zum Entstehen der Studentenrevolte von 1968, die in der westdeutschen Kulturumgebung der sechziger und siebziger Jahre tiefe Spuren hinterläßt. Zu diesem Zeitpunkt mag Weiss' politische Einstellung anlässlich des aktiven Engagements in Vietnam mit dem manifestierten Programm der Studentenbewegung koinzidieren.<sup>397</sup>

Peter Weiss bezieht während der Arbeit am „Vietnam“-Stück seine ideologische Position zu dem Vietnam-Krieg in seinem Aufsatz „Vietnam!“ (1966), in dem er sich gegen das wachsende militärische Eingreifen der USA in Vietnam stellt und zum Widerstand gegen die Kriegspolitik der USA aufruft. Hierin bezeichnet er nicht allein den vietnamesischen Konflikt als einen konzentrierten Ausdruck der aktuellen weltpolitischen Situation, sondern versteht den amerikanischen Krieg gegen die vietnamesische Bevölkerung unter dem Schlüsselwort „Genocid“ (R2/61). Er charakterisiert in diesem Zusammenhang die Kriegspolitik der USA gegen Vietnam durch den Terminus „Imperial-Faschismus“ (R2/138), welcher sich in der Folge vom Faschismus über den Kolonialismus zum Neoimperialismus abzeichnet. Diese Grundhaltung zum Vietnam-Krieg läßt sich unschwer in zahlreichen Notizen und Interviews des Autors erkennen.

Der Autor beginnt im Februar 1966 in seinen Notizbüchern mit ersten Skizzen zum Vietnam-Stoff und trägt zum ersten Mal einen „Gesang von den Verwüstern Viet Nams“ (NB1/519) ein. In der Folge setzt er sich über zwei Jahre lang mit dem Vietnam-Thema auseinander, bis das Stück Ende April 1967 abgeschlossen ist und nach einer Überarbeitungsphase im März 1968 in Frankfurt uraufgeführt wird. Er beteiligt sich außerdem aktiv an den Solidaritätsbewegungen für das vietnamesische Volk sowie gegen den Vietnamkrieg der USA, und entsprechend drückt sich auch seine politische Parteilichkeit immer radikaler aus. Seine politische Aktivität entwickelt sich dabei in zwei Richtungen: Der Autor engagiert sich einerseits aktiv für das Internationale Russell-Tribunal – dessen erste Sitzung findet vom 2. bis 10. Mai 1967 in Stockholm statt und die zweite vom 20. November bis

---

<sup>397</sup> Vgl. Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss, a. a. O., S. 82

zum 1. Dezember 1967 in der dänischen Stadt Roskilde –, in dem die Kriegsverbrechen der USA in Vietnam untersucht werden sollen. Er nimmt zudem auch an der vom SDS Westberlin organisierten Internationalen Vietnam-Konferenz am 17. und 18. Februar 1968 teil. Andererseits veröffentlicht er nacheinander eine Reihe von Aufsätzen und Berichten über Vietnam, wie etwa „Vietnam!“ (1966), „Che Guevara!“ (1967), „Notizen zum kulturellen Leben in der Demokratischen Republik Viet Nam“ (1968) und „Bericht über die Angriffe der US-Luftwaffe und -Marine gegen die Demokratische Republik Viet Nam nach der Erklärung Präsident Johnsons über die >>begrenzte Bombardierung<< am 31. März 1968“ (1968) sowie „Die Luftangriffe der USA am 21. 11. 1970 auf die Demokratische Republik Viet Nam“ (1970) usw.

In diesem Sinne läßt sich das „Vietnam“-Stück als ein literarisches Fazit für das Vietnam-Engagement des Autors betrachten. Dabei entwirft er zunächst das Stück als „ein Stück fürs wissenschaftliche Zeitalter“ (G/137), das von eben diesem Begriff, wie ihn zuvor Brecht bestimmt, ausgeht.<sup>398</sup> Aber im Gegensatz zu Brecht rezipiert der Autor diesen Begriff unter einem anderen Aspekt, um die politische Aufklärungsfunktion seines Stücks zu betonen, jedoch nicht im unterhaltenden Sinne. Er begründet das Argument dafür mit den Rezeptionsbedingungen beim westlichen Publikum:

„Brecht richtet sich doch an das Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters. Dieses wissenschaftliche Zeitalter hat seinen Beginn in der sozialistischen Gesellschaft. Das Publikum des Theaters der westlichen Gesellschaft kommt zum großen Teil aus bürgerlichen Schichten; der Anteil der Arbeiterklasse ist noch sehr gering. Die Schwierigkeit besteht darin: Die westlichen Autoren richten sich vor allem, wenn sie politisch bewußt und politisch aktiv sind, gegen die bürgerliche Gesellschaft und sprechen für die Arbeiterklasse in dieser Gesellschaft. Nun besteht hier eine Diskrepanz. Wir haben gestern von der Vorhut der Arbeiterklasse gehört, von der Arbeiterklasse als bewußter Vorkämpferin für eine neue Gesellschaft. Im Westen ist das nicht überall so.“<sup>399</sup>

---

<sup>398</sup> Bertolt Brecht nimmt die Gegenwart als „ein wissenschaftliches Zeitalter“ auf, welches das menschliche Zusammenleben in einem ganz neuen Umgang durch die Wissenschaften bestimmt. Es ist ja bekannt, daß er von dieser Vorstellung ausgehend seine theoretischen Überlegungen zum Theater entfaltet, deren es Quintessenz ist, daß sich das Theater einerseits aktiv für die Wirklichkeit engagiert, um eindringliche Abbilder herzustellen, aber andererseits dieses Engagement „zur Hauptquelle der Unterhaltung“ macht. So bestimmt er das Theater selbst „ganz und gar als ein Spiel“, ja als „eine Stätte der Unterhaltung“, weil er die „Produktivität“ des Theaters auf eben diesen „praktikablen Abbildungen der Gesellschaft“ beruhen sieht; vgl. hierzu in: Ders.: Kleines Organon für das Theater, in: Schriften 3 (1942-1956), a. a. O., S. 65 - 97, hier bes. S. 66 und 74

<sup>399</sup> [Hg.] Werner Hecht: Brecht – Dialog 1968, a. a. O., S. 93

Das wissenschaftliche Konzept des Autors ist in bezug auf die formale Verarbeitung des „Vietnam“-Stücks spürbar, das nicht in Akte oder Szenen, sondern jeweils in Stadien eingeteilt wird. Er nennt zudem auf der Copyright-Seite separat seinen wissenschaftlichen Mitarbeiter Jürgen Horlemann, der ihm sein „enzyklopädisches Wissen als Disziplin gegen poetische Ausschweifung“ (NB1/527) zur Verfügung gestellt hatte. Damit deutet er auch bezüglich der stofflichen Gehalte auf einen wissenschaftlichen Charakter des Stückes hin. Insofern kann man bereits vorhersehen, daß der Autor „seinen Text nicht primär als ästhetische Verlautbarung gewertet wissen will, sondern als Dokument des politischen Kampfes, innerhalb dessen sein Stück zum Werkzeug wird.“<sup>400</sup>

Vor allem aber stellt das Vietnam-Engagement den Autor ständig vor eine zentrale Frage, wie er sie in einer Vorbemerkung zu den „Notizen zum kulturellen Leben in der Demokratischen Republik Viet Nam“ formuliert, in welcher eine Vietnam-Reise mit seiner Frau Gunilla Palmstierna-Weiss vom 14. Mai bis zum 21. Juni 1968 in Form eines detaillierten Berichts dokumentiert ist:

„Wie ist es der Bevölkerung, die sich nun in der 3. Generation im Kampf befindet, möglich, einem Angriff zu widerstehen, der in seiner Totalität die Zerstörungsaktionen des Zweiten Weltkrieges weit übertrifft. Wie ist es den Menschen in Nord Viet Nam, und mit ihnen der Befreiungsfront im Süden, möglich, nicht nur die Destruktion zu überdauern, sondern auch zur erfolgreichen Offensive überzugehen gegen die stärkste Militärmacht der Welt. Was befähigt diese Nation, trotz der Zertrümmerung alles Erbauten, ihre Produktion und ihre gesellschaftliche Einheit aufrechtzuerhalten?“<sup>401</sup>

Die Konfrontation mit dieser Kernfrage führt den Autor zu der Überzeugung, daß das vietnamesische Volk die unausrottbare Widerstandskraft gegen die Unterdrückung bereits durch eine zweitausendfünfhundertjährige Geschichte hindurch verinnerlicht hat. Demnach versucht er durch die Darstellung der gesamten Kampfgeschichte Vietnams und mit den Mitteln des Theaters einen Beitrag zur Unterstützung des in Vietnam aktuell entwickelten Kampfes gegen die USA zu leisten und ihn als ein Beispiel für die Befreiungs- und Unabhängigkeitskämpfe der Dritten Welt gegen die imperialistischen Mächte einzusetzen. Der außergewöhnlich lange Titel des Stückes nimmt eben diese Intention schon vorweg: „Diskurs/ über die

---

<sup>400</sup> Manfred Durzak: Monologe und Appelle an die Wirklichkeit. Die Dramen von Peter Weiss, a. a. O., S. 308

<sup>401</sup> Peter Weiss: Notizen zum kulturellen Leben in der Demokratischen Republik Viet Nam, Frankfurt am Main 1968, S. 9



Vorgeschichte und 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“.

Damit enthält der Titel unverkennbar einen didaktisch-aufklärerischen Charakter, der insbesondere durch die Worte „Diskurs“ und „Beispiel“ abgesichert wird. Das Wort „Diskurs“ verweist stilistisch auf den rational-programmatischen Anspruch, der eine politische Wirkung über die dargestellte Geschichte eines Landes zu erreichen sucht, und das Wort „Beispiel“ bedeutet zugleich, auf der Grundlage der gesamten Kampfgeschichte eines Landes ihren exemplarischen Charakter aufzuzeigen. Zudem konstituiert sich das Stück durch das Wort „sowie“ strukturell aus zwei Teilen. Jeder Teil ist jeweils in elf Stadien unterteilt, womit immerhin ein Hinweis auf das Strukturprinzip des DC-Planes in der formalen Gliederung enthalten ist.<sup>402</sup> Entsprechend der formalen Teilung werden inhaltlich zwei Themenkreise festgelegt: ein ewiger Befreiungskampf zwischen Herrschern und Unterdrückten, der die über zweitausendjährige Geschichte Vietnams durchdringt, und eine revolutionäre Teleologie mit dem Ziel, daß das vietnamesische Volk endgültig den aktuellen Befreiungskampf gegen die USA gewinnen wird.

Peter Weiss unternimmt im Stück den dramaturgischen Versuch einer neuen Dramenform, um einen Überblick über den umfangreichen Geschichtsprozeß Vietnams zu geben und ihn szenisch umzusetzen: Er versucht dafür ausschließlich „Wort, Gestik und Gruppierung zum zentralen Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung“ (W5/271) zu machen, wie er selber das Stück als „ein ganz asketisches Stück mit viel Bewegung“ charakterisiert (G/125). So setzt er in einer Vorbemerkung zum Stück voraus, daß bei dessen Aufführung auf szenische Mittel und Requisiten, wie etwa Dekoration, Bühnenausstattung, Kostümierung und Beleuchtung sowie Instrumentalbegleitung weitgehend zu verzichten ist oder diese sehr sparsam zu verwenden sind.

Allerdings gibt es auch hier theatralische Ausdrucksmittel wie Chor, Pantomime und Mimik. Folglich wird das jeweils sich verändernde Kräfteverhältnis zwischen Unterdrückern und Unterdrückten in Vietnam, das

---

<sup>402</sup> Hierzu betont Peter Hanenberg, daß das „Vietnam“-Stück dem kompositorischen Prinzip Dantes beinahe untergeordnet ist: „Da der Titel des Stückes aber aus elf Zeilen besteht und in seinem programmatischen Charakter zugleich die Quintessenz des Textes zusammenfaßt und greifbar macht, wird man diesen 11 Zeilen durchaus die Bedeutung eines selbständigen Teils des Dramas zusprechen dürfen. Unter Hinzurechnung des Titels ist die Dreier-Gliederung des Viet Nam Diskurses gewährleistet. Dantes überzähliger Gesang im Vorspiel findet sich demnach in Weiss' Vorbemerkung, die also mehr ist als eine theatralische Anweisung.“; vgl. hierzu in: Ders.: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a. a. O., S. 86



nicht dem gesprochenen Wort zu entnehmen ist, auf der Bühne pantomimisch oder mimisch illustriert. Insbesondere spielt der Chor eine wesentliche Rolle dabei, „einer umfassenderen Stellungnahme Gehör“ (W5/269) zu verleihen; im ersten Teil werden dadurch jeweils geschichtliche Entwicklungsstufen Vietnams zusammengefaßt, die von der historisch begrenzten Sichtweise des Volks geprägt werden, mit Ausnahme des Chores der französischen Kolonisten im siebten Stadium. Im zweiten Teil werden dadurch jeweils das politische Verhalten und die militärische Lage der an der Auseinandersetzung um Vietnam beteiligten sozialen Gruppen charakterisiert, oder es wird die Widersprüchlichkeit der vorangegangenen Argumentation herausgestellt.

In bezug auf den Choreinsatz ist das vorletzte Stadium des zweiten Teils beachtenswert, das aus Redepassagen von drei Chorgruppen zusammengesetzt ist, und in dem der aktuelle Entwicklungsprozeß Vietnams von unterschiedlichen sozialen Standorten her – wiederum in knapper Sprache – eingeschätzt wird: Chor I vertritt die Position der Unterdrückten, die das imperialistische System verteidigen, und Chor II spricht für die Position des vietnamesischen Volks, das sich gegen das bestehende Gesellschaftssystem und damit auch den Krieg in Vietnam wehrt. Peter Weiss will durch die Wechselrede der beiden Chorgruppen nochmals das Publikum über wesentliche Merkmale des Imperialismus informieren, um somit die Berechtigung des vietnamesischen Kampfs gegen die Imperialisten zu erkennen zu geben. Darauf informiert der Chor III das Publikum darüber, daß das vietnamesische Volk nicht seinen starken Widerstandswillen aufgibt, sondern sich mit allen Mitteln gegen seinen Feind verteidigt. Und dann macht dieser Chor im letzten Stadium dem vietnamesischen Volk Mut, daß der Weg zur weltweiten Solidarität für die revolutionäre Befreiungsbewegung nicht mehr weit ist. Insofern funktioniert der Chor über den Informationsträger hinaus auch als Vermittler einer historischen Perspektive, welche insbesondere zum Schlußchor hin mit zukunftsweisenden Worten noch optimistischer klingt.<sup>403</sup>

Das gesamte Bühnengeschehen wird von 15 nummerierten Sprechern repräsentiert, davon zwei weibliche mit den Ziffern 5 und 6. Jeder Sprecher bleibt anonym, und seine Rolle ist beliebig austauschbar. Somit stellt jeder Sprecher „eine Vielzahl von Figuren“ dar, „deren Aussagen und Verhaltensweisen in ihrer Gesamtheit einen bestimmten historischen Prozeß verdeutlichen“ (W5/269). Hinsichtlich der Rollenaufteilung findet die Tech-

---

<sup>403</sup> Diesbezüglich kritisiert Manfred Durzak, daß von „einer sich aus dem Inhalt ergebenden Notwendigkeit der Form [...] hier keine Rede sein“ kann, denn „schon das unvermeidliche ästhetische Arrangement in den beiden Schlußstadien deutet darauf hin, daß Weiss hier den Chor zerstückelt, nur um einen politischen Sentenzenmonolog zu vermeiden, der sich durch sprachliche und gedankliche Undifferenziertheit von selbst widerlegt.“; vgl. hierzu in: Ders.: Monologe und Appelle an die Wirklichkeit. Die Dramen von Peter Weiss, a. a. O., S. 316

nik der Schwarz-Weiß-Zeichnung bewußt Anwendung, um soziale Massenaktionen typisierend auf die Bühne zu bringen: Die Sprecher, die auf der Seite der Unterdrückten stehen, treten in schwarzer Kleidung auf, während die Sprecher, welche die Unterdrücker vertreten, in Weiß gekleidet erscheinen. Der Rollentausch von Unterdrückern und Unterdrückten oder der Übergang von der einen Rolle zur anderen wird „durch den Austausch des Standorts, durch Umgruppierung oder durch andere Tonlage und Gestik“ (W5/269) erreicht, und dazu wird er nur durch einfache Embleme angedeutet. Die Bewegungsdramaturgie regelt gerade den Rollenwechsel und die Positionierung von Sprechern „im Rahmen der angegebenen Himmelsrichtungen“ und verdeutlicht entsprechend „den realen geographischen Verhältnissen“ (W5/270) die jeweiligen historischen Beziehungen zwischen Unterdrückten und Unterdrückern.

Aber vor allem legt Peter Weiss im zweiten Teil die Rollenaufteilung fest, um die Klassenbeziehung zwischen den Unterdrückern und Unterdrückten noch klarer zu machen. Auch hier werden sowohl die südvietnamesische Bevölkerung und die Vertreter Nordvietnams anonymisiert, welche auf der Seite der Unterdrückten stehen, als auch die Statthalter der Diem-Regierung und die amerikanischen Beratergruppen in Vietnam, welche die Seite der Unterdrücker vertreten, aber nicht am politischen Entscheidungsprozeß beteiligt sind. Doch sind die Rollen der Unterdrücker und Unterdrückten deutlich getrennt, außer daß die Sprecher 6 und 7 zunächst auf der Seite der Unterdrücker, dann auf der Seite der Unterdrückten stehen: Die Sprecher 1 bis 5 vertreten den Standpunkt der Unterdrückten, welche immer schwarz gekleidet sind, und demgegenüber verkörpern die Sprecher 6 bis 15 die Unterdrücker, welche immer in weißer Kleidung auftreten.

Diese festgelegte Rollenaufteilung wird wiederum von den verwendeten technischen Bühnennitteln unterstützt. Peter Weiss gibt durch Leuchtbilder und Lautsprecheransagen Situationen, Orte und Zeiten von zugrunde liegenden Ereignissen an und stellt große Persönlichkeiten namentlich vor, welche einen maßgeblichen Einfluß auf den politischen Entscheidungsprozeß ausüben, nämlich den südvietnamesischen Regierungschef Diem und die Machtgruppen der USA. Dabei wird jede namentlich bezeichnete Person in Übereinstimmung mit der ihr historisch zugeordneten Funktion immer wieder von dem gleichen Sprecher präsentiert, wenngleich sie in verschiedenen Stadien mehrmals auftritt. Ausnahmsweise werden die amerikanischen Außenminister Dulles und Rusk sowie der südvietnamesische Regierungschef Diem von nur einem einzigen Sprecher dargestellt. Der Autor versucht durch die Rollenbesetzung und durch „das direkteste und kürzeste Individuationsmittel“, das „mithin die Namen der historischen Personen so

ausdrücklich theatralisch“<sup>404</sup> einbezieht, die eigentlichen Gegner des vietnamesischen Volks noch deutlicher zu entlarven. Diese bewußte Anwendung der Schwarz-Weiß-Zeichnung wird gleichermaßen auch für die Darstellung der vom Autor thematisierten Inhalte geltend gemacht.

Der erste Teil befaßt sich, wie der Titel des Stücks andeutet, mit der kompletten Kampfgeschichte Vietnams, die den historischen Zeitraum vom Jahre 500 v. Chr. bis zum Jahr 1952, dem Beginn der amerikanischen Invasion in Vietnam, einschließt. Jedes Stadium setzt sich aus bestimmten Zeitabschnitten zusammen, die jeweils entscheidende Momente der vietnamesischen Geschichte markieren. Daher ist der Übergang von einem zum anderen Stadium als „die Folge der gesellschaftlichen Stadien“ zu verstehen (W5/269), die entscheidende Wendepunkte im historischen Werdegang Vietnams kennzeichnen. Der Spielablauf entfaltet sich also chronologisch und wird collageartig aneinandergereiht. Der Autor formuliert alle historischen Ereignisse in sehr knapper Sprache, um den gesamten Geschichtsprozeß Vietnams rekonstruieren zu können. Oder er zeichnet sie durch einige poetische Bilder, Fabeln und Anekdoten sowie Metaphern skizzenhaft nach, so daß das Stück „exotisch“<sup>405</sup> eingefärbt wird.

Es wird dem ersten Teil als wesentliche Aufgabe zugeschrieben, darzustellen, wie die so lang andauernde Kampfgeschichte in Vietnam verlaufen ist, und wie sich durch den Geschichtsprozeß des langen Befreiungskampfs das politische Bewußtsein des vietnamesischen Volks mit dem Ziel der Selbstbestimmung entwickelte. Die Absicht Weiss` geht dahin, die „wesentliche[n] Merkmale und Widersprüche“ der vietnamesischen Kampfgeschichte so herauszustellen, daß „sie die heutige Auseinandersetzung erklären“ (W5/269). Diese gesamte Thematik wird bereits in der Einführung der ersten drei Stadien deutlich angekündigt. Peter Weiss schildert im ersten Stadium den vietnamesischen Landesaufbau im Gebiet des heutigen Vietnam in Verbindung mit dem vietnamesischen Mythos, und daraufhin beschreibt er den tausendjährigen Kampf um die Landaufteilung zwischen der vietnamesischen und chinesischen Bevölkerung, der immer wieder mit den Eroberungen Vietnams durch China endet. Entsprechend werden hier einzelne Eroberungszüge aneinandergereiht und in extrem geraffter Form dargestellt, aber ohne dabei verschiedene Aspekte des wechselvollen Kampfgeschehens aufzuzeigen. In einer mystifizierenden Bildlichkeit verdeutlicht der Autor ohne konkrete Daten und Nennung der behandelten Ereignisse, daß das vietnamesische Volk den ständigen Kampf gegen die Chinesen als schicksalhaft wie eine Folge von Naturkatastrophen erlebt:

---

<sup>404</sup> Axel Hübler: Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Eine repräsentative Untersuchung an Theaterstücken der 50er und 60er Jahre, Bonn 1973, S. 77

<sup>405</sup> Kai Köhler: Mythisierung des Widerstands? Peter Weiss` „Notizen zum kulturellen Leben in der demokratischen Republik Viet Nam“, in: Peter Weiss Jahrbuch 5 (1996), S. 105

„Seitdem steigt jedes Jahr der Gott der Meere ans Land/ und bricht über das Land ein mit Stürmen und Fluten/ Seitdem steigt jedes Jahr der Gott der Berge herab/ und bricht über das Land ein mit Donner/ und Regengüssen“ (W5/280)

Damit wird die historische Tatsache bestätigt, daß das vietnamesische Volk ununterbrochen der chinesischen Fremdherrschaft ausgesetzt ist, und wie früh sein nationaler Befreiungskampf gegen die fremde Herrschaft begann. Trotz des langen Kampfs geraten aber die Vietnamesen in den stets gleichen Kreislauf, und auch ihre Lebensbedingungen ändern sich keineswegs, wenn sie „den Reis/ in die Speicher der Herren“ tragen, „den Herren den Fischfang“ bringen, „den Herren das Holz“ fällen sowie „ihnen die Waffen“ schmieden sollen (W5/283f.). Der Autor kennzeichnet diese alltäglichen Erfahrungen der Vietnamesen durch die sich stets wiederholenden, mit den chinesischen Tierkreiszeichen versehenen Jahresangaben:

So war es im Jahre des Drachens/ So war es im Jahre der Schlange/ So ist es im Jahre des Regenbogens“ (W5/291)

Trotzdem verschwindet keineswegs die Kampfkraft und -moral des vietnamesischen Volks, das an seine religiös-kulturelle Tradition gebunden ist: Das Volk bestimmt sein Land, das „von Fremden überfallen“ wurde und wird, als das seiner „Ahnen“ und entscheidet sich nun nach deren Forderung dafür, daß es „das Land von den Fremden befreiet“ (W5/286); denn „nichts geschieht/ ohne den Willen der mächtigen Götter/ Unveränderlich ist was die Ahnen bestimmen“ (W5/274). So setzt Peter Weiss den jahrtausendelangen Kampf gegen die fremde Herrschaft mit dem kulturellen Leben des vietnamesischen Volks gleich und macht dessen mythisches Weltbild zum Ausgangspunkt seiner Geschichtsdarstellung. Diese „legendenhafte Verklärung“<sup>406</sup> des Geschichtlichen verwischt aber im Gegensatz zur konzeptionellen Absicht des Autors unvermeidbar jede wissenschaftlich-politische Analyse über die historischen Entwicklungsprozesse Vietnams. Daher vermittelt er nur eine sich von seiner Überzeugung herleitende Lehre für die Gegenwart:

„Die Geschichtsschreiber sollen festhalten/ mit deutlichen Schriftzeichen/ wie wir alle gemeinsam/ den mächtigen Feind vertreiben“ (W5/300f.)

---

<sup>406</sup> Heinz Abosch: Gesang gegen Bomben, in: Frankfurter Hefte 25 (1970) H. 7, S. 531

Auf jeden Fall arbeitet das vietnamesische Volk mit feudalen Fürsten des eigenen Landes zusammen, um die Unterdrückung und Ausbeutung durch die chinesische Fremdherrschaft abzuschaffen. Zuletzt führt das vietnamesische Volk nicht nur einen erfolgreichen Kampf gegen die Chinesen, sondern nimmt auch an der Verteidigung des Landes teil, sogar an der Eroberung neuer Gebiete. Dennoch ist das vietnamesische Volk noch nicht in der Lage, seine eigenen Interessen konkret zu benennen und zu vertreten. Es tritt sogleich zutage, daß der Kampf gegen die Fremdherrschaft mit unterschiedlichen Interessen von dem vietnamesischen Volk einerseits und von dessen feudalen Fürsten andererseits geführt wurde: Die feudalen Herrscher interessieren sich ausschließlich für die Erweiterung ihrer politischen und ökonomischen Macht, während es dem vietnamesischen Volk um die Sicherung des Lebensunterhalts geht, denn „das Reisfeld ist eine schwangere Frau“ (W5/288). Dieses symbolisiert die Absicherung der eigenen Existenz. Am Ende erscheinen die feudalen Fürsten als neue Herrscher über das vietnamesische Volk, und dessen Lebensbedingungen bleiben auch nach der Vertreibung der Fremdherrschaft unverbessert, so daß nun das gegensätzliche Verhältnis zwischen beiden sozialen Gruppen dargelegt wird:

„Aber viele fehlen in den Dörfern/ Liegen begraben auf den Schlachtfeldern/ Im Korb trag ich Sand und Steine/ die Dämme auszubessern/ Da steht schon wieder der Grundherr/ und verlangt die Abgaben“ (W5/301)

Somit wird nur eine Herrschergruppe durch eine andere ersetzt, und der grundlegende Widerspruch zwischen Unterdrückern und Unterdrückten läßt sich weiterverfolgen. Um diese gesellschaftliche Situation abzuändern, beginnen die vietnamesischen Bauern den ersten bewaffneten Aufstand gegen die feudalen Herrscher. Demgegenüber holen zwei feudale Fürstenhäuser fremde Kräfte, nämlich holländische und portugiesische Kolonisten, ins eigene Land herein, um den bewaffneten Bauernaufstand abzuwehren und ihren jeweiligen Machtbereich zu erweitern. Aber der Konflikt zwischen den beiden Fürstenhäusern führt unmittelbar zum zweiten Aufstand der Bauern, der zum Schluß sowohl das Eingreifen der fremden Kräfte als auch die Teilung des Landes verhindert.

Doch wird das politische Bewußtsein der revoltierenden Bauern für die Selbstbestimmung noch nicht geweckt, um eine wesentliche Änderung der gesellschaftlichen Situation herbeizuführen. Sie setzen erneut ihr Schicksal und ihre Hoffnung auf einen Bauernführer, der später zum neuen Kaiser ernannt werden soll. Dieser verrät alsbald genauso wie die alten Herrscher sein eigenes Volk, zugleich wird auch die Erwartung der vietnamesischen

Bauern, daß der neue Herrscher ihre eigenen Forderungen verwirklichen wird, zerstört. Deswegen wird der neue Herrscher wiederum vollkommen von seinen ehemaligen Mitkämpfern isoliert und schließlich von der früheren Fürstengruppe, die durch das französische Militär unterstützt wird, verdrängt. Frankreich erhält zum Dank für seine militärische Unterstützung das alleinige Handelsrecht in Vietnam und die Kontrolle über den Hafen von Da Nang. Damit beginnt die Zeit des westlichen Kolonialismus, der einen Wendepunkt in der vietnamesischen Geschichtsentwicklung markiert.

Weiss sieht den historischen Gesamtprozeß Vietnams dadurch geprägt, daß das vietnamesische Volk ständig einer erneuten Unterdrückung nach der Befreiung von seinen alten Unterdrückern ausgesetzt ist und daß auch die Führer von Befreiungsbewegungen nach dem Sieg selbst zu neuen Unterdrückern werden. Damit will er bewußtmachen, daß das Volk in der vietnamesischen Geschichte immer in der Position der Unterdrückten bleibt und nur die Unterdrücker wechseln. Gleichzeitig führt er die Ursache für diese „ewige Wiederkehr der immer gleichen Konstellation Ausbeuter-Ausgebeutete, also als statische Kette von gleichen Resultaten“<sup>407</sup> grundlegend auf den Mangel an politischem Selbstbewußtsein im vietnamesischen Volk zurück, selber eigene Forderungen zu organisieren und durchzusetzen. Der Chor im achten Stadium deutet den Geschichtsprozeß Vietnams als einen veränderlichen Zustand:

„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“ (W5/340)

Doch muß die gesamte Geschichte eines Landes als solche selbst viel komplizierter und als komplexer Prozeß begriffen werden. So wird die geschichtliche Verschiebung von einer Stufe zu einer anderen Stufe nicht allein durch die Entwicklung des politischen Selbstbewußtseins des Volks verständlich, sondern auch durch die Veränderung der sozialpolitischen Bedingungen und Situationen, was mit den jeweiligen Interessen des Volks identisch ist. Insofern soll jedes Stadium, das eine erkennbare Entwicklungsstufe der vietnamesischen Geschichte ausmacht, als Ergebnis der ständigen Wechselwirkung zwischen den jeweils veränderten sozialen Verhältnissen und dem sich entwickelnden Bewußtseinsprozeß des vietnamesischen Volks begriffen werden. Auf der Grundlage dieses Ge-

---

<sup>407</sup> Arnold Blumer: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, a. a. O., S. 203



schichtsverständnisses kann man erst die gegenwärtige Entwicklung Vietnams zu begreifen suchen und eine Perspektive für die Zukunft entwerfen.

Allerdings macht der Autor seine formale Stadieneinteilung zur Grundlage für die verschiedenen Entwicklungsstufen in der vietnamesischen Geschichte. In seiner Darstellung wird jedoch keine historische Kausalität sichtbar, welche jeweils einen entscheidenden Anlaß zur geschichtlichen Wandlung Vietnams liefert, so daß im Stück weder der ganze Verlauf der vietnamesischen Geschichte als zusammenhängendes, von Stufe zu Stufe fortschreitendes Geschehen dargestellt wird, noch die Ursachen für das Scheitern bisheriger Aufstände aus dem gesamten Prozeß der vietnamesischen Kampfgeschichte heraus begreifbar gemacht werden. Es wird nur auf den stets wiederkehrenden Widerspruch verwiesen, der jeweils in anderem Kontext auftritt. Zwar entspricht diese „Abstraktion des Schemas von Aufstand und Unterdrückung“ im Ansatz, so Maria C. Schmitt, „der marxistischen Vorstellung von der Geschichte als einer Geschichte der Klassenkämpfe, unterscheidet sich jedoch vom marxistischen Geschichtsbild durch die mögliche Wiederholung im geschichtlichen Prozeß.“<sup>408</sup> Insofern geht die formale Stadieneinteilung des ersten Teils nicht mehr über die „Bedeutung vom Abschnitt“<sup>409</sup> hinaus, um jede Entwicklungsstufe der vietnamesischen Kampfgeschichte notgedrungen chronologisch einzuordnen. Daher tritt die Frage in den Vordergrund, ob denn das vietnamesische Volk endgültig die andauernde Fortsetzung der Unterdrückung durchbrechen kann.

Diesbezüglich geht der Autor von der Überzeugung aus, daß das vietnamesische Volk der Folgezeit in der Lage ist, das bestehende gesellschaftliche Ausbeutungssystem abzuschaffen und eine neue Gesellschaftsordnung aufzubauen. Die Möglichkeit dafür wird in dreifacher Hinsicht erörtert: Erstens: Trotz der mißlungenen Bauernaufstände werden zehn „Kader der revolutionären Untergrundorganisation“ (W5/341) als „Partei der Unterdrückten/ und Kolonisierten“ (W5/344) gegründet, um politische Ziele des Befreiungskampfs zu diskutieren und einen möglichen Weg für ihre Realisierung zu suchen, so daß das Erwachen des politischen Bewußtseins und die Organisationsfähigkeit auffallend zunehmen. Zweitens: Das vietnamesische Volk hat durch seine lange Kampfgeschichte gegen die fremden und eigenen Herrscher an moralischer und politischer Kraft hinzugewonnen, es ist also zum Kampf gegen die Unterdrückung bereit. Drittens: Das vietnamesische Volk steht endlich anläßlich der Gründung der Demokratischen Republik Vietnam 1945 im Begriff, die Ideologie für sein künftiges Zusammenleben zu festigen.

---

<sup>408</sup> Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a. a. O., S. 129

<sup>409</sup> Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss, a. a. O., S. 175



Peter Weiss weist allerdings darauf hin, daß das Bestehen Nordvietnams einen noch unvollkommenen Sieg wegen der Existenz von Vertretern imperialistischer Mächte in Südvietnam bedeutet, mit denen das vietnamesische Volk in Zukunft konfrontiert wird. Gerade daher bestimmt der Autor die gegenwärtige Entwicklungsphase Vietnams als „die Zeit des Lernens“ (W5/341) und will der vietnamesischen Bevölkerung zuraten, selber die Fortsetzung des immer gleichen Widerspruchs zu durchbrechen. Als Vorbild dafür nennt er die russische Oktoberrevolution, weil er in ihr die grundsätzliche Möglichkeit zur Überwindung des gesellschaftlichen Unterdrückungssystems als historisch erwiesen sieht:

„Rückständig war Rußland/ Die Bauern versklavt/ Gering war die Zahl der Revolutionäre/ Unerfahren die Arbeiter und/ ohne Bildung doch groß/ ihre Leidenschaft und ihr Mut/ So errichteten sie ihre Herrschaft“ (W5/341)

Aber zugleich orientiert sich Peter Weiss an der nicht zeitgebundenen Exemplifikation des Kampfs, um die Legitimation des revolutionären Aufstands aus der Erinnerung an vergangene Epochen abzuleiten und sie auf die Gegenwart zu übertragen. Er stellt somit die Kampfkraft und -moral des vietnamesischen Volks als dessen geistig-kulturelle Errungenschaft dar, was notwendig zur Mythisierung der gesamten Kampfgeschichte führt:

„Wir erzählen ihnen/ von der Geschichte unsres Landes/ von den Aufständen der Bauern/ So werden sie Vertrauen gewinnen/ in ihre eigene Kraft“ (W5/345)

Peter Weiss will durch die „Integration von Mythen und Geschichten“<sup>410</sup>, die kulturelle Traditionen an die politische Erfahrung zahlreicher Aufstände anknüpft, zwei historische Perspektiven vermitteln: Die eine ist das Versprechen des Sieges, daß das vietnamesische Volk den aktuellen Kampf gegen die USA erfolgreich führen kann und endgültig siegen wird. Die andere ist die Hoffnung auf die Bildung einer weltweiten revolutionären Solidarität, damit sich der vietnamesische Kampf gegen die Imperialisten dem universalen Postulat der Befreiungskämpfe in der Dritten Welt unterordnet, so wie ein vietnamesischer Kader vorträgt, daß es „von unserem Kampf/ in den rückständigen Ländern“ abhängen wird, „ob die Revolution wieder/ auf eine internationale Ebene/ überführt werden kann“ (W5/344).

---

<sup>410</sup> Kai Köhler: Mythisierung des Widerstands?, a. a. O., S. 100

Zu diesem Zweck reduziert der Autor die über zweitausendjährige Kampfgeschichte Vietnams auf eine Vorgeschichte mit dem Ziel der Konzentration auf die aktuelle Entwicklung in Vietnam, die als Höhepunkt der Geschichte und Endpunkt der Unterdrückung erscheint. Doch läßt diese zielgerichtete Reduzierung der Gesamtgeschichte alle Epochen gleich erscheinen, also impliziert sie nur den immer gleichen Ausgang des Kampfes. Sie kann daher dem Zuschauer nur „einen Geschichtsfatalismus“<sup>411</sup> suggerieren, wenngleich das Prinzip des Kampfes mit Erfolgsaussichten versehen ist. Darüber hinaus trägt die Mythisierung der Geschichte zur Lokalisierung des vietnamesischen Revolutionskampfes bei. Sie erhält gerade deswegen keine überzeugende Begründung für die internationale revolutionäre Solidarität der Dritten Welt, da viele dazugehörige Länder verschiedene historische Traditionen besitzen, sich demnach mit unterschiedlichen Hintergründen und Bedingungen entwickelten und entwickeln. Daß diese Länder dennoch dem gleichen Prinzip des vietnamesischen Kampfes zu folgen haben, ist daher auch sehr problematisch. Diese Problematik wird aber dadurch ernsthaft enthüllt, daß der Schauplatz des Stücks in die Gegenwart Vietnams verlagert wird.

Die Darstellung des zweiten Teils, dessen historischer Zeitraum etwas mehr als zehn Jahre beträgt, entfernt sich weiter von der parabelartigen Verdichtung und konzentriert sich weitgehend auf die dokumentarische Ebene. Da es hierin nicht zuletzt um die Begründung und Entlarvung der antirevolutionären Eindämmungsstrategie der USA in Vietnam geht, stehen politisch-ideologische Argumentationen und Reflexionen im Mittelpunkt des Bühnengeschehens, die von namentlich gekennzeichneten Staatsmännern, Militärs und Ideologen sowie Industriellen vorgetragen werden. Also ist der zweite Teil in politischer Debattenform strukturiert, welche das gesprochene Wort durchgängig in den Vordergrund rückt. Daher ordnet sich die Sprache durchaus der Funktion unter, dem Publikum verschiedene Informationen zu vermitteln und somit die Debatte zwischen verschiedenen sozialen Gruppen aufrechtzuerhalten. Dementsprechend wird auch der Text von einzelnen Sprechern und vom Chor in kurzen und prägnanten Sätzen vorgetragen.

Weiss macht zunächst auf Äußerungen der amerikanischen Machtgruppe aufmerksam, um den imperialistischen Charakter ihrer Vietnam-Politik zu entlarven: Die amerikanische Regierung legt anfangs im Reorganisationsprozeß der Weltordnung in der Nachkriegszeit ihre strategische Zielsetzung gegenüber Indochina darauf an, durch die indirekte Unterstützung Frankreichs als eine von den westlichen Mächten den Einfluß des Kommunismus zurückzudrängen. Aber nach der Niederlage der Franzosen bei

---

<sup>411</sup> Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss, a. a. O., S. 176

Dien Bien Phu wird die Teilung Vietnams von den westlichen Hauptmächten in der Genfer Konferenz beschlossen, dazu wird ein Verteidigungspakt zwischen ihnen und Südvietnam abgeschlossen, der vor allem den USA jederzeit die Möglichkeit zum militärischen Eingriff in Indochina offenhält. Angesichts der neuen politischen Umgebung in Indochina verändert die amerikanische Regierung grundsätzlich ihr ursprüngliches Konzept der Indochinapolitik dahingehend, daß amerikanische Luft- und Seestreitkräfte direkt in die Auseinandersetzung Vietnams eingreifen, weil die Lebensgrundlage der vietnamesischen Bevölkerung vor dem bedrohenden Angriff des Kommunismus gerettet und dadurch „eine ernste Bedrohung/ der Freien Welt“ (W5/367) beseitigt werden soll. Dieses Argument der amerikanischen Regierung verbreitet sich allgemein durch öffentliche Massenmedien als notwendige Maßnahme für Vietnam.

Doch begreift der Autor die Probleme in Vietnam als ein Exempel des weltweiten Konflikts zwischen dem kapitalistischen und dem sozialistischen Lager, der sich nach dem Krieg immer mehr zuspitzt. Vom ideologischen und militärischen Standpunkt her scheinen ihm die wahren Absichten der amerikanischen Regierung darin zu bestehen, ihre militärische Lage in Indochina zu stabilisieren und ihren eigenen Handlungsspielraum zu sichern:

„Das neue Kraftzentrum/ des Weltkommunismus/ liegt in China/ China unterstützt den Angriffskrieg/ der Viet Minh/ China will seine Macht/ über ganz Asien erstrecken/ Ein Fall Viet Nams/ würde den Sturz bewirken/ von Laos und Cambodia/ Verloren gingen/ Thailand Burma und Formosa/ und bald sähen wir uns/ zurückgedrängt auf Hawaii/ womit der Vorkriegsstatus/ erreicht wäre“ (W5/368)

Damit soll einsichtig gemacht werden, daß der ideologische und militärische Beweggrund, um in Indochina „eine Kette von Stützpunkten/ um den russisch-chinesischen Block/ zu legen“ (W5/368), in engem Zusammenhang mit den strategischen Interessen der amerikanischen Regierung steht, ihre führende Position als Weltmacht zu sichern und zugleich ihre wirtschaftlichen Vorteile zu bewahren. In dieser Hinsicht trägt der Sprecher 7 ein bedeutendes Argument für das militärische Engagement der USA in Vietnam vor:

„Wir stehn jetzt vor der Wahl/ entweder zum Angriff überzugehen und/ unsre Positionen überall in der Welt/ zu verteidigen oder/ stillzusitzen und unserm eigenen/ Begräbnis zuzusehn/ Meine Herren/ als größter Produzent/ als größter Förderer des Handels/ als Hauptaktionär/ der Weltgesellschaft/ müssen die Vereinigten Staaten/ sich ihrer politischen/

sozialen und ökonomischen/ Verantwortung bewußt sein/ Mehr denn je/ ist das Kabinett verpflichtet/ unsre Geschäfte/ tatkräftig durchzusetzen“ (W5/383)

Durch diese Argumente informiert Peter Weiss das Publikum über die Doppelmoral der amerikanischen Politik und führt diese auf das Gesellschaftssystem des auf dem Militär-Industrie-Komplex basierenden amerikanischen Kapitalismus zurück:

„Im Staat das größte Unternehmen/ ist das Militär/ Sein fixes Kapital beträgt/ hundertvierzig Milliarden Dollar/ Jährlich gibt es aus/ in Friedenszeiten/ vierzig Milliarden Dollar/ Vier Millionen Arbeiter/ hält es beschäftigt.“ (W5/384)

Für die Durchsetzung ihrer politischen, militärischen und ökonomischen Interessen soll eine Regierung in Südvietnam ohne Rücksicht auf das Interesse des vietnamesischen Volks aufgebaut werden. Dabei kann und soll dessen Selbstbestimmungsrecht mißachtet werden, denn es geht den Amerikanern ausschließlich darum, zu verhindern, daß in Zukunft „ein Sieg der Guerillas in Viet Nam/ über eine europäische Militärmacht/ [...] den Aufstandsbewegungen überall/ neue Impulse geben“ (W5/369) wird, um somit endgültig „den Beweis zu erbringen/ daß revolutionäre Bewegungen/ scheitern müssen“ (W5/381). In der Tat wird diese imperialistische Unterdrückungspolitik der USA im Bereich der südvietnamesischen Innenpolitik umgesetzt.

Die US-Regierung versucht, durch das sogenannte Fluchtbewegungsprojekt eine politisch zuverlässige Elite unter Flüchtlingen aus dem Norden materiell und religiös an das System Südvietnams zu binden, in dem Bestreben, den Vorrang der kapitalistischen Gesellschaftsordnung weltöffentlich zu propagieren und die sozialpolitischen Verhältnisse Südvietnams zu stabilisieren. Die wahre Absicht der Amerikaner liegt aber darin, durch dieses Projekt ihre eigenen politischen Ziele in diesem Land durchzusetzen. Der Plan scheint zunächst Erfolg haben zu können, da die einheimischen Anführer der Fluchtbewegung in Begeisterung über ihren eigenen Wohlstand geraten, und der angebliche Widerstandswille der Flüchtlinge verblaßt. Sie sind jedoch so korrumpiert, daß „der größte Teil der Wirtschaftshilfe/ [...] auf dem Schwarzen Markt“ (W5/410) verschwindet. Ihre moralische Verkommenheit treibt den Fehlschlag dieses Projekts voran.

Außerdem verlangt die amerikanische Botschaft in Südvietnam von dem Regierungschef Diem, daß er jede Forderung der südvietnamesischen Bevölkerung nach einem Festhalten an dem Genfer Abkommen zerschlagen soll, um den Widerstand wirksam zu entkräften und damit die von

den USA gewünschte Ordnung in Südvietnam zu schaffen. Demnach setzt die Diem-Regierung umfangreiche Terrormaßnahmen gegen ihre eigene Bevölkerung in die Wirklichkeit um, wobei ihr alle politischen Unterdrückungsmaßnahmen zur Verfügung stehen. Trotz der brutalen Gewalttätigkeiten der Diem-Regierung feiern die Amerikaner vor der Weltöffentlichkeit den südvietnamesischen Regierungschef Diem als „gottesfürchtigen Antikommunisten“ (W5/427). Entsprechend äußert sich dieser Diktator beim Treffen mit Kennedy:

„Mein Volk und ich/ gedenken der großen Hilfe/ die wir erhalten haben/ von den Vereinigten Staaten“ (W5/449).

Damit wird angedeutet, daß Diem in jeder Hinsicht weder eine politische Entscheidungsfähigkeit und Eigenständigkeit noch eine politische Zielsetzung hat. Entsprechend karikiert der Autor im fünften Stadium, wie weit die Diem-Regierung von der politischen und sozialen Wirklichkeit Südvietnams entfernt ist: Diem kommt, in einem Mandarinmantel gekleidet mit zwei Begleitern aus seinen Gärten. Er wird von Rosenduft umgeben und richtet seinen Blick in die Ferne. Er lauscht seinen Ahnen und teilt ihnen mit, daß sein politisches Ziel darin liegt, „ein moralisches/ Fundament“ in seinem Land zu errichten und die „Schaffung einer Demokratie/ im westlichen Sinne/ des Wortes“ (W5/414f.) zu erreichen.

Kurz danach tritt Diem für die Notwendigkeit der brutalen Terrorakte gegen Revolten und Kommunisten ein, da seine Regierung „die Rechte des Menschen/ auf höchste Entfaltung/ der persönlichen Initiative“ und „die Rechte des Menschen/ auf die Entwicklung/ seiner geistigen Fähigkeiten“ (W5/420f.) schützen soll. Dazwischen wird pantomimisch illustriert, wie die Gewalthandlungen Diems gegen die südvietnamesische Bevölkerung immer brutaler ausgeführt werden. In diesem Sinne läßt der Autor durch jene Karikatur keineswegs den Diktator Diem als „Papiertiger“<sup>412</sup> erscheinen, sondern warnt vielmehr vor dessen Handlungsbereitschaft und -fähigkeit zu gefährlichen Gewaltaktionen. Dazu wird die Widersprüchlichkeit der politischen Argumentation Diems, die sich lediglich für einen Profit der „Regierungsbeamten/ Schwarzhändler und Spekulanten“ interessiert (W5/425), in satirischer Weise vom Chor im fünften Stadium dargestellt:

„Lebendig/ ist eine Gesellschaft nur/ wenn sie Ungleichheiten/ zuläßt/  
Die Weisen sollen/ die Unwissenden belehren/ Gäbe es keine/ Un-

---

<sup>412</sup> Bernd Jürgen Warneken: Kritik am >>Viet Nam Diskurs<<, in: [Hg.] Volker Canaris, Über Peter Weiss, a. a. O., S. 120

gleichheiten/ wie fände man dann/ Nächstenliebe/ wie fände man/ Gerechtigkeit/ wie Edelmut“ (W5/421)

Die gewaltigen Terroraktionen der Diem-Regierung und die politischen Maßnahmen der amerikanischen Regierung scheitern allerdings daran, daß die südvietnamesische Bevölkerung auf deren Forderung nach der Realisierung des Genfer Abkommens nicht eingeht. Diem verliert die soziale Basis in seinem Land selbst, und seine eigene Bevölkerung zeigt einen immer stärkeren Widerstandswillen. Auch die amerikanische Beratergruppe kommt hinsichtlich der neu entwickelten Situation Südvietnams zu der Einschätzung, daß „der Zusammenbruch der Regierung Diem/ nur noch eine Frage der Zeit ist“ (W5/434).

Dennoch entstellen die Diem-Regierung und die Amerikaner ständig die sich verändernde sozialpolitische Situation in Vietnam und sprechen von einer „Aggression aus dem Norden“, um dadurch die „Grundlagen der Revolution“ (W5/435) in Südvietnam zu zerschlagen und die Rechtfertigung für einen militärischen Direktangriff gegen Nordvietnam zu sichern. Demnach wird die sogenannte „Pazifizierung Süd Viet Nams“ (W5/441) geplant, dazu wird ein Spezialkrieg gegen die Nationale Front geplant, der zusammen mit dem Direktangriff auf Nordvietnam einen Teil des Landes durch Flächenbombardements total zerstört und vergiftet. Letztlich erhält der amerikanische Präsident Johnson vom Kongreß „die Zustimmung und Vollmacht“ (W5/453) zu seinen Kriegsplänen gegen Vietnam. Damit wird der totale Krieg der USA in Vietnam eingeleitet, der endgültig auf die totale Kapitulation des vietnamesischen Volks und die totale Zerstörung des Landes zielt, denn:

„Viet Nam ist für uns/ die Probe aufs Exempel/ Wie können wir/ an jedem beliebigen Ort/ einen Gegner besiegen/ der militärisch schwach/ uns aber politisch/ überlegen ist“ (W/447f.)

Je mehr die „differenzierte Fortsetzung der Unterdrückung“ zunimmt, desto eindringlicher wird „die Notwendigkeit eines Aufbegehrens.“<sup>413</sup> Schließlich entscheidet sich die vietnamesische Bevölkerung für „den politischen/ und den bewaffneten Kampf“ (W5/438) gegen den totalen Krieg der USA, in dem Bewußtsein, „alles Erbaute/ in unserem Land/ zu verwüsten“ und „alles Lebendige/ in unserem Land/ zu vernichten“ (W5/456). Aber zugleich bleibt die Frage immer noch offen, ob das vietnamesische Volk wohl den revolutionären Kampf gegen die stärkste Weltmacht erfolgreich führen kann.

---

<sup>413</sup> Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a. a. O., S. 89

Peter Weiss hegt jedoch am endgültigen Sieg des vietnamesischen Volks keinen Zweifel und erörtert diese Überzeugung im Zusammenhang mit den zwei in Vietnam günstig entwickelten sozialpolitischen Bedingungen: Erstens: In Südvietnam wird die „Nationale Front/ für die Befreiung Süd Viet Nams“ (W5/437) etabliert, damit die südvietnamesische Bevölkerung selbst mit bewaffneter Hand ihre politischen Forderungen durchsetzt. Zweitens: Nordvietnam greift sozialpolitisch und ökonomisch in diese positive Entwicklung ein, da es „die Grundlage der nationalen Befreiung/ ganz Viet Nams“ zu bilden und einen bedeutenden Beitrag zu „der revolutionären Bewegung/ in den besetzten Provinzen“ und „der Festigung des Nordens“ (W5/433) zu leisten vermag.

Von dieser Überzeugung ausgehend, versucht der Autor den überlieferten Kampfmythen des vietnamesischen Volks den aktuellen Befreiungskampf gegen die Imperialisten zuzuordnen. So nimmt er das im ersten Teil angeführte Reislid in veränderter Form wieder auf und läßt damit erkennen, daß die Widerstandskraft des vietnamesischen Volks keineswegs ausrottbar ist und dieses Volk genauso wie früher in diesem Kampf siegen wird. Die Einordnung des aktuellen Befreiungskampfs in die Tradition der vietnamesischen Kampfgeschichte macht jedoch, so Ulla Hahn, den qualitativen Unterschied zwischen der aktuellen revolutionären Befreiungsbewegung und den früheren Rebellionen nicht deutlich.<sup>414</sup> Sie gibt zu bedenken, daß „unter Umständen auch für den heutigen Befreiungskampf das gleiche negative Resultat für die Periode nach dem Sieg“<sup>415</sup> erreicht werden kann. Daher soll verdeutlicht werden, inwieweit sich die Regierung Diems von früheren Herrschern und von der Regierung Ho Chi Minhs unterscheidet, und welchen neuen Charakter die in Vietnam sich vollziehende Revolution im Gegensatz zu den immer wieder gescheiterten vergangenen Aufständen hat.

Im Stück verkörpert die Diem-Regierung den Typus der amerikanischen Marionettenregierungen, die sich seit der Nachkriegszeit in den Ländern der Dritten Welt herausbilden, und als deren Vertreter „Syngman Rhee in Süd Korea/ Tschiang Kai Schek auf Formosa/ Ramon Magsaysay auf den Philippinen“ (W5/377) genannt werden. Diese historischen Personen haben drei Gemeinsamkeiten: Erstens sind sie Nationalisten und ehemalige Kämpfer, die gegen die Fremdherrschaft und für die nationale Unabhängigkeit ihrer Länder gekämpft hatten. Zweitens sind sie Antikommunisten, die sich um jeden Preis gegen den Kommunismus zu wehren versuchen. Drittens übernehmen sie nach dem Erreichen ihrer Ziele in der Übergangsphase vom traditionellen Gesellschaftssystem zum kapitalistischen

---

<sup>414</sup> Ulla Hahn: Literatur in der Aktion. Zur Entwicklung operativer Literaturformen in der Bundesrepublik (= Athenaion Literaturwiss.; Bd. 9), Wiesbaden 1978, S. 48

<sup>415</sup> André Müller: Viet-Nam-Diskurs von Peter Weiss, in: Theater der Zeit 23 (1968) H. 9, S. 28



Gesellschaftssystem die ökonomischen Organisationen und technokratischen Verwaltungsstrukturen des alten Kolonialismus. Die beiden letzten Tendenzen charakterisieren eine Bedingung für die entstehende kapitalistische Gesellschaftsordnung jener Länder, die je nach sozialpolitischen und ökonomischen Erfordernissen unter verschiedenen Aspekten aufgenommen und entwickelt wird. Es ist aber zu einseitig, wenn der Autor diese Führer mit den ehemaligen Fremdherrschern gleichsetzt und sie nur mechanisch als die imperialistischen Marionetten darstellt, ohne die obengenannten widerspruchsvollen Zusammenhänge in jenen Ländern analytisch zu erhellen.

Darüber hinaus stellen sich Fragen hinsichtlich der Darstellung der vietnamesischen Geschichte, z.B. welche Unterschiede es zwischen den chinesischen Kolonisten und den japanischen Militaristen als Fremdherrschern gibt, und warum sich die alten vietnamesischen Herrscher, etwa der Kaiser Le Loi, die Fürsten Trinh und Nguyen, oder der Kaiser Hue, von den neuen Herrschern unterscheidet, etwa Ngo Dinh Diem und seine Statthalter in Südvietnam, wenn im Stück die chinesischen Kolonisten schwarz gekleidet sind, während die japanischen Eroberer genau wie die europäischen und amerikanischen Militärs in weißer Kleidung auftreten, und wenn die alten Herrscher aus dem eigenen Land ebenfalls schwarz gekleidet sind, während die neuen Herrscher in weißer Kleidung erscheinen.

Auch hierbei übersieht der Autor einige bedeutende historische Tatsachen: Einerseits gibt es ein Spannungsverhältnis zwischen China und Vietnam in der Gegenwart wie in der Vergangenheit. China ist deshalb sowohl Feind der USA wie auch Vietnams. Andererseits waren die feudalen Fürsten Vietnams zu allen Zeiten bereit, im Stück wie in der historischen Realität, mit fremden Kräften zusammenzuarbeiten und das Interesse des vietnamesischen Volks zu verraten, um ihre eigenen Interessen und Vorteile zu bewahren oder zu vergrößern. Ohne Berücksichtigung dieser historischen Realitäten tauscht der Autor im Stück Chinesen und Japaner als vergangene Fremdherrscher wie feudale und gegenwärtige Herrscher Vietnams miteinander aus. Letztlich verwischt die bewußte Verwendung der Technik der Schwarz-Weiß-Zeichnung diesen historischen Inhalt, und daher erweist sich diese Arbeitsmethode als unangemessen, um die widerspruchsvollen Zusammenhänge der Gesamtgeschichte in ihrer Totalität darzustellen.

Trotzdem hält Peter Weiss an seiner unflexiblen Überzeugung fest, daß sich das vietnamesische Volk an einer neuen Gesellschaftsordnung für sein Zusammenleben orientiert und endgültig „den Zirkel des Immer wieder“<sup>416</sup> als die Geschichte der Unterdrückung durchbrechen wird. Als Indiz dafür gibt der Autor die Berichterstattung der nordvietnamesischen Vertreter

---

<sup>416</sup> Reinhard Baumgart: Politisches Theater oder moralische Anstalt? a. a. O., S. 206

über den gegenwärtigen politischen und sozialen Zustand in Nordvietnam an: Die Vertreter weisen hinsichtlich der Befreiung des ganzen Vietnam konkret ihre Pläne aus und zielen mit ihrer Politik auf die Verbesserung des menschlichen Lebens, indem sie als Grundlage und Lösung für den Aufbau der sozialistischen Gesellschaftsordnung die rasche Industrialisierung ihres eigenen Landes betrachten. Doch bringt die Feststellung der nordvietnamesischen Vertreter keine entscheidende Akzentuierung für das zukünftige Zusammenleben des vietnamesischen Volks, wenn man die problemkonstituierende Komplexität der nekolonialen Abhängigkeit auch der selbständig gewordenen Staaten in der Dritten Welt berücksichtigt.

Was aber vor allem in der Darstellung des Stücks problematisch erscheint, ist der mythische Glaube des Autors an die Kampfgeschichte Vietnams. Die traditionelle und eigene Kultur Vietnams muß für sein Volk sicherlich ein wichtiges Kommunikationsmedium sein, das einen wesentlichen Beitrag zur Bildung der kämpferischen Einheitsfront gegen eine fremde Macht leistet. Es ist daher bekannt, daß fast alle Führer der Dritten Welt in der Tat lieber aus der nationalen Gesinnung als aus der abstrakten Ideologie die Logik und Berechtigung ihres Kampfes gegen Kolonialmächte abzuleiten versuchten. Insofern ist der Nationalismus ein wirksames Widerstandsmittel gegen die Fremdherrschaft, wobei er weitestgehend einen defensiven Charakter gegen den Imperialismus hat. Doch in dem Augenblick, da der mythische Glaube an die Nationalität und die Geschichte als eine überhistorische Ideologie verabsolutiert und politisch instrumentalisiert wird, erweist sich der Nationalismus selbst als aggressive und totalitäre Kraft. In diesem Kontext ist der sich nach dem Verfassen des Stücks entfaltende Entwicklungsaspekt Vietnams auffallend: Der Vietnam-Krieg endet 1975 mit dem Rückzug der amerikanischen Armee, und das vietnamesische Volk behauptet sich gegen die stärkste Weltmacht. Der Friede ist aber im vietnamesischen Volk immer noch nicht eingekehrt, da es sich kurz danach in den militärischen Konflikt mit China und den Einmarsch in Kambodscha einmischt, welche bis zur Mitte der achtziger Jahre anhalten. Diese Geschehen lassen sich nicht einfach nur als eine historische Ironie bewerten. Folglich verhindert der linke Nationalismus ebenso wie die rechten Varianten des bürgerlichen Nationalismus den gesellschaftlichen Fortschritt.

Peter Weiss mag wohl nicht diese mögliche Gefährdung des Nationalismus übersehen haben, da er selbst seine Zweifel am vietnamesischen Nationalismus in die Notizbücher einträgt: „Was aber, wenn der Kampf einmal zuende ist? (Vietnam *muß* siegen – doch *darf* es siegen?“<sup>417</sup> Diese Reflexion wird jedoch nicht ins Stück aufgenommen, so daß es dem Autor

---

<sup>417</sup> Peter Weiss: Notizbücher 1971-1980 (in 2 Bdn.), Frankfurt am Main 1981, S. 68; die Seitenzahlen mit der Sigle „NB2“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

auch nicht gelingt, eine überzeugende Synthese der Gegensätze zwischen Nationalismus und Internationalismus zu formulieren, die nicht nur als Beispiel für den Kampf der Dritten Welt gegen den Imperialismus, sondern als Überprüfung für eine neue Möglichkeit der sozialistischen Weltrevolution dienen kann. Das Stück läßt allerdings daran keinen Zweifel, daß die vietnamesische Bevölkerung sowohl von den fremden wie auch von den eigenen Unterdrückern ausgebeutet wurde und wird.

Aber mit der vom Autor inhaltlich deklarierten Intention kann „ein ‚endgültiger‘ Sieg von Gerechtigkeit und Freiheit im Stück nicht plausibel gemacht werden. Nur die Kontinuität des Kampfes und die darin gegründete Hoffnung bleiben.“<sup>418</sup> Im Stück werden weder eine historisch-dialektische Gesetzmäßigkeit der geschichtlichen Entwicklung noch eine tiefe Einsicht in den bewaffneten Kampf des vietnamesischen Volks um seine nationale Befreiung, noch eine Alternative für die Überwindung der widersprüchlichen Verhältnisse in der Dritten Welt aufgezeigt. Vielmehr enthüllt sich als ästhetische Unangemessenheit, daß das ganze Stück inhaltlich weder von einem einheitlichen Gedankengang geprägt ist, noch formal von einer ästhetischen Einheit zusammengehalten wird. Letztlich wird nur eine unvereinbare Divergenz zwischen dem Autorbewußtsein und der Textpraxis bestätigt.

Peter Weiss setzt in seinem Stück ausschließlich volles Vertrauen in die Moralität des vietnamesischen Widerstandskampfes, was eher emotional als analytisch-politisch begründet ist.<sup>419</sup> In diesem Sinn kann man lediglich „das Stück als Dokument einer Zeit und einer darin eingeschlossenen individuellen Problematik ansehen, als Teil des politisch-künstlerischen Orientierungsversuchs von Peter Weiss in einer bestimmten politisch-kulturellen Situation.“<sup>420</sup> Eben deshalb wird das Stück der strengen Kritik ausgesetzt, daß der Autor „den Zugewinn an politischer Deutlichkeit mit dem Verlust ästhetischer Authentizität“<sup>421</sup> bezahle. Tatsächlich gerät das Stück nach den ersten vier Aufführungen 1968 gnadenlos in Vergessenheit, und ent-

---

<sup>418</sup> Wolfgang Ismayr: Das politische Theater in Westdeutschland, a. a. O., S. 328

<sup>419</sup> Weiss' moralisches Pflichtbewußtsein für die Vietnam-Solidarität bleibt bis Ende 1970 unverändert bestehen, wenn er z.B. angesichts der innenpolitischen Problematik Vietnams deren Hintergründe und Ursachen nur auf äußere Faktoren zurückführt: „Das einzige, was gegenwärtig eine Erleichterung bieten könnte in dem großen, zusammenhängenden Komplex der Not und der Flucht, wäre die sofortige Aufhebung der Gewaltmaßnahmen der westlichen Welt gegen Vietnam, die Mobilisierung einer Hilfe im Namen der Humanität, die Freisetzung der Milliarden, die in Vietnam vor sechs Jahren von den USA versprochen wurde“; vgl. hierzu in: Ders.: Die beiden Bilder des Vietnam von heute. Dokumentation, in: 'Unsere Zeit'. Düsseldorf (17. August 1979), S. 13

<sup>420</sup> Stefan Howald: Viet Nam Diskurs, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 176

<sup>421</sup> Karl Heinz Götze: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss, a. a. O., S. 11

sprechend scheint auch das literarische Engagement des Autors gegen den Vietnam-Krieg und für die antiimperialistische Revolution wirkungslos zu Ende gegangen zu sein.

#### **4.5. Die Illusion des revolutionären Internationalismus: das „Trotzki“-Stück**

Indem Peter Weiss Mitte der sechziger Jahre sein politisches Bekenntnis zum Sozialismus öffentlich macht, versteht er „die Selbstkritik, die dialektische Auseinandersetzung, die ständige Offenheit zur Veränderung und Weiterentwicklung“ als „Bestandteile des Sozialismus“ (R2/22). In diesem Kontext sieht der Autor die „internationale Diskussion der sozialistischen Kräfte“ als notwendige Basis für die sozialistische Weltrevolution an, um ihre „verschiedenen Erfahrungen nicht in einem Kampf gegeneinander zu vergeuden, sondern zu einer informierteren, aufgeschlosseneren Solidarität zu kommen, die auch Fehlentwicklungen innerhalb des Sozialismus besser überwinden kann“ (G/177). So wollte der Autor durch sein Vietnam-Engagement „die teils etablierten, teils sich heranformenden sozialistischen Kräfte, sowie die Freiheitsbewegungen in den ehemals kolonisierten oder noch unter Gewaltherrschaften stehenden Ländern“ (R2/15) zur Solidarität aufrufen.

Dieses politische Ideal des Autors fällt aber bereits während seiner Arbeit am „Vietnam“-Stück in großer Verzweiflung zusammen. Er beginnt „die Gefahr der Erstarrung durch Bürokratie und Dogmatismus“ (R2/80) innerhalb des sozialistischen Lagers zu erkennen. Außerdem führen das Fiasko des Vietnam-Engagements und der sich daran anschließende Mißerfolg des „Vietnam“-Stücks den Autor zur Enttäuschung über den real existierenden Sozialismus. Letztlich bestätigt er als Resultat seines Vietnam-Engagements die Kollision innerhalb der revolutionären Realpolitik im sozialistischen Lager und die Spaltung der progressiven Linken in den westlichen Industrieländern. Er setzt sich daher erneut mit der für ihn weiter existierenden Frage nach der solidarischen Einheit für die Bewegung des internationalen Sozialismus auseinander, indem er die quälenden Divergenzen innerhalb des antiimperialistischen Lagers in dem 1968 veröffentlichten Text „Che Guevara!“ beschreibt:

„Eben weil Vietnam allein kämpft; weil keine Freiwilligen aus den sozialistischen Bruderländern ihm beistehen; weil die Arbeiter in den sogenannten hochentwickelten Ländern stillschweigend zusehen, wie die Arbeiter und Bauern von Vietnam getötet werden; weil keine Arbeiter-

partei der westlichen Welt ihnen zu Hilfe kommt mit der stärksten Waffe, die sie hat, dem Generalstreik.“ (R2/88)

Zwar muß Peter Weiss schon vormals das kunstpolitische „Eingeschüchtertsein“ und die ideologische „Engstirnigkeit“ in den realsozialistischen Ländern erfahren haben (NB1/165), als vor allem wegen des vermeintlich konterrevolutionären Hintergrundes seine angestrebte DDR-Erstaufführung des „Marat“-Stücks vom Berliner Ensemble ebenso wie später die Aufführung in Kuba von Fidel Castro abgelehnt wurden. Gleichmaßen ist das von DDR-Behörden 1965 erteilte Auftrittsverbot für den Liedermacher Wolf Biermann zu bewerten. Aber der Autor selbst läßt bis zu diesem Zeitpunkt kaum Kritik an der stalinistischen Deformation des Sozialismus und an der unterdrückenden Kulturpolitik verlauten.

Doch beeinflußt 1968 der Einmarsch der Warschauer Pakt-Truppen in die CSSR, der direkt im Widerspruch zur „offnen sozialistischen Bewegung“ (G/173) steht, die Haltung des Autors gegenüber dem real existierenden Sozialismus äußerst negativ. Er beurteilt diese militärische Aktion der Sowjetunion als Rückfall in die stalinistische Praxis und setzt sie mit dem Krieg der USA gegen Vietnam gleich. Nun sieht er die Machtbesessenheit des sozialistischen Lagers und den Dogmatismus der kommunistischen Parteiapparate als eine fortlaufende Symptomatik des sich selbst ruinierenden Sozialismus an. Er beharrt daher auf seinem Standpunkt, daß der Sozialismus sich immer noch in der Phase der vorrevolutionären Zeit befindet, und betont ausdrücklich den universellen Kampf „zwischen den konterrevolutionären Kräften, die den Status quo aufrechterhalten wollen, und den revolutionären Kräften, die diesen Zustand beenden wollen“ (NB1/554).

Diese Erkenntnis führt Peter Weiss zu einer eingehenden Auseinandersetzung mit der Fehlentwicklung des Sozialismus. Daraus zieht der Autor die Bilanz, daß die katastrophalen Nachwirkungen des Stalinismus innerhalb der sozialistischen Länder immer noch nicht überwunden sind. Er führt die „Gegensätze und Zerteilungen“ (NB1/540) der sozialistischen Länder auf das Andauern des stalinistischen Totalitarismus zurück und weist der Sowjetunion als Hauptsitz des Sozialismus die historische Schuld an der „Pseudo-Entstalinisierung“<sup>422</sup> des sozialistischen Lagers zu. Ferner fügt er seinem bitteren Vorwurf hinzu, daß „die Ergebnisse jener Zeit [...] von den Reaktionären dazu ausgenutzt werden, den Sozialismus zu diffamieren“ (NB1/368), da „es in den sozialistischen Ländern, ein halbes Jahr-

---

<sup>422</sup> Burkhardt Lindner: Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss. Zur „Rekonvaleszenz“, zur Dante-Prosa und zur „Ästhetik des Widerstands“, in: [Hg.] Michael Hofmann: Literatur Ästhetik Geschichte, a. a. O., S. 68

hundert nach der Oktoberrevolution, immer noch keine Arbeiterherrschaft gibt“ (NB1/848).

Somit scheint für Peter Weiss das sowjetische Modell für den Aufbau des Sozialismus nicht mehr bindend zu sein:

„Es wäre für Marxisten endlich an der Zeit, mit den Deformierungen der Stalinistischen Kominternpolitik aufzuräumen. Solange die hohen Parteiinstanzen diese Zeit für noch nicht gekommen erachten, solange sie sich weigern, Offenheit und Universalität der revolutionären Ausdauer hinzuzurechnen, kann von einem lebendigen Sozialismus nicht die Rede sein, und es umgibt uns weiter die Kälte und Intoleranz, die das Gegenstück ist zum Wesen unsrer Ideologie.“ (NB1/721)

Erst damit wird die Distanz sichtbar, die Weiss' Bekenntnis zum Sozialismus von der Praxis der sozialistischen Staaten trennt. Als Indiz dafür ist 1969 der Beitritt des Autors zur Schwedischen Kommunistischen Partei (VPK) dienlich, deren eurokommunistische Programmatik sich mit seinen politischen Ansichten trifft „in mehreren zentralen Punkten: so beispielsweise in der Kritik an der sozialdemokratischen Beschränkung auf systemkonforme Reformen und der damit einhergehenden Verdeckung sozialer Widersprüche, in der Verurteilung des sowjetischen Einmarsches in die Tschechoslowakei, in der kulturpolitischen Zielsetzung.“<sup>423</sup>

Dennoch bleibt der Sozialismus für den Autor das unveränderliche Zeichen für das Engagement gegen das unmenschliche Gesellschaftssystem des Kapitalismus. Er löst sich damit keineswegs von der Illusion einer internationalen proletarischen Solidarität. Vielmehr wächst sein Verständnis für die gegenwärtige Entwicklung der realsozialistischen Länder, da er seinen Kampf für die Befreiungsbewegungen der Dritten Welt nicht nur als stets mit dem sozialistischen Lager solidarisch verbündet gesehen hat, sondern auch in der sozialistischen Gesellschaftsordnung die einzige Möglichkeit „zur Beseitigung der bestehenden Mißverhältnisse in der Welt“ (R2/22) sieht.

Daher kritisiert Peter Weiss nicht den Stalinismus von der Ganzheit des Sozialismus her, sondern versteht dessen Auswirkungen nur als einen veränderbaren Teil des sozialistischen Systems. Stattdessen reduziert der Autor seinen Blick allein auf „die Grundrechte der geistigen Freiheit“ (R2/76), ohne das Prinzip des Sozialismus in Frage zu stellen. Er hält wiederholt der intoleranten und bürokratischen Kulturpolitik des sozialistischen Lagers die freie Entwicklung der sowjetischen Kunst während und nach der Oktoberrevolution entgegen. So ist bei ihm die Rede von „der Rede- und

---

<sup>423</sup> Maria C. Schmitt: Peter Weiss' sozialistische Position. Entwicklung, Einfluß, Formkonzept, in: [Hg.] Rudolf Wolff: Peter Weiss. Werk und Wirkung, Bonn 1987, S. 34



Meinungsfreiheit, der schöpferischen Freiheit und der Abschaffung der politischen Zensur“ (R2/76). Diese Ansicht zeigt sich auch deutlich in einem Antwortbrief an den sowjetischen Literaturkritiker Lew Ginsburg:

„Die Verdrängung zentraler Figuren und Geschehnisse aus dem Bewußtsein der Bevölkerung, die Verheimlichung eines brennenden Ideenstreits, das Leben aus fiktiver Geschichte, und die Verschärfung der Maßnahmen gegen kritische Stimmen – dies alles hat zu einem gesellschaftlichen Trauma geführt, das auf die Dauer untragbar ist.“ (R2/113f.)

Peter Weiss fordert 1967 anlässlich einer Tagung des tschechoslowakischen Schriftstellerverbands dazu auf, unterschiedliche Auffassungen vom Sozialismus einander gegenüberzustellen, um nämlich „einen zentralen kulturellen Konflikt offen zu behandeln, alle brennenden Fragestellungen aufzunehmen, und keine ihrer Aspekte zu verleugnen“ (R2/78), indem er selbst von der Überzeugung ausgeht, daß die Oktoberrevolution „durch die Synthese von Lenins Organisationstheorie und Trotzki's Theorie der permanenten Revolution“ (R2/127) ermöglicht worden sei. Er will den Weg zur Einigung der verschiedenen Bewegungen vom historischen Vorbild her aufzeigen:

„Um zu einem Bild der revolutionären Grundmuster zu gelangen, das der marxistischen Geschichtsauffassung entspricht, müssen wir uns den nächsten Mitkämpfern Lenins zuwenden, und die Streitfragen, Widersprüche, Schwierigkeiten und Irrtümer aus der Periode vor dem Oktober und des ersten sozialistischen Aufbaus in unsre Diskussion einbeziehen.“ (R2/114)

In dieser Konfrontation mit dem Stalinismus stößt Peter Weiss auf den Revolutionär Trotzki, der einst einer der engsten Mitstreiter und Mitkämpfer Lenins war, aber seit 1928 von Stalin ins Exil getrieben und letztlich 1940 im Auftrag Stalins in Mexiko ermordet wurde. Der Autor macht darauf aufmerksam, daß der Name „Trotzki“ nicht nur aus der sowjetischen Geschichtsschreibung vollständig gestrichen ist, sondern „immer noch mit einem Tabu“ (W6/107) in den Ostblockländern behaftet ist, obgleich die Entstalinisierung von Chruschtschow auf dem XX. Parteitag 1956 proklamiert wurde. Er entscheidet sich nun dafür, den historischen Trotzki zum Gegenstand seines Dramas zu machen, und will damit das allgemeine Schweigen in den realsozialistischen Ländern brechen. Im Dezember 1968 beginnt er seine Arbeit an dem bald darauf entstehenden Stück und legt zugleich auch dessen Titel fest: „Trotzki im Exil“ (NB1/612).



Allerdings zielt Peter Weiss nicht darauf ab, den historischen Trotzki neu zu konstruieren. Es geht dem Autor vielmehr darum, Trotzki's Ideen von der permanenten Revolution und vom sozialistischen Internationalismus korrekturfähig zu halten und sie zugleich im Blick auf die widersprüchlichen Verhältnisse der Gegenwart zu hinterfragen. Er verfolgt die Absicht, offene Diskussionen über kontroverse politische Anschauungen innerhalb des real existierenden Sozialismus anzuregen und die historische Entwicklung der Weltrevolution zu überprüfen. Dabei sieht er schon voraus, wie er in einem Brief an den Rostocker Germanisten Manfred Haiduk schreibt, daß das entstehende Stück „hier und da auf starken Widerstand“<sup>424</sup> stoßen wird. Doch rechnet er sich „das Leninjahr 1970“ als den „passenden Zeitpunkt“ zur Auslösung einer dialektischen Auseinandersetzung innerhalb der Ostblockländer aus und entwirft sein Stück als einen „Beitrag“ zu diesem Jahr (R2/131), natürlich verbunden mit der Hoffnung, daß es vor allem in der Sowjetunion und in der DDR aufgeführt werden kann.<sup>425</sup>

Das Stück ist zunächst formal auf zwei Akte verteilt, welche wiederum in fünfzehn Szenen untergliedert sind. Jede Szene hat eine eigene Überschrift. Sie markiert jeweils einen entscheidenden Moment aus Trotzki's Biografie, der unmittelbar mit seinem Schicksal verbunden ist. In jedem Moment werden historische Vorgänge vor und nach der russischen Revolution in stark komprimierter Weise wiedergegeben. Der behandelte Zeitraum beginnt mit dem Jahr 1901, als Trotzki's erste Verbannung einsetzt, und reicht bis zu dem Zeitpunkt, als Trotzki 1940 in Mexiko ermordet wird. Die Spielszenen ergeben sich aber nicht aus der chronologischen Abfolge der historischen Vorgänge, sondern werden als Reflexionen im Bewußtsein von Trotzki selbst zusammengefaßt. Also spielt sich das ganze Bühnengeschehen „im Kopf der Titelfigur“<sup>426</sup> ab. Daher ist die Form, vor allem die Zeitstruktur des Stücks, vielschichtiger und komplizierter aufgebaut, als sie sich durch chronologische Inhaltsangaben oder Überschriften der Szenen mitsamt den genannten historischen Daten vermuten läßt. Hierbei lassen sich drei Zeitebenen unterscheiden: Die erste ist die Todesstunde Trotzki's in Mexiko 1940, die zweite reicht von 1928 bis 1940, und die dritte umfaßt schließlich verschiedene Zeitsprünge, die innerhalb der

---

<sup>424</sup> Peter Weiss: Briefe an Manfred Haiduk 1966-1982. Mit Kommentar von Martin Rector, in: Peter Weiss Jahrbuch 3 (1994), S. 10

<sup>425</sup> Dennoch bekundet Manfred Haiduk auch nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Lagers eine ganz andere Meinung: „Er [Peter Weiss, Anm. d. Verf.] war sich freilich darüber klar, daß das Stück zum damaligen Zeitpunkt dort nicht spielbar sei. Was er nicht vermutete, war der Mißerfolg, den er mit dem Stück auch in kapitalistischen Ländern haben würde.“; vgl. hierzu in: Ders.: Vom „Turm“ zum „Neuen Prozeß“, in: [Hg.] Jürgen Schütte u.a.: Peter Weiss. Leben und Werk, a. a. O., S. 187

<sup>426</sup> Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss, a. a. O., S. 125

zwei Akte in Reminiszenzen an die historischen Vorgänge von 1901 bis 1940 geordnet sind.<sup>427</sup>

Die erste Zeitebene ist der Ausgangspunkt und ebenso der Schluß des Stücks. Daher lautet die erste Bühnenanweisung zu Beginn des Stücks:

„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 Stücks [...]“ (W6/11)

Diese Ausgangssituation wird mehrfach im Verlauf des Stückes wie ein Rahmen ohne weitere Handlung eingefügt. Also ist der Tod Trotzki nicht nur bereits von Anfang an vorgegeben, sondern wird zu einem Bild stillgestellt und ist ständig präsent. Deshalb sitzt dieser historische Trotzki in seiner letzten Lebensphase in Mexiko am Schreibtisch und erinnert sich an die Ereignisse der Vergangenheit, die er selber erlebt und an denen er sich beteiligt hat. Damit setzt Peter Weiss den historischen Trotzki in die Gestalt des exilierten Trotzki um, der nicht nur sein Leben bis zum letzten Augenblick überblicken, sondern auch seine Hoffnung für die Zukunft überdenken kann. Gerade in Rückblenden ermöglicht es der Autor, durch die Erinnerung der epischen Perspektivgestalt zu artikulieren, wie sich das Denken und Handeln des historischen Trotzki in verschiedenen Lebensphasen entwickelt.

Die zweite Zeitebene bezeichnet die Übergangszeit von der Verbannung Trotzki 1928 bis zu seiner letzten Exilstation in Mexiko 1940. Sie kennzeichnet die Reihenfolge der Spielszenen und die formale Teilung der Akte, wobei der erste Akt neun Szenen umfaßt und der zweite sechs Szenen: Der Zeitraum des ersten Aktes ist die dritte Verbannungszeit Trotzki vom Januar 1928 bis zum Januar 1929, und der des zweiten Aktes beschreibt verschiedene Exilstationen, welche vom Februar 1929 bis zum Tod Trotzki 1940 reichen. Daher läßt die Teilung der Akte sich nicht als die Grenze „zwischen der >>aufsteigenden<< und >>gegenrevolutionären<< bzw. >>absteigenden<< Linie der Revolution“<sup>428</sup> bewerten. Peter Weiss läßt diese zweite Zeitebene relativ streng chronologisch zurücklaufen. Aber die Abfolge der zweiten Zeitebene, die gleichsam in Rückblenden der Erinnerung chronologisch reflektiert wird, wird durch Zeitsprünge aus der dritten Zeitebene ständig gestört.

---

<sup>427</sup> Michael Rohrwasser: Trotzki im Exil, in: [Hg.] Martin Rector: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 198

<sup>428</sup> Sigrid Lange: Biographie und Epoche. Peter Weiss' >>Marat/Sade<<, >>Trotzki im Exil<< und >>Hölderlin<< aus der Sicht der >>Ästhetik des Widerstands<<, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand, a. a. O., S. 134

Zusammenfassend: Der 16. Januar 1928 ist der Tag, an dem Trotzki von Stalin in die zentralasiatische Stadt Alma Ata verbannt wird. Die erste Szene setzt an eben diesem Tag mit der Verhaftung Troztkis in Moskau ein und endet am 25. Januar 1928 mit seiner Ankunft am Verbannungsort Alma Ata. Aus dem Jahr 1928 in Alma Ata werden die Erinnerungen an die Zeit der ersten Verbannung in der Strafkolonie Wercholenk 1901 (die zweite Szene), an das Zusammentreffen mit Lenin in London 1903 (die dritte Szene) und an den zweiten Parteitag in Brüssel 1903 (die vierte Szene) sowie an den Massenaufstand in Sankt Petersburg 1905 (die fünfte Szene) nacheinander überblendet.

Von Alma Ata ausgehend, beginnt die sechste Szene mit der Erinnerung Troztkis an seine dritte Verbannung. Die Szene führt Trotzki aber schon bald zuerst in Paris 1903 ein, und dann 1906 in Moskau, wo Trotzki zu seiner zweiten, aber lebenslangen Verbannung nach Sibirien verurteilt wird. Schließlich endet diese Szene in Alma Ata 1928, wo sich Trotzki mittlerweile seit sechs Monaten in seiner dritten Verbannung befindet. Die siebte Szene führt auf das Zusammentreffen Troztkis mit Lenin und den Dadaisten in Zürich 1915 zurück. In der achten und neunten Szene werden die Erinnerungen Troztkis an die Oktoberrevolution eingebaut. Die neunte Szene schließt mit dem 20. Januar 1929, als Trotzki endgültig die Sowjetunion verlassen muß. Außerdem gibt es innerhalb des ersten Aktes auch örtlich und zeitlich unbestimmte Überblendungen, etwa wie die letzten Bühnenanweisungen in der vierten und siebten Szene, und wie die Erinnerung an den ersten Theaterbesuch Troztkis in der siebten Szene.

Die Spielszenen des zweiten Aktes werden von verschiedenen Exilstationen Troztkis markiert. So beginnt die zehnte Szene auf Prinkipo in der Türkei, der ersten Exilstation Troztkis (seit Februar 1929), jedoch werden die Zerschlagung des Arbeiteraufstandes in Kronstadt 1921 und der Parteikongreß desselben Jahres überblendet. Die elfte Szene führt wiederum zum Exil auf Prinkipo zurück. Hierin wird ein Gespräch Troztkis mit dem bereits 1924 verstorbenen Lenin eingefügt, woran sich eine Grabrede Stalins für Lenin anschließt. Troztkis Aufenthalt in Grenoble 1935, seiner zweiten Exilstation, wird in die zwölfte Szene eingefügt, in der er mit einer Gruppe von Studenten aus Paris über die weltpolitische Situation und die Möglichkeit der Weltrevolution vom Standpunkt der sechziger Jahre aus debattiert.

Die dreizehnte Szene leitet Trotzki, der 1935 in seiner dritten Exilstation in Norwegen bleibt, in den Moskauer Schauprozeß über. Hier versucht er, gegen ihn und seine politischen Mitarbeiter erhobene Vorwürfe zu widerlegen. Es kann dabei aber nicht die Rede von einer Rückblende sein, sondern von „einer Art Vorausblende“<sup>429</sup>, die auf einen künftigen Zeit-

---

<sup>429</sup> Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit, a. a. O., S. 204

punkt hinzielt: Die drei Moskauer Schauprozesse, in denen nahezu alle Mitarbeiter Trotzki zum Tode verurteilt und anschließend hingerichtet werden, finden eigentlich von August 1936 bis März 1938 statt. Sie werden im Stück zu einem einzigen Prozeß zusammengezogen. In diesen Prozeß wird Trotzki eingeführt, der von Juni 1935 bis Ende 1936 in Norwegen bleibt, um den in Moskau gegen ihn und seine politischen Freunde vorgebrachten Verleumdungen zu widersprechen. Diese dreizehnte Szene endet mit dem Bericht vom Tod der beiden Söhne Trotzki, die 1938 ermordet werden. In der vierzehnten Szene wird auf die letzte Exilstation zurückgeblendet, die durch ein Attentat gegen Trotzki am 24. Mai 1940 sowie ein Gespräch Trotzki mit seinen politischen Freunden über die sowjetische Entwicklung und die Hoffnung auf die Zukunft überblendet wird. Schließlich endet die letzte Szene damit, daß der Attentäter Frank Jacson auftritt und mit dem Eispickel zum Schlag ausholt.

Auf diese Weise sind die zweite und dritte Zeitebene nicht deutlich voneinander getrennt, sondern kunstvoll ineinander verwoben. Deswegen wird die Chronologie der zweiten Zeitebene durch die mehrfache Einschubung der ersten Zeitebene und die Zeitsprünge der dritten Zeitebene ständig unterbrochen. Dies dient schließlich der ästhetischen Brechung, da es vom Publikum nicht nur eine distanzierte und reflektierende Haltung gegenüber dem Bühnengeschehen verlangt, sondern auch das Publikum zwingt, unaufhörlich auf die vielschichtigen Ereignisse aufmerksam zu werden und diese in seinem erweiterten Bewußtsein miteinander in Beziehung zu setzen, um das Bühnengeschehen in seiner Gesamtheit zu begreifen. Eben mit einer derartigen Vorgehensweise vermeidet Peter Weiss die Gefahr des Illusionismus, der sich aus der Rekonstruktion einzelner Vorgänge aus dem Lebensweg einer historischen Person ergeben kann, indem er nicht ausdrücklich besondere Verfremdungsmittel verwendet. In dieser Hinsicht macht die Spezifik der Zeitsprünge und entsprechenden Ortswechsel nicht nur die Kompliziertheit und Vielschichtigkeit der Formstruktur aus, sondern begründet den epischen Charakter des Stückes.

Überdies löst sich durch die Zeitsprünge und Ortswechsel die Kohärenz von Zeit, Raum und Handlung vollständig auf. Stattdessen wird die Logik des Traums bekräftigt, die in den unvermittelten Überblendungen und Zeitsprüngen ihren Niederschlag findet. So nennt Stefan Howald die vielschichtige Formstruktur des Stückes „die Traumdramaturgie.“<sup>430</sup> Aber es ist nicht ein von Trotzki geträumter Traum, sondern einer des Autors, der hier von Trotzki träumt, weil er die historische Wirklichkeit als die gegenwärtige Wirklichkeit in der Reflexion durch das geschichtlich gebundene Bewußtsein Trotzki artikulieren will.

---

<sup>430</sup> Stefan Howald: Peter Weiss. Zur Einführung, a. a. O., S. 102

Daher kann nicht von einer „rasche[n] und billige[n] Montage“ gesprochen werden, die nur eine „Anhäufung von historischen Fakten, Figuren und Motiven“<sup>431</sup> aufzeigt.

Die traumhafte Eigenart des Stücks wird nochmals durch die Sprache des Textes verstärkt, die aus telegrammartig verknüpften Sätzen besteht. Dabei fehlt oft das Subjekt oder Prädikat. Auch Artikel sind weggelassen. Manche Sätze bestehen nur aus einem Wort. In dieser Hinsicht ist der Hinweis von Klaus H. Hilzinger nennenswert:

„Fließende Vorgänge von Zeit und Raum, von Trotzki's vergangener und gegenwärtiger Situation, die auch sprachlich formuliert werden durch den Übergang von erinnernden Selbstgesprächen im Präteritum zur szenischen Vergegenwärtigung im Präsens, offenbaren allgemein die Eigenart der Szenen als Spiegelungen eines erinnernden Bewußtseins.“<sup>432</sup>

Ebenso gilt die traumhafte Eigenart des Stückes für die Konstellation der Bühnenfiguren. Im Stück treten viele Personen um die Titelfigur herum auf; es gibt Arbeiter, Matrosen, Soldaten, Studenten, namenlose Gefangene, zaristische Richter, Gerichtspersonal, Vertreter der Schwarzen Hundert und ein norwegischer Arzt mit Begleiter. Sie alle haben aber weder eine besondere Eigenschaft noch eine gesellschaftliche Bedeutung. Noch dazu treten sie nicht richtig auf, sondern erscheinen und verschwinden lediglich im Bewußtsein Trotzki's. Dies gilt auch für andere namentlich bezeichnete Personen, welche in politischen Diskussionen mitwirken. Sie alle sind zwar historisch verbürgt, aber erhalten ihre Funktion nur im Hinblick auf Trotzki als Mitglieder seiner Familie, Mitgefangene, politische Mitstreiter oder Gegner. Als Ausnahme ist Lenin als ein geschlossener Charakter gezeichnet. Trotzki tritt im Text nur mit Lenin in eine produktive theoretische Auseinandersetzung, wodurch Peter Weiss die gegenwärtige Möglichkeit der Weltrevolution überprüfen will.

Trotzki und Lenin sind sich vor allem im materialistischen Geschichtsverständnis und in den grundlegenden Prinzipien der Revolution einig. Dabei ist Trotzki weitgehend von der Richtigkeit und Vernünftigkeit der Geschichte überzeugt, obgleich sie ihn selber, seine Familienmitglieder und seine politischen Freunde unaufhörlich bedroht. Er ordnet sein persönliches Leben in den allgemeinen Zusammenhang der historischen Entwicklung ein, die ihm als einziger Maßstab des Handelns gilt:

---

<sup>431</sup> Marcel Reich-Ranicki: Die zerredete Revolution. Peter Weiss: Trotzki im Exil, in: Ders.: Lauter Verrisse, München 1970, S. 150

<sup>432</sup> Klaus Harro Hilzinger: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, a. a. O., S. 63

„Ich habe nie eine persönliche Tragik gekannt. Mein Leben gehörte unlöslich zusammen mit den Phasen der Revolution.“ (W6/104)

Auch Lenin ordnet der revolutionären Arbeit in so konsequenter Weise alle persönlichen Belange unter, daß er weder sein politisches Ziel aus den Augen verliert, noch die Richtigkeit seiner Entscheidungen in Frage stellt. Die Geschichte wird außerdem für ihn eine Kontrollfunktion zur Bestimmung der eigenen Leistung. So sagt er:

„Die Geschichte kennt kein Pardon für Revolutionäre, die zögern, wenn sie heute siegen können.“ (W6/48)

Dennoch vertreten beide Revolutionäre unterschiedliche Standpunkte in Einzelfragen, die die ganze Thematik des Stückes durchdringen. Diese Einzelfragen werden am zweiten Parteitag der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Rußlands 1903 in Brüssel angesprochen: die Frage der Selbständigkeit von nationalen Gruppierungen und Institutionen in der künftigen sozialistischen Gesellschaftsordnung, das Verhältnis von proletarischer Diktatur und Demokratie sowie die Bedeutung des Zentralismus für eine revolutionäre Partei und die Position des Zentralkomitees innerhalb der Partei. Alle vier Fragen werden letztlich an die Kernfrage der Organisationsform der Partei angeschlossen.

Diese Kernfrage wird bereits beim ersten Zusammentreffen zwischen Trotzki und Lenin 1902 in London erörtert. In der Begegnung mit Trotzki setzt sich Lenin für die allmähliche Entwicklung der Revolution ein, da in Rußland „zunächst die bürgerliche Revolution nötig“ (W6/19) ist. Er spricht erst nach der Februarrevolution 1917 von der proletarischen Revolution. Stattdessen schlägt er den „Zentralismus der Revolutionäre“ als ein Organisationsprinzip der revolutionären Partei vor, um die „gegenwärtigen Kräfteverhältnisse“ (W6/27) zu brechen, und will Trotzki von der Notwendigkeit seines Konzeptes überzeugen.

Hingegen vertritt Trotzki die Ansicht, daß man „unter der Führung der Arbeiterklasse“ (W6/19) die kommende russische Revolution sofort in eine proletarische Revolution umwandeln und weiter „auf die internationale Bewegung übergreifen“ (W6/20) muß, um endgültig „die Vormacht der Arbeiter“ (W6/15) zu sichern. Dafür fordert er die politische Einheit als Träger des revolutionären Prozesses und die revolutionäre Massengewalt als deren Mittel. Er konzipiert 1901 bereits während seiner ersten Verbannung in der Strafkolonie Wercholensk die Ideen von einer permanenten Revolution und vom proletarischen Internationalismus. Allerdings sind die Ideen Trotzki nicht originär seine eigenen, wie auch Lenin später davon

spricht, sondern „synonyme Ausdrücke für den Begriff der 'Theorie-Praxis-Einheit', der Quintessenz marxistischen Denkens.“<sup>433</sup>

Auf jeden Fall betrachtet Trotzki die revolutionäre Massengewalt zur Befreiung von ökonomischer und politischer Unterdrückung einer Klasse durch die andere Klasse als ersten Punkt seines Konzeptes. Daher entscheidet er sich gegen den individuellen Terror, den er selber als „heroischen Einzelkampf“ (W6/16f.) ablehnt. In diesem Zusammenhang denkt er an das Verhältnis zwischen der spontanen Bewegung der Arbeiterklasse und der politischen Führung der Partei. Er setzt aber viel Vertrauen in die revolutionäre Spontaneität der Arbeiterklasse und bestimmt Revolutionäre nur zum „Sprachrohr“ (W6/32), obwohl er der Notwendigkeit der politischen Führung mit dem Ziel der unaufhaltsamen Vorantreibung der Revolution zustimmt.

Lenin unterschätzt jedoch die Ideen Trotzkis als „Illusionen“ (W6/19) und dessen Vertrauen auf die Spontaneität der Massenkräfte als die Unfähigkeit derer, die nie „einen umfassenden Plan“ (W6/20) aufzustellen vermögen. Er macht Trotzki sogar heftige Vorwürfe, daß dieser sich „zum Helfershelfer unsrer Feinde“ (W6/38) mache. Deswegen verhält Trotzki sich 1903 bezüglich der Frage der Organisationsform der Partei zurückhaltend, indem er diese als „eine autoritäre Partei“ fürchtet, welche die Gefahr in sich birgt, „einen autoritären Staat zu schaffen“ (W6/25). Stattdessen versucht er die Spaltung der Partei zu verhindern, und bemüht sich als „Vermittler“<sup>434</sup> um die Einigung zwischen den Bolschewiki und den Menschewiki, die das zentralistisch organisierte Parteikonzept Lenins als „Partei und Proletariat [...] getrennte, einander entgegengesetzte Begriffe“ (W6/26) auffassen:

„Die Herrschaft des Proletariats wird erst möglich, wenn sich die gesamte Arbeiterschaft in der Partei zusammenschließt. Dann wird es die Herrschaft der überwältigenden Majorität sein. Nicht die Diktatur einiger Auserwählter.“ (W6/25)

Lenin lehnt entschlossen den Vorschlag Trotzkis ab, denn „in der Partei sollen die Bewußtesten und Mutigsten sein“ (W6/26), die „sich unbarmherzig [...] gegen einzelne oder Gruppen gestriger Gesinnungsgenossen“ (W6/23) verhalten können:

„Welche Tugend. Gegensätzliche Richtungen neutralisieren. Mit Ihrer Versöhnerei betrügen Sie nur die Arbeiter. Wer soll denn miteinander

---

<sup>433</sup> Andreas von Weiss: Neomarxismus. Die Problemdiskussion im Nachfolgemarxismus der Jahre 1945 bis 1970, München 1970, S. 105

<sup>434</sup> Stefan Howald: Peter Weiss. Zur Einführung, a. a. O., S. 104



versöhnt werden? Die Partei und die Liquidatoren der Partei? Es gibt keine Kompromisse.“ (W6/38)

Auf dem Parteitag 1903 wird Lenins Parteikonzept nicht durch überzeugende Argumente in bezug auf damalige politische Situationen in den Vordergrund gestellt, sondern durch die knappe Mehrheit der Delegierten durchgesetzt. Schließlich endet der Parteitag mit dem politischen Sieg Lenins. Infolgedessen kommt es zwischen Trotzki und Lenin zum Bruch. Allerdings korrigiert Trotzki erst zehn Jahre später seine Ansicht und versteht die Organisationstheorie Lenins als notwendig zur Durchführung der Revolution. Doch geht Peter Weiss der Frage nach der Organisationsform der Partei nicht weiter nach, die in Zukunft das „zentralistisch-bürokratische System des Stalinismus als letzte Konsequenz einer Entwicklung“ erscheinen läßt, welche „schon unter Lenin und Trotzki“<sup>435</sup> einsetzt. Daher bleiben Gründe und Hintergründe der damaligen Entscheidung ungeklärt. Der Autor läßt erkennen, daß Trotzki anläßlich des Parteitages 1903 einen Gegensatz zwischen Idee und Praxis erfahren hat. So sagt dieser:

„Manchmal scheint mir, die Revolution hindert nicht nur dran, systematisch zu arbeiten. Als sei der Kampf der Ideen mir wichtiger als die revolutionäre Handlung.“ (W6/31)

Die Meinungsverschiedenheit zwischen Trotzki und Lenin ist ebenso deutlich in der Diskussion über revolutionäre Kunst in Zürich erkennbar, wo sie während des Ersten Weltkrieges mit Dadaisten zusammentreffen. Das Gespräch zwischen ihnen führt zu einer Konfrontation von Irrationalem und aufklärerischer Vernunft, von Phantasie und Plan sowie von antibürgerlicher Kunst und antikapitalistischer Revolution. Damit tritt eine mögliche Synthese von politischer und künstlerischer Umwälzung ins Zentrum der Diskussion. Zunächst vertritt Tristan Tzara die Standpunkte des Dadaismus:

„Eine Internationale. Wir werden in die Geschichte eingehn wie ihr. Ihr sagt, die bürgerlichen Ordnungen, die müssen zerschlagen werden, wir wollen nichts von ihnen übernehmen, sie müssen verschwinden, wir beginnen neu. Das ist auch unser Manifest. Wir werden alles zertrümmern, was die sich aufbauen ließen.“ (W6/41)

Damit sind für die Dadaisten, die den spezifischen Beitrag der Kunst als Befreiung des einzelnen Menschen erläutern, die absolute Freiheit des

---

<sup>435</sup> Wolfgang Ismayr: Das politische Theater in Westdeutschland, a. a. O., S. 334

künstlerischen Ausdrucks und die totale Abweichung von der Tradition ein unerschütterliches Credo. In diesem Punkt sieht Hugo Ball eine „Affinität zwischen künstlerischen Revolutionen und sozialer Revolution“<sup>436</sup> und macht ein ausdrückliches Bündnisangebot an beide Revolutionäre:

„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. [...] Wir müssen zusammengehn. Wir, die Emotionalen, die Unberechenbaren, und ihr, die Planer, die Konstrukteure. Keine Trennung. Sonst werden unsre Revolutionen im Sand versickern.“ (W6/42)

Doch lehnt Lenin das Angebot der Dadaisten nachdrücklich ab und argumentiert von politischer Seite her gegen die antibürgerliche Kulturrevolte. Er verurteilt dabei nicht zuletzt den irrationalen Charakter und die anarchistische Tendenz des Dadaismus, dessen Vertreter „sich so was Schönes ausdenken, während sie in der Hölle leben“ (W6/45). So begutachtet er die dadaistischen Vorstellungen als „dumme nette Dinge“, welche nur „den Leuten überm Kopf streichen“ (W6/45). Anschließend kritisiert er „in heftigem Zorn“ (W6/43) die Forderung der Dadaisten nach der absoluten Freiheit der Kunst und ordnet die Autonomie der Kunst der politischen Sache unter: „Es gibt keine absolute Freiheit für die Kunst. Kunst muß parteilich sein.“ (W6/43)

Lenin hebt die durch die revolutionäre Umwälzung der Gesellschaft veränderten Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Kunst als Voraussetzung für die Entstehung einer neuen Kultur hervor und bietet die Parteilichkeit der Kunst als ein Muster für Form und Inhalt der neuen Kunstprodukte selbst an. Ferner ist er davon überzeugt, daß, „wenn die Bibliotheken, die Museen, die Schulen, die Universitäten in der Hand der revolutionären Klasse sind, dann wird eine proletarische Kultur entstehen, und damit eine proletarische Kunst“ (W6/44). Auf dieser Erkenntnis basiert seine Vorstellung von einer proletarischen Kunst.

Auch Trotzki hebt die revolutionäre Funktion der Kunst im Prozeß der gesellschaftlichen Umwälzung hervor und glaubt, eine neue Kunst nur auf der Grundlage veränderter ökonomischer und politischer Bedingungen entstehen lassen zu können. Doch stimmt er nicht gänzlich mit der Kunstauffassung Lenins überein, denn er fragt sich, ob „es proletarische Kultur je geben“ (W6/44) wird. Überdies sieht er unbegrenzte Form- und Inhaltsexperimente keineswegs im Widerspruch zum Anliegen der Revolution ste-

---

<sup>436</sup> Burkhardt Lindner: Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss, a. a. O., S. 75

hen, da er die Praxis der Veränderung durch Schöpfungen jenseits des Rationalen insofern für möglich hält, als die Welt „vom Bewußtsein, vom kritischen Denken“ (W6/43) bewegt wird. Aber zugleich weist er darauf hin, daß die Irrationalität und die Verurteilung aller bisher geschaffenen Kunstwerke wesentliche Elemente des dadaistischen Denkens beinhalten.

Als eine Alternative, aber in Verbindung mit dem Konzept der permanenten Revolution entwickelt Trotzki die Vorstellung einer „klassenlosen Kunst“ mit dem Ziel, das Proletariat als Klasse endgültig aufzuheben und somit „allen Klassenkulturen ein End“ (W6/44) zu machen. Mit seiner Kunstkonzeption versucht er vorsichtig die Einigung zwischen Lenin und den Dadaisten zu erwirken. Er nennt ferner diese klassenlose Kunst auch die „Massenkunst“ oder die „Gemeinschaftskunst“ (W6/44), die aber unter einer strikten Voraussetzung, nämlich „ohne Mystik, ohne Ekstase“ (W6/43) kollektiv geleistet wird. Es bleibt bei ihm jedoch immer noch offen, wie diese strikte Voraussetzung mit einer Vorstellung von Kunst vereinbar ist, „die dem Erneuerungsdrang des Menschen unbehinderten Ausdruck gibt“ (W6/105).

Daher werden auch im Hinblick auf diese Diskussion nicht die unterschiedlichen Auffassungen Trotzkis und Lenins gegeneinander abgewogen, sondern nur von einer zunächst theoretisch noch nicht voll durchdachten und sehr abstrakten Position aus dargestellt. Am Ende werden im Text nur Differenzen zwischen beiden Persönlichkeiten hervorgehoben, so daß Trotzki als „Utopiker“ und Lenin als „Pragmatiker“ kontrastiv gekennzeichnet werden.<sup>437</sup> Peter Weiss gibt allerdings zu verstehen, daß die Bemühung Trotzkis, die dadaistischen Künstler noch ins zielgerichtete Bündnis einzubeziehen, erfolglos zu Ende geht, und daß eine von ihm gewünschte Einheit von Kunst und Politik nicht zustandekommt. Als Folge weist der Autor darauf hin, daß es in naher Zukunft nicht so sehr um das Verständnis der Arbeiter für die Kunst geht, sondern um die Kulturfunktionäre der Partei, die nicht mehr verstehen wollen, was revolutionäre Kunst eigentlich ist. So fragt der rumänische Genosse Rakowski Lenin:

„Wie wird sich das Proletariat verhalten, unsern Neueren gegenüber? Habt ihr die Bilder gesehn von Malewitsch, Kandinsky, Chagall, Taitin, Lissitzky? Kennt ihr die Gedichte von Blok, von Mayakowski? Und was da an den Theatern gemacht wird. Meyerhold, Wachtangow, Tairow. Werden die Arbeiter verstehn, daß dies revolutionäre Kunst ist?“ (W6/44)

---

<sup>437</sup> Matias Mieth: Vom >>monologischen<< Drama zum >>dialogischen<< Roman. >>Trotzki im Exil<< und >>Die Ästhetik des Widerstands<<, in: [Hg.] Jens-F. Dwars u.a.: Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss, Köln 1993, S. 36

Diese Fragestellung liest sich wie eine Auflistung von Künstlern, welche wenige Jahre später als konterrevolutionär verdammt werden sollten. Diesbezüglich behauptet Lenin auf dem Parteikongreß von 1921, daß er weder die Kunst reglementieren, noch sie primär nur auf die Unterstützung der politischen Aufgaben beschränken wollte. Daraufhin gibt er eine Rechtfertigung für die reale Kulturpolitik der Sowjetunion ab, die nur die Gestaltungsweise des sozialistischen Realismus zur verbindlichen Norm jeder künstlerischen Tätigkeit macht. Er begründet dies mit der Notwendigkeit und Dringlichkeit des ökonomischen Aufbaus im Sozialismus:

„Ihr fördert die revolutionäre Kunst. Ihr dreht Filme, macht Theater. Ausgezeichnet. Aber vergeßt nicht, wir haben drei Jahre Bürgerkrieg hinter uns. Die Felder verwüstet. Mehr als die Hälfte der Großindustrie zerstört. Die Kohlengruben unter Wasser. Zehn Millionen Hungernde. Um unseren materiellen Tiefstand zu überwinden, dazu reicht kein Agitprop aus.“ (W6/67)

Das Argument Lenins dient allerdings gleichermaßen als ein Gegenargument dazu, daß erst Stalin diesem freien Experimentieren, der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst ein Ende setzte und die revolutionäre Entwicklung in der Kunst durch bürokratische Maßnahmen unter seiner Herrschaft untersagt wurde. Damit wird indirekt verdeutlicht, daß es eine offene und freie Atmosphäre in der Kunst während und kurz nach der Oktoberrevolution gab. Peter Weiss glaubt, die wesentliche Ursache dafür in der politischen Einheit von Trotzki und Lenin zu finden.

In der Tat erreicht Trotzki erst während der Oktoberrevolution die vollkommene Übereinstimmung mit Lenin. Er kann der augenblicklichen Kraft der Revolution nicht widerstehen und tritt nun selber als Praktiker der Revolution auf, da er die russische Revolution als „Teil eines einzigen zusammenhängenden Prozesses“ (W6/63) für die internationale Revolution begreift. Zudem bejaht er nach den Erfahrungen der Februarrevolution 1917 die führende Rolle der bolschewistischen Partei, um „die zahllosen spontanen Aktionen zu vereinen“ (W6/54). Auch Lenin schätzt die veränderte Einstellung Trotzkis und dessen Rolle in der Oktoberrevolution hoch ein, indem er diesen lobt, daß es keinen besseren Bolschewisten als Trotzki gebe (W6/52). Entsprechend bewertet Trotzki die Zusammenarbeit mit Lenin in der Revolution sehr positiv: „Die Einheit wurde gewahrt“ (W6/53), und er gibt eine besondere Interpretation der zurückliegenden Differenzen:

„War es ein Streit? Wars nicht nur ein Kräftemessen? Haben einander vorangetrieben. Haben Gedanken voneinander übernommen. Gegensätzlichkeiten zur Synthese gebracht. Die Revolution war noch unerprobt.

Verschiedene Ansichten und Möglichkeiten mußten aneinanderstoßen und sich in der Praxis beweisen. Auch in Zukunft muß es Kontroversen, Widersprüche geben. Wären wir sonst Marxisten, Dialektiker?“ (W6/54)

Diese Einschätzung und Zukunftsperspektive Trotzki erweist sich aber nur als eine Illusion. Indem die bolschewistische Partei „in ihrer eigenen Maschinerie“ (W6/68) gefangen wird, zerbricht zugleich die politische Einheit aus allen revolutionären Kräften. Die Forderungen nach „den demokratischen Rechten der Arbeiter“ (W6/68) und nach „freiem Meinungskampf“ (W6/69) werden völlig außer acht gelassen. Trotzki bestätigt jedoch zu diesem Zeitpunkt, daß die Spaltung der Partei unumgänglich ist:

„Ihr seid bankrott. Ihr habt eure Rolle ausgespielt. Geht, wohin ihr gehört.“ (W6/56).

Trotzki ist sogar bereit, mit Waffengewalt die proletarische Diktatur zu verteidigen. Die Gefahr wird deutlich sichtbar, als die Arbeiter und die Matrosen in Kronstadt und in Petrograd, die einst politische Verbündete Trotzki waren, nun nach der Oktoberrevolution zunehmend Kritik an der bolschewistischen Partei üben. In der Tat schlägt Trotzki „mit bewaffneter Gewalt“ der Roten Armee, die „mit keiner Gnade der Sowjetunion rechnen“ (W6/71) kann, die Aufstände der Arbeiter und der Matrosen nieder. Dieses macht nicht nur die politische Einheit zunichte, sondern verändert das ganze revolutionäre Projekt. In der Praxis Trotzki werden bereits solche „Ansätze“ sichtbar gemacht, die „auf die Konsequenzen Stalins vorausdeuten.“<sup>438</sup> Damit entlarvt die revolutionäre Theorie unter praktischen Kriterien gänzlich ihren Widerspruch.

Die sich anbahnende Fehlentwicklung der Sowjetunion keimt bereits im Laufe der Oktoberrevolution auf. Zwar läßt der Erfolg der Revolution den Sowjetstaat entstehen, der zum ersten Mal in der Geschichte die marxistische Theorie praktisch umsetzt. Die Existenz der Sowjetunion wirkt aber in der Zukunft paradoxerweise nicht nur lähmend auf eine unvoreingenommene, objektive Marxismus-Diskussion, sondern löst auch die rasche Abspaltung der Internationalen aus, das heißt, die einen fühlen sich dem sowjetischen Marxismus verpflichtet, die anderen sind von ihm enttäuscht.<sup>439</sup>

Diese Problematik der postrevolutionären Sowjetunion wird wiederum in der Diskussion zwischen der Studentendelegation und Trotzki erläutert.

---

<sup>438</sup> Manfred Durzak: Monologe und Appelle an die Wirklichkeit. Die Dramen von Peter Weiss, a. a. O., S. 326

<sup>439</sup> Vgl. Andreas von Weiss: Neomarxismus. Die Problem Diskussion im Nachfolgemarxismus der Jahre 1945 bis 1970, a. a. O., S. 9

Hier wirft nicht zuletzt ein deutscher Student Trotzki und den Bolschewiken vor, daß sie selbst sich keineswegs von dem „autoritären Denken“ lösten, die „Zwangsarbeit“ eingeführt und die „Entmachtung der Gewerkschaften“ befürwortet sowie die „völlige Staatskontrolle über das Proletariat“ angestrebt haben (W6/81). Er weist darauf hin, daß sich die Revolution über die Veränderungen der ökonomisch-politischen Bedingungen hinaus nicht bis hin zur Befreiung des menschlichen Bewußtseins ausdehnt.

Infolge dieser widersprüchlichen Wahrheiten springt Trotzki empört auf. Er will in zweifacher Hinsicht seinen damaligen Standpunkt verteidigen: Erstens: Er begründet die Notwendigkeit der kurz nach der Revolution entfalten Politik vom ökonomischen Standpunkt her damit, daß sich die kapitalistische Welt rasch nach dem ersten Weltkrieg stabilisierte, also „der Kampf um die neuen ökonomischen Grundlagen alle Kräfte in Anspruch“ (W6/81) nehmen sollte. Zweitens: Er stellt die Gültigkeit der zentralisierten Organisationsform und der revolutionären Gewalt fest, indem er im Hinblick auf die gegenwärtige Entwicklung in Indochina und Lateinamerika erkennen läßt, daß „eine langandauernde Revolution“ (W6/84) keineswegs „ohne politische Konzeption, ohne Partei“ (W6/83) durchzuführen ist:

„Damals stand die Revolution vor der Gefahr des Zerfalls. Es gab keine andre Lösung. [...] Doch Sie vergessen, daß die Revolution das autoritärste Ding ist, das es gibt. Eine Handlung, durch die ein Teil der Bevölkerung mit äußerster Gewalt dem andern Teil sein Diktat aufzwingt. Und will der siegreiche Teil seine Herrschaft bewahren, so darf er auf lange Zeit seine Waffen nicht abgeben.“ (W6/81)

Damit gibt Trotzki als verbindliches Muster für den revolutionären Terror die Massengewalt bei der Oktoberrevolution vor, indem er nochmals rückblickend sagt: „Was war dieser Terror, diese Gewalt gegen den Terror des Kapitalismus?“ (W6/65) Er verurteilt in diesem Kontext die Gewalt Stalins gegen ihn und seine politischen Mitarbeiter als „konspirativen individuellen Terror“ (W6/89) und erinnert daran, daß er selbst den individuellen Terror konsequent abwies. Doch erklärt er nicht mehr, welchen Unterschied es zwischen dem Terror Stalins gegen ihn selbst und seine Verbündeten einerseits und seiner militärischen Gewaltmaßnahme gegen die aufständischen Arbeiter und Matrosen in Kronstadt und Petrograd andererseits gibt. Auch hierin gerät er wiederum selbst in einen Widerspruch, der sich notwendig aus der Diskrepanz von Theorie und Praxis ergibt. Gleichwohl läßt Peter Weiss im Text auch diese Terrorfrage unbeantwortet stehen. Der Autor will stattdessen durch das Gespräch zwischen Trotzki und Breton

die totale Fehlentwicklung der Sowjetunion unter der Herrschaft Stalins charakterisieren:

„Indem die zentralisierte allmächtige Partei ihre Bürger neuen Zwangsordnungen unterwarf, anstatt sie endlich davon zu befreien, machte sie das Bild rückgängig, von dem die Revolutionäre ausgegangen waren. Der Prozeß spiegelt sich auch auf der Ebene der Kunst. Völlige Zerschlagung des autonomen Denkens. Vernichtung jeder revolutionären Handlungsweise.“ (W6/102)

Dennoch führt Trotzki die Deformierung des sozialistischen Gesellschaftssystems nicht auf die Folgen seiner gemeinsam mit Lenin durchgesetzten Politik zurück. Er findet lediglich deren wesentliche Ursache darin, daß Stalin den weiteren Aufbau der sozialistischen Gesellschaft vereitelt und nur die Errungenschaften der Revolution mit den Mitteln staatlicher Gewalt verteidigt. So macht Peter Weiss nur bewußt, daß Lenin und Trotzki die Gefahr des Zentralismus erkannten und in den Jahren 1922 und 1923 zu einem gemeinsamen Vorgehen gegen die schädlichen Auswüchse des Bürokratismus im Parteiapparat zu gelangen versuchten.

Dieser gemeinsame Versuch wird im Text als Zusammenfassung in einem Gespräch zwischen Lenin und Trotzki unmittelbar vor Lenins Tod dargestellt. Hier erinnert Lenin Trotzki daran, daß sie „diesen Staat lebendig, demokratisch zu machen“ (W6/74) versucht haben. Er weist Trotzki darauf hin, daß die Weltrevolution absolut abhängig von der Entwicklung der Sowjetunion ist, und warnt ihn vor dem Auftritt Stalins, „das internationale Programm zu vernachlässigen“ (W6/73). Anschließend fordert er Trotzki eindringlich auf, „gegen den Bürokratismus und für die Erneuerung der proletarischen Demokratie zu kämpfen“ (W6/74) und „am internationalen Klassenkampf“ (W6/75) festzuhalten.

Trotzki zögert aber, den Kampf gegen Stalin aufzunehmen, und beharrt weiterhin darauf, daß die stalinistischen Auswirkungen im Selbstlauf des sozialistischen Aufbaus spontan aufgehoben werden können, denn „unsre Situation ist nicht geprägt von der Unfähigkeit der Arbeiter, sondern von der Erstarrung ihrer Führung.“ (W6/79) Er hat nach wie vor einen Vorbehalt gegen die stalinistische Politik und unterschätzt die Gefahr des Bürokratismus innerhalb der zentralistisch organisierten Partei. Dabei tritt er phrasenhaft für „die Notwendigkeit einer neuen Internationale[n]“ ein, indem er beklagt, daß „Moskau jede Erweiterung der Revolution vermeiden“ will (W6/79). Der Text verrät an dieser Stelle bereits, daß Stalin schon zu dieser Zeit seine Position als Generalsekretär ausbaute.

Doch soll das Auftreten Stalins von der historischen Bedingung der Sowjetunion her begriffen werden, nicht als Folge des „Machtkamp-



fes“ (W6/75). Diesbezüglich liefert ein Bericht des alten Anarchisten Blumkin über die sowjetische Entwicklung unter Stalin einen wichtigen Ansatz für die Stalinismus-Interpretation. Er setzt sich gegen die staatlichen Gewaltmaßnahmen Stalins zur Wehr, aber zugleich sagt er zu Trotzki, daß es falsch sei, „in ihm nur den Despoten zu sehn“ (W6/63). Daraufhin erklärt er den Stalinismus aus den technologischen und ökonomischen Bedingungen heraus, die nun ihrerseits zur materiellen Gewalt werden:

„Alle Gewalt scheint gerechtfertigt. Sechszwanzig Millionen Kleinbauern werden aus ihrem archaischen Zustand gerissen. Anstatt Holzpflügen, Geschwader von Traktoren und Erntemaschinen. Fabriken, Staudämme werden aus dem Boden gestampft. Eisenbahnen, Flugzeuge, Tanks, Kanonen gebaut. Was sich da widersetzt, wird weggefegt wie Spreu. [...] Er führt aus, was Sie und Lenin planten, vor zehn Jahren, und was Ihnen nicht gelang. [...] Und er wird recht behalten. Er wird das Land industriell und militärisch so stark machen, daß es jedem Angriff gewachsen ist.“ (W6/63f.)

Marx legt bekanntermaßen viel Gewicht auf die Akkumulation des gesellschaftlichen Reichtums, was er als notwendige Voraussetzung für die sozialistische Umwälzung angibt. Dieses Theorem von Marx übernehmen auch Lenin und Trotzki kritiklos. Daher ist die stalinistische Verwirrung die letzte Konsequenz des Sozialismus, die auf Marx' Theorie zurückzuführen ist. In der Tat spricht Trotzki bereits 1902 von der kommenden „Macht der Forscher, Rechner, Organisatoren“ (W6/16) und schlägt später explizit „Wettbewerbe, Prämien [...] in den Industrien“ und den „amerikanischen Taylorismus“ (W6/70) als Vorbild der Produktionsmethode vor. Dazu betrachtet er die „Förderung der Technologie“ und die „Energien des Atoms“ (W6/105) als Hoffnungsträger für die Zukunft.

Ebenso bezeichnet Lenin auf dem Parteikongreß 1921 beim Umbau der Kriegswirtschaft die „Industrialisierung und Kollektivierung“ (W6/62) als Grundprinzip der „Neuen Ökonomischen Politik“ (W6/66), ferner spricht er von dem „Staatskapitalismus“, mit dem der Staat „die wichtigsten ökonomischen Positionen“ besetzt (W6/70). In dieser Vorstellung wird die Diskrepanz zwischen gesellschaftlicher Praxis und revolutionärer Idee des Sozialismus deutlich aufgezeigt. Sie ist in zweifacher Hinsicht zu erörtern: Erstens: Die sozialistische Kollektivierung liefert eine moralische Rechtfertigung dafür, dem höchsten Ziel der Produktionsmaximierung die Natur und die Eigeninteressen des einzelnen unterzuordnen. Zweitens: Der dadurch verursachte Strukturwandel der Gesellschaft führt zu einer Stärkung

der bürokratischen Machtposition.<sup>440</sup> Der sozialistische Glaube an das Material und die Technologie schlägt in den Stalinismus um, der nun mit der Gewalt der Industrialisierung und Kollektivierung alles wegfeigt. In diesem Zusammenhang ist der Hinweis von Wolfgang F. Haug sehr bemerkenswert, der anlässlich eines Lenin-Symposiums folgendes zu bedenken gibt:

„Vermutlich muß der spezifisch Stalinsche Modus von Gewaltanwendung geschichtsmaterialistisch mit der Entscheidung für den amerikanischen Weg in der Industrialisierung zusammengebracht werden: despotischer Fordismus, aber enthusiastische Zukunftsfanfaren.“<sup>441</sup>

Daher soll die stalinistische Entartung nicht einfach als Teil des sowjetischen Gesellschaftssystems, sondern als Erscheinung des Sozialismus in seiner Totalität beurteilt werden. Für Trotzki stellt dennoch der Sozialismus „immer noch den größten Fortschritt“ dar, den „Menschen erreicht haben“ (W6/82), um durch die Verwirklichung des sozialistischen Gesellschaftssystems die Unabhängigkeit des Menschen von ökonomischen und politischen Bedingungen zu erreichen und somit die endgültige Befreiung des Menschen zu garantieren.

Trotzki betont ausdrücklich, daß seine Idee auf humane Zielsetzungen hin ausgerichtet war und seine gesamte Tätigkeit „vom Gedanken der internationalen Revolution“ beherrscht war, denn nur „diese kann endgültig Ausbeutung, Gewalt und Kriege aufheben“ (W6/105). Indem er nun die Vernunft als „einzige Waffe“ (W6/101) gegen die Restauration der Sowjetunion betrachtet, rechtfertigt er seinen Glauben an einen erneuerten Sozialismus und an das revolutionäre Potential der Menschheit, um seine Zukunftshoffnung auf einen erneuten Aufschwung der revolutionären Weltbewegung zu bekräftigen:

„Dies ist keine utopische Prophezeiung. Es ist die nüchterne Voraussicht des dialektischen Materialismus.“ (W6/104)

Damit läßt Peter Weiss erkennen, daß Trotzki keineswegs den optimistischen Glauben an die historische Entwicklung bis zu dem Augenblick verliert, da der Mechanismus der Geschichte, den er voranzutreiben versuchte, ihn selber zum Opfer macht. Sofern er aber daran festhält, daß alles, „was geschehen ist, [...] nicht die Falschheit des Sozialismus [beweist],

---

<sup>440</sup> Insbesondere zum Verhältnis zwischen Industrialisierung und Bürokratismus; vgl. hierzu in: Wilfried Gottschalch: Parlamentarismus und Rätedemokratie. Mit einem Lesebuch. Texte von Max Adler, Max Cohen u.a. (= Rotbuch 10), Berlin 1968, S. 33 und 42

<sup>441</sup> Wolfgang F. Haug: Kongreßbericht vom Lenin-Symposium in Wuppertal, in: Das Argument 199 (1993), S. 434

sondern die Gebrechlichkeit, die Unerfahrenheit in unsern revolutionären Handlungen“ (W6/103), bleibt seine Hoffnung auf die Weltrevolution eine „Taschenphantasie“<sup>442</sup>, die sich nur im Geist wiederherstellen läßt. Gerade deswegen hat seine Zukunftsvision allein „den Charakter eines Glaubensbekenntnisses.“<sup>443</sup> Dies liefert letztlich Anlaß zu der Kritik, daß der Autor die „Trotzki-Legende“<sup>444</sup> dramatisiert habe.

In der Tat wird im Stück das geistige und politische Umfeld, in dem der historische Trotzki seine Idee und Praxis entwickelt, zu abstrakt dargestellt. Die entstehenden Fragen, die politischen Diskussionen mit der realen gesellschaftlichen Veränderung in Beziehung zu setzen, all dies bleibt im Hintergrund oder ungeklärt. Es gelingt dem Autor daher nicht, die Idee und das Handeln des historischen Trotzki durch die ästhetisch markierte parteiliche Perspektive zum grundsätzlichen Konflikt, der sich bis in die Gegenwart zieht, hinzuführen. Dieses ästhetische Manko leistet einen entscheidenden Beitrag dazu, die inhaltliche Überzeugungskraft des Stückes abzuschwächen.

Dazu erhält Peter Weiss bereits während und nach der Arbeit am Stück von der ihm so wichtigen politischen Linken offiziell wie inoffiziell zahlreiche negative Reaktionen auf das Stück.<sup>445</sup> Es kommt als Höhepunkt am 19. Januar 1970, am Tag vor der Uraufführung im Schauspielhaus Düsseldorf zu einem Skandal dadurch, daß eine maoistische Studentengruppe die Generalprobe des Stückes verhindert. Der Autor selber erlebt diesen Abend als eine unvorhersehbare Katastrophe. Durch diesen Skandal nimmt seine Zwiespältigkeit gegenüber der außerparlamentarischen Opposition noch zu, was schließlich zum endgültigen Bruch mit der Studentenbewegung führt. Er setzte bekanntlich bis dahin so viel Hoffnung auf die jungen Linken, daß er die Studentenrevolte des Jahres 1968 als „das Beste“ (NB1/650) bewertet, was in den sechziger Jahren geschehen ist. Aber im Umgang mit ihnen glaubt er deren „Herablassung“ (NB1/602) zu spüren, und stellt deren politische Reife in Frage. So erkennt Maria C. Schmitt eine unüberwindbare Differenz zwischen Peter Weiss und der Studentenbewegung im Hinblick auf die ideologischen Standpunkte:

„So zeigen zwar, wie angedeutet, die Standpunkte von Weiss und beispielsweise dem Sprecher des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) Rudi Dutschke [...] Gemeinsamkeiten in der Beerbung der

---

<sup>442</sup> Robert Cohen: Taschenphantasie, in: Ders.: Versuche über Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, Bern Frankfurt am Mein New York 1989, S. 70

<sup>443</sup> Ingeborg Schmitz: Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der >>Ermittlung<< zu >>Hölderlin<<, a. a. O., S. 159

<sup>444</sup> Josef Schleifstein: Zu Peter Weiss' Trotzki-Bild, in: kürbiskern (3/1970), S. 495

<sup>445</sup> Vgl. Juliane Kuhn: >>Wir setzen unser Exil fort<<. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwiss.; Bd. 49), St. Ingbert 1995, S. 201

marxistischen Theorie von Marx, Lenin, Rosa Luxemburg, Trotzki, in der Verteidigung der Guerilla-Taktik Che Guevaras sowie in der Kritik an der Haltung der Sowjetunion gegenüber den Aufständen in der Dritten Welt. Gerade aber in der Beurteilung der UdSSR weisen beide Positionen auch Differenzen auf. Während Dutschke das Ostblockland als einen >nur antikapitalistischen<, nicht aber sozialistischen Staat bezeichnet, insistiert Weiss auf einem qualitativen Unterschied zwischen dem kapitalistischen Gesellschaftssystem und den Ländern des real existierenden Sozialismus.“<sup>446</sup>

Aber entgegen der Erwartung des Autors scheitert das Stück vollkommen, so daß es nur zweimal in der Bundesrepublik und kein einziges Mal in den sozialistischen Ländern aufgeführt wird: In den westlichen Ländern wird das Stück verhöhnt und verpönt. Marcel Reich-Ranicki z.B. wirft verbittert die Frage auf: „Wie schlecht muß eigentlich das Stück eines prominenten Autors sein, damit es das Düsseldorfer Schauspielhaus ablehnt?“<sup>447</sup> In den sozialistischen Ländern wird es sogar mit dem Vorwurf der „ideologischen Sabotage“<sup>448</sup> verboten. Als Folge kommt es bei Peter Weiss zum Bruch mit den sozialistischen Ländern, vor allem mit der Sowjetunion und mit der DDR.<sup>449</sup>

Damit geht der Versuch des Autors, mit seinem Stück als „Diskussionsangebot“<sup>450</sup> eine dialektische Auseinandersetzung innerhalb des real existierenden Sozialismus auszulösen, erfolglos zu Ende. Schließlich läßt er keine Aufführung des Stückes mehr zu und spricht selber später davon, daß „das Stück in seiner gegenwärtigen Form nicht nur dramatische Fehler, sondern auch inhaltliche Mängel“ (NB2/25f.) aufweise. Dieses totale Scheitern des „Trotzki“-Stücks stürzt den sozialistisch engagierten Autor in eine große existenzielle Krise und stellt ihn vor das Problem, seinen schriftstellerischen und politischen Standort zu revidieren, um sich auf die ihn umgebende Umwelt einzustellen.

---

<sup>446</sup> Maria C. Schmitt: >>Die Ästhetik des Widerstands<<. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a. a. O., S. 7

<sup>447</sup> Marcel Reich-Ranicki: Trotzki im Exil, in: Die Zeit (30. Januar 1970)

<sup>448</sup> Lew Ginsburg: >>Selbstdarstellung<< und Selbstentlarvung des Peter Weiss, in: [Hg.] Volker Canaris: Über Peter Weiss, a. a. O., S. 139

<sup>449</sup> Zur Beziehung der DDR zu Peter Weiss und seinen Stücken; vgl. Manfred Jäger: Sozilliteraten. Funktion und Selbstverständnis der Schriftsteller in der DDR (= Literatur in der Gesellschaft 14), Düsseldorf 1973, S. 180ff.; vgl. außerdem auch in: Otto F. Riewoldt: Von Zuckmayer bis Kroetz. Die Rezeption westdeutscher Theaterstücke durch Kritik und Wissenschaft in der DDR, Berlin 1978, S. 151ff.

<sup>450</sup> Arnd Beise: Stirner, Rousseau und Marx. Staatstheoretische Diskurse im dramatischen Werk von Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 8 (1999), S. 106

#### **4.6. Die utopische Einheit von Poesie und Politik: das „Hölderlin“-Stück**

Nach dem Scheitern des „Trotzki“-Stücks bereiten die Widersprüche zwischen Ideal und Realität Peter Weiss Kopfzerbrechen. Dazu scheint der Bruch mit dem sozialistischen Lager, der infolge der „Mißhelligkeiten“ (NB2/24) und der „Fehlinterpretation“ (NB2/27) um jenes Stück entstand, dem sozialistisch engagierten Autor wohl immer unerträglicher zu werden. In der Tat kommt es 1971 auch zur Verweigerung der Einreise nach Ostberlin. Zwar versucht er mit vollem Einsatz, vor allem zur DDR wieder einen produktiven Kontakt aufzubauen. Seine Bemühungen gehen aber erfolglos zu Ende, wie einer Feststellung in seinen Notizbüchern zu entnehmen ist, daß seine damaligen „Gespräche mit hohen Funktionären der DDR über die Notwendigkeit der offenen Kritik [...], nach anfänglichem Entgegenkommen, nie zu einem Ergebnis“ geführt hätten (NB2/681). Dadurch entsteht in ihm das Gefühl eines Vakuums, was sich bis hin zu seiner physischen Erkrankung auswirkt. Er selber markiert diese Zeit als „eine Krisenzeit“ (NB1/618) seiner Existenz als Stückeschreiber, die sowohl künstlerische als auch politische Folgen nach sich zieht. Da er aber seine existentielle Krise als „politische Krankheiten“ (NB1/719) bezeichnet, will er nun politisch darauf reagieren und das Verhältnis von Kunst und Politik in eine neue Form bringen.

Zu diesem Zeitpunkt lebt in dem Autor seine Erinnerung an die Kindheit wieder auf, in der er während eines Aufenthaltes im Sommer 1928 bei seiner Tante in Tübingen etwas über den wahnsinnigen Dichter Hölderlin erfuhr (G/185). Diese Erinnerung führt ihn zur Konfrontation mit dem Dichter, der im Tübinger Turm die letzten sechsunddreißig Jahre seines Lebens verbrachte. Der Autor findet in dem Dichter Hölderlin eine Inspirationsquelle inmitten seiner Existenzkrise, und wenig später beginnt er mit intensiver Hölderlin-Lektüre. Jedoch schon kurz danach zwingt ihn sein körperlicher Zustand – Anfang Juni 1970 wird er wegen eines Herzinfarktes in ein Krankenhaus eingeliefert – zur vorläufigen Unterbrechung der Hölderlin-Lektüre.

Dieser Zustand veranlaßt den Autor zur Reflexion über sein bisheriges privates, aber vor allem literarisches und politisches Leben. Daraus resultiert eine intensive Überarbeitung seiner umfangreichen Reflexionen über die früheren Arbeiten, wie sie anhand tagebuchartiger Eintragungen vom 10. August 1970 bis zum 1. Januar 1971 in seinen Notizbüchern nachvollziehbar ist. Diese werden erst 1991 postum vollständig unter dem Titel „Rekonvaleszenz“<sup>451</sup> veröffentlicht. Der Autor liefert mit diesem Text ein

---

<sup>451</sup> Der Text erscheint im zweiten Band der Ausgabe „Peter Weiss. Werke in sechs Bänden“; die Seitenzahlen mit der Sigle „W2“ im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

beachtenswertes Dokument über die eigene Krisenbewältigung, das eine umfassende Eigeninterpretation seiner künstlerischen Ambitionen und politischen Absichten darstellt. Er läßt sich als eine Zwischenbilanz für den grundlegenden Versuch einer Neuorientierung werten.

Hierin blickt Peter Weiss zunächst auf sein politisches Engagement zurück und betrachtet dieses als Hilfe zur Überwindung seiner dunklen, phantastischen und irrationalen Phase. So sagt er:

„Es gab mir neuen Mut, neue Ausdauer, es gab mir Genugtuung in der Arbeit, da ich mir einbildete, nicht mehr nur für mich allein zu versuchen, aus dem Morast herauszukommen, aus dem Gestrüpp mir einen Weg zu bahnen, da ich meine eigenen Mühen als Bestandteil größerer organisierter Bestrebungen sah, da ich nicht länger isoliert hinter der Schanze meines Schreibtisches lauerte und grübelte, sondern einem Internationalismus anzugehören meinte.“ (W2/363)

Peter Weiss formuliert mit diesen Aufzeichnungen eine zwar nüchterne, doch auch rechtfertigende Kritik an seiner bisherigen Arbeitsmethode, indem er selbst die Defizite in seinem literarischen Schaffen benennt:

„Ich hatte selbst genug Argumente geliefert gegen eine Kunst, die sich für reaktionäre Zwecke, als antisozialistische Waffe benutzen ließe, hatte mich selbst in meinen Äußerungen vereinfacht, hatte mich programmiert, zu einem parteilichen Sprachrohr gemacht, hatte meine Schwächen, meine Skepsis, meine Unsicherheit bagatellisiert, und mich dabei streckenweise veröden lassen.“ (W2/357)

Diese Selbstreflexion dringt bei Peter Weiss nun zunehmend in seinen politischen Alltag ein. Der Autor setzt sich wiederum mit der Partei, vor allem mit der Kulturpolitik des real existierenden Sozialismus, auseinander:

„Ich war einige Mal in den Bannkreis jenes Zwangs geraten, den die Angeklagten in den Moskauer und Prager Prozessen kennengelernt hatten, als sie, durch Zermürbung, Zerrüttung, ihre eigene Vernunft, ihr Wahrheitsbedürfnis aufgaben und sich einer höheren und vernichtenden Instanz unterstellten, als sie, da es unerträglich für sie war, aus ihrem Lebenswerk ausgestoßen zu sein, sich in die letzte und schreckliche Identifizierung mit der Partei gleiten ließen.“ (W2/270)

Doch verteidigt Peter Weiss seine literarische Arbeit dadurch, daß er in ihr „das Ergebnis eines ständigen dialektischen Prozesses“ sieht, der „in

der Form von These und Antithese“ formuliert und „vom daraus entstehenden Konflikt“ (W2/503) bestimmt wird. Aber zugleich befürchtet der Autor, daß das dialektische Entfalten von Gegensätzen und Widersprüchen zuweilen vom parteibürokratischen Dogmatismus ernsthaft bedroht wird. Nun wird bei ihm „die Kritik an den Dogmen des Staatssozialismus und seiner monopolistischen Parteioligarchie“<sup>452</sup> laut ausgesprochen. So klagt er den „hermetischen Hochmut“ (W2/412) der Kulturpolitiker an, die „immer tiefer in ihre autoritäre Rolle hineingewachsen“ (W2/413) sind.

Daraufhin begründet Peter Weiss seine Kulturkritik von der Realpolitik des Ostblocks her, insbesondere von jener der Sowjetunion. Der Autor verweist genauso wie im „Trotzki“-Stück auf „gerade die bürokratische Erstarrtheit der Sowjetunion [...], die eine sozialistische Entfaltung verhindert“, weil dieses Land „die Möglichkeit zu zeitgemäßen Veränderungen verloren zu haben“ (W2/417) scheint. Enttäuscht spricht er von der „moralischen Destruktivität“ des realsozialistischen Parteiapparates, der „nur die Wahl [...] zwischen der Befolgung des Dogmas oder der Gewärtigung der Verstoßung“ (W2/528) bietet.

Peter Weiss sieht nun ein, daß ihn „dieses primitive und atavistische Entweder-Oder, das den Menschen als lebendige expansive Kraft verleugnet, [...] in ein Niemandsland zwischen den Lagern“ (W2/528f.) verdrängt. Daher behauptet der Autor, daß eine neue sozialistische Bewegung beim „Nullpunkt“ anzusetzen habe (W2/418). Er träumt von dem „Neuen Sozialistischen Menschen“ (W2/526), der, „befreit vielleicht von Egoismus und Gewinnsucht“ (W2/527), in seiner Mischung aus Nüchternheit und Pathos für die revolutionäre Befreiung fast schon anrührend wirkt. Vor diesem Hintergrund stellt er die Figuren des Trotzki und des noch entstehenden Hölderlin einander gegenüber:

„Der eine der politisch unentwegt Aktive, seinen Sinn ständig nach außen richtend, ständig verwickelt in kontroversielle Dispute, ständig nach praktischen Lösungen gesellschaftlicher Fragen suchend, mitbauend an der Geschichte der Revolution, bis zur letzten Stunde seines Lebens kämpfend, um die Erhaltung der sozialistischen Grundlagen, von seinen Gefährten verraten, schließlich von seinen Gegnern ermordet. Der andre ihm verwandt, und doch sein Gegensatz, immer das Gegenwärtige, den Streit der Ideen, den Kampf um Gerechtigkeit auf eine zeitlose Ebene übertragend, den tagesaktuellen Appell zum poetischen Bild machend, das Pamphlet durch die Vision, den handfesten Politiker durch die mythische Figur ersetzend, auch er unablässig bemüht um die revolutionäre

---

<sup>452</sup> Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Wiesbaden 1994, S. 46



Veränderung des Lebens, doch allzu verletzbar, die Umwelt nicht als Praktiker sondern als Nervenbündel aufnehmend.“ (W2/543)

Aus dieser Gegenüberstellung entwickelt Peter Weiss die Forderung nach einer produktiven Synthese, um die vernunftmäßige Tätigkeit und den utopischen Wunsch zu vereinen. Diese Verbindung soll schließlich dazu führen, „die zerspaltene, in Fehden gegeneinander geratene sozialistische Weltbewegung in einer wissenschaftlichen Gesellschaftsauffassung“ zu verankern und sie, „bei einer Mobilisierung aller dialektischen Kriterien, zu einer Einheit“ (W2/545) zu bringen. Inmitten dieser Übergangsphase seines Denkens trifft der Autor auf den Dichter Hölderlin, der zwar von der Französischen Revolution begeistert war, jedoch unter den reaktionären Verhältnissen seiner Zeit litt und keine Anerkennung für seine Idee und sein Werk fand.

Den Zugriff auf das neue Hölderlin-Bild verdankt Peter Weiss insbesondere zwei Anlässen: Der eine ist ein Vortrag, den Martin Walser am 21. März 1970 unter dem Titel „Hölderlin zu entsprechen“ hält und in dem er behauptet, daß sich Hölderlin nie ganz vom Prozeß der Französischen Revolution abgewandt habe.<sup>453</sup> In der Tat drückt Peter Weiss in einer Bibliographie zur ersten Fassung des „Hölderlin“-Stücks seine Dankbarkeit für „wertvolle Kritik und Ratschläge“<sup>454</sup> gegenüber Martin Walser aus. Der andere Impuls ist das Buch „Hölderlin und die Französische Revolution“ (1969) von Pierre Bertaux, der das konventionelle Hölderlin-Bild, das den Dichter als weltflüchtigen und unpolitischen Schöngeist feiert, provozierend korrigiert. Dieses Buch spielt eine entscheidende Rolle für die Entstehung des Stücks, wie Norbert Oellers in einem Aufsatz betont, daß es ohne den Hölderlin-Forscher Bertaux vielleicht nicht den Hölderlin-Dichter Peter Weiss gegeben habe, obwohl dessen Quellen nicht nur die Arbeiten des französischen Germanisten gewesen seien.<sup>455</sup>

Deswegen begegnet der Autor oft dem Vorwurf, daß er Bertaux` Auffassung in kritikloser Übernahme bloß noch theatralisiert habe,<sup>456</sup> sogar eine marxistische „Bekennnisdichtung“ verfaßt habe, um Hölderlins Leben „einem ideologischen Konzept“<sup>457</sup> anzupassen. Aber der Autor will weder den historisch überlieferten Hölderlin auf der Bühne lebendig werden lassen, noch mit dem entstehenden Stück zur Diskussion über das neue

---

<sup>453</sup> Vgl. Martin Walser: Hölderlin zu entsprechen, in: Hölderlin-Jahrbuch 16 (1969/70), S. 1-18

<sup>454</sup> Peter Weiss: Hölderlin. Stück in zwei Akten (= Bibliothek Suhrkamp; Bd. 297), Frankfurt am Main 1971, S. 183

<sup>455</sup> Norbert Oellers: Vision und Revolution 1790 und 1970. Peter Weiss` Hölderlin-Drama, a. a. O., S. 81

<sup>456</sup> Vgl. Ernst Wendt: Marat, de Sade und Rosa Luxemburg. Über die Dramatiker Peter Weiss und Armand Gatti, a. a. O., S. 153

<sup>457</sup> Otto F. Best: O Marx und Business, in: Basis 3 (1972), S. 242

Hölderlin-Bild beitragen, das durch „die Entmythologisierung und Politisierung“<sup>458</sup> charakterisiert wird. So wie nun auch Peter Weiss den „Druck der Außenwelt“<sup>459</sup>, der seinerzeit den Dichter Hölderlin in Isolation und Wahnsinn trieb, in der Gegenwart selbst spürte, sucht er die Verbrüderung mit dem gleichgesinnten Hölderlin als Abbild des politisch engagierten und zunehmend verzweifelnden Autors, um sich damit „der Solidarität eines Schicksalsgenossen zu versichern.“<sup>460</sup> Insofern gewinnt für ihn der Dichter Hölderlin aktuelle Bedeutung.

Doch ist der historische Hölderlin für Peter Weiss nicht nur als Identifikationsfigur bedeutungsvoll. Er will vielmehr den Hölderlin-Stoff „als Unterlage“ für seinen eigenen Versuch konzipieren, um „die Widerstände, Widersprüche und Verbautheiten“ (W2/507) ringsum in sein Blickfeld zu rücken und mit ihnen fertig zu werden. Damit will er weit über die „private Problematik“<sup>461</sup> einer Schriftstellerexistenz hinaus den gegenwärtigen Konflikt eines revolutionär gesinnten Dichters am historischen Beispiel verdeutlichen, ferner die gesellschaftliche Rolle der Künstler und Intelligenz zu restaurativer Zeit einschätzen. Diese Intention ist in seinem Interview mit dem Nachrichtenmagazin „Spiegel“ deutlich erkennbar:

„Hölderlin ist für mich keine resignierte Figur, sondern ein Mensch, der in einer ganz bestimmten historischen Epoche seinen Weg nicht verwirklichen kann, aber deshalb seine Grundhaltung nicht aufgibt. Es gibt auch heute genügend Personen, die in derselben Lage sind. Denken Sie an Sartre, an Garaudy, an Goldstücker, an Rossana Rossanda, die trotz der gegenwärtigen politischen Schwierigkeiten weiterhin Marxisten sind.“<sup>462</sup>

Die erste Fassung des Stückes entsteht zwischen April 1970 und Mai 1971. Auf dieser Textfassung basiert die Stuttgarter Uraufführung am 19. September 1971. Danach beginnt Peter Weiss den Text zu überarbeiten. Schließlich stellt er im April 1972 eine Neufassung fertig, der mehrere Diskussionen mit Hanns Anselm Perten über die Konzeption des Stückes für die Rostocker Aufführung vorausgingen. Somit entsteht die Neufassung in enger Zusammenarbeit mit dem Rostocker Theater, so daß Heinz

---

<sup>458</sup> Klaus L. Berghahn: >>Wenn ich so singend fiele ...<<. Dichter und Revolutionär, gestern und heute, Hölderlin und Weiss, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 189

<sup>459</sup> Peter Weiss: Notizen zum >>Hölderlin<<Stück, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 128

<sup>460</sup> Wolfgang Kehn: Von Dante zu Hölderlin, a. a. O., S. 14

<sup>461</sup> Manfred Karnick: Peter Weiss und der Hölderlin-Turm, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 248

<sup>462</sup> anon.: Warum verkroch sich Hölderlin im Turm?, in: Der Spiegel. Nr. 38 (1971), S. 166

Klunker in seiner Bewertung feststellt, daß die neue Hölderlin-Bearbeitung von Peter Weiss ein anderes Stück sei.<sup>463</sup> Allerdings erfordert der Vergleich der beiden Fassungen eine eigenständige Untersuchung, die hier nicht im einzelnen durchgeführt werden kann. Nach der Umarbeitung der Neufassung, so Sture Packalén, können jedoch zwei deutliche Abweichungen von der ersten Fassung konstatiert werden: Erstens: Der Autor reduziert die satirischen Elemente bei der Gestaltung von deutschen Klassikern und verstärkt gleichsam deren gegensätzliche Standpunkte. Zweitens: Er legt hier auf die stärkere Betonung der Klassengegensätze Wert, um die Rolle der Unterdrückten als kritische Instanz hervorzuheben.<sup>464</sup> Jedoch bleiben dabei das grundlegende Thema und die formale Struktur des Werkes unverändert.

Zunächst ist das Stück formal in zwei Akte geteilt, eingeleitet durch einen Prolog und beschlossen durch einen Epilog wie im traditionellen Drama. Die zwei Akte sind wiederum auf acht Stationen verteilt, welche acht entscheidende Momente des Hölderlinschen Lebensweges von dem Jahr 1794 an, und damit bereits fünf Jahre nach dem Ausbruch der Französischen Revolution, bis zum Tod im Turm markieren. Dabei folgt der Ablauf der Stationen weitgehend einer chronologischen Reihenfolge, und dementsprechend demonstriert Peter Weiss, was ein politisch engagierter Dichter zu erleben hat. Durch einen Sänger wird über Zeit, Ort und auftretende Figuren jeder Station informiert. Jede Station wird aber nicht einfach als Teil eines kontinuierlichen Prozesses gestaltet, sondern als eine in sich abgeschlossene Handlungseinheit aufgebaut. Dabei macht sie jeweils einen sozialpolitischen Wirklichkeitsbezug durchschaubar und skizziert damit eine historische Entwicklungsstufe, um den Konflikt und das Schicksal Hölderlins durchgehend gesellschaftlich zu begründen. Insofern kann hier nicht davon gesprochen werden, daß die Reihenfolge der Stationen „nach Art der Heiligenlegenden“ angeordnet sei, um den Dichter in einer „idealistische[n] Mythisierung“<sup>465</sup> zu stilisieren. Darüber hinaus werden durch eine derartige formale Verarbeitung viele Parallelen zur Gegenwart hergestellt, womit Peter Weiss den jeweils vorgeführten Vorgang zur gegenwärtigen Problemlage in Beziehung setzt, aber zugleich Differenzen zwischen der Hölderlin-Zeit und der Gegenwart deutlich macht. Solche kommen insbesondere in Anspielungen auf gesellschaftliche Beziehungen der Hölderlin-Zeit zum Ausdruck.

---

<sup>463</sup> Heinz Klunker: Auf Distanz gegangen. Rostock in Recklinghausen-DDR-Gastspiel bei den Ruhrfestspielen, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt (30. Juni 1974)

<sup>464</sup> Sture Packalén: Zukunftshoffnung in der Vergangenheit. Peter Weiss' *Hölderlin* im Spiegel der Kritik in Ost und West, in: *Studia Neophilologica* 63 (1991), S. 206

<sup>465</sup> Ulrich Schreiber: Peter Weiss' Rückzug in den Idealismus. Anmerkungen zu seinem >>Hölderlin<<, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: *Der andere Hölderlin*, a. a. O., S. 203f.

Weiss' formale Intention zeigt sich in der Empedokles-Szene noch deutlicher, in der die ganze Problematik des Stücks nochmals zur Sprache kommt und die sich als ein Spiel im Spiel darstellt. Dadurch holt sich Hölderlin die Empedokles-Zeit in seine Epoche wie der Autor die Hölderlin-Zeit in seine Gegenwart, und auch umgekehrt. Somit beziehen sich drei verschiedene Zeitebenen dialektisch aufeinander, folglich wird eine historische Parallelität formuliert, die von der Antike über die Hölderlin-Zeit bis hin zur Gegenwart des Autors reicht. In dieser Weise wird Hölderlins eigene Problematik durch Empedokles genauso wie Weiss' gegenwärtige Problematik durch Hölderlin verfremdet. Hierbei kann man von einer Verfremdung durch die Versetzung in eine vergangene Epoche sprechen. Diese Besonderheit der Formstruktur macht den epischen Charakter des Stücks aus, der zudem durch verschiedene Ausdrucksmittel und vielfältige Sprachformen unterstützt wird.

Im Stück kommen verschiedene Ausdrucksmittel zur Anwendung, wie Sänger, Chor, Rufe und Tableaus. Der Text ist in strenge und freie Knittelverse, frei rhythmisierte Verse und kaum rhythmisierte Prosa gefaßt. Daneben finden sich Bänkelsang, Volkslied und Hymne sowie die Elegie eingesetzt, welche dem Text einen poetischen, liedhaften Charakter verleihen. Aber zugleich ist die Sprache oft holzschnittartig grob und karikierend, manchmal derb und vulgär, sogar obszön stilisiert. Diese verschiedenartigen Stilisierungen tragen vor allem dazu bei, die Eigenschaften Hölderlins durch die Ironisierung seiner Gesprächspartner zu relativieren und somit ihren gegensätzlichen Argumenten entgegenzuhalten. Darüber hinaus fügt Peter Weiss Lautstand, Orthographie und Interpunktion der Hölderlin-Zeit in die sprachliche Gestaltung des Textes ein sowie auch den schwäbisch gefärbten Dialekt. Diese Verwendung von historisierenden Sprachformen verleiht sicherlich dem Stück eine faktische Authentizität, doch dient sie hier keineswegs der Vortäuschung einer geschichtlichen Realität.<sup>466</sup> Vielmehr hinterläßt sie beim Publikum Spuren der Verfremdung, denn der Inhalt ist nicht mehr nur auf Geschichtliches konzentriert, sondern im Hinblick auf die Gegenwart antithetisch konzipiert. Daher wirken die sprachlichen Besonderheiten des Textes als Mittel der Episierung.

Außerdem kommen zahlreiche Personen und Gruppen aus dem historischen Umfeld Hölderlins auf die Bühne. Darunter gibt es namenlose Arbeiter und Studenten wie auch namentlich festgelegte Individuen. Sie sind aber fast statisch, ihre Rolle ist funktional darauf beschränkt, die gesellschaftliche Realität des jeweiligen Vorgangs zu vermitteln. Stattdessen steht im Mittelpunkt des Stückes die Auseinandersetzung Hölderlins mit großen Dichtern und Philosophen der deutschen Klassik. Diese Leitfiguren

---

<sup>466</sup> Vgl. Peter J. Raleigh: Hölderlin: Peter Weiss' Artist in Revolte, in: *Colloquia Germanica* 7 (1973), S. 194f.

sind keineswegs mit ihren persönlichen Eigenschaften gekennzeichnet, sondern fungieren lediglich als Repräsentanten einer bestimmten historischen Situation und Konstellation. Ihre historischen Positionen werden nur durch den Inhalt ihrer Gespräche bestimmt, und lassen damit auch ihre sozialen Stellungen erkennen. Mit Hilfe dieses Figurenkonzeptes versucht Peter Weiss eine gegensätzliche Konstellation zwischen Hölderlin und den idealistischen Klassikern zu konstruieren, die mit der inhaltlichen Intention des Stückes korrespondiert:

„Was mich bei der subjektiven Überlegung hin und herwirft zwischen Gedankenpolen, erhält im Stück eine feste Ebene, auf der sich unterschiedliche Ansichten, Behauptungen und Lösungsvorschläge gegeneinander ausspielen lassen.“ (W2/504).

Dabei stützt sich Weiss vorwiegend auf „geschichtliche und anekdotische Anspielungen auf Personen und Verhältnisse von damals“<sup>467</sup>, um Hölderlins Ideen in Abgrenzung zu denjenigen der Klassiker darzustellen. Daher ist es kein Wunder, daß der Autor, obwohl er nicht ihre historische Authentizität beschädigt, die Leitfiguren des deutschen Idealismus kariert. Jedoch führt er das Schicksal Hölderlins nicht direkt auf das Versagen der deutschen Intelligenz zurück, sondern auf das Versagen der Gesellschaft als Instanz, um seine gegenwärtigen Probleme im Medium der Geschichte zu reflektieren. In diesem Sinn lassen sich die deutschen Idealisten nicht als wirkliche Gegner Hölderlins bezeichnen, die für dessen Leiden und Schicksal verantwortlich zeichnen.

So läßt Peter Weiss zunächst im Prolog Hölderlin seinen Wunsch äußern, „sich nicht an das Vereinzelte zu binden/ auf Erden überall Beheimathung zu finden/ in Sprache ganz seine Bestimmung zu erfüllen“. (W6/113) Anschließend macht der Autor bewußt, daß Hölderlins Konflikt aus der Widersprüchlichkeit und Begrenztheit seiner Epoche, die durch die besonderen politischen Verhältnisse Deutschlands geprägt ist, hervorgeht, „denn dacht er sich auch eine heile Welt/ so ward sie immer wieder durch die Umstände entstellt“ (W6/112). Ferner weist er darauf hin, daß die Problematik Hölderlins in der kontinuierlichen Unüberwindbarkeit der Geschichte besteht, die von „Entbehnung Auszehrung und Laid“ (W6/113) geprägt bleibt. Damit wird signalisiert, daß das Schicksal Hölderlins „bis in unsre Zeit“ (W6/113) noch aktuell ist. Dementsprechend vermittelt der Prolog einen Überblick über das Leiden und das Schicksal Hölderlins:

---

<sup>467</sup> Benno von Wiese: Peter Weiss' >>Hölderlin<<. Ein kritisches Essay, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 218

„Von stetem Druk wird größte Klarheit auch entmachtet/ und dürr und dumpf der Tag bis er sich ganz umnachtet/ Lang noch vernahm er wie sie Wahnsinn nannten/ die Worte ihm weil sie nicht deren Wahrheit kannten“ (W6/113)

Hölderlins Leiden geht aber bis auf seine Tübinger Stift-Zeit zurück, die von der Gewaltherrschaft des Herzogs von Württemberg gekennzeichnet ist. Hier festigt sich um den jungen Dichter ein Freundeskreis mit Hegel, Hiller, Sinclair und Schelling sowie Neuffer. Sie alle sind tief beeindruckt von der Französischen Revolution und hoffen, daß sich die revolutionären Ideale auch in Deutschland verwirklichen lassen. Doch spaltet die postrevolutionäre Entwicklung in Frankreich den Freundeskreis Hölderlins in zwei Gruppen, welche deutlich durch die gegensätzliche Einstellung zwischen Hegel und Sinclair in der Diskussion repräsentiert werden.

Hiller wirft zunächst seinen Kommilitonen vor, daß sie „in der arcadischen Periode“ (W6/123) der Französischen Revolution steckengeblieben seien, und bezeichnet den Herzog Karl Eugen als einen „Plünderer von Arbeitskraft“ (W6/123). Zudem erinnert Sinclair daran, daß seit Jahrhunderten das deutsche Volk von Despoten unterdrückt wird. Er ist der Ansicht, daß es auch in Deutschland an der Zeit ist, die Ideen der Französischen Revolution zu verwirklichen. Als ungestümer Aktivist opponiert er daher während eines Empfangs des Stiftes für den Herzog mit den aufrührerischen Parolen: „ES LEBE DER 14. JULI“ (W6/114) und „ES LEBE DIE REVOLUZION“ (W6/126). Infolge dieser Agitation wird er gleich verhaftet und öffentlich geprügelt.

Auch Hegel greift die tyrannische Herrschaft stark an und glaubt an die Notwendigkeit der Veränderung „durch alle Widersprüche und Tragödien“ (W6/117). Dabei begreift er das „Subject“ des Menschen als „Quelle der Erkenntnis“ (W6/116) und erhebt es zum potentiellen Schöpfer eines irdischen Paradieses, da „er mit seinem Thun/ selbst Schöpfer/ der Historie ist“ (W6/117). Anschließend erläutert er ein dialektisches Verhältnis zwischen dem Mensch als Subjekt und der Welt als dessen Objekt. Daraus entwickelt er seine philosophische Spekulation, daß „sich die Welt/ in immerwährendem Process/ in unserm Geist“ hervorbringt, denn „ins Wesen dieser Welt/ dringt unser Geist/ und in uns wird die Welt/ zu reinem Wissen“ (W6/16). Von dieser Erkenntnis ausgehend, kommt er zu dem Schluß, daß sich das irdische Paradies „im Menschen“ darstellt, der „im FreyStaat der Vernunft/ [...] das höchste Stadium/ der Entwicklung“ (W6/117) erreicht.

Doch weiß Hegel angesichts der Praxis seine Situation und sein Handeln „ins Allgemeine“ (W6/119) zu deuten; er reduziert die realen Herrschaftsverhältnisse auf ein Problem des menschlichen Bewußtseins und



steht zugleich ihrer tatsächlichen Veränderung reserviert gegenüber. Stattdessen macht er den Vorschlag, durch „andauernde/ geduldige/ Erziehung“ (W6/124) sowie „Einsicht/ und Besinnung“ (W6/125) das Ziel der Veränderung der Welt erreichen zu können, indem er eine sehr aufschlußreiche Analyse des unterentwickelten deutschen Zustands und des dialektisch notwendigen Rückschlags gegen die Französische Revolution liefert. In diesem Kontext versteht er die Gewalt gegen Herrscher als „das Element der Rache/ der Blindheit und der Angst“ (W6/124) und weist den Volksaufstand zurück, denn:

„Die in den Strassen kämpften/ sind allzu sehr noch/ von sich selbst entäußert/ als dass sie fähig wären/ den wahren und gerechten Zustand/ der Befreyung herzustellen“ (W6/123f.)

Daher erscheint für Hegel die Provokation Sinclairs nur als „ein schlechter Revolucionär/ der überall sich/ auf der Barricade wähnt“ (W6/125) und der seine „Zukunft aufs Spiel“ (W6/121) setzt. Er „hält sich abseits“ (W6/131) von der aufrührerischen Haltung Sinclairs. Hingegen bleibt Hölderlin zwischen beiden Gruppen als empfindsamer Leidender zurück. Er vermag nur in emotionaler Empathie auf die Züchtigung Sinclairs zu reagieren, indem er sich anstelle von Sinclair anzeigt und opfern will. Lediglich auf der moralischen Ebene bricht er schließlich in mitleidender Identifikation mit dem Opfer schluchzend zusammen.

Nach der Ausbildung im Stift richtet Hölderlin seine Hoffnung auf eine Veränderung der sozialen Verhältnisse durch Erziehung. Er bekommt zunächst eine Anstellung als Informator im Hause des Majors von Kalb in Waltershausen und dann später als Hofmeister bei dem Frankfurter Bankier Gontard. Seine Bemühung stößt bald mit der repressiven Wirklichkeit zusammen. Hölderlin paßt sich nicht der ihn umgebenden Wirklichkeit an, die seine empfindsame Seele ständig verletzt und sein Gefühl für das Wahre verwirrt. Er zieht sich angesichts der Wirklichkeit zurück. Die Vorstellung Hölderlins, „nicht nur in der Dichtung [...] die Harmonie wieder herzustellen/ zwischen Mensch und Natur“ (W6/136), sondern diese auch im Bereich der Wirklichkeit anzustreben, wird etwa vom Major untermauert durch den höhnischen Kommentar „Wacker wacker“ (W6/136), sogar wird Hölderlin selber gezwungen, „Körb/ und Tabuletten“ (W6/176) zu tragen. Damit wird veranschaulicht, daß Hölderlins Leiden nicht primär auf persönlichen Problemen beruht, sondern auf der Situation der Umwelt, die als „de[n]r reiche[n] Tisch“ (W6/180) symbolisiert wird.

Zugleich wird Hölderlins Vorstellung von der Kunst stark von Wilhelmine Kirms kritisiert, da er nicht nur die Wirklichkeit und das Interesse des Volkes vernachlässigt, sondern im Innern versinkend, ausschließlich



„an die NachWelt“ (W6/144) denkt. Demzufolge bemängelt diese Gesellschafterin bei der adligen Familie von Kalb die Haltung Hölderlins: „Ja schliessen Sie/ Was aussen ist/ nur aus/ und widmen sich/ dem innern Blick“ (W6/145). Sie bietet ihm ihren Körper als Symbol für die Realität an. Doch wird Hölderlin durch ihre körperliche Aufdringlichkeit „fassungslos“ (W6/145), starr und beängstigt. Er sieht die von der Gesellschafterin angebotene Form der Sexualität als „bodenlos“ (W6/149) an und empfindet diese zudem als Angriff auf die eigene Sprache:

„Unheimlich ist zu hören/ wie sie wollen verstören/ was uns die Sprache/ Die beste Regung innen/ wo du in allen Sinnen/ mit dir selbst einig bist/ Und ist so sehr gebrechlich/ so unversehns bestechlich/ dass schon ein Laut sie trübt/ Nie kann es ganz gelingen/ dass ihr die Worte klingen“ (W6/147f.)

Das Ideal Hölderlins steht ständig im Gegensatz zur Wirklichkeit seiner Epoche, daher leidet er unter realer „Entsagung“ (W6/175) und „rüpelhaften Tritten“ (W6/181). Am Ende scheitern „seine mit idealistischen Hoffnungen beladenen pädagogischen Bemühungen“<sup>468</sup> an dieser widersprüchlichen Realität ebenso wie die Liebe zu Susette Gontard. Die Umgebung bietet ihm keine positive Grundlage für seine Dichtung. Er findet nicht den geeigneten Raum, um sein Ideal als Dichter zu verwirklichen. Daher fühlt er sich stets den Umständen ausgeliefert und isoliert. Dennoch gibt er die Hoffnung nicht auf, seine Idealvorstellung in der Dichtung zum Ausdruck zu bringen:

„Soll das Gedicht doch frey stehn/ im Ganzen rings die Zeit sehn/ nicht nur den krancken Tag/ Es soll dem Menschen zeigen/ wie ihm die Welt zu eigen/ und was darinnen alles er vermag“ (W6/144)

Zwar erkennt Hölderlin durch seine beruflichen Tätigkeiten, daß eine gesellschaftliche Veränderung in Deutschland notwendig ist. Aber er sieht noch keine Lösung dafür, wie man die Kette gesellschaftlicher Widersprüche sprengen kann. Stattdessen empfindet er immer mehr die Pflicht, das eigene Wesen als Dichter zu erkennen und auszuführen, was dieses fordert. Er ist sich der Aufgaben der Kunst für seine Zeit bewußt. Daher wendet er sich nach Jena mit der Hoffnung, sich auf seine dichterische Arbeit zu konzentrieren und einen bedeutsamen Kontakt zu den Weimarer Klassikern aufnehmen zu können. Vor allem verspricht er sich durch den Um-

---

<sup>468</sup> Michael Neumann: Hölderlin, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 210

gang mit Goethe und Schiller als seinen Vorbildern vielerlei Anregungen und Motive für sein dichterisches Ideal zu erlangen.

Die Begegnung mit Schiller und Goethe führt Hölderlin zur Diskussion über ästhetische Fragen. Hier fragt sich der junge Dichter, „wie sich der Schreibende/ dem ganzen Wesen nach/ zu seiner Zeit verhält“ (W6/157). Er erinnert Schiller daran, daß man sich „im Anbruch/ einer neuen Epoche“ (W6/152) befindet, und an die Aufgabe zeitgenössischer Dichter, daß sie „alles für jeden“ zu schreiben und sich „jeder für alle“ (W6/152) einzusetzen hätten. Anschließend verkündet er seine Idealvorstellung und seinen Literaturbegriff: Er versucht bei „einer Rückkehr/ zu der Welt der Griechen“ in seiner Dichtung „Sinnbilder/ für unsre Zeit zu finden/ die wirksam sind und tragend/ wie einst Götterfiguren und Mythologien“ (W6/150), damit er Visionen von Göttern aus mythologischen Ahnungen erwachsen läßt, deren Kraft das Unsichtbare sichtbar macht. Daraus erhofft er „riesige Blöcke“ für seine „Gedichte/ reichster und leuchtendster/ Materie“. (W6/154) Er will dies alles über „alle Formen und Vorstellungsarten“ (W6/152) hinaus, die „jeden politischen Inhalt zwangsläufig zum bloß ästhetischen Reiz“<sup>469</sup> verleiten, „in grosser Form“ (W6/154) gestalten.

Schiller wendet sich allerdings nicht gegen eine gesellschaftliche Umwälzung. Aber er hält daran fest, daß „alle Bestrebungen/ zu einer gerechten/ Staatsform zu finden/ an der mangelnden Reife des Einzelnen“ scheitern müssten (W6/151), da „die Entwicklung zur Freyheit/ [...] Aufgabe/ für mehr als/ ein Jahrhundert“ sei (W6/158). Daher sieht er die Französische Revolution „in der Entfesselung/ roher Triebe“ (W6/157), indem er zugleich auf die Unreife der politischen Wirklichkeit in Deutschland hinweist. Auf dieser Wirklichkeitsauffassung basierend, macht er seine ästhetische Position begreiflich: Die Dissonanz zwischen Ideal und Realität sei endgültig „im Schönen“ (W6/152) aufzuheben. Die Kunst habe also ihre Aufgabe darin zu erfüllen, durch ästhetische Erziehung „ein[en] umfassend[r]n/ Charakter“ (W6/151) des Menschen „als harmonisches Ganzes“ (W6/150) herzustellen, denn „Schönheit ist/ Freyheit in der Erscheinung/ deshalb geht Schönheit/ der Freyheit voraus“ (W6/152).

Von dieser ästhetischen These ausgehend, warnt Schiller Hölderlin vor der Gefahr, als Dichter „die Nüchternheit zu verlieren/ einem künstlichen Ausdruck zu verfallen“, und dazu „der Weitschweifigkeit nemlich/ die in endloser Fluth von Strophen/ den glücklichsten Gedancken erdrückt“, anheimzufallen (W6/154). Darauf empfiehlt er dem jungen Dichter, daß dieser „den VersFuss beachten“ (W6/152) und „anstatt des Hymnos/ auf die Ahnungen des Thraums/ [...] / das Abbild jener Wirklichkeit/ die diesen

---

<sup>469</sup> Hermann Kurzke: Literarische Tendenzen seit Ende der sechziger Jahre, in: [Hg.] Victor Zmegac: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 3, Königstein/Ts. 1984, S. 549

Thraum umfängt“ (W6/153), bevorzugen soll. Er verweist Hölderlin in seiner künstlerischen Aufgabe auf wirklichkeitsnahe Stoffe und formale Verbesserungen seiner Dichtung.

Ebenso erscheint der junge Dichter, der die Dinge politisch auf den Punkt bringen will, für Goethe lediglich als einer, der „die Ästhetik mit-samt der Gesellschaft umkrepeln möchte.“<sup>470</sup> Er erzählt Hölderlin, daß er selber „viel Aufrührerisches [...] / von Schriftstellern unsrer Zeit“ hört (W6/158f.). Zugleich spricht er von der Unfähigkeit der Revolutionäre, eine Brücke „zwischen der Kunst und dem Leben“ (W6/159) zu schlagen. So bezeichnet er Hölderlin vorwurfsvoll als Träumer und ermahnt ihn zu Bescheidenheit in Fragen der Poesie wie zur Enthaltbarkeit in Fragen der Politik. Indem er ein „gemässigttes Naturell“ (W6/156) und „Bescheidenheit“ (W6/157) als literarische Tugenden bezeichnet, weist er nun darauf hin, daß Hölderlins Dichtung nur „die Spuhr/ der Unruhe und Reizbarkeit/ von der die Zeit erfüllt ist“ (W6/155f.), darlege. Daher schlägt er vor, daß der junge Dichter in Zukunft „ein einfaches idyllisches/ Factum wählen“ solle, welches „rein menschlich“ sei und sich „über allen/ Einflus der Zeit“ (W6/159) erhebe.

Die Begegnung mit den großen Dichtern stößt Hölderlin aber auch heftig zurück. Der verzweifelte Dichter besucht nun eine Vorlesung Fichtes, der für „das Recht auf Revoluzion“ als „MenschenRecht“ (W6/162) und für „den Gebrauch/ revoluzionärer Gewalth“ (W6/165) gegen ein System, in dem „privilegirte Stände/ übers Volk sich heben“ (W6/164), eintritt. Dazu erklärt der Jenaer Philosoph jeden Menschen zum „selbständigen freyen/ Einzelnen“ (W6/162) und betont auf dieser Grundlage, daß „kein Staat/ auch brutalste nicht/ [...] unabänderlich“ (W6/165) sei. Dennoch setzt er sich angesichts der realen Analyse der rückständigen Verhältnisse und der Zersplitterung Deutschlands nicht für die Sache des Volkes ein. Er betrachtet das Volk immer noch als „blos TagLöhner und arme Geselln/ lungernd und streunend in verkümmerten Landen“ (W6/168). Dabei wird gleichsam offenbar, daß in seiner Theorie die konkreten materiellen Bedingungen gesellschaftlicher Herrschaft ausgeblendet sind.

Aufgrund dieser Einstellung schlägt Fichte „das gebildete Bürger-tum“ (W6/169) als Subjekt der Veränderung vor, das „im Bündnis mit dem fortschrittlichen Adel/ auf die FeudalHerrn und Fürsten zu dringen/ und von diesen eine Behebung der Noth/ und die Einführung von Reformen zu erzwingen“ (W6/169) hat. Indem sich seine Theorie allmählich von der sozialen Umwälzung auf den „Weg der Aufklärung“ (W6/166) und auf die „geeinigte Nation“ (W6/168) verschiebt, sieht er „das Anliegen [sich] ihm zu Unkenntlichkeit verwandeln“, denn „seine patriotischen Ideen sind bald

---

<sup>470</sup> Klaus L. Berghahn: >>Wenn ich so singend fiele ....<<. Dichter und Revolutionär, gestern und heute, Hölderlin und Weiss, a. a. O., S.177

ganz verdorben/ vom Nationalismus der studentischen Orden“ (W6/172). Dennoch toleriert er das Spektakel reaktionärer Verbindungsstudenten, die sich längst selbständig machen und einen imperialen Anspruch propagieren. Er begibt sich in den Schutz der zuvor kritisierten Staatsmacht, die vor allem gegen die Vertreter freiheitlicher Ideen vorgeht.

Peter Weiss läßt durch diese Gegenüberstellung der einerseits hohen Ansprüche der Klassiker und ihres praktischen Verhaltens andererseits erkennen, daß diese sich vor der Wirklichkeit in den theoretischen Schein flüchten und nicht gewillt sind, mit ihrer Arbeit die Veränderung der bestehenden Verhältnisse zu fördern. Der Sänger verdeutlicht diese zwiespältige Haltung von Dichtern und Philosophen folgendermaßen:

„Wol stand das Künstlerische bei Schiller und Göthe/ im hoffnungsvollen Zeichen der Morgenröthe/ einer erneuten wissenschaftlich gebildeten Zeit/ doch warn sie beide nicht zur Einsicht bereit/ dass sich nur von den grossen und breiten Massen/ die eigentlichen Umwälzungen vollziehen lassen/ So ward auch dem Johann Gottlieb Fichte/ der ErlösungsGedancke in der Praxis zunichte/ und er vermochte seine revolutionäre Sendung/ nicht weiter zu führn als zur dialektischen Wendung“ (W6/171)

Damit weist Peter Weiss zunächst nur auf die zwiespältige Rolle der Weimarer Intelligenz hin. Aber darüber hinaus will der Autor drastisch verdeutlichen, wie ihre Rolle dem bestehenden Herrschaftssystem dient. Diesbezüglich erfolgen Anspielungen in der fünften Szene, in der die Situation des ökonomisch gestärkten Bürgertums geschildert wird. Hier treten Goethe und Hegel zusammen mit Kaufleuten und Bankiers auf. Sie stimmen mit ihnen im politisch-ökonomischen Interesse des Bürgertums weitgehend überein und geben Ratschläge, wie die bürgerliche Gesellschaft langfristig am besten durchzusetzen ist. Dabei zeigt Goethe „das paedagogisch Evoluzionäre/ plus Dampfmaschine“ als seine „Gleichung für/ den zukünftigen Fortschritt“ (W6/187) auf. Hegel verherrlicht den Kapitalismus als Geburtshelfer einer neuen Epoche und rechtfertigt den bürgerlichen „IndustrieStaat“ (W6/183) als „höchste/ Organisationsform“ des Menschen, sogar bewundert er „den imperialen Zug der Zeit“ (W6/184). Daraufhin tragen alle drei Chöre gemeinsam die dynamische Entwicklung des Kapitalismus, die allerdings von Peter Weiss als „Totentanz“ (W6/172) ironisiert wird, dreimal nacheinander vor: „Und immer wieder steigt der Curs/ an unsrer Burs“ (W6/195f.).

Am Schluß der Szene läßt Peter Weiss hingegen Hölderlin mit seinen Freunden Sinclair und Schmid mitten in einer Gruppe von Arbeitern auftreten. Damit will der Autor zu verstehen geben, daß Hölderlin nicht sich

selber betrügt und daß er keineswegs darauf verzichtet, dem von der Französischen Revolution aufgelösten Umwälzungssignal zu folgen und dessen Notwendigkeit zu verbreiten. Er gibt am Beispiel Hölderlins „eine Ideologiekritik am Deutschen Idealismus“<sup>471</sup>: Erstens: Die idealistischen Klassiker sind an die bürgerlich-kapitalistische Klassenherrschaft gebunden. Sie sind demzufolge nicht dazu bereit, ihre persönliche Karriere für eine generelle Beendigung der Unterdrückung zu gefährden. Zweitens: Eine radikale Veränderung der bestehenden politisch-ökonomischen Verhältnisse liegt nicht in ihrem Interesse. Sie vertreten höchstens die Auffassung, daß durch Reformen und die Erziehung zu einer vorbildlichen Intelligenz die gesellschaftlichen Bedingungen verändert und verbessert werden können. In diesem Sinn stehen ihre philosophischen und ästhetischen Überlegungen im offenen Widerspruch zum „Recht“ des Volks „auf Leben“ und „Freiheit“ (W6/134).

Doch lenkt Peter Weiss seinen kritischen Blick nicht nur auf die Hölderlin-Zeit, sondern vielmehr darauf, die Konstellation der gegenwärtigen Intelligenz durch „die Problematik der zeitgenössischen Dichter und Intellektuellen“, die historisierend „auf Hölderlin und seine Zeit projiziert“<sup>472</sup> wird, zu reflektieren. In der Tat macht der Autor darauf aufmerksam, daß die Zwiespältigkeit der Intelligenz wie die jener Klassiker auch in seiner Gegenwart erscheinen würde. So läßt der Autor den Hölderlin-Darsteller eine Parallele zwischen Hölderlin-Zeit und Gegenwart herstellen:

„Wir haben die Gestalt des Hölderlin so angelegt/ dass er sich drinn befindet und bewegt/ als spiegle er nicht nur vergangene Tage/ sondern als ob die gleichen Aufgaben er vor sich habe/ denen auch manche von den Heutigen gegenüber stehn“ (W6/260)

Außerdem kann man bezüglich der Zwiespältigkeit der gegenwärtigen Intelligenz eine weitere Äußerung des Autors in seinen Notizbüchern als Bestätigung finden:

„Ja, sie träumen von der Befreiung [...]. Sie rasen, sie vergiften sich, aber sie wagen nicht den letzten Schritt, der sie abhebt von allem Wiedererkennbaren von jeglicher Ordnung.“ (NB1/686)

Doch macht Peter Weiss deutlich, daß seiner Auffassung nach eine gesellschaftliche Umwälzung endgültig nur durch den Kampf einer politisch

---

<sup>471</sup> Ulrich Schreiber: Peter Weiss' Rückzug in den Idealismus. Anmerkungen zu seinem >>Hölderlin<<, a. a. O., S. 194

<sup>472</sup> Klaus L. Berghahn: >>Wenn ich so singend fiele ...<<. Dichter und Revolutionär, gestern und heute, Hölderlin und Weiss, a. a. O., S. 173

organisierten Arbeiterklasse erreicht werden kann. Schließlich begreift Hölderlin, daß das Ideal der Menschengemeinschaft nicht ohne die Befreiung von den bestehenden politischen sowie ökonomischen Bedingungen zu verwirklichen ist:

„Die Revoluzion/ sie wird noch mahl/ von vorn beginnen/ doch dann als erstes muss/ die Ursache des ganzen Übels/ das heilige Recht/ auf private AnEignung/ hinweg gefegt werden“ (W6/187)

Daneben muß Hölderlin aber zugleich erfahren, daß das Volk in seiner Zeit noch nicht dazu bereit ist, eine revolutionäre Veränderung in Angriff zu nehmen. Es gibt keine politisch handlungsfähigen Klassen mit ausgebildetem Klassenbewußtsein. Vielmehr manifestiert sich das Volk als „Stütze der herrschenden Lebensweise“<sup>473</sup> in seiner passiven und duldsamen Haltung gegenüber den Unterdrückern:

„Das ist weil man uns schon/ so lang gewürgt/ dass aus dem Maul die Zung wir streken/ und blöken so wir wollen seyn/ ihr Vieh“ (W6/184f.)

So muß Hölderlin einsehen, daß entsprechende politische Voraussetzungen für eine soziale Umwandlung nie herangereift sind, da „alles/ dösend liegt“ (W6/205). Daher wünscht er sich „den Tag herbei/ dass ich [Hölderlin, Anm. d. Verf.] die Feder/ in den Kehricht werfe/ die Blätter Papirs flattern lass/ inn Wind/ und dort hin geh/ wo ich [Hölderlin, Anm. d. Verf.] gebraucht werde“ (W6/192). Diese Aussage ist wohl als seine persönliche Klage zu bewerten. Denn er will Dichter bleiben und sein, welcher „für die Verzerrer/ Entsteller und Besudler“ (W6/173) schreibt, aber keineswegs nur als politischer Praktiker. In einer restaurativen Epoche sucht er als Dichter nach seiner Rolle und modifiziert seine Dichtung in Richtung auf eine gesellschaftliche Wirkungsmöglichkeit: Der Künstler muß die Notwendigkeit der Veränderung berücksichtigen und seinen Beitrag dazu leisten, daß die von der herrschenden Klasse unwissend gehaltenen Menschen sich und ihre Umwelt besser erkennen lernen und so in die Lage versetzt werden, für ihre Interessen zu kämpfen. Dafür ist das eigene ästhetisch-literarische Produkt in ein Moment der sozialen Kämpfe zu verwandeln.

Um nun tatsächlich seinen neu gewonnenen Literaturbegriff zu überprüfen, trägt Hölderlin seinen Studienfreunden Hegel, Schelling, Schmid und Sin-

---

<sup>473</sup> Christine Römer: Hölderlin als Zeitgenosse. Zur Erberezption bei Peter Weiss, a. a. O., S. 82; vgl. hierzu auch in: Manfred Kux: Moderne Dichterdramen. Dichter, Dichtung und Politik in Theaterstücken von Günter Grass, Tankred Dorst, Peter Weiss und Gaston Salvatore, a. a. O., S. 148f.

clair sowie dem Glasermeister Wagner das „Empedokles“-Trauerspiel vor. Dieses Trauerspiel ist auf den Leidensweg des kubanischen Revolutionärs Che Guevara in Bolivien und somit auch auf die Zeit Weiss` übertragbar, wie Hölderlin bereits zu Beginn seiner Aufführung darauf hinweist, daß sein Werk „fünfhundert Jahr eh/ unsre Zeitrechnung begann/ und heut“ (W6/203) spiele. Es hat folgenden Inhalt: Der griechische Philosoph Empedokles ist angesehener Bürger in der Stadt Agrigent. Er entschließt sich dazu, seine Mitbürger aus ihrer alles erduldenen Lethargie zu reißen und sie von dem „Staat/ in dem die Priester und/ die SchriftGelehrten herrschen/ [...] und jedem Thun sich ständig/ Gränzen sezen“ (W6/203), zu retten. Dafür gibt er alles auf, „was Gewohnheit Sitte/ und Verordnung ist“, um die „Flamme“ der Revolution neu zu entfachen (W6/204). Er geht zusammen mit Landarbeitern aus der Stadt Agrigent hinauf zum Ätna. Jedoch sind alle für eine gesellschaftliche Veränderung erforderlichen Bedingungen noch zu mangelhaft ausgebildet, so daß sein Unternehmen an der Übermacht der von Agrigent ausgeschickten schwerbewaffneten Soldaten scheitert. Damit geht die revolutionäre Tat des Empedokles erfolglos zu Ende.

Mit seinem Trauerspiel sucht Hölderlin nicht den gleichen Weg, den Empedokles als Kampf mit der Waffe um jeden Preis wollte und der ihn schließlich zum Opfer seiner politischen Aktivität werden ließ. Er weiß bereits von dem Scheitern des Empedokles, weil die politische Unreife und die Lethargie eines Volks eine revolutionäre Umwälzung der Gesellschaft unmöglich machen und diese nur durch den Kampf des unterdrückten Volks erreicht werden kann. Daher kann nicht die Rede von einem „Scheitern“ sein, das Hölderlin „in ein utopisches Gelingen der >>Wenigen<< umzudeuten“<sup>474</sup> sucht. Insofern aber das einzelne Opfer mindestens eine Appellfunktion haben kann, kann hier nicht von einer einfachen „Gesinnungs-Rhetorik“<sup>475</sup> gesprochen werden.

Allerdings leitet Hölderlin durch die Darstellung des Freiheitskampfes eine verschlüsselte Aufforderung zur politischen Veränderung seiner Zeit ein: Empedokles befreite sich mit seiner Tat aus den gesellschaftlichen Bedingungen und versuchte somit den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit zu überwinden. Die Tat des Empedokles ist eine Verknüpfung von Theorie und Praxis, um sich selbst und der einmal gefundenen Aufgabe treu zu bleiben, denn sie selbst überschreitet bereits „die Gränz-Linie“ (W6/224) in den repressiven Bedingungen der Gesellschaft. Er wird insofern „nach ihm Kommenden zum Vorbild“, als er „nie sich selber/ zum

---

<sup>474</sup> Benno von Wiese: Peter Weiss` >>Hölderlin<<. Ein kritisches Essay, a. a. O., S. 236

<sup>475</sup> Reinhard Baumgart: Ein linkes Helden Lied – ein rother Schimmel, in: [Hg.]Thomas Bekermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 165



Verräther wurde/ der keinen Tag/ von seinen Tagen abgab/ an die Feigen“ (W6/223).

Hier identifiziert sich Hölderlin ausdrücklich mit der Zeit des Empedokles, in der „eine mythische Figur/ erscheinen muss/ jezt/ da das Feuer der Grossen/ Revolution erloschen/ und in Vereinzelten nur/ noch weiterglimmt“ (W6/204). Aber er denkt über eine revolutionäre Funktion und Wirksamkeit der Kunst in seiner Zeit nach. Er unterscheidet sich in seiner dichterischen Handlungsmöglichkeit von der eines Revolutionärs, indem er eine revolutionäre Vision durch die Sprache verheißt:

„Kunst ist nie Waffe im Sinne der konkreten politischen Aktion. Sie vermittelt nur Aktivität, sie teilt uns Eigenschaften mit, die wir selber in uns verspüren müssen. [...] Doch mit unserer Wachheit übertragen wir die gebundene Vision in tatsächlich spürbare Handlungen.“ (NB1/714f.)

Hölderlin bestimmt den Dichter als Herold der Mission, die Befreiung von der Unterdrückung zu verheißten, und findet eine gesellschaftliche Einflußmöglichkeit seiner Dichtung darin, daß er eine ideale Gestalt, „für die wir noch/ Vergleichbares/ nicht kennen“ (W6/210f.), verkörpert, um das revolutionäre Streben zu befördern. Aber zugleich verschafft sich Hölderlin Klarheit über die begrenzte Wirksamkeit, welche die Kunst in der unausgereiften Zeit für eine gesellschaftliche Veränderung leisten kann, da ein politisch gesinnter Dichter, soweit er keinen Adressaten für seine Dichtung findet, genauso wie die einzelne Aktion des revolutionären Praktikers scheitern muß. Der Traum Hölderlins ist daher, daß man ihn fortan zu denen zählt, die durch ihre Dichtung den Weg zur Revolution gewiesen haben. Diese Überlegungen des Dichters stehen hinter dem Vortrag seines Trauerspiels, und gerade darin liegt die spezifische Problemgestaltung seines Trauerspiels.

Entgegen seinem Wunsch findet aber der inzwischen veröffentlichte Roman „Hyperion“ keine Anerkennung. Das Werk wird von der bürgerlichen Gesellschaft sogar abgelehnt und verachtet. Darüber hinaus reagieren die Freunde Hölderlins sehr unterschiedlich auf sein Trauerspiel, was durch ihre aktuellen Positionen verdeutlicht wird: Hegel plädiert für die Verteidigung des Staates und vertritt die Ansicht, daß Empedokles in der Stadt gesellschaftliche Reformen einzuleiten hat. Schelling hält die revolutionäre Tat des Empedokles für eine poetische Handlung, die nur auf den Bereich der Dichtung beschränkt bleibt. Der Glasermeister Wagner wirft Empedokles vor, kein Bündnis mit dem städtischen Proletariat versucht zu haben. Sinclair, der später in „den „HofRath“ (W6/232) eintritt, interessiert sich für die Position des Strato, der den Revolutionär Empedokles materiell unterstützen kann. Daneben ist die Reaktion des revolutionär gesinn-

ten Schmid sehr bemerkenswert. Er schwankt zwischen dem Rückzug ins außerpolitische Naturrefugium und dem bewaffneten Kampf (W6/179), aber schließlich endet er tragisch auf den Schlachtfeldern (W6/234) seiner Zeit, was als Anspielung auf die gegenwärtige Konstellation der linken Studenten nach dem Ablauf der 68er-Bewegung dient.<sup>476</sup> Sein Verhalten gegenüber der dichterischen Vorstellung Hölderlins, das zugleich an die Reaktion jener Studentengruppe erinnert, welche die Generalprobe des „Trotzki“-Stücks stört, zeigt sich in Zynismus und Verachtung:

„Mich lächert immer mehr/ der Ehrgeiz/ irgendwelche Verse/ zu hinterlassen/ [...]/ Und wenns los geht/ dann wird so wie so/ nicht mehr gesungen“ (W6/174)

Hölderlin stößt mit seinem Trauerspiel auch innerhalb seines Freundeskreises kaum auf Verständnis. Er findet keine Chance mehr, seine revolutionären Ideen in der Dichtung umzusetzen und seine Hoffnung wird durch den krassen Widerspruch zur Wirklichkeit zerrissen. Nach einem kurzen Aufenthalt als Hauslehrer in der Schweiz geht er nach Frankreich. Die Reise von Bordeaux nach Paris führt den Dichter durch „die schreckliche Vendée“, wo „es von Leichen aus der Erde schrie“ und man „bei jedem Schritt auf Schädel/ und Gebeine stieß im Acker“ (W6/228). Hier erinnert sich der Dichter an den reaktionären Aufstand der Bevölkerung in diesem Gebiet in den Jahren von 1793 bis 1796.

Dazu erfährt der Dichter die Realität Frankreichs, wie dieses Land weit von den revolutionären Ideen entfernt ist, denn er „sah all die Schönheit [...] erglänzen/ zwischen den Säulen im kalten Saal/ indess die Gefangnen verrekten im Keller/ und Hunger war Herr in den Gassen/ Fand dann begleitet von gellenden Chören/ die den Anbruch neuer Epoche priesen“ (W6/229). Er empfindet den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit als immer größer und hat zunehmend Zweifel an dem revolutionären Fortschritt der Geschichte. 1802 kehrt er in einem „Zustand geistiger Zerrüttung“ (W6/226) nach Deutschland zurück.

Der Dichter resigniert vor den gesellschaftlichen Bedingungen. Er verstummt in der Zwangsjacke und mit lederner Maske vor dem Gesicht, um seine Gesinnung zu verbergen und zugleich der repressiven Umgebung zu entgehen. Nun wird er in eine psychiatrische Klinik als Studienobjekt für medizinische Studenten eingeliefert. Hier werden unter der autoritären Aufsicht des Anstaltsdirektors Autenrieth weitere Ursachen für den Wahnsinn Hölderlins untersucht: Zur Sprache kommen der Tod Susettes, die Angst vor politischer Verfolgung im Zusammenhang mit dem Hochver-

---

<sup>476</sup> Vgl. Johann A. Schüle: Von der Studentenrevolte zur Tendenzwende oder Rückzug ins Private. Eine sozialpsychologische Analyse, in: Kursbuch 48 (1977), S. 109ff.

ratsprozeß gegen Sinclair und das tragische Scheitern Schmidts sowie der eindringliche Wunsch der Mutter an den Dichter, Pfarrer zu werden.

Selbst nach der Entlassung bleibt der unerträgliche Druck der Umwelt auf den Dichter weiterhin bestehen. Seine Umgebung erlaubt ihm nicht, von einer besseren Menschengemeinschaft zu träumen. Daher gelingt es ihm nicht mehr, bedeutsame Kontakte zu seiner Umwelt aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Er fühlt sich in seiner Zeit entwurzelt. Es fällt ihm immer schwerer, „das Wahre zu erkennen“ (W6/241). In dieser „Umkehrung von Wahnsinn und Wahrheit“<sup>477</sup> nimmt seine Verwirrung weiter zu. Er wird ins „Verstummen“ (W6/259) gedrängt. So bleibt für ihn als einziger Weg, sich von seiner eigenen Vergangenheit weit zu entfernen und sich immer mehr in eine mythische Gedankenwelt zurückzuziehen. In diesem Sinn hat für ihn der Einzug in den Tübinger Turm eine Doppelfunktion: Flucht aus der schmerzlichen Wirklichkeit und zugleich Schutz davor.

Doch orientiert sich die Umwelt auch nach der Isolation Hölderlins im Turm immer mehr an der reaktionären Stimmung. Hegel und Schelling informieren den im Turm bleibenden Hölderlin über die Außenwelt, so unter anderem auch darüber, daß nationalistisch gesinnte Studenten sein Werk als das „Artfremde“ (W6/242) verbrannt haben, um seine Ideen zu verteufeln. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich in unverständliche Verhaltensweisen zu flüchten und fortan seinen Namen zu verleugnen.

Zu diesem Zeitpunkt läßt Peter Weiss den jungen Marx auftreten. Der Autor kehrt in der Begegnung Marx` mit Hölderlin, die von Wolfgang Ignée als eine „mythologisch-marxistische Akrobatik“<sup>478</sup> mißbilligend abgewertet wird, zur Frage zurück, die sich zuvor Hölderlin mit seinem Trauerspiel stellte. Der Besuch Marx` rettet zunächst den Dichter aus der tödlichen Resignation. Hierbei teilt er als erster dem ohnmächtigen Hölderlin die Nachricht mit, daß die Weimarer Klassiker gestorben sind, demnach kann das Werk des Dichters in Zukunft ohne Zensoren veröffentlicht werden. Außerdem vermittelt er dem Dichter, daß er dessen dichterische Gedanken versteht, und würdigt dessen Leistungen anerkennend:

„Dass Sie/ ein halbes Jahrhundert zuvor/ die Umwälzung nicht/ als wissenschaftlich begründete/ Notwendigkeit sondern/ als mythologische Ahnung/ beschrieben/ ist Ihr Fehler nicht“ (W6/255)

Diese Äußerung läßt die Hoffnung aufkommen, daß das Hölderlinsche Schicksal in Zukunft vermeidbar ist. Insofern ist das Auftreten Marx` „die

---

<sup>477</sup> Klaus Wille: >Und hält den Geist im Grimm empor<. Anmerkungen zur Hölderlin-Rezeption von Peter Weiss, in: *Doitsu-bungaku* 58 (1977), S. 119

<sup>478</sup> Wolfgang Ignée: Hatte Hölderlins Wahnsinn Methode? Der schwäbische Dichter als Vorläufer von Marx, in: *Stuttgarter Zeitung* (21. September 1971)

logische Kulmination, die dem Drama eine utopische Perspektive gibt.“<sup>479</sup> Daraufhin hebt Marx als „Verkündiger einer neuen Zeit“<sup>480</sup> ausdrücklich hervor, daß Träume bzw. Visionen als ein wesentlicher Bestandteil der Kunst nicht im Gegensatz zur revolutionären Praxis bei der Vorbereitung einer grundlegenden Umwälzung der Gesellschaft stehen, da die revolutionäre Praxis einer traumhaften Vision über die Zukunft bedarf, ebenso wie für einen politisch engagierten Dichter das analytische Denken über die veränderungsbedürftige Wirklichkeit erforderlich ist. In diesem Zusammenhang preist er eine gleichwertige Koexistenz von Poesie und Politik an, die den revolutionären Prozeß gemeinsam vorantreiben kann:

„Zwei Wege sind gangbar/ zur Vorbereitung/ grundlegender Veränderungen/ Der eine Weg ist/ die Analyse der konkreten/ historischen Situation/ Der andre Weg ist/ die visionäre Formung/ tiefster persönlicher Erfahrung“ (W6/254)

Hölderlin hat aber infolge seiner langen Isolation im Turm bereits seine Lebenskraft verloren, daher kann er selber nicht mehr seine Dichtung im Marxschen Sinne neu beginnen. Er ahnt jedoch mindestens die von Marx eröffnete historische Perspektive und drückt sein entschiedenes Vertrauen auf den revolutionären Ausgang aus:

„O diese blendend Helle/ in diesem Zimmer/ bedenken Sie/ dass sie dem Thräumenden/ in tiefster Finsternis/ entsteht/ Und diese Stille/ unvorstellbar/ wie sie aus Donnern tosend/ sich hat aufgelagert/ von UrZeiten an bis/ zum morgigen Tag/ Punct“ (W6/256f.)

Der Auftritt Marx` will also nicht etwa dem historischen Hölderlin eine „schmalbrüstige kommunistische Doktrin“<sup>481</sup> unterschieben, sondern bezeichnet den Unterschied zwischen der Hölderlin-Zeit und der Gegenwart. Dies bedeutet, daß man durch das dichterische Schaffen, das sich für die Unterdrückten einsetzt, Kraft für die Gestaltung einer besseren Gesellschaft entwickeln kann, aber nicht mehr an der Kluft zwischen Vision und Wirklichkeit zerbricht, weil durch den Eintritt Marx` die historische Voraussetzung, daß „Phantasie und Handlung [...] im gleichen Raum“ sein können (W6/269), vorgegeben ist. In diesem Kontext bietet Peter Weiss eine politisch engagierte und wirksame Poesie als Aufforderung an seine

---

<sup>479</sup> Klaus L. Berghahn: >>Wenn ich so singend fiele ...<<. Dichter und Revolutionär, gestern und heute, Hölderlin und Weiss, a. a. O., S. 185

<sup>480</sup> Norbert Oellers: Vision und Revolution 1790 und 1970. Peter Weiss` Hölderlin-Drama, a. a. O., S. 85

<sup>481</sup> Günter Zehm: Der manipulierte Hölderlin, in: Die Welt (24. September 1971)

eigene Zeit und formuliert das Miteinander von Poesie und Politik als einen ästhetischen Grundsatz, der den visionären Traum und politischen Anspruch nicht verlieren darf.

Aber zugleich stehen auch in der Gegenwart diejenigen Schwierigkeiten, an denen Hölderlin zerbrach, vor einem revolutionären Autor, der von einer universalen Poesie träumt, welche künstlerische Avantgarde und marxistische Politik miteinander zu verbinden vermag. Die Gegenwart des Autors verharret immer noch in der politischen Lethargie der Hölderlin-Zeit, wie „die Zeitläuffte zu einer Folge von schnellen/ Augenblicken sich zusammen ziehn“ (W6/239). Diese Formulierung trifft auf Peter Weiss selbst und seine eigene Umwelt zu. So beklagt er, daß der Turm, in dem Hölderlin bis zum Tod leben mußte, auch in seiner aktuellen Gegenwart sichtbar ist. Er spricht daher jene programmatisch eingebrachte historische Perspektive auch weiterhin nur als Hoffnung aus:

„Sein Wunsch ist dass man ihn nicht mehr verkenne/ dass er sich nicht mehr opfre und verbrenne/ will dass man ihn als einen zwischen vielen zählt/ der Sprache sich zum Ausdruck gewählt/ nicht trennen will er aus dem Wirklichen den Thraum“ (W6/260)

Diese Wunschaussage läßt jene von Marx vermittelte Perspektive rein verbal klingen. Gleichwohl wird nicht mehr erklärt, warum und wie das Hölderlinsche Schicksal bis in die Gegenwart wirkt. Eine derartige Gleichsetzung mit der Zeit Hölderlins kann entgegen der Intention des Autors wesentliche Konflikte und Probleme der Gegenwart, ferner der gegenwärtigen Kunst und Intelligenz übersehen.<sup>482</sup> Peter Weiss überwindet damit sicherlich nicht die Kluft zwischen dem Anspruch einer politischen Interpretation Hölderlins und der Übertragung dieser Figur in die Gegenwart. Wiederum muß er sich der Kritik an einer „unhistorisch-undialektische[n] Behandlung des historischen Materials“<sup>483</sup> aussetzen.

Das „Hölderlin“-Stück dient letztlich der Selbstrechtfertigung des Autors bezüglich seiner ästhetischen Position, die nach dem „Marat“-Stück infolge des von ihm vertretenen weltanschaulichen und ideologischen Standpunkts übersehen oder geleugnet wird. Das Stück entfaltet allerdings im Vergleich zu dem „Trotzki“-Stück eine so breite Wirkung, daß es innerhalb zweier Spielzeiten an insgesamt sechzehn Bühnen aufgeführt wird. Danach geht das Schreiben von Dramen des Autors nicht mehr über die dramatische Rezeption des Kafka-Romans „Der Prozeß“ hinaus. Weiss wird aber die utopische Einheit von Poesie und Politik tendenziell in der Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“ entwerfen und verfolgen.

---

<sup>482</sup> Vgl. Günter Birkemeier u.a.: Ein dramenschreibender Partisan?, a. a. O., S. 122

<sup>483</sup> Wolfgang Kehn: Von Dante zu Hölderlin, a. a. O., S. 50

## Schlußbetrachtung

„Wir dürfen uns nicht beklagen, was auch kommt, denn wir sitzen ruhig und bequem in unseren Fauteuils, wir dinieren und diskutieren, wiewohl wir wissen, dass die Hölle los ist. Auch wir gehören zu den Teufeln – auch wir.“

Marx Horkheimer

Peter Weiss stellt bis zu Beginn der sechziger Jahre „traumatische Urbilder und surrealistischen Einspruch gegen die Vernichtungswelt“ ins Zentrum seiner dichterischen Arbeiten und übt eine „Revolutionierung der Wahrnehmung aus der Perspektive der Opfer“<sup>484</sup> aus. Daher ergibt sich die poetologische Position des Autors, welche die Frühphase seiner künstlerischen Arbeiten durchzieht, insbesondere aus dem Postulat der Verbindung von existentieller Krise und künstlerischer Artikulation. Der Surrealismus wird dabei zum wirksamen Mittel, um persönliche und künstlerische Grenzen des eigenen Ich aufzulösen und seine ihm als dämonische Macht erscheinende Umwelt mittels des Traums durchlässig zu machen.

Nach dem Bruch mit der autobiographisch-konfessionellen Eigenart seiner Kunst jedoch ist der Marxismus das wichtigste theoretische System, das sich Peter Weiss aneignet, um sich für seine Umgebung zu engagieren und sie künstlerisch zu bewältigen. Kunst, die von subjektiven Erlebnissen und formalen Experimenten durchsetzt ist und somit den Rezipienten lediglich eine ästhetische und geistige Befriedigung oder eine emotionale Sensation vermittelt, ist von nun an für den Autor nicht mehr von Bedeutung. So will er sein Theater zu einer politischen Anstalt machen, um die theatralische Praxis auf die revolutionäre Umwälzung hinwirken zu lassen. Daher wendet er sich gegen jegliches Bestreben, die Realität durch eine angebliche Autonomie der Kunst von ästhetisch vorgetragener Kritik zu entlasten, stattdessen will er mit dem Dokumentartheater die mit der bürgerlichen Tradition gesetzten Grenzen des Ästhetischen erweitern. Dafür bemüht er sich um eine realistische Vereinigung von Theater und Wirklichkeit und will durch sein Dokumentartheater eine Übereinstimmung seiner schriftstellerischen Praxis mit seinem politischen Leben konsequenterweise verfolgen. Er legt somit seinem Theater eine neue Dimension des Kunstverständnisses und einen neuen Begriff von Engagement für die Wirklichkeit zugrunde.

---

<sup>484</sup> Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, Opladen 1988, S. 45 und 54

Zwar weiß Peter Weiss hinsichtlich der Wirksamkeit des Theaters dessen Grenzen richtig einzuschätzen. Er äußert sich zu Fragen über Möglichkeiten und Grenzen des Theaters folgendermaßen:

„Das Theater von sich aus kann die Gesellschaft nicht verändern. Doch kann es, richtig ausgenützt, die Tendenzen stärken, aus denen sich breite Bewegungen in der Bevölkerung ergeben.“<sup>485</sup>

Aber zugleich ist Peter Weiss davon überzeugt, daß sich die gegenwärtige Welt noch in einem revolutionären Prozeß der Umformung vom bürgerlichen hin zum sozialistischen Stadium befindet und ihre Mißverhältnisse – trotz aller möglichen Vorbehalte wegen der negativen Seiten des Stalinismus – nur von einer sozialistischen Gesellschaftsordnung beseitigt werden können. Unter Befürwortung der marxistischen Gesellschaftstheorie hält es der Autor für möglich, „durch die Schilderung von Verzweiflung und Not der Unterdrückten einen Denkprozess in Gang zu setzen“<sup>486</sup>, der die Notwendigkeit der gesellschaftlichen Umwälzung bewußtmacht. Von dieser theatralischen Vorstellung werden Formen, Inhalte und Strukturen sowie Techniken seiner Dokumentarstücke geprägt.

Allerdings ist die theatralische Geschichtskonstruktion des Autors nicht nur von der Rationalität abhängig, sondern sie vermag sich auch auf die Potentiale der Traumlogik zu stützen, um einen die historische Perspektive ermöglichenden Entwurf zu skizzieren. In der Tat spricht er im „Trotzki“-Stück wie im „Hölderlin“-Stück dem Traum auch eine kreative Seite zu, wobei „Träume und Visionen als geistige Prozesse zu verstehen“ sind, die „nach eigenen Regeln die Gedächtnisstrukturen und im Vergleich zum wachen Denken alternative Erkenntnisleistungen hervorbringen.“<sup>487</sup> Damit ist auch in seinem Dokumentartheater die „Doppelbewegung des Zugriffs auf die Wirklichkeit“ erkennbar, nämlich „einerseits durch Dokumentation, genaue Wahrnehmung, Bericht, andererseits durch die formstiftende Kraft entregelter subjektiver Logik in der Anknüpfung an die Sprache der Träume.“<sup>488</sup>

Jedoch ist Peter Weiss' Wahrheitsfindung weitgehend im Sozialismus verankert, denn er sieht „keine andere Perspektive [...], als diese eine, sich weiterhin für die Verwirklichung eines Sozialismus einzusetzen, in dem

---

<sup>485</sup> Peter Weiss: Alle Zellen des Widerstands miteinander verbinden, in: *kürbiskern* (2/1973), S. 320

<sup>486</sup> Arnd Beise: Peter Weiss. Mit 13 Abbildungen (= Universal-Bibliothek; Nr. 17633), Stuttgart 2002, S. 153

<sup>487</sup> Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“, a. a. O., S. 18

<sup>488</sup> Hans Peter Burmeister: Kunst als Protest und Widerstand. Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge, Frankfurt am Main 1985, S. 3



die Produktionsmittel tatsächlich in die Hände der Produzierenden überführt werden, weiterhin den bürgerlichen Antisowjetismus zu bekämpfen, die regressiven Erscheinungen in der Sowjetunion zu kritisieren und sich um das Zusammengehören von Arbeitern und Intellektuellen auf der Basis der Partei zu bemühen“ (W2/418). Allerdings konstatiert er auch schwierige Ausgangsbedingungen in der Wirklichkeit für eine solche Perspektive, die er deswegen als „die paradoxalste“ bezeichnet, denn „von Seiten der Partei ist keine Regung eines Entgegenkommens zu bemerken, und der Widerstand der Jugend wächst vor dem altertümlichen Parteiapparat nur noch an“ (W2/418).

Die kritische Analyse differenziert der Autor aber selbst, zum Teil wendet er sie sogar unterschiedlich an, da er nicht nur die Macht der ideologischen Vergesellschaftung in den realsozialistischen Staaten zu unterschätzen, sondern die Widersprüchlichkeit der dem Sozialismus innewohnenden Struktur zu übersehen scheint. Daher sieht er das Grundproblem der sozialistischen Fehlentwicklung hauptsächlich darauf beruhen, zu „vergessen [...], daß es andere Auslegungen des Marxismus gibt, als die einzige, die ihnen vorgesetzt wird“ (W2/477). Er will ferner alle sichtbaren Widersprüche des real existierenden Sozialismus lediglich im Verhältnis zum Kapitalismus bewerten, deswegen führt er „die Schuld für verschärfte kulturpolitische Maßnahmen“ in den realsozialistischen Ländern auf „die im Frieden lebenden westlichen Lohnarbeiter und Intellektuellen“ zurück (W2/373). Überdies ist bei ihm die Rede von ihrer „Feigheit und Doppelmoral“ (W2/373).

Diese einseitige Schuldzuweisung ist in der Einstellung des Autors gegenüber der westlichen Kulturpolitik deutlich erkennbar. Er verurteilt die Kulturpolitik im Westen als künstliche „Massenbetäubung“ und als „unausgesetzte Indoktrinierung“ (W2/532), wonach die Intellektuellen wesentlich ein falsches Bewußtsein herstellen. Als Antagonismus dazu fordert er „eine äußerst vereinfachte Grundeinstellung“ und „Einheitlichkeit“ (W2/525) innerhalb der sozialistischen Bewegung, was endgültig den Ruf nach Einheit des proletarischen Internationalismus laut werden läßt. Somit faßt er das Weltbürgertum und den sozialistischen Internationalismus als „imaginäre Heimaten“<sup>489</sup> für seine politische Identität auf.

Der Autor hält besonders in den realsozialistischen Staaten die Möglichkeit für gegeben, die geistige Freiheit des Individuums und somit auch die Freiheit in der Kunst zu verwirklichen, da er dort die im Kapitalismus bestehenden widersprüchlichen Produktions- und Eigentumsverhältnisse durch die sozialistische Gesellschaftsordnung beseitigt sieht. Aufgrund dieser Erkenntnis benennt er das westliche Proletariat und die unterdrück-

---

<sup>489</sup> Juliane Kuhn: „Wir setzen unser Exil fort.“ Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss, a. a. O., S. 226

ten Völker in der Dritten Welt als die Hauptkraft der weltweiten revolutionären Bestrebungen, und er fühlt sich dazu verpflichtet, mit dem Willen der Arbeiterklasse zur sozialen Umwälzung in den westlichen Industrieländern die Befreiungsbewegung der Dritten Welt solidarisch zu verbinden. Daher sieht er die Aufgabe seines Dokumentartheaters darin, eine Hilfestellung bei der Bildung einer internationalen Einheitsfront, bestehend aus fortschrittlichen, sozialistisch orientierten Kräften zu geben. Er glaubt darüber hinaus, daß solche künstlerischen Bemühungen endgültig dazu beitragen können, die Richtung der angestrebten Veränderung im Kapitalismus vorzugeben und im Sozialismus die gesellschaftliche Weiterentwicklung zu fördern.

Von dieser Kunstauffassung ausgehend, versucht Peter Weiss seine idealistische Vorstellung von der absoluten Freiheit des Individuums mit seiner Entscheidung für den Sozialismus zu verbinden, was er bereits Mitte der sechziger Jahre durch die Leitwörter „Offenheit“ und „freier Meinungsaustausch“ (R2/23) präzisiert hatte. Die Grundprobleme, mit denen er sich als Schriftsteller beschäftigt, sind die endgültige Befreiung von sozialen Zwängen und die Schaffung der absoluten Freiheit des Menschen. Das Leitmotiv seines Theaters ist also der Widerstand gegen die als unerträglich empfundene Wirklichkeit. Dessen Praxis ist ein Werkzeug dafür, die politische Solidarität mit den Unterdrückten und die ideologische Verurteilung des Kapitalismus als des Systems der Menschenverachtung zu verkünden.

Die Erwartung Peter Weiss' richtet sich offenbar auf den Zusammenbruch des kapitalistischen Systems. Sie liegt dem Modellkonzept des Dokumentartheaters zugrunde, um seine ideologische Überzeugung zu konkretisieren und seine politische Zielsetzung zu präzisieren. Er begreift historische Vorgänge „nicht als vergangene Historie, sondern als historische Realität“, die „bis in die Gegenwart weiter wirkt“, wobei diese dann „im Medium der Vergangenheit reflektiert und kritisiert“<sup>490</sup> wird. Er will dadurch einen kausalen Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart nachweisen. Daraus entsteht und entwickelt sich seine politische Ästhetik. Doch vermitteln seine Modellfälle nur die schematische Anschauung des immer gleichen Widerspruchs ohne die „Ahnung einer Alternative“ (R1/139). Der Autor überwindet daher noch nicht das „Dilemma einer unausweichlichen Statik des Modells“, das sich aus „der Negation der historischen Differenz“<sup>491</sup> ergibt. Also wird offenkundig, daß seine

---

<sup>490</sup> Bernhard Zimmermann: Dichterfiguren in der biographischen Literatur der sechziger Jahre, in: [Hg.] Paul Michael Lützeler u.a.: Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965, a. a. O., S. 216

<sup>491</sup> Peter Hanenberg: Gesang vom Lusitanischen Popanz, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 169 und 156

Entscheidung für den Sozialismus genauso wie seine Kritik am Kapitalismus von einer zunächst theoretisch noch nicht voll durchdachten und sehr abstrakten Position ausgeht.

Allerdings scheint später die Kritik von Peter Weiss am real existierenden Sozialismus deutlich zu werden, wenn er davon spricht, daß der Ostblock, soweit dieser an „autoritären Formen“, die „aus der Zeit des Personalkults stammen“, festhält, seine „Existenz aufs Spiel“ (NB2/543) setze. Er faßt diese Tendenz innerhalb des real existierenden Sozialismus als „Ausdruck einer tiefen Krise“ (NB2/652) auf und weist darauf hin, daß es „nicht um Kampf zw. Macht und Geist, sondern zw. autoritärem u. moralischem Denken“ (NB2/664) gehe. Für ihn tritt die Vorstellung von „großen Blockbildungen von Menschen, die miteinander durch die gleichen Interessen, die gleichen Wünsche, den gleichen Überdruß verbunden sind“ (NB2/749), in den Vordergrund. Gerade deshalb hält er den proletarischen Internationalismus für unverzichtbar, um sich mit den Unterdrückten in der „verarmten Welt“ (NB2/749) im Sinne einer „ideologischen Stellungnahme“ (NB2/750) zu solidarisieren.

In der Realität geht aber Peter Weiss' Traum nicht in Erfüllung. Anfang der neunziger Jahre geht „mit dem Zusammenbruch des kommunistischen Imperiums“<sup>492</sup> der real existierende Sozialismus vorschnell unter, womit das auf der marxistisch-leninistischen Gesellschaftstheorie basierende sozialistische Experiment sein Ende findet. Darüber hinaus waren in diesem historischen Umwälzungsprozeß weder eine proletarische Solidarität noch ein revolutionärer Internationalismus vorhanden. Jedenfalls ist mit der Auflösung des Ostblocks die historische Epoche abgeschlossen, in der der Autor den Kampf um den politischen Standort seiner Arbeit ausgefochten hatte, und der Traum des Autors erweist sich als eine politische Illusion. Zudem sind die historischen Stoffe, die Peter Weiss in seinem Dokumentartheater behandelt hatte, nicht mehr von aktueller Bedeutung. In der Tat bringen die Theater seine Dokumentarstücke seit 1990 kaum noch auf die Bühne und wenn, dann ausschließlich das „Marat“-Stück und das „Auschwitz“-Stück. Demzufolge liegt die aktuelle Bedeutung des Dokumentartheaters von Peter Weiss nicht in der stofflichen, sondern in der methodischen Absicht. Deshalb läßt sich spekulieren, wie zur heutigen Zeit Peter Weiss zu rezipieren wäre.

Heutzutage haben die ehemaligen sozialistischen Staaten mindestens in Europa ihr Gesellschaftssystem in ein kapitalistisches umgewandelt oder sind im Begriff, sich umzuformen. Die ganze Welt wird unter dem Motto „Globalisierung“ oder „Neoliberalismus“ mit raschem Tempo als einheitlicher Wirtschaftsmarkt des Kapitalismus, der nicht zuletzt von der Logik

---

<sup>492</sup> Alfons Söllner: Von der Faschismustheorie zur Totalitarismustheorie?, in: Peter Weiss Jahrbuch 7 (1998), S. 133

des internationalen Kapitals geleitet wird, eingerichtet. Man scheint zudem in dem Glauben gebannt zu sein, daß nur die Globalisierung die Entwicklung und den Wohlstand der Menschheit sicherstellen könnte. Doch ist es eine Tatsache, daß die heutige Welt sich auch vor die alten, immer noch existierenden Probleme gestellt sieht: Armut, Hungersnot, Krieg usw.

Diese Probleme werden allerdings durchaus „von der Werbung und den Verführungstechniken des Konsumismus“ verdrängt und „in den medialen Wettbewerb um Aufmerksamkeit und Marktanteile“<sup>493</sup> verstrickt.

So behauptet Thomas Oberender, der Literatur und auch dem Theater solle erneut eine kritische Funktion gegenüber dieser verfälschten, verdrängten Wirklichkeit zugeteilt werden, indem er daran erinnert, daß die Idee des Dokumentartheaters von Peter Weiss auf der Kritik an seiner eigenen Epoche beruht habe.<sup>494</sup> Eine derartige Behauptung besagt allerdings noch keineswegs, daß sich die Literatur einer sozialwissenschaftlichen Theorie zufolge für die Wirklichkeit der eigenen Zeit engagieren und zwingend zu deren notwendiger Veränderung beitragen sollte. Ansonsten könnte der maßlose Glaube an die politische Funktion der Literatur leicht zur Nachlässigkeit, ja sogar zur Ignoranz gegenüber deren Kreativität führen. Aber auch büßt die Literatur ihre Existenzberechtigung ein, wenn sie die Bezugnahme auf die eigene Zeit und ihre kritische Funktion verliert, obwohl, so Ulrich Wyss, „für mindestens 95 Prozent der Bevölkerung die Literatur überhaupt keine Bedeutung hat.“<sup>495</sup>

Allerdings gibt es heute kaum Tendenzen, etwa von seiten des Theaters in aktuelle Verhältnisse einzugreifen. Immerhin ist das Erscheinen des sogenannten „Neuen Dokumentartheaters“ in diesem Zusammenhang bemerkenswert, welches in den letzten Jahren wieder gelegentlich einen Platz auf der Bühne gefunden hat. Dabei wartet dieses Theater mit aktuellen Themen wie z.B. über den Krieg in Jugoslawien, die Wahrheitskommissionen in Südafrika oder über palästinensische Selbstmordattentäter auf.<sup>496</sup> Dieses Theater unterscheidet sich gewiß in vielen Punkten von dem Dokumentartheater der sechziger Jahre, aber es steht doch zweifelsohne in dessen historischer Nachfolge. Wenn in der vorliegenden Arbeit die Piscator-Bühne mit dem Dokumentartheater der Peter Weiss-Zeit verglichen werden konnte, so könnte es Aufgabe der aktuellen und künftigen Forschung sein, letzteres dem Dokumentartheater der heutigen Zeit gegen-

---

<sup>493</sup> Thomas Oberender: Kunst der Kritik und kritische Kunst, in: die deutsche bühne 5 (2003), S. 34

<sup>494</sup> Ebd. S. 37

<sup>495</sup> Ulrich Wyss: Zur Kritik der Rezeptionsästhetik, in: [Hg.] Walter Müller-Seidel: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972, München 1974, S. 151

<sup>496</sup> Vgl. Thomas Irmer: Recherchen reflektierter Gegenwart. Die Rückkehr des Dokumentartheaters zu anderen Bedingungen, in: Theater der Zeit 4 (2003), S. 30f.

überzustellen und dabei die historische Kontinuität – von Erwin Piscator über Peter Weiss bis hin zum „Neuen Dokumentartheater“ – nicht aus den Augen zu verlieren. Die Aufgabe, Gegenwart und Vergangenheit kritisch zu reflektieren, eröffnet dem Dokumentartheater somit auch heute eine Möglichkeit zur Rückkehr in die Theaterwelt.

## Literaturverzeichnis

### Siglen:

G	Peter Weiss im Gespräch
HK1	In der Sache J. Robert Oppenheimer. Schauspiel
HK2	Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäfts
MM	Materialien zu Peter Weiss`>Marat/Sade<
N	Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater
NB1	Notizbücher 1960-1971 (in 2 Bdn.)
NB2	Notizbücher 1971-1980 (in 2 Bdn.)
PT	Zeittheater. <<Das Politische Theater>> und weitere Schriften von 1915 bis 1966
R1	Rapporte
R2	Rapporte 2
RH	Rolf Hochhuth. Alle Dramen. Bd. 1
RS1	Rechenschaft 1
RS2	Rechenschaft 2
W	Peter Weiss. Werke in 6 Bänden

### 1. Quellen von Peter Weiss

- Peter Weiss: Alle Zellen des Widerstands miteinander verbinden, in: kürbiskern (2/1973), S. 314-320
- \_\_\_: Antwort auf eine Kritik zur Stockholmer Aufführung der >>Ermittlung<<, in: Ders.: Rapporte 2 (= edition suhrkamp 444), Frankfurt am Main 1971, S. 45-50
- \_\_\_: Aus dem Pariser Journal, in: Ders.: Rapporte (= edition suhrkamp 276), Frankfurt am Main 1968, S. 83-112
- \_\_\_: Avantgarde Film, in: Ders.: Rapporte, a. a. O., S. 7-35
- \_\_\_: Avantgarde Film. Aus dem Schwedischen übers. und hrsg. von Beat Mazenauer (= edition suhrkamp 1444; Neue Folge Bd. 444), Frankfurt am Main 1995

- \_\_\_: Che Guevara!, in: Ders.: Rapporte 2, a. a. O., S. 82-90
- \_\_\_: Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater, in: Ders.: Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Fünfter Band: Dramen 2. Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gu-nilla Palmstierna-Weiss, Frankfurt am Main 1991, S. 464- 472
- \_\_\_: Die beiden Bilder des Vietnam von heute. Dokumentation, in: 'Unsere Zeit'. Düsseldorf (17. August 1979)
- \_\_\_: Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesänge, in: Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Fünfter Band: Dramen 2
- \_\_\_: Die Luftangriffe der USA am 21. 11. 1970 auf die Demokratische Republik Viet Nam, in: Ders.: Rapporte 2, a. a. O., S. 132-151
- \_\_\_: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [...]. Drama in zwei Akten, in: Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Vierter Band: Dramen 1
- \_\_\_: Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauern-den Befreiungskrieges in Viet Nam [...], Frankfurt am Main 1967
- \_\_\_: Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauern-den Befreiungskrieges in Viet Nam [...], in: Peter Weiss. Werke in 6 Bän-den. Fünfter Band: Dramen 2
- \_\_\_: Frankfurter Auszüge, in: Kursbuch 1 (1965), S. 152-188
- \_\_\_: Gesang vom Lusitanischen Popanz. Stück mit Musik in 2 Akten, in: Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Fünfter Band: Dramen 2
- \_\_\_: Gespräch über Dante, in: Ders.: Rapporte, a. a. O., S. 142-169
- \_\_\_: Hölderlin. Stück in zwei Akten (= Bibliothek Suhrkamp; Bd. 297), Frankfurt am Main 1971
- \_\_\_: Hölderlin. Stück in zwei Akten. Neufassung, in: Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Sechster Band: Dramen 3
- \_\_\_: In Gegensätzen denken. Ein Lesebuch. Herausgegeben von Rainer Gerlach und Matthias Richter (= suhrkamp taschenbuch 1582), Frankfurt am Main 1988
- \_\_\_ Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache, in: Ders.: Rapporte, a. a. O., S. 170-187
- \_\_\_: Meine Ortschaft, in: Ders.: Rapporte, a. a. O., S. 113-124
- \_\_\_: Notizbücher 1960-1971. Zwei Bände (= edition suhrkamp 1135; Neue Folge Bd. 135), Frankfurt am Main 1982
- \_\_\_: Notizbücher 1971-1980. Zwei Bände (= edition suhrkamp 1067; Neue Folge Bd. 67), Frankfurt am Main 1981
- \_\_\_: Notizen zum >>Hölderlin<<-Stück, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin. Materialien zum >Hölderlin<-Stück von Peter Weiss (= suhrkamp taschenbuch 42), Frankfurt am Main 1972, S. 127-132



- \_\_\_: Notizen zum kulturellen Leben in der Demokratischen Republik Viet Nam, Frankfurt am Main 1968
- \_\_\_: Rekonvaleszenz, in: Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Zweiter Band: Prosa 2
- \_\_\_: Trotzki im Exil. Stück in 2 Akten, in: Peter Weiss. Werke in 6 Bänden. Sechster Band: Dramen 3
- \_\_\_: Vietnam!, in: Ders.: Rapporte 2, a. a. O., S. 51-62
- \_\_\_: Vorübung zum dreiteiligen Drama *divina commedia*, in: Ders.: Rapporte, a. a. O., S. 125-141
- \_\_\_: Über die künstlerischen Ausdrucksmittel, in: *Tidningen SEF*, Nr. 7, Stockholm 1952
- \_\_\_: 10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt, in: Ders.: Rapporte 2, a. a. O., S. 14-23

## 2. Briefe, Interviews und Gespräche

- Peter Weiss: Brief an H. M. Enzensberger, in: Ders.: Rapporte 2, a. a. O., S. 35-44
- \_\_\_: Briefe an Manfred Haiduk 1966-1982. Mit Kommentar von Martin Rector, in: Peter Weiss Jahrbuch 3 (1994), S. 7-41
- \_\_\_: Der Kampf geht weiter. FR-Gespräch mit dem Dramatiker Peter Weiss, in: [Hg.] Rainer Gerlach u.a.: Peter Weiss im Gespräch (= edition suhrkamp 1303; Neue Folge Bd. 303), Frankfurt am Main 1986, S. 136 - 142
- \_\_\_: >>Die Bundesrepublik ist ein Morast.<< Spiegel-Interview mit dem Dramatiker Peter Weiss, in: Peter Weiss im Gespräch, a. a. O., S. 143-148
- \_\_\_: Die geteilte Welt des Dramatikers Weiss, in: Peter Weiss im Gespräch, a. a. O., S. 94-105
- \_\_\_: Erich Fried: Die Entwicklung hat auch ihr Gutes, in: Peter Weiss im Gespräch, a. a. O., S. 170-180
- \_\_\_: Giorgio Polacco: Unterentwickelte Länder und revolutionäre Welt. Eine Begegnung mit Peter Weiss, in: [Hg.] Günter Busch: Peter Weiss. Gesang vom Lusitanischen Popanz. Mit Materialien (= edition suhrkamp 700), Frankfurt am Main 1974, S. 87-92
- \_\_\_: I Come out of My Hiding Place, in: [Hg.] Volker Canaris: Über Peter Weiss (= edition suhrkamp 408), Frankfurt am Main 1973, S. 9-14
- \_\_\_: Improvisierte Rede auf dem Internationalen Schriftstellertreffen Mai 1965 in Berlin und Weimar, in: *kürbiskern* (1/1965), S. 96

- \_\_\_: Jean TAILLEUR: Gespräch mit Peter Weiss über Deutschland, den Sozialismus und das Theater, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 111-116
- \_\_\_: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Mayer (Oktober 1965), in: Peter Weiss Jahrbuch 4 (1995), S. 7-30
- \_\_\_: >>Können die beiden Deutschlands miteinander leben?<<. Text des Fernseh-Dialogs zwischen Peter Weiss und Wolfgang Neuss, in: Peter Weiss im Gespräch, a. a. O., S. 106-110
- \_\_\_: Offener Brief an den Tschechoslowakischen Schriftstellerverband, in: Ders.: Rapporte 2, a. a. O., S. 73-81
- \_\_\_: Offener Brief an Lew Ginsburg, in: Ders.: Rapporte 2, a. a. O., S. 105-131
- \_\_\_: Sun Axelsson: Gespräch mit Peter Weiss, in: Peter Weiss im Gespräch, a. a. O., S. 117-128
- \_\_\_: Thomas von Vegesack: Die Unmöglichkeit der Normalität, in: Peter Weiss im Gespräch, a. a. O., S. 77-81
- \_\_\_: Unter dem Hirseberg, in: Ders.: Rapporte 2, a. a. O., S. 7-13
- \_\_\_: Volker Canaris: Von der Realität in die Ecke gedrängt. Interview mit Peter Weiss vor der Uraufführung seines neuen Stückes „Hölderlin“, in: Peter Weiss im Gespräch, a. a. O., S. 185-191
- \_\_\_: Warum verkroch sich Hölderlin im Turm? Spiegel-Interview mit dem Dramatiker Peter Weiss, in: Der Spiegel. Nr. 38 (1971), S. 166
- \_\_\_: Wilhelm Girnus/ Werner Mittenzwei. Gespräch mit Peter Weiss, in: Peter Weiss im Gespräch, a. a. O., S. 63-76

### **3. Literarische Texte von anderen Autoren**

- Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel, in: Ders.: Alle Dramen. Bd. 1 (in 2 Bdn.), Reinbek bei Hamburg 1991
- \_\_\_: Guerillas. Tragödie in fünf Akten, in: Ders.: Alle Dramen. Bd. 1 (in 2 Bdn.), Reinbek bei Hamburg 1991
- \_\_\_: Soldaten. Nekrolog auf Genf. Tragödie, in: Ders.: Alle Dramen. Bd. 1 (in 2 Bdn.), Reinbek bei Hamburg 1991
- Kipphardt, Heinar: In der Sache J. Robert Oppenheimer. Schauspiel. Herausgegeben von Uwe Naumann unter Mitarbeit von Pia Kipphardt (= rowohlt taschenbuch 12111), Reinbek bei Hamburg 1987
- \_\_\_: Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäfts. Herausgegeben von Uwe Naumann unter Mitarbeit von Pia Kipphardt (= rowohlt taschenbuch 12194), Reinbek bei Hamburg 1988

- \_\_\_\_: Heinar Kipphardt. Stücke I (= edition suhrkamp 659), Frankfurt am Main 1973
- Mehring, Walter: Der Kaufmann von Berlin. Ein historisches Schauspiel aus der deutschen Inflation, in: [Hg.] Hans-J. Weitz: Drei jüdische Dramen. Hermann Ungar: Der rote General. Walter Mehring: Der Kaufmann von Berlin. Paul Kornfeld: Jud Süß. Mit Dokumenten zur Rezeption, Göttingen 1995
- \_\_\_\_: Hoppla, Wir leben!, in: Ders.: Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons. 1918-1933, Düsseldorf 1981, S. 291-295
- Paquet, Alfons: Sturmflut. Schauspiel in 4 Akten (10 Bildern), Berlin 1926
- Toller, Ernst: Arbeiten, in: Ders.: Kritische Schriften. Reden und Reportagen. GW. Bd. 1. Herausgegeben von John M. Spalekt und Wolfgang Frühwald, Berlin 1978
- \_\_\_\_: Feuer aus den Kesseln. Historisches Schauspiel, in: Ders.: Politisches Theater und Dramen im Exil (1927-1939). GW. Bd. 3. Herausgegeben von John M. Spalekt und Wolfgang Frühwald, Berlin 1978
- \_\_\_\_: Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte, in: Ders.: Politisches Theater und Dramen im Exil (1927-1939). GW. Bd. 3. Herausgegeben von John M. Spalekt und Wolfgang Frühwald, Berlin 1978

#### 4. Forschungsliteratur

- Abosch, Heinz: Gesang gegen Bomben, in: Frankfurter Hefte 25 (1970), H. 7, S. 530-531
- anon.: Anmerkungen der Redaktion, in: Kursbuch 1 (1965), S. 202
- anon.: Weiss-Premiere. Sein Herr Marquis, in: Der Spiegel. Nr. 19 (1964), S. 113
- Baumgart, Reinhard: Ein linkes Helden Lied – ein rother Schimmel, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 161-170
- \_\_\_\_: Politisches Theater oder moralische Anstalt? Zur Entwicklung von Peter Weiss, in: Ders.: Die verdrängte Phantasie. 20 Essays über Kunst und Gesellschaft (= Sammlung Luchterhand; Bd. 129), Darmstadt und Neuwied 1973, S. 196-212
- Beise, Arnd u.a.: Vier, fünf oder mindestens zehn Fassungen? Entstehungsphasen des >>Marat/Sade<< von Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 1 (1992), S. 85-115
- \_\_\_\_: Peter Weiss. Mit 13 Abbildungen (=Universal-Bibliothek Nr. 17633), Stuttgart 2002

- \_\_\_\_: Stirner, Rousseau und Marx. Staatstheoretische Diskurse im dramatischen Werk von Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 8 (1999), S. 97-113
- Berghahn, Klaus L.: >>Wenn ich so singend fiele...<<. Dichter und Revolutionär, gestern und heute, Hölderlin und Weiss, in: [Hg.] Thomas Bekermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 171-190
- Best, Otto F.: O Marx und Business, in: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 3 (1972), S. 238-244
- \_\_\_\_: Peter Weiss. Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz, Bern München 1971
- Birkemeier, Günter u.a.: Ein dramenschreibender Partisan? Anmerkungen zu Peter Weiss, in: Literaturmagazin 4 (1975), S. 108-128
- Birkmeyer, Jens: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Wiesbaden 1994
- Blumer, Arnold: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland (= Hochschulschriften: Literaturwiss.; Bd. 32), Meisenheim 1977
- Bohnen, Klaus: Agitation als ästhetische Integration. Bemerkungen zur Theorie des modernen Dokumentartheaters, in: Sprachkunst 5 (1974), S. 57-75
- Bohrer, Karl Heinz: Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte des Individualisten, in: [Hg.] Rainer Gerlach: Peter Weiss (= suhrkamp taschenbuch 2036), Frankfurt am Main 1984, S. 182-207
- Bommert, Christian: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“, Opladen 1990
- Böttcher, Kurt u.a.: Dichter als Maler. Deutschsprachige Schriftsteller als Maler und Zeichner, Leipzig 1980
- Braun, Karlheinz (Hg.): Materialien zu Peter Weiss' >Marat/Sade< (= edition suhrkamp 232), Frankfurt am Main 1967
- Breuer, Ingo: Der Jude Marat – Identifikationsprobleme bei Peter Weiss, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Frage an alte Texte, Opladen 1994, S. 64-76
- \_\_\_\_ u.a.: Peter Weiss. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [...]. Erläuterungen und Dokumente (= Universal-Bibliothek Nr. 16002), Stuttgart 1995
- Burmeister, Hans Peter: Kunst als Protest und Widerstand. Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge, Frankfurt am Main 1985
- Busch, Günter (Hg.): Peter Weiss. Gesang vom Lusitanischen Popanz. Mit Materialien (= edition suhrkamp 700), Frankfurt am Main 1974

- Chaumont, Jean-Michel: Der Stellenwert der „Ermittlung“ im Gedächtnis von Auschwitz, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a. a. O., S. 77-96
- Cohen, Robert: Identitätspolitik als politische Ästhetik. Peter Weiss' Ermittlung im amerikanischen Holocaust-Diskurs, in: [Hg.] Ulrich Baer: >>Niemand zeugt für den Zeugen<<. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah (= edition suhrkamp 2141), Frankfurt am Main 2000, S. 156-172
- \_\_\_\_: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, Stuttgart 1992
- \_\_\_\_: Taschenphantasie, in: Ders.: Versuche über den Brecht-Komplex, in: Ders.: Versuche über Weiss' Ästhetik des Widerstands (= New York University Offendorfer Series: Neue Folge; Bd. 33), Bern Frankfurt am Main New York Paris 1989, S. 70-77
- \_\_\_\_: Versuche über den Brecht-Komplex, in: Ders.: Versuche über Weiss' Ästhetik des Widerstands, a. a. O., S. 155-222
- Delille, Maria Manuela Gouveia: Die portugiesische Rezeption des >>Gesangs vom Lusitanischen Popanz<< von Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 9 (2000), S. 87-101
- Descourvières, Benedikt: Annäherung an das Unsagbare. Skizzen einer symptomatischen Lektürepraxis von Peter Weiss' >>Die Ermittlung<<, in: Peter Weiss Jahrbuch 11 (2002), S. 85-104
- Durzak, Manfred: Monologe und Appelle an die Wirklichkeit. Die Dramen von Peter Weiss, in: Ders.: Dürrenmatt Frisch Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie (2. Aufl.), Stuttgart 1972, S. 243-344
- Falkenstein, Henning: Peter Weiss (= Köpfe des 20. Jahrhunderts; Bd. 125), Berlin 1989
- Franz, Michael: Der künstlerische Diskurs als Suche nach dem Sinnvollen. Aspekte der Kunstauffassung von Peter Weiss, in: [Hg.] Marx-Engels-Stiftung e.V., Wuppertal: Die Herausforderung Peter Weiss: Symposium, Wuppertal, 17./ 18. Oktober 1987 (= Schriften der Marx-Engels-Stiftung; Bd. 11), Düsseldorf 1989, S. 54-65
- Fritsch, Christine: >>Geniestreich<<, >>Lehrstück<<, >>Revolutionsgestammel<<. Zur Rezeption des Dramas >>Marat/Sade<< von Peter Weiss in der Literaturwissenschaft und auf den Bühnen der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik und Schwedens, Stockholm 1992
- Ginsburg, Lew: >>Selbstdarstellung<< und Selbstentlarvung des Peter Weiss, in: [Hg.] Volker Canaris: Über Peter Weiss, a. a. O., S. 136-140
- Götze, Karl Heinz: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss, Opladen 1995

- Haberkamm, Klaus: Artikel über >>Marat/Sade<<, in: Kindlers Neues Literatur-Lexikon. Bd. 17, München 1992, S. 517-518
- Haiduk, Manfred: Der Dramatiker Peter Weiss (2. erw. und übera. Aufl.), Berlin 1977
- \_\_\_\_: Vom „Turm“ zum „Neuen Prozeß“, in: [Hg.] Jürgen Schutte u.a.: Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt am Main 1991, S. 174-193
- \_\_\_\_: Zur Brechtrezeption im dramatischen Werk von Peter Weiss, in: Arbeiten zur deutschen Philologie 9 (1979), S. 27-41
- Hanenberg, Peter: Gesang vom Lusitanischen Popanz, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss` Dramen. Neue Interpretationen, Opladen 1999, S. 158-175
- \_\_\_\_: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, Berlin 1993
- Harich, Wolfgang: Der entlaufene Dingo. Das vergessene Floß. Aus Anlaß der <<Macbeth>>-Bearbeitung von Heiner Müller, in: Literaturmagazin 1 (1973), S. 88-122
- Hartmann, Karl-Heinz: Peter Weiss: Die Ermittlung, in: [Hg.] Harro Müller-Michaels: Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß. Bd. II (3. verb. und erg. Aufl.), Weinheim 1996, S. 162-183
- Heidelberger-Leonard, Irene: Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss, in: [Hg.] Michael Hofmann: Literatur Ästhetik Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert 1992, S. 49-64
- Herwig, Jürgen: Die >>Marat/Sade<<-Rezeption im Spiegel der dramaturgischen Anlage(n) des Stücks, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, Jena 1990, S. 90-113
- \_\_\_\_: >>Marat/ Sade<< nach 25 Jahren. Politische Vision oder postmodernes Einerlei? Über zwölf >>Marat/ Sade<<-Inszenierungen der letzten zwei Jahre, in: Theater heute 31 (1990), H. 1, S. 35-41
- Herzfeld, Friedrich: Sinn und Unsinn der Revolution, in: Ruhr Nachrichten (4. Mai 1964)
- Hiekisch-Picard, Sepp: Der Filmemacher Peter Weiss, in: [Hg.] Rainer Gerlach: Peter Weiss, a. a. O., S. 129-144
- Hofmann, Michael: Entwürfe gegen die Ichauflösung, Spuren des kritischen Existentialismus Sartres im literarischen Werk von Peter Weiss, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a. a. O., S. 140-155
- Howald, Stefan: Peter Weiss. Zur Einführung, Hamburg 1994
- \_\_\_\_: Viet Nam Diskurs, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss` Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 176-192

- Ignée, Wolfgang: Hatte Hölderlins Wahnsinn Methode? Der schwäbische Dichter als Vorläufer von Marx, in: Stuttgarter Zeitung (21. September 1971)
- Ivanovic, Christine: Der Schritt zur Vernunft. Peter Weiss` Dante Diskurs als Paradigma einer Dichtung nach Auschwitz, in: Peter Weiss Jahrbuch 6 (1997), S. 68-93
- Jahnke, Manfred: Von der Revolte zur Revolution. Zum dramatischen Werk von Peter Weiss, in: [Hg.] Heinz L. Arnold: Peter Weiss (= Text + Kritik; H. 37), München 1982 S. 58-65
- Jenny, Urs: Fern von Weiss. Peter Weiss „Viet Nam Diskurs“. Werkraumtheater der Münchner Kammerspiele, in: Theater heute 9 (1968), H. 8, S. 37
- Karnick, Manfred: Peter Weiss` dramatische Collagen. Vom Traumspiel zur Agitation, in: [Hg.] Rainer Gerlach: Peter Weiss, a. a. O., S. 208-248
- \_\_\_\_: Peter Weiss und der Hölderlin-Turm, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 247-282
- Kehn, Wolfgang: Von Dante bis Hölderlin. Traditionswahl und Engagement im Werk von Peter Weiss (= bölah forum litterarum 1), Köln Wien 1975
- Kesting, Marianne: Panorama des zeitgenössischen Theaters. 58 literarische Porträts. (revid. u. erw. Neuausg.), München 1969
- \_\_\_\_: Verbrechen, Wahnsinn und Revolte. Peter Weiss` >>Marat/de Sade<<-Stück und der französische Surrealismus, in: [Hg.] Walter Hinck: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen (= suhrkamp taschenbuch 2006), Frankfurt am Main 1981, S. 304-321
- \_\_\_\_: Völkermord und Ästhetik. Zur Frage der sogenannten Dokumentarstücke, in: Neue deutsche Hefte 113/114 (1967), H. 1, S. 88-97
- Klunker, Heinz: Auf Distanz gegangen. Rostock in Recklinghausen - DDR-Gastspiel bei den Ruhrfestspielen, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt (30. Juni 1974)
- \_\_\_\_: Rostocker Metamorphose. Jean Paul Marat siegt über Peter Weiss, in: Ders.: Zeitstücke und Zeitgenossen. Gegenwartstheater in der DDR, Hannover 1972, S. 183-205
- Koch, Rainer u.a.: Die unabgeschlossene Suche nach einer Welt-Entwurf. Überlegungen zum literarisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a. a. O., S. 156-176
- Köhler, Kai: Mythisierung des Widerstands? Peter Weiss` „Notizen zum kulturellen Leben in der Demokratischen Republik Viet Nam“, in: Peter Weiss Jahrbuch 5 (1996), S. 95-119
- Krause, Rolf D.: Faschismus als Theorie und Erfahrung. >>Die Ermittlung<< und ihr Autor Peter Weiss, Frankfurt am Main Bern 1982



- Kuhn, Juliane: „Wir setzen unser Exil fort.“ Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwiss.: Bd. 49), St. Ingbert 1995
- Kux, Manfred: Moderne Dichterdramen. Dichter, Dichtung und Politik in Theaterstücken von Günter Grass, Tankred Dorst, Peter Weiss und Gaston Salvatore (= Kölner germanistische Studien; Bd. 13), Köln Wien 1980, S. 117-159
- \_\_\_: Peter Weiss` Hölderlin – ein dramatischer Versuch, Hölderlin politisch zu verstehen, in: [Hg.] Gerhard Kluge: Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; Bd. 16), Amsterdam 1983, S. 225-254
- Labaan, Ilmar: Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild, in: [Hg.] Jürgen Schütte u.a.: Peter Weiss. Leben und Werk, a. a. O., S. 90-109
- Lange, Sigrid: Biographie und Epoche. Peter Weiss` >>Marat/Sade<<, >>Trotzki im Exil<< und >>Hölderlin<< aus der Sicht der >>Ästhetik des Widerstands<<, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand, a. a. O., S. 129-145
- Lindner, Burkhardt: Anästhesie. Die dantesche „Ästhetik des Widerstands“ und die „Ermittlung“, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand, a. a. O., S. 114-128
- \_\_\_: Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss. Zur „Rekonvaleszenz“, zur Dante-Prosa und zur „Ästhetik des Widerstands“, in: [Hg.] Michael Hofmann: Literatur Ästhetik Geschichte, a. a. O., S. 65-78
- \_\_\_: Halluzinatorischer Realismus. >>Die Ästhetik des Widerstands<<, die >>Notizbücher<< und die Todeszonen der Kunst, in: [Hg.] Alexander Stephan: Die Ästhetik des Widerstands (= suhrkamp taschenbuch 2032), Frankfurt am Main 1983, S. 164-204
- \_\_\_: Im Inferno. „Die Ermittlung“ von Peter Weiss. Auschwitz, der Historikerstreit und „Die Ermittlung“, Frankfurt am Main 1988
- Luft, Friedrich: Verrückte spielen Weltgeschichte nach. Peter Weiss` Geniestreich: >>Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats<< - Uraufführung im Schillertheater, in: Die Welt (2. Mai 1964)
- Mahler, Horst: Forum: Der antiimperialistische und antikapitalistische Kampf in den kapitalistischen Ländern, in: [Hg.] SDS Westberlin und Internationales Nachrichten- und Forschungs-Institut (INFI): Internationaler Vietnam-Kongreß. Februar 1968 West-Berlin. Der Kampf des vietnamesischen Volkes und die Globalstrategie des Imperialismus. Mit einem Nachwort zum Reprint 1987, Hamburg 1987, S. 156-157
- Marcuse, Ludwig: Was ermittelt Peter Weiss?, in: kurbiskern (2/1966), S. 84-89

- Mayer, Hans: Die zweifache Praxis der Veränderung (Marat-Trotzki-Hölderlin), in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 205-216
- Mazenauer, Beat: Konstruktion und Wirklichkeit. Anmerkungen zur autobiographischen Wahrhaftigkeit bei Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 2 (1993), S. 41-50
- \_\_\_: Staunen und Erschrecken. Peter Weiss` filmische Ästhetik, in: Peter Weiss Jahrbuch 5 (1996), S. 75-94
- Mennemeier, Franz N.: Peter Weiß. Annäherungen an ein revolutionäres Theater, in: Ders.: Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. Bd. 2: 1933 bis zur Gegenwart (= UTB 425), München 1975, S.192-246
- Meyer, Marita: Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an die Literatur des Holocaust, St. Ingbert 2000
- Michelsen, Peter: Peter Weiss, in: [Hg.] Benno von Wiese: Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk, Berlin 1973, S. 292-325
- Mieth, Matias: Vom >>monologischen<< Drama zum >>dialogischen<< Roman. >>Trotzki im Exil<< und >>Die Ästhetik des Widerstands<<, in: [Hg.] Jens-F. Dwars u.a.: Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss, Köln 1993, S. 29-49
- Mittenzwei, Werner: Zwischen Resignation und Auflehnung. Vom Menschenbild der neuesten westdeutschen Dramatik, in: Sinn und Form (1964), H. 6, S. 894-908
- Müller, André: Viet-Nam-Diskurs von Peter Weiss, in: Theater der Zeit 23 (1968), H. 9, S. 28-29
- Müller, Jost: Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, Wiesbaden 1991
- Nägele, Rainer: Das Gleichgewicht der Positionen. Reflexionen zu >Marat/Sade< von Peter Weiss, in: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 5 (1975), S. 150-165
- Neumann, Michael: Hölderlin, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss` Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 210-234
- \_\_\_: Mißlungener Restaurationsversuch. Ein Plädoyer für die Erstfassung des Hölderlin von Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 3 (1994), S. 76-104
- Niehoff, Karena: Die Ermordung des Jean Paul Marat. Peter Weiss` neues Theaterstück wurde in Berlin erfolgreich uraufgeführt, in: Süddeutsche Zeitung (2. Mai 1964)
- Oellers, Norbert: Vision und Revolution 1790 und 1970. Peter Weiss` Hölderlin-Drama, in: [Hg.] Michael Hofmann: Literatur Ästhetik Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, a. a. O., S. 79-97

- Oesterle, Kurt: Dante und das Mega-Ich. Literarische Formen politischer und ästhetischer Subjektivität bei Peter Weiss, in: Literaturmagazin 27 (1991), S. 45-72
- Packalén, Sture: Zukunftshoffnung in der Vergangenheit. Peter Weiss` *Hölderlin* im Spiegel der Kritik in Ost und West, in: Studia Neophilologica 63 (1991), S. 197-207
- Paul, Ulrike: Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion. Über die Desintegration von Individuum und Geschichte bei Georg Büchner und Peter Weiss, München 1974
- Peitsch, Helmut: Wo ist die Freiheit? Peter Weiss und das Berlin des Kalten Krieges, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand, a. a. O., S. 34-56
- Pietzcker, Carl: Das reglose und das erregte Gesicht. Ein Motiv des >>Marat/Sade<< psychoanalytisch betrachtet, in: [Hg.] Jürgen Garbers u.a.: Ästhetik Revolte Widerstand, a. a. O., S. 57-89
- Raleigh, Peter J.: Hölderlin: Peter Weiss` Artist in Revolte, in: Colloquia Germanica 7 (1973), S. 193-213
- Rector, Martin: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [...], in: Ders.: Peter Weiss` Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 57-88
- \_\_\_\_: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss, in: Peter Weiss Jahrbuch 1 (1992), S. 24-41
- \_\_\_\_: Peter Weiss` Experimentalfilm >>Studie IV / Befreiung<<, in: Peter Weiss Jahrbuch 10 (2001), S. 28-53
- Reich-Ranicki, Marcel: Die zerredete Revolution. Peter Weiss: Trotzki im Exil, in: Ders.: Lauter Verrisse. Mit einem einleitenden Essay (erw. Neuausg.), Stuttgart 1984, S. 97-101
- \_\_\_\_: Trotzki im Exil, in: Die Zeit (30. Januar 1970)
- Rieping, Franz: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1244), Frankfurt am Main 1991
- Rischbieter, Henning: Da ist das deutsche Drama! Peter Weiss` <<Marat>> im Schiller-Theater, in: Theater heute 5 (1964), H. 6, S. 21-23
- \_\_\_\_: Spielformen des politischen Theaters. Césaire <<Im Kongo>>, Minks-Revue, <<Macbird>> von Barbara Garson, <<Diskurs über Viet Nam>>, in: Theater heute 9 (1968), H. 4, S. 8-13
- \_\_\_\_: Weiss (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters; Bd. 45), Velber bei Hannover 1967
- Roberts, David: >>Marat/Sade<< oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde. Aus dem Engl. übers. von Stefan Zarges, in: [Hg.] Christa und Peter Bürger: Postmoderne – Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt am Main 1987, S. 170-195

- Rohrwasser, Michael: Trotzki im Exil, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss` Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 193-209
- Römer, Christine: Hölderlin als Zeitgenosse. Zur Erberezeption bei Peter Weiss, Jena 1980
- Rothe, Wolfgang: Peter Weiss: Die Verfolgung und Ermordung [...], in: Ders.: Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe, Darmstadt 1989, S. 217-233
- Salloch, Erika: Peter Weiss` Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters, Frankfurt am Main 1972
- Schleifstein, Josef: Zu Peter Weiss` Trotzki-Bild, in: kürbiskern (3/1970), S. 495-503
- Schmidt-Henkel, Gerhard: Revolutionstheater. Zur Diskussion um Peter Weiss` „Marat/Sade“, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (1977), Beiheft 5, S. 118-127
- Schmitt, Maria C.: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwiss.; Bd.15), St. Ingbert 1986
- \_\_\_: Peter Weiss` sozialistische Position. Entwicklung, Einfluß, Formkonzept, in: [Hg.] Rudolf Wolff: Peter Weiss. Werk und Wirkung (= Sammlung Profile; Bd. 27), Bonn 1987, S. 27-38
- Schmitz, Ingeborg: Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der >>Ermittlung<< zu >>Hölderlin<< (= Europäische Hochschulschriften; Bd. 377), Frankfurt am Main Bern Cirencester 1981
- Schönefeld, Andreas: Die filmische Produktion des multimedialen Künstlers Peter Weiss im Zusammenhang mit seiner künstlerisch-politischen Entwicklung in den späten 40er und 50er Jahren, in: [Hg.] Rudolf Wolff: Peter Weiss. Werk und Wirkung, a. a. O., S. 114-128
- Schöfer, Erasmus: Hinweis zu einer notwendigen „Ermittlung“, in: Wirkendes Wort 16 (1966), S. 57-62
- Schreiber, Ulrich: Peter Weiss` Rückzug in den Idealismus. Anmerkungen zu seinem >>Hölderlin<<, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin. Materialien zum >Hölderlin<-Stück von Peter Weiss, a. a. O., S. 191-204
- Schulz, Genia: Peter Weiss: Die Verfolgung und Ermordung [...], in: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2 (= Universal-Bibliothek Nr. 9461), Stuttgart 1996, S. 157-181
- Söllner, Alfons: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, Opladen 1988
- \_\_\_: Von der Faschismustheorie zur Totalitarismustheorie?, in: Peter Weiss Jahrbuch 7 (1998), S. 130-145
- Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Aus dem Engl. übers. von Mark W. Riem, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 167-176

- Spielmann, Peter (Red.): Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Katalog des Museums Bochum, Berlin 1982
- Taberner-Prat, Josemaria: Über den >>Marat/Sade<< von Peter Weiss. Artistische Kreation und rezeptive Mißverständnisse. Aus dem Span. übers. von Christine-Rita Taberner-Höne (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; Bd. 8), Stuttgart 1976
- Vanhelleputte, Michel: Zeitgebundenheit und Zukunftsträchtigkeit von Peter Weiss` „Marat/Sade“, in: [Hg.] Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a. a. O., S. 51-63
- Vegesack, Thomas von: Dokumentation zur Ermittlung, in: kürbiskern (2/1966), S. 74-83
- Vogt, Jochen: Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (= rowohlts monographien 367), Reinbek bei Hamburg 1987
- Vormweg, Heinrich: Peter Weiss (= Autorenbücher 21), München 1981
- Warneken, Bernd Jürgen: Kritik am >>Viet Nam Diskurs<<, in: [Hg.] Volker Canaris: Über Peter Weiss, a. a. O., S. 112-130
- Weiß, Christoph: Die Ermittlung, in: [Hg.] Martin Rector u.a.: Peter Weiss` Dramen. Neue Interpretationen, a. a. O., S. 108-154
- Wender, Herbert: Entwicklungsstufen und Fassungen in der Textgeschichte des „Marat/Sade“. Anmerkungen zu dem Beitrag von Beise/Breuer in PWJ 1, in: Peter Weiss Jahrbuch 3 (1994), S. 153-165
- Wendt, Ernst: Die Aufführung des Jahres. Peter Weiss` >>Marat<< in Berlin, in: Theater (1964), S. 42-63
- \_\_\_: Moderne Dramaturgie. Bond und Genet, Beckett und Heiner Müller, Ionesco und Handke, Pinter und Kroetz, Weiss und Gatti, Frankfurt am Main 1974
- Wiese, Benno von: Peter Weiss` >>Hölderlin<<. Ein kritisches Essay, in: [Hg.] Thomas Beckermann u.a.: Der andere Hölderlin, a. a. O., S. 217-246
- Wille, Klaus: >Und hält den Geist im Grimm empor<. Anmerkungen zur Hölderlin-Rezeption von Peter Weiss, in: Doitsu-bungaku 58 (1977), S. 112-122
- Young, James E.: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke, Frankfurt am Main 1992
- Zehm, Günter: Der manipulierte Hölderlin, in: Die Welt (24. September 1971)
- \_\_\_: Gehirnwäsche auf der Bühne, in: Die Zeit (25. Oktober 1965)
- \_\_\_: Voll heroischer Illusionen. Die Rostocker Marat-Version, in: Die Welt (20. April 1965)
- Zimmermann, Bernhard: Dichterfiguren in der biographischen Literatur der sechziger Jahre, in: [Hg.] Paul Michael Lützeler u.a.: Deutsche Litera-

tur in der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte, Königstein/Ts. 1980, S. 215-229

## 5. Sonstige Literatur

- Adorno, Theodor W.: Engagement, in: Ders.: Noten zur Literatur I. GW. Bd. 11, Frankfurt am Main 1997, S. 409-446
- \_\_\_: Kulturkritik und Gesellschaft [1949], in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. GW. Bd. 10.1, a. a. O., S. 7-26
- \_\_\_: Offener Brief am Rolf Hochhuth, in: Ders.: Noten zur Literatur I, a. a. O., S. 591-598
- \_\_\_: Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: Ders.: Noten zur Literatur I, a. a. O., S. 48-68
- \_\_\_: Staatsaktion, in: Ders.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. GW. Bd. 4, Frankfurt am Main 1997, S. 162-165
- \_\_\_: Versuch, das Endspiel zu verstehen, in: Ders.: Noten zur Literatur I, a. a. O., S. 281-324
- anon.: Dokumentartheater – und die Folgen. Mit Beiträgen von Hellmuth Karasek u.a., in: Akzente 13 (1966), S. 208-229
- anon.: Wäre ich Eichmann geworden? Spiegel-Interview mit dem Dramatiker Heinar Kipphardt, in: Der Spiegel. Nr. 21 (1967), S. 133
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriß (= Sonderband Text + Kritik), München 1980
- Barton, Brian: Das Dokumentartheater (= Sammlung Metzler; Bd. 232), Stuttgart 1987
- Baumgart, Reinhard: Theorie einer dokumentarischen Literatur, in: Ders.: Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen (= dtv-Sonderreihe 89), München 1970, S. 55-76
- Best, Otto F.: Rückzug auf die Sprache oder Der Verlust des Fiktionalen, in: [Hg.] Wolfgang Paulsen: Revolte und Experiment. Die Literatur der sechziger Jahre in Ost und West. Fünftes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1971, Heidelberg 1972, S. 13-40
- Brecht, Bertolt: Schriften I (1914-1933). GW. Bd. 21, Frankfurt am Main 1993
- \_\_\_: Schriften 2 (1933-1942) Teil 1. GW. Bd. 22, Frankfurt am Main 1993
- \_\_\_: Schriften 3 (1942-1956). GW. Bd. 23, Frankfurt am Main 1993
- \_\_\_: Schriften 5. Theatermodelle. >>Katzgraben<<-Notate 1953. GW. Bd. 25, Frankfurt am Main 1993

- Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1968
- Buck, Theo u.a. (Hg.): Positionen des Dramas. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur. Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno (= Beck'sche Schwarze Reihe; Bd. 163), München 1977, S. 27-52
- Buddecke, Wolfram u.a.: Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz Bundesrepublik Österreich DDR. Kommentar zu einer Epoche, München 1981, S. 61-116 und S. 380-392
- Carl, Rolf-Peter: Dokumentarisches Theater, in: [Hg.] Manfred Durzak: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen, Stuttgart 1971, S. 99-127
- Daiber, Hans: Die Bühne als Tribüne, in: Ders.: Deutsches Theater seit 1945. Bundesrepublik Deutschland Deutsche Demokratische Republik Österreich Schweiz. Mit 67 Abbildungen, Stuttgart 1976, S. 249-264
- Deuerlein, Ernst: CDU/CSU 1945-1957. Beiträge zur Zeitgeschichte, Köln 1957
- Dürrenmatt, Friedrich: Anmerkung I , in: Ders.: Der Besuch der alten Dame. Tragische Komödie (= Werkausgabe; Bd. 5), Zürich 1985, S. 141-144
- \_\_\_: Theaterprobleme, in: Ders.: Theater. Essays, Gedichte und Reden (= Werkausgabe; Bd. 30), Zürich 1998, S. 28-69
- Durzak, Manfred: Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart, in: [Hg.] Ders.: Die deutsche Literatur der Gegenwart, a. a. O., S. 211-229
- Eggebrecht, Axel: Meine Weltliteratur, Bonn 1985
- Enzensberger, Hans Magnus: Europäische Peripherie, in: Kursbuch 2 (1965), S. 154-173
- \_\_\_: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend, in: Kursbuch 15 (1968), S. 187-197
- \_\_\_: Über die Geschichte als kollektive Fiktion, in: Ders.: Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod, Frankfurt am Main 1972, S. 12-16
- Esslin, Martin: Das Theater des Absurden (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 234), Reinbek bei Hamburg 1973
- \_\_\_: Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama, Wien 1972
- \_\_\_: Politisches Theater in Ost und West. Eine Diskussion zwischen den Regisseuren Otomar Krejča und Jan Grossmann u.a., in: Theater (1965), S. 52-55
- Fiebach, Joachim: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin 1975
- Friedrich, Heinz: Das Jahr 47, in: [Hg.] Hans A. Neunzig: Lesebuch der Gruppe 47, München 1997, S. 11-23



- Frisch, Max: Der Autor und das Theater, in: Ders.: Öffentlichkeit als Partner (= edition suhrkamp 209), Frankfurt am Main 1967, S. 69-89
- \_\_\_: Erinnerungen an Brecht, in: Kursbuch 7 (1966), S. 54-79
- Gleber, Klaus: Theater und Öffentlichkeit. Produktions- und Rezeptionsbedingungen politischen Theaters am Beispiel Piscator 1920-1966, Frankfurt am Main Bern Las Vegas 1979
- Gottschalch, Wilfried: Parlamentarismus und Rätedemokratie. Mit einem Lesebuch. Texte von Max Adler, Max Cohen u.a. (= Rotbuch 10), Berlin 1968, S. 7-46
- Grimm, Reinhold: Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland (in 2 Bdn.), Frankfurt am Main 1971
- Haarmann, Hermann: Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie. Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theatergeschichte, München 1991
- Hahn, Ulla: Literatur in der Aktion. Zur Entwicklung operativer Literaturformen in der Bundesrepublik (= Athenaion Literaturwiss.; Bd. 9), Wiesbaden 1978
- Haug, Wolfgang F.: Kongreßbericht vom Lenin-Symposium in Wuppertal 15.-18.3.1993, in: Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften (1993) 199, S. 433-435
- Hecht, Werner (Hg.): Brecht-Dialog 1968. Politik auf dem Theater (Dokumentation 9. bis 16. Februar 1968), Berlin 1968, S. 77-109
- Helbig, Louis F.: Das Geschichtsdrama Georg Büchners. Zitatprobleme und historische Wahrheit in „Dantons Tod“ (= Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 9), Bern Frankfurt am Main 1973
- Hellberg, Frank: Walter Mehring – Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde, Bonn 1983
- Hermand, Jost: Wirklichkeit als Kunst. Pop, Dokumentation und Reportage, in: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 2 (1971), S. 33-52
- Hildesheimer, Wolfgang: Erlanger Rede über das absurde Theater, in: [Hg.] Manfred Brauneck: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart (3. Aufl.), Bamberg 1977, S. 258-263
- Hillgruber, Andreas: Deutsche Geschichte 1945-1982. Die >>deutsche Frage<< in der Weltpolitik (4. erw. Aufl.), Stuttgart Berlin Köln Mainz 1983
- Hilzinger, Klaus H.: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 15), Tübingen 1976
- Hinck, Walter: Deutsche Dramatik in der Bundesrepublik seit 1965. Mit einer Auswahlbibliographie und einer Liste der Uraufführungen, in: [Hg.]

Paul Michael Lützler u.a.: Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte, Königstein/Ts. 1984, S. 62-84

- \_\_\_: Einleitung: Zur Poetik des Geschichtsdramas, in: [Hg.] Ders.: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen (= suhrkamp taschenbuch 2006), Frankfurt am Main 1981, S. 7-21

- \_\_\_: Im Bannkreis Brechts: Dramatik nach 1945, in: Ders.: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater, Göttingen 1973, S. 152-214

- \_\_\_: Von der Parabel zum Straßentheater, in: [Hg.] Wolfgang Kuttenuker: Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland, Stuttgart 1973, S. 69-90

- Hinderer, Walter: Hochhuth und Schiller – oder: Die Rettung des Menschen, in: [Hg.] Walter Hinck: Rolf Hochhuth – Eingriff in die Zeitgeschichte. Essays zum Werk, Reinbek bei Hamburg, 1981, S. 59-78

- Hitzer, Friedrich: Rückblick und Perspektive, in: kürbiskern (4/1975), S. 6-23

- Hochhuth, Rolf: >Die Rettung des Menschen<, in: [Hg.] Frank Benseler: Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács, Neuwied und Berlin 1965, S. 484-490

- Hoffmann, Ludwig u.a. (Hg.): Deutsche Arbeitertheater 1918-1933. Bd. 1, Berlin 1977, S. 170-179

- Hübler, Axel: Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Eine repräsentative Untersuchung an Theaterstücken der 50er und 60er Jahre, Bonn 1973

- Irmer, Thomas: Recherchen reflektierter Gegenwart. Die Rückkehr des Dokumentartheaters zu anderen Bedingungen, in: Theater der Zeit 4 (2003), S. 30-31

- Ismayr, Wolfgang: Das politische Theater in Westdeutschland (= Hochschulschriften Literaturwiss.; Bd. 24), Meisenheim am Glan 1977

- Jäger, Manfred: Sozilliteraten. Funktion und Selbstverständnis der Schriftsteller in der DDR (= Literatur in der Gesellschaft 14), Düsseldorf 1973

- Jäggi, Willy u.a. (Hg.): Der Streit um Hochhuths „Stellvertreter“. Kritische Beiträge zu aktuellen Theaterfragen (= Theater unserer Zeit 5), Basel 1963, S. 114-117

- Jenny, Urs: Mißglücktes Stück über ein mißglücktes Geschäft. Heinar Kipphardts <<Joel Brand>> in den Münchner Kammerspielen, in: Theater heute 6 (1965), H. 11, S. 41-43

- Jhering, Herbert: Etappendramaturgie. Kritik vom 20. 2. 1927, in: Ders.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd. II (1924-1929), Berlin 1959

- Kaiser, Joachim: Theater-Tagebuch, in: Der Monat 17 (1965), H. 206, S. 50-57
- Kändler, Klaus: Dramen und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik, Berlin und Weimar 1974
- Kesting, Marianne: Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs, in: [Hg.] Manfred Durzak: Die deutsche Literatur der Gegenwart, a. a. O., S. 76-98
- Klaus, Georg (Hg.): Wörterbuch der Kybernetik. Mit 271 Textabbildungen und 22 Bildtafeln (2. Aufl.), Berlin 1968
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1969
- \_\_\_\_: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst, in: Sprache im Technischen Zeitalter 15 (1976), S. 259-277
- Koebner, Thomas: Tendenzen des Dramas, in: [Hg.] Ders.: Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur (2. neuverf. Aufl.), Stuttgart 1984, S. 287-349
- Kreuzer, Helmut: Zum Literaturbegriff der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, in: Ders.: Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1398), Göttingen 1975, S. 64-75
- Krüger, Mario u.a.: Die Hochhuth-Welle. Dramaturgische Berichte über den <<Stellvertreter>> von sieben Theatern, in: Theater heute 5 (1964), H. 3, S. 30-32
- Kurzke, Hermann: Literarische Tendenzen seit Ende der sechziger Jahre, in: [Hg.] Victor Zmegac: Geschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 3, Königstein/Ts. 1984, S. 549-556
- Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. II (in 7 Bdn.), Leipzig 1989
- Ludwig, Martin H.: Arbeiterliteratur in Deutschland (= Sammlung Metzler; Bd. 149), Stuttgart 1976, S. 65-90
- Lukács, Georg: Historischer Roman und historisches Drama, in: Ders.: Probleme des Realismus III. Der historische Roman. GW. Bd. 6, Neuwied und Berlin 1971, S. 106-206
- \_\_\_\_: Probleme der Mimesis VI: Allgemeine Züge der Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik, in: Ders.: Ästhetik Teil I. Die Eigenart des Ästhetischen (1. Halbband). GW. Bd. 11, Neuwied und Berlin 1971, S. 802-834
- \_\_\_\_: Reportage oder Gestaltung?, in: Ders.: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. GW. Bd. 4, Neuwied und Berlin 1971, S. 35-68
- \_\_\_\_: Tendenz oder Parteilichkeit?, in: Ders.: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus, a. a. O., S. 23-34

- Markov, Walter u.a.: 1789. Die Große Revolution der Franzosen. 3. Aufl. (= Kleine Bibliothek 100), Köln 1989
- Martini, Fritz: Das Drama der Gegenwart, in: [Hg.] Wolfgang Kayser: Deutsche Literatur in unserer Zeit (3. Aufl.), Göttingen 1961, S. 80-104
- Melchinger, Siegfried: Hochhuth (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters; Bd. 44), Velber bei Hannover 1967
- \_\_\_: Hochhuths neue Provokation: Luftkrieg ist Verbrechen. Siegfried Melchinger sprach mit dem Dramatiker, in: Theater heute 8 (1967), H. 2, S. 6-11
- \_\_\_: Theater und Revolte: Antithesen, in: Theater (1968), S. 34-37
- \_\_\_: Von Sophokles bis Brecht. Das politische Theater – Voraussetzungen seiner Gegenwart, in: Theater (1965), S. 42-46
- Meschkat, Klaus u.a.: Sieben Fragen zum Thema – Ein fiktives Gespräch mit Erich Fried, Peter Hacks u.a., in: [Hg.] Hans Dollinger: Revolution gegen den Staat? Die außerparlamentarische Opposition – die neue Linke. Eine politische Anthologie, Bern München Wien 1968, S. 83-150
- Miller, Nikolaus: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur (= Münchner Germanistische Beiträge; Bd. 30), München 1982
- Motekat, Helmut: Das dokumentarische Zeitstück, in: Das zeitgenössische deutsche Drama. Einführung und kritische Analyse (1. Aufl.), Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977, S. 51-87
- Müller, Klaus-Detlef: Das Ei des Kolumbus? Parabel und Modell als Dramenformen bei Brecht, Dürrenmatt, Frisch, Walser, in: [Hg.] Werner Keller: Zur Poetik des Dramas, Darmstadt 1976, S. 432-461
- Nehring, Wolfgang: Die Bühne als Tribunal. Das Dritte Reich im Spiegel des dokumentarischen Theaters, in: [Hg.] Hans Wagener: Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, Stuttgart 1977, S. 69-94
- Neubuhr, Elfriede: Einleitung, in: [Hg.] Dies.: Geschichtsdrama (= Wege der Forschung 485), Darmstadt 1980, S. 1-37
- Nordmann, Hans-Henner: Dokumentarisches Drama (= Diss. FU Berlin), Berlin 1970
- Oberender, Thomas: Kunst der Kritik und kritische Kunst, in: die deutsche bühne 5 (2003), S. 34-38
- Onderdelinden, Sjaak: Fiktion und Dokument. Zum dokumentarischen Drama, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 1 (1972), S. 173-206
- Paul, Ulrike: Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion. Über die Desintegration von Individuum und Geschichte bei Georg Büchner und Peter Weiss, München 1974

- Piscator, Erwin: Rechenschaft 1, in: [Hg.] Ludwig Hoffmann: Erwin Piscator. Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden (= edition suhrkamp 883), Frankfurt am Main 1977, S. 23-30
- \_\_\_: Rechenschaft 2, in: [Hg.] Ludwig Hoffmann: Erwin Piscator. Theater der Auseinandersetzung, a. a. O., S. 31-35
- \_\_\_: Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters, in: [Hg.] Ludwig Hoffmann u.a.: Deutsches Arbeitertheater 1918-1933. Bd. 1 (3. Aufl.), Berlin 1977, S. 68-70
- \_\_\_: Zeittheater. <<Das Politische Theater>> und weitere Schriften von 1915 bis 1966 (= rowohlts enzyklopädie 429). Ausgew. u. bea. Manfred Brauneck und Peter Stertz, Reinbek bei Hamburg 1986
- Rabehl, Bernd: Von der antiautoritären Bewegung zur sozialistischen Opposition, in: Rebellion der Studenten oder die Opposition. Eine Analyse von Uwe Bergmann, Rudi Dutschke, Wolfgang Lefèvre und Bernd Rabehl (= aktuell rowohlt taschenbuch 1043), Reinbek bei Hamburg 1968, S. 151-178
- Raddatz, Fritz J. (Hg.): Summa iniuria oder Durfte der Papst schweigen? Hochhuths „Stellvertreter“ in der öffentlichen Kritik, Reinbek bei Hamburg 1963
- Reinhardt, Stephan u.a. (Hg.): Dokumentarliteratur (= Edition Text + Kritik), München 1973
- Riewoldt, Otto F.: Von Zuckmayer bis Kroetz. Die Rezeption westdeutscher Theaterstücke durch Kritik und Wissenschaft in der DDR, Berlin 1978
- Rischbieter, Henning: In der Sache Vilar, in: Theater heute 6 (1965), H. 3, S. 41
- \_\_\_: Theater und Politik. Möglichkeiten in der Gegenwart, in: Theater (1965), S. 47-49
- Roche, Reinhard: Stilus demagogicus. Beobachtungen an Robespierres Rede im Jakobinerklub (Georg Büchners „Dantons Tod“), in: Wirkendes Wort 14 (1964), S. 244-254
- Rühle, Günther: Das dokumentarische Drama und die deutsche Gesellschaft, in: Ders.: Theater in unserer Zeit (= suhrkamp taschenbuch 325), Frankfurt am Main 1976, S. 119-152
- \_\_\_: Das Zeitstück. Drama und Dramaturgie der Demokratie, in: Ders.: Theater in unserer Zeit, a. a. O., S. 82-118
- \_\_\_: Versuche über eine geschlossene Gesellschaft. Das dokumentarische Drama und die deutsche Gesellschaft, in: Theater heute 7 (1966), H. 10, S. 8-12

- Sareika, Rüdiger: Die Dritte Welt in der westdeutschen Literatur der sechziger Jahre, Frankfurt am Main 1980
- Schalk, Axel: Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters – Eine vergleichende Untersuchung – (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3; Bd. 87), Heidelberg 1989
- Schieder, Theodor: Grundfragen des Nationalismus, in: [Hg.] Otto Dann u.a.: Nationalismus und Nationalstaat. Studien zum nationalen Problem im modernen Europa (2. Aufl.), Göttingen 1992, S. 17-64
- Schiller, Friedrich: Schiller an Goethe (19. Juli 1799), in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe (1.11.1798-31.12.1800). Bd. 30. Herausgegeben von Lieselotte Blumenthal u.a., Weimar 1985, S. 72-73
- \_\_\_\_: Schiller an Goethe (22. Januar 1802), in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe (1.1.1801-31.12.1802). Bd. 31. Herausgegeben von Lieselotte Blumenthal u.a., Weimar 1985, S. 92-93
- Schneider, Michael: Von der alten Radikalität zur neuen Sensibilität, in: Kursbuch 49 (1977), S. 174-187
- Schonauer, Franz: Die Dortmunder Gruppe 61. Ein Kapitel neuester westdeutscher Literaturgeschichte, in: [Hg.] Heinz Ludwig Arnold: Handbuch zur deutschen Arbeiterliteratur, München 1977, S. 123-147
- Schrimpf, Hans Joachim: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Zum politisch engagierten Theater im 20. Jahrhundert: Piscator, Brecht, Hochhuth, in: [Hg.] Walter Hinck: Rolf Hochhuth – Eingriff in die Zeitgeschichte, a. a. O., S. 79-103
- Schüle, Johann A.: Von der Studentenrevolte zur Tendenzwende oder der Rückzug ins Private. Eine sozialpsychologische Analyse, in: Kursbuch 48 (1977), S. 101-117
- Söring, Jürgen: Zur poetischen Erfahrung von 'Geschichtlichkeit', in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (1979), Beiheft 10, S. 31-64
- Sperber, Manès: Churban oder Die unfaßbare Gewißheit, in: Der Monat 16 (1964), H. 188, S. 7-18
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. 1880-1950 (= edition suhrkamp 27), Frankfurt am Main 1981
- Taëni, Rainer: Drama nach Brecht. Möglichkeiten heutiger Dramatik. Eine Einführung in dramaturgische Probleme der Gegenwart an Hand eingehender Analysen von Werken der Autoren Dorst, Hildesheimer, Michelsen, Walser, Kipphardt, Weiss (= Theater unserer Zeit 9), Basel 1968
- Tank, Kurt Lothar: Politisches Theater heute, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt (24. Mai 1970)

- Thiel, Eberhard (Hg.): Sachwörterbuch der Musik. Mit 24 Abbildungen und Notenbeispielen (= Kröners Taschenausgabe; Bd. 210), Stuttgart 1973
- Thurm, Brigitte: Gesellschaftliche Relevanz und künstlerische Subjektivität. Zur Subjekt-Objekt-Problematik in den Dramen von Peter Weiss, in: Weimarer Beiträge 15 (1969), H. 5, S. 1091-1102
- Vestli, Elin Nesje: Die Figur zwischen Faktizität und Poetizität. Zur Figurenkonzeption im dokumentarischen Drama Heinar Kipphardts, Peter Weiss` und Tankred Dorsts (= Osloer Beiträge zur Germanistik 22), Frankfurt am Main 1998
- Vietta, Egon: Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters, Düsseldorf 1955
- Vormweg, Heinrich: Deutsche Literatur 1945-1960: Keine Stunde Null, in: [Hg.] Manfred Durzak: Die deutsche Literatur der Gegenwart, a. a. O., S. 13-30
- Wallraff, Günter: Wirkungen in der Praxis, in: Akzente 17 (1970), S. 312-318
- Walser, Martin: Ein weiterer Tagtraum vom Theater, in: Ders.: Heimatkunde. Aufsätze und Reden (= edition suhrkamp 269), Frankfurt am Main 1968, S. 71-85
- \_\_\_\_: Hölderlin zu entsprechen, in: Hölderlin-Jahrbuch 16 (1969/70), S. 1-18
- \_\_\_\_: Imitation oder Realismus, in: Ders.: Erfahrungen und Leseerfahrungen (= edition suhrkamp 109), Frankfurt am Main 1965, S. 66-93
- \_\_\_\_: Unser Auschwitz, in: Kursbuch 1 (1965), S. 189-200
- Weiss, Andreas von: Neomarxismus. Die Problemdiskussion im Nachfolgemarkismus der Jahre 1945 bis 1970, München 1970
- Weisstein, Ulrich: Geschichtsdrama. Formen der Verwirklichung, in: [Hg.] Reinhold Grimm u.a.: Geschichte im Gegenwartsdrama. Mit Beiträgen von Ulrich Weisstein u.a. (= Sprache und Literatur; Bd. 99), Stuttgart 1976
- Wissman, Jürgen: Collage oder Die Integration von Realität im Kunstwerk, in: [Hg.] Wolfgang Iser: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964. Vorlagen und Verhandlungen (= Poetik und Hermeneutik; Bd. 2), München 1966, S. 327-360
- Wyss, Ulrich: Zur Kritik der Rezeptionsästhetik, in: [Hg.] Walter Müller-Seidel: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972, München 1974, S. 143-154
- Zimmer, Dieter E.: Die sogenannte Dokumentar-Literatur. Zwölf einfache Sätze sowie eine notwendigerweise provisorische Bibliographie, in: Die Zeit (28. November 1969)





