

Moushira Suelem

STUDIEN ZUM DOKUMENTARTHEATER

Aspekte und einige Beispiele

Der Begriff "dokumentarisches Theater" wurde von Peter Weiss anlässlich Hochhuths "Stellvertreter" geprägt, wenngleich er diesen Ausdruck in seiner Kritik dieses Werks nicht anwendete. Das dokumentarische Theater geriet sofort in das Kreuzfeuer der Kritik, und es zeigten sich hier verschiedene Ansichten. Über eines ist man sich im allgemeinen einig, nämlich, daß das dokumentarische Theater ein politisches Theater ist.

Aber auch dieser Begriff ist nicht ganz klar abzugrenzen, denn politisch kann ein Theaterstück schon sein, wenn seine Handlung die politische Ansicht des Verfassers, seine Kritik an der Zeit und der Gesellschaft wiedergibt, sich aber vor allem an die reine Wirklichkeit hält.

Politische Dramen sind nicht erst in der Gegenwart aufgetaucht, schon im Altertum gab es politisches Theater, so bei den alten Griechen z.B. das Werk von Aischylos "Perser"; in Europa tritt es dann mit der Zeit der Aufklärung, Klassik etc. auf. Zu nennen wären hier Schiller, Büchner, Hebbel, Hauptmann und auch Brecht. Aber auch hier treten unterschiedliche Meinungen auf, so daß eine genaue Klassifizierung nicht möglich ist, vor allem kann kein Vergleich zwischen Aischylos und den Dichtern der Neuzeit aufgestellt werden. Melchinger hält Büchners "Woyzeck" für den Beginn des politischen Theaters, denn "hier trete der gewöhnliche Mensch in die Position des Helden"¹. Dagegen vertritt Henning Rischbieter die These, daß politisches Theater erst dann als solches anzuerkennen ist, wenn "politische Vorgänge als Prozeß dargestellt werden".² Im erweiterten Sinn aufzufassen ist der Begriff politisches Theater z.B. bei Schiller. Als "Dichter der Freiheit" vertritt er besonders in seinen Jugendwerken die politi-

¹ Melchinger, Siegfried: Von Sophokles bis Brecht. In: Theater 1965. S. 42-46.

² Rischbieter, Henning: Theater und Politik. In: Theater 1965. S. 47ff.

sche Gesellschaftsordnung. In "Die Räuber" geht es neben dem gesellschaftlichen Vater-Sohn-Problem um die Freiheit des Einzelnen und seine Auflehnung gegen eine tyrannische Staatsordnung. "Don Carlos" behandelt den absoluten Herrscher und Diktator; die "Wallenstein"-Trilogie spielt im Dreißigjährigen Krieg, "Maria Stuart" zeigt an dem Schicksal der Königin die Politik der damaligen Zeit, läßt aber dann den Freiheitsbegriff, sein Leitmotiv, ganz auf die Person der Königin übergehen, die in Freiheit ihre ungerechte Verurteilung zum Tode anerkennt, da sie diese als Strafe für ihre vergangenen politischen Verbrechen hinnimmt. "Wilhelm Tell" ist der politische Freiheitskampf der Schweizer mit stark authentischer Handlung.

Büchners Drama "Danton" würde ich nicht nur als politisches Theater im allgemeinen, sondern sogar als dokumentarisches Theater bezeichnen, denn das Drama enthält wörtliche Reden von Robespierre und Danton. Ebenso steht in dieser Tendenz Hauptmanns "Die Weber", weil in diesem Drama, dem Charakter eines echt naturalistischen Theaterstücks entsprechend, nach hoher dramatischer Spannung die Handlung wieder in das Anfangsstadium mündet und keine aufrührerische Wirkung hervorruft. Während des Nationalsozialismus hat Bertolt Brecht nicht nur seine Stücke durch Regie politisiert,³ sondern auch selbst einige verfaßt, die gegen Krieg und den "Führer" tendieren, besonders deutlich in "Furcht und Elend des Dritten Reiches".

Mehr über den Begriff des politischen Theaters zu sagen, würde den Rahmen unseres Themas sprengen, doch dient es uns als Grundlage für das dokumentarische Theater, dessen Definitionen durch verschiedene Theaterfachleute angeführt werden sollen.

Arnold Blumer gibt in der Einleitung seines Werkes "Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland"⁴ folgende Definition des dokumentarischen Theaters:

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

³ Vgl. Piscator, Erwin: Das Politische Theater. Reinbek 1963. S. 65.

⁴ Blumer, Arnold: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der BRD. Meisenheim am Glan 1977. S. 7.

zu arbeiten hat, d.h. daß es als Kunst erst Wirklichkeit herstellt, und somit nicht nur Theater bleibt, sondern zum politischen Theater wird.⁵

Obgleich diese Definition auf Grund von Meinungen und Gegenmeinungen von Blumer herausgearbeitet wurde, ist sie doch nicht für alle Stücke zutreffend, es werden sich immer Abweichungen finden.

Melchinger geht in seiner Definition des dokumentarischen Theaters vom politischen Theater aus, was vollkommen berechtigt ist, da dieser Terminus als Oberbegriff gilt (s.o.); es ist für ihn in erster Linie "Theater mit politischer Thematik", doch kommt bei ihm ein Kriterium hinzu: "es sei eine Spielart des realistischen Zeittheaters", dem die Dokumentation eines Stoffes zugrunde liegt. Er bezeichnet es als "die Darstellung einer dokumentierbaren Realität".⁶

Otto F. Best kommt in seinem Buch über Peter Weiss⁷ noch zu einer anderen Bezeichnung dieser Dramenart: er will diese Dramenform "Dokumentationstheater" nennen, im Sinne also eines Beweises. Damit verlangt er eine absolut objektive Darstellung, die er aber den Werken, die sich als "dokumentarisches Drama" bezeichnen, abspricht.

Die weiteren Äußerungen verschiedener Dichter, Regisseure und Theoretiker ergeben keine absolut klare Definition, ihre Ansichten treten in ihren diversen Beurteilungen auf, die später erörtert werden sollen. Zur Aushilfe greifen wir zunächst zu dem bekannten Lexikon von Wahrig⁸, in dem es heißt: dokumentarisch = "auf Grund von, mit Hilfe von Dokumenten, durch Dokumente belegbar, urkundlich". Dokumentation aber heißt: "Beweisführung durch Dokumente". O.F. Best kommt zu seiner Definition, indem er die beiden Begriffe gleichsetzt.

Lassen wir dann Peter Weiss, den Schöpfer des Begriffs und Verfasser verschiedener Dramen in diesem Sinne, zu Worte kommen. Er äußert sich in seinem Aufsatz "Das Material und Modelle"⁹ aus-

⁵ Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 38.

⁶ Melchinger, Siegfried: Hochhuth. Dramatiker des Welttheaters. Bd. 44 Velber 1967. Zit. nach Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 5ff.

⁷ Best, Otto F.: Peter Weiss. Bern 1971. S. 126f.

⁸ Wahrigs Deutsches Wörterbuch. Gütersloh 1968. Spalte 919.

⁹ Weiss, Peter: Das Material und Modelle. In: Theater heute 3 (1968). S. 32-34.

fürlich über seine Auffassung des dokumentarischen Theaters. Für ihn sind die Grundlage dieses Theaters Berichterstattungen, Protokolle, Reportagen, Regierungserklärungen und andere wichtige Zeugnisse der Gegenwart. Es enthält keine Fiktionen, sondern sachliche Wiedergaben von Geschehnissen, ausführlich, gekürzt oder z.B. als eine Auswahl. Ferner bringt das dokumentarische Theater auch Kritiken an Verschleierung von Tatsachen und verfälschter Wirklichkeit. Es soll wichtige Personen aus ihrer Nebenrolle ans Licht bringen und diese vor dem Publikum erörtern. Bezweckt wird damit, die Verdunklungen zu vermeiden und alles der Öffentlichkeit preiszugeben.

Weiss stellt das dokumentarische Theater neben die politischen Demonstrationen oder ihnen gegenüber, letztere sind eine augenblickliche Wirklichkeit, während das dokumentarische Theater nur ein Abbild von diesen sein kann. Es bleibt ein Kunstprodukt und kann keine politischen Aktionen hervorrufen, aber doch einen Einfluß auf die Öffentlichkeit haben und vielleicht zu Erörterungen führen, es kann Konflikte erzeugen, Ereignisse reflektierend behandeln, Vergleiche aufstellen.

In seinen Werken, besonders in dem am meisten einem dokumentarischen Theater nahekommenden "szenischen Oratorium" "Die Ermittlung", aber auch schon vorher im "Marat" und später in "Vietnam" und dem "Lusitanischen Popanz", hält sich Weiss so genau wie möglich und den Inhalt anpassend an seine Theorie, mit der er aber auch einer starken Beurteilung unterzogen wurde. Aber nicht nur er, sondern auch die Verfasser anderer Dramen, von ihnen dem dokumentarischen Theater als zugehörig angesehen, brachten viele Kritiken und Diskussionen hervor.

Einer der wichtigsten Punkte in der Festlegung des Begriffs war die Frage der Objektivität. Dokumente sind urkundlich und als objektiv zu betrachten. Aber schon darin, daß die Dichter diese Dokumente nach ihrer Idee auswählen, zeigt sich eine Subjektivität. Verbunden mit diesem Argument war das Problem, wie weit ein solches dokumentarisches Theaterstück noch als zur Kunst gehörend angesehen werden kann.

Martin Esslin¹⁰ faßt den Begriff des politischen und dokumentarischen Theaters sehr weit. Er meint, daß im Theaterstück jede künstlerische Äußerung eine soziale und politische Implikation hat und

¹⁰ Esslin, Martin: In: Jenseits des Absurden. Wien 1972. S. 139. Zit. nach Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 9.

zu arbeiten hat, d.h. daß es als Kunst erst Wirklichkeit herstellt, und somit nicht nur Theater bleibt, sondern zum politischen Theater wird.⁵

Obgleich diese Definition auf Grund von Meinungen und Gegenmeinungen von Blumer herausgearbeitet wurde, ist sie doch nicht für alle Stücke zutreffend, es werden sich immer Abweichungen finden.

Melchinger geht in seiner Definition des dokumentarischen Theaters vom politischen Theater aus, was vollkommen berechtigt ist, da dieser Terminus als Oberbegriff gilt (s.o.); es ist für ihn in erster Linie "Theater mit politischer Thematik", doch kommt bei ihm ein Kriterium hinzu: "es sei eine Spielart des realistischen Zeittheaters", dem die Dokumentation eines Stoffes zugrunde liegt. Er bezeichnet es als "die Darstellung einer dokumentierbaren Realität".⁶

Otto F. Best kommt in seinem Buch über Peter Weiss⁷ noch zu einer anderen Bezeichnung dieser Dramenart: er will diese Dramenform "Dokumentationstheater" nennen, im Sinne also eines Beweises. Damit verlangt er eine absolut objektive Darstellung, die er aber den Werken, die sich als "dokumentarisches Drama" bezeichnen, abspricht.

Die weiteren Äußerungen verschiedener Dichter, Regisseure und Theoretiker ergeben keine absolut klare Definition, ihre Ansichten treten in ihren diversen Beurteilungen auf, die später erörtert werden sollen. Zur Aushilfe greifen wir zunächst zu dem bekannten Lexikon von Wahrig⁸, in dem es heißt: dokumentarisch = "auf Grund von, mit Hilfe von Dokumenten, durch Dokumente belegbar, urkundlich". Dokumentation aber heißt: "Beweisführung durch Dokumente". O.F. Best kommt zu seiner Definition, indem er die beiden Begriffe gleichsetzt.

Lassen wir dann Peter Weiss, den Schöpfer des Begriffs und Verfasser verschiedener Dramen in diesem Sinne, zu Worte kommen. Er äußert sich in seinem Aufsatz "Das Material und Modelle"⁹ aus-

⁵ Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 38.

⁶ Melchinger, Siegfried: Hochhuth. Dramatiker des Welttheaters. Bd. 44 Velber 1967. Zit. nach Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 5ff.

⁷ Best, Otto F.: Peter Weiss. Bern 1971. S. 126f.

⁸ Wahrigs Deutsches Wörterbuch. Gütersloh 1968. Spalte 919.

⁹ Weiss, Peter: Das Material und Modelle. In: Theater heute 3 (1968). S. 32-34.

föhrlich über seine Auffassung des dokumentarischen Theaters. Für ihn sind die Grundlage dieses Theaters Berichterstattungen, Protokolle, Reportagen, Regierungserklärungen und andere wichtige Zeugnisse der Gegenwart. Es enthält keine Fiktionen, sondern sachliche Wiedergaben von Geschehnissen, ausführlich, gekürzt oder z.B. als eine Auswahl. Ferner bringt das dokumentarische Theater auch Kritiken an Verschleierung von Tatsachen und verfälschter Wirklichkeit. Es soll wichtige Personen aus ihrer Nebenrolle ans Licht bringen und diese vor dem Publikum erörtern. Bezweckt wird damit, die Verdunklungen zu vermeiden und alles der Öffentlichkeit preiszugeben.

Weiss stellt das dokumentarische Theater neben die politischen Demonstrationen oder ihnen gegenüber, letztere sind eine augenblickliche Wirklichkeit, während das dokumentarische Theater nur ein Abbild von diesen sein kann. Es bleibt ein Kunstprodukt und kann keine politischen Aktionen hervorrufen, aber doch einen Einfluß auf die Öffentlichkeit haben und vielleicht zu Erörterungen führen, es kann Konflikte erzeugen, Ereignisse reflektierend behandeln, Vergleiche aufstellen.

In seinen Werken, besonders in dem am meisten einem dokumentarischen Theater nahekommenden "szenischen Oratorium" "Die Ermittlung", aber auch schon vorher im "Marat" und später in "Vietnam" und dem "Lusitanischen Popanz", hält sich Weiss so genau wie möglich und den Inhalt anpassend an seine Theorie, mit der er aber auch einer starken Beurteilung unterzogen wurde. Aber nicht nur er, sondern auch die Verfasser anderer Dramen, von ihnen dem dokumentarischen Theater als zugehörig angesehen, brachten viele Kritiken und Diskussionen hervor.

Einer der wichtigsten Punkte in der Festlegung des Begriffs war die Frage der Objektivität. Dokumente sind urkundlich und als objektiv zu betrachten. Aber schon darin, daß die Dichter diese Dokumente nach ihrer Idee auswählen, zeigt sich eine Subjektivität. Verbunden mit diesem Argument war das Problem, wie weit ein solches dokumentarisches Theaterstück noch als zur Kunst gehörend angesehen werden kann.

Martin Esslin¹⁰ faßt den Begriff des politischen und dokumentarischen Theaters sehr weit. Er meint, daß im Theaterstück jede künstlerische Äußerung eine soziale und politische Implikation hat und

¹⁰ Esslin, Martin: In: Jenseits des Absurden. Wien 1972. S. 139. Zit. nach Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 9.

damit eine menschliche und mit ihr verbunden eine soziale und politische Ansicht wiedergibt. Zweitens aber sagt er:

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 allgemein-menschlich kann sie sein, folglich desto geringer ihre Tiefenwirkung und damit auch ihre tatsächliche politische Wirkung.¹¹

Erika Salloch¹² nähert sich ganz der Meinung von Peter Weiss. Ihre Stichworte sind: "Politik ohne Kunst ist nicht möglich", "Dokumente sind die Basis des Stücks" (bezieht sich hier auf "Ermittlung"), es müsse "Tendenzen" und auch "Widersprüchlichkeiten" geben. Betreffs der Frage der Objektivität verlangt sie diese nicht, sie ist für die Dialektik. Gerade, daß die richtigen Dokumente sich widersprechen und dadurch Spannung, Kritik und Zweifel erregen, ist der Vorzug des dokumentarischen Theaters. Sie akzeptiert alle Notizen von Weiss, er fordere Wirklichkeit, keine Lügen, aber doch Parteilichkeit. Das beruht aber darauf, daß Weiss die Objektivität anders auffaßt, er ist gegen eine Objektivität, die nur "einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient", was ja eigentlich gerade subjektiv ist.¹³

Peter Weiss wurde zu seinem Stück "Die Ermittlung" aus rein subjektiver Hinsicht getrieben: er haßte den Nationalsozialismus, die KZ und besonders Auschwitz. Er selbst ist Jude und hat hier aus persönlicher Betroffenheit das Thema gewählt. (Wie es vielfach gesagt wird.)

Marianne Kesting¹⁴ meint, daß die Autoren dieser Werke wenig überschau und vielleicht auch Kenntnis haben und dies durch subjektive Sicht ersetzen, eine Ideologie herstellen (von Theodor W. Adorno "Fassaden-Realismus" genannt) und Propaganda für ihre Partei machen, jedenfalls ihrer Ansicht nach. Sie stellen dann alles so plausibel dar, jeder kann es verstehen, und sie erreichen eine politische Wirkung.

Aus diesen wenigen, hier angeführten Ansichten von Dichtern und denen, die sich dafür interessieren, geht klar hervor, daß das po-

¹¹ Ebd. S. 52.

¹² Salloch, Erika: Peter Weiss "Die Ermittlung". Zur Struktur des Dokumentartheaters. Frankfurt 1972. S. 31f.

¹³ Zit. nach Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 36.

¹⁴ Kesting, Marianne: Panorama des zeitgenössischen Theaters. München 1969. S. 337.

litische und dokumentarische Theater keine absolute Objektivität aufweist und auch nicht aufweisen kann, weil dieses Problem vom Autor nicht zu lösen ist.

Ebensowenig ist das Problem nicht geklärt, ob das dokumentarische (mit ihm auch das politische) Theater noch zur Kunst zu rechnen ist. Dem zugrunde liegt die allgemeine, viel erörterte Gegenüberstellung von Kunst und Wirklichkeit überhaupt. Dies ist ein umfassendes Thema, hier soll nur gefragt werden, ob dieses Genre noch als Kunst zu bezeichnen ist oder, wie es Peter Weiss ausdrückt, eine Art Berichterstattung ist. Man muß hier tiefer gehen und sich die Frage stellen: was ist Theater überhaupt? Es ist eine Wiedergabe eines Geschehens, verliert an Natur dadurch, daß es auf der Bühne aufgeführt wird, an reiner Wirklichkeit und Echtheit.¹⁵ Theater ist demnach keine reine Wirklichkeit, sondern eine Idee des schaffenden Künstlers, es ist illusionistisch, die Bühne gibt nicht das wirkliche Leben wieder, sondern etwas Fiktives. Schon Schiller setzte sich mit diesem Problem auseinander und fand die Verbindung von Wirklichkeit mit Kunst, besonders von Politik und Kunst, als unlösbar. In seiner Schrift "Über naive und sentimentalische Dichtung" erkennt er zwar - von G. Lukács als zu recht beurteilt -¹⁶, daß die Nachahmung der Wirklichkeit in jeder echten Poesie das eigentlich Künstlerische ist, fühlt aber doch den Widerspruch zu seiner eigenen Konzeption. Er müßte - zeitgemäß gebunden - Naivität, Nachahmung, überhaupt jeden Realismus aus seiner Dichtung ausschließen, weil der Dichter seiner Zeit "nicht mehr als harmonische Einheit wirke"¹⁷, und bleibt bei der Meinung, daß die auf der Bühne dargestellte Wirklichkeit nicht die echte ist.

Martin Walser¹⁸ sieht in dem dokumentarischen Theater die Trennung zwischen Kunst und Realität, also eine Nachahmung der Wirklichkeit. Er versucht, den für Schiller unlösbar erscheinenden Widerspruch auszugleichen, indem er von dem Theater eine eigene Realität fordert, nicht nur eine Nachahmung, und diese "Bühnenrealität"¹⁹

¹⁵ Vgl., daß man im Volksmund oft sagt (wenn jemand angibt oder sich anstellt): "Mach doch kein Theater!" Theater ist also etwas Gekünsteltes.

¹⁶ Lukács, Georg: Schillers Theorie der modernen Literatur. In: Georg Lukács: Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied, Berlin 1970. S. 170.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Walser, Martin: Tagtraum vom Theater. In: Theater heute. 11 (1967). S. 22.

¹⁹ Ebd.

nennt, einen Ersatz für das Wort "Kunst". So spricht er von der Trennung von "Realität - Bühnenrealität".

Damit ist aber die Frage, wieweit Theater nur Nachahmung der Wirklichkeit ist, nicht gelöst. M.E. ist dieses Problem auch sehr individuell, es gibt Menschen, die im Theater reine Poesie und damit eine Erhebung in höhere geistige und gefühlsmäßige Regionen sehen wollen, und andere, die die Wirklichkeit, auch aktuelle Tatsachen widergespiegelt verlangen. Außerdem spielt in der Beantwortung dieser Frage die allgemeine Entwicklung der Literatur in ihren geschichtlichen Epochen eine Rolle.

Gegen illusionistisches Theater, gegen alles Fiktive, richten sich die Vertreter des dokumentarischen Theaters. Sie wollen absolut wirklich sein, und da sie hierin nicht mehr der richtigen Kunst im wahren Sinne verbunden sind, bringen sie doch, um dies zu erreichen, subjektive Handlungen. Sie stellen sogar, besonders im politischen Theater, eine Hauptperson heraus, ganz gegen das Prinzip des dokumentarischen Theaters, das nur in Gruppen arbeiten will.

Zum dokumentarischen Theater gehören, streng genommen, keine Charakter- und Milieuschilderungen, es werden Gruppen und Tendenzen gezeigt. Es ist insofern subjektiv, als es parteiisch ist und die Auffassung des Autors wiedergibt. Sind die Handlungen eindeutig, so wird es objektiv. Der Stoff kann objektiv behandelt werden, wenn er eindeutig ist, er kann verkürzt werden, wenn ein Kern herausgeschnitten werden soll.

Zur Erfüllung dieser Aufgabe können bühnentechnische Möglichkeiten auf verschiedene Art angewendet werden, z.B.

Meldungen rhythmisch ordnen, Wechsel von kurzen Ausrufen durch längere komplizierte Einheiten erweitern, auf ein Zitat folgt eine längere Darstellung, Einzelsprecher wechseln mit einer Mehrzahl von Sprechern, Kontraste heben die Aussagen hervor, der Verlauf wird gesteigert. Einblendungen erscheinen, Reflexionen, ein Monolog, ein Traum, kurz alle Möglichkeiten werden benutzt, die der Darlegung nützen.²⁰

Der berühmte und bekannte Regisseur Erwin Piscator hat mit Hilfe dieser Möglichkeiten viele Dramenstoffe "dokumentierbar" gemacht, sie "beweiskräftig" gemacht.²¹

²⁰ Ebd.

²¹ Piscator, Erwin: Das politische Theater. A.a.O. S. 65.

Das kann ich nur, wenn ich, in die Sprache der Bühne übersetzt, den privaten Szenenausschnitt, das Nur-Individuelle der Figuren, den zufälligen Charakter des Schicksals überwinde. Und zwar durch die Schaffung einer Verbindung zwischen der Bühnenhandlung und den großen historisch wirksamen Kräften.²²

Piscator trat mit seiner neuen Regie bereits in den zwanziger Jahren in Erscheinung, von ihm hat auch Bertolt Brecht vieles übernommen und für sein neu geschaffenes "episches Theater" verwendet.

Auch die Struktur dieser neuen Dramenart änderte sich, doch muß alles klar dargelegt werden in den Szenenaufteilungen und den einzelnen Auftritten. Für die Aufführungen mußte aber auch ein richtiger Platz gewählt werden. Der alte klassische Theaterbau eignete sich schlecht für diese Aufführungen. Schon Brecht meinte in den dreißiger Jahren, daß alle Theater niedergerissen werden müßten, was ja dann leider während des zweiten Weltkrieges teilweise auch geschah. Eine Aufführung eines dokumentarischen Theaterstückes hat auch Erfolg außerhalb des Raumes, in Fabriken, Sportarenen etc. In den zwanziger Jahren z.B. ließ Max Reinhardt einen alten Zirkus zu einem weiten Aufführungsraum umbauen (in Berlin), mit versteckter Beleuchtung, dem alten griechischen Arena-Theater ähnlich, und führte hier Stücke auf - doch noch gab es wenig dokumentarische -, die durch Massendarstellungen eine größere Wirkung erzielten, z.B. auch Büchners "Danton".

Die Wirkung des dokumentarischen Theaters auf sein Publikum kann nicht als groß bezeichnet werden. Das beweist auch seine kurze Dauer. Es tauchte in den sechziger Jahren²³ auf, nicht absolut neu, wurde durch einige Beispiele vertreten, versank dann aber bald. Es stand vielfach in Verbindung zu der Zeit des Nationalsozialismus, beruhte in seinem Eskapismus auf der sozialen und politischen Lage in der BRD.²⁴ In der literarischen Kultur entstand eine Dichotomie, "de-

²² Ebd.

²³ In Anknüpfung an verschiedene Stücke der zwanziger Jahre, aber doch sehr verschieden von ihnen, als Piscator mit seinen Inszenierungen eine Art historischer Dokumentation anstrebte.

²⁴ Glaser, Hermann: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition. Bd. 2. 1949 bis 1967. München, Wien 1986. S. 246: "Das aus Frankreich kommende 'absurde Theater' von Eugène Ionesco, [...] vor allem von Samuel Beckett irritierte und provozierte die Wirtschaftswundermentalität [...]"

ren Dichtung - oft von einem gemeinsamen Ursprung ausgehend (nämlich der Absicht, den Nationalsozialismus zu überwinden) - sich in zwei Achsen gabelte."²⁵ Einerseits wollte man eine Verinnerlichung erlangen, andererseits begab man sich in die "Niederungen" der Realität.

Die Urteile, besonders der Kritiker, über das dokumentarische Theater sind verschieden. Günther Rühle,²⁶ der als eines der Hauptmerkmale des dokumentarischen Theaters seine Abkehr vom Illusionären erkennt, hebt es "zu einem sehr wesentlichen Teil des neuen deutschen Dramas"²⁷ empor, weil es wie ein Kampfmittel mit seinem Stoff die Gesellschaft, die ihre Vergangenheit zu vergessen beginnt, wieder aufrüttelt. Es erhält damit einen Funktionscharakter²⁸ und beeinflusst die Wirklichkeit.

Diese Funktion spricht der Kritiker Ernst Wendt²⁹ dem dokumentarischen Theater ab und beruft sich hier auf einen traurigen Zwischenfall als Beispiel: Während der Student Benno Ohnesorg erschossen wurde, fand im Theater das Dokumentarstück von Peter Weiss "Gesang vom lusitanischen Popanz" statt.

Während in Berlin Ohnesorg starb, agitierte man auf der Bühne des Theaters am Turm gegen die kolonialistische Ausbeutung und machte das Pamphlet durch eine eklektische Revuemusik [...] genießbar.³⁰

Damit wird auch die Frage, ob Theater die Wirklichkeit verändern könne, mit einem Nein beantwortet.

²⁵ Ebd. S. 275.

²⁶ Rühle, Günther: Versuch über eine geschlossene Gesellschaft. In: Theater heute. 10 (1966). S. 8ff.

²⁷ Ebd. S. 9.

²⁸ Über die Funktion des Theaters, d.h. ob dieses die Zeit verändert, gibt es viele Thesen. z.B. Schiller: "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" 1784. - Friedrich Dürrenmatt: "Gespräch" 1966. - Bertolt Brecht: "Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?" u.a. Es ist ein sehr wichtiges Thema unter den Schriftstellern.

²⁹ Wendt, E.: Die Ohnmacht der Experimente. In: Theater heute. 7. 1967. S. 9.

³⁰ Ebd.

Weniger negativ urteilt Wolfgang Ignée³¹. Er meint, daß, obgleich diese Theaterart heute schon 'bei den Akten liegt', man doch zugeben muß, daß es

das Denken wieder populär gemacht und die Auffassung durchgesetzt [habe], daß die Welt durch Erkenntnisse und durch die Kombination von Tatsachen erhellt werden kann.³²

Martin Walser denkt hier noch schärfer:

Dokumentartheater ist Illusionstheater, täuscht Wirklichkeit vor mit dem Material der Kunst [...] Diese Darstellungen laufen hinter der Realität her, ohne je in ihre Nähe kommen zu können.³³

Marianne Kesting nimmt besonderen Bezug auf die Darstellungen der Ereignisse im Dritten Reich und hält es für unmöglich, "eine Wirklichkeit darzustellen, die nicht mehr darstellbar sei",³⁴ eine Welt, "die mit normalen humanen, moralischen und juristischen Kategorien nicht mehr meßbar sei". Sie wendet sich besonders gegen Peter Weiss' "Ermittlung"; ein vernichtendes Urteil.

Aus diesen angeführten Kritiken ergibt sich, wie schwer es ist, eine klare Definition des dokumentarischen Theaters (s.o.) aufzustellen. In diesem Zusammenhang schreibt der Kritiker Kurt Lothar Tank, das Dilemma erkennend,

[...] 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 effektvollkulinarisch ist und darum zwar starken Zulauf, aber gar keine politisch-revolutionäre Wirkung hat.³⁵

Das dokumentarische Theater in seiner kurzen Zeitdauer kann als eine Episode in der Theaterlaufbahn, die bis in die Antike zurückreicht und über viele verschiedene Stufen gegangen ist, betrachtet werden, als ein Zeichen seiner Zeit, der sechziger Jahre, in denen das Trauern aufhörte, wenn es auch oft heraufgedrängt wird. Es hat den Geschmack des Publikums nicht befriedigt, vor allem hat es nicht

³¹ Ignée, Wolfgang: Ist das 'Weltdrama' da? In: Christ und Welt. 15.9.1967. S. 19.

³² Ebd.

³³ Walser, Martin: Tagtraum von Theater. A.a.O. S. 22.

³⁴ Kesting, Marianne: Völkermord und Ästhetik. In: Neue Deutsche Hefte. 113. 1967. S. 88ff.

³⁵ Tank, Kurt Lothar: Politisches Theater Heute. In: Sonntagsblatt. 24.5.1976. S. 24.

annähernd die Bedeutung wie Brechts "episches Theater", das in das ganze Dramenschaffen eingegriffen und es verändert hat. Es hat auch nicht viele Stücke hervorgebracht. Hier sollen drei der bedeutendsten und bekanntesten kurz erwähnt werden:

"Der Stellvertreter" von Rolf Hochhuth, 1963

"In der Sache J. Robert Oppenheimer" von Heinar Kipphardt, 1964

"Die Ermittlung" von Peter Weiss, 1965

Rolf Hochhuth, "Der Stellvertreter" (1963)

Im Rahmen der Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre in Deutschland beginnenden öffentlichen und auch wissenschaftlichen Diskussionen um den Faschismus nach einer langen Zeit der Vergangenheitsverdrängung erhält Rolf Hochhuths Schauspiel "Der Stellvertreter" eine besondere Bedeutung. Er greift hier deutlich Papst Pius XII. an und beschuldigt den Vatikan, sich angesichts der grausamen Vernichtung der Juden durch die Nazis schweigend verhalten zu haben. Hochhuth schrieb seinen Text bereits 1961, ein Jahr danach fand der Prozeß gegen Eichmann in Israel statt, 1963 der Auschwitzprozeß. Der Dichter hatte Schwierigkeiten mit dem Verlag Rütten und Loening (Bertelsmann), der den Druck verweigerte, doch Piscator, der damalige Intendant der Berliner Volksbühne, inszenierte das Stück, die Uraufführung fand zu gleicher Zeit mit der Erscheinung des Druckes am 20.2.1963 statt.³⁶ Sofort entstand ein großer Aufruhr, im Bundestag wurde bereits im Mai eine Anfrage gestellt, in den katholischen Kreisen war man sehr verletzt, denn der Katholizismus hatte damals eine bestimmende Wirkung in der BRD. Es wurde vor allem angeführt, daß gerade Papst Pius XII. vielen Juden geholfen habe, daß er auch sonst der deutschen Bevölkerung zur Seite stand, soweit es ihm seine Machtgrenzen gestatteten. Es gab den größten Theaterskandal seit Kriegsende.

Als dem Sinn des dokumentarischen Theaters voll entsprechend, kann dieses Werk Hochhuths nicht angesehen werden. Er bemühte sich, das Schillersche Geschichtsstück zu wiederholen, er ließ den Papst als Protagonisten auftreten, verstieß also gegen das Prinzip der Gruppenmitspieler, das Weiss als Leitmotiv verlangt. Friedrich Dürrenmatt stellte dazu Überlegungen an und meinte:

³⁶ Glaser, Hermann: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. A.a.O. Bd. 2. S. 302.

Die heutige Welt läßt sich schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen [...] Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine machen [...] Die Macht Wallensteins ist eine noch sichtbare Macht, die heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der größte Teil im Geschichtslosen, im Abstrakten versunken.³⁷

Obwohl "Der Stellvertreter" zu den dokumentarischen Theaterstücken gerechnet wird, erfüllt er doch nicht die im vorigen angeführten festgesetzten Charakteristiken. Hochhuth führt hier erfundene Menschen ein, die Handlungen entsprechen nicht der Wirklichkeit, sie sind erdacht. Doch wird dieses durch den Inhalt aufgehoben, Hochhuths Behauptung, Papst Pius XII. hätte mit einer offenen Stellungnahme gegen die Judenverfolgungen die von den Nazis verlangte "Endlösung", d.h. die Tötung von Millionen von Menschen, beeinflussen und vielen Menschen das Leben retten können. Das ist ein Thema, das der absoluten Wirklichkeit angehört, also auch als dokumentarisch in gewissem Sinne angesehen werden kann. Zudem hat Hochhuth jahrelang Dokumente, Zeitungsnachrichten, schriftliche Darlegungen gesammelt, um so getreu wie möglich das Thema zu behandeln.

Ein junger Priester, erfüllt von tiefer Menschlichkeit und Nächstenliebe, versucht, den Oberhirten der Kirche, den Heiligen Vater, durch Bitten zu bewegen, öffentlich gegen Hitler vorzugehen und ihn mit allen Mitteln der Kirche zu zwingen, den Massenmord einzustellen. Der Papst weist ihn streng zurück. In derselben Szene ergibt sich aus einem Befehl des Papstes, wie viel er für die Flüchtlinge tut. - Es gibt Szenen, in denen die Verschleppung der Juden gezeigt wird, es tritt noch ein SS-Obersturmführer auf, der das Grauen kaum ertragen kann, aber doch bleibt, um den Juden zu helfen.

Das Schauspiel besteht aus fünf Akten, von denen der erste, dritte und fünfte Akt je drei Szenen, der zweite und vierte nur je eine Szene haben. Der erste Akt bringt eine Exposition: eine Szene spielt in der Apostolischen Nuntiatur in Berlin, die zweite im sog. "Jägerkeller", wo sich die SS-Prominenz trifft, die dritte in der eben bombardierten Wohnung Gersteins, der dort einen Juden versteckt hält. Im zweiten Akt ist Riccardo nach Rom zurückgekehrt, wo er sich mit seinem Vater und dem Kardinal über die Zurückhaltung der Kirche

³⁷ Dürrenmatt, Friedrich: Dramaturgie der Panne. In: Gerhard Baumann (Hrsg.): Dürrenmatt, Frisch, Weiss. München 1969. S. 27ff. Zit. nach Marianne Kesting: In: Manfred Durzak (Hrsg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. S. 107.

ausspricht. Diese lange Szene ist quasi eine Vorbereitung auf den vierten Akt, wo die große Unterhaltung mit dem Papst stattfindet. Der dritte Akt, im Stil des klassischen Aufbaus, ist auf einer Ebene, nämlich der großen Vorbereitung, strukturiert, er zeigt die Ausweisung einer jüdischen Familie aus ihrem Heim, bringt eine erneute Unterhaltung zwischen Riccardo und dem Kardinal in Begleitung von Gerstein, und in der dritten Szene sind wir in einem römischen Kloster, im Hauptquartier der Gestapo, wo Juden verhört werden.

Die große Unterhaltung, Klage und Verhör, Verteidigung des Papstes endet damit, daß Riccardo, vollkommen deprimiert von seiner mißlungenen Aufgabe, sich den Judensterne anheftet, also zu der anderen Seite übergetreten ist. Am fünften Akt nahm Hochhuth vielfach Änderungen vor. So wurde z.B. der Schluß des dritten Aktes, in dem Riccardo der Gestapo ausgeliefert wird, als Schluß des fünften Aktes und somit als Schluß des Schauspiels gesetzt.

"Der Stellvertreter" wurde mit großem Erfolg aufgenommen. Marianne Kesting meinte, daß sowohl das sensationelle Thema einerseits als auch "die traditionelle, epigonale klassische Form" andererseits diesen überraschenden Erfolg hervorgerufen hätten.³⁸

Im Publikum regte sich die Frage: "Wozu dies jetzt? Was soll's? Es ist ja alles vorbei". Andere wieder ergaben sich in Berechnungen, was wohl gewesen wäre, wenn der Papst sich anders verhalten hätte. Der bekannte Kritiker Friedrich Luft stellt nach fast einem Jahr fest, daß das Interesse an dem Theaterstück nicht

abebbt. Dergleichen gab es in Deutschland seit - gelinde gerechnet - dreißig Jahren nicht. Kein Buch hat's vermocht, keine Musik, keine Wissenschaftserkundung, kein darstellendes Kunstwerk - das Theater hat's geschafft [...] ³⁹

Zusammenfassend noch einmal: aufgrund der vielen Dokumente, die Rolf Hochhuth für sein Werk untersucht und gesammelt hat, kann es als dokumentarisches Theaterstück angesehen werden. Hochhuth selbst wollte es nicht so verstehen, da er meinte, daß damit der künstlerische Gehalt seines Stückes abgesprochen würde. Wenigstens aber könne man es "als unmittelbaren Vorläufer des dokumentarischen Theaters einstufen."⁴⁰

³⁸ Kesting, Marianne: Panorama. A.a.O. S. 324.

³⁹ Luft, Friedrich: In: Theater heute. 1963. S. 15. Zit. nach Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 41.

⁴⁰ Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 71.

Heinar Kipphardt, "In der Sache J. Robert Oppenheimer" (1964)

Kipphardts Werk bildet zusammen mit dem "Stellvertreter" den Beginn der dokumentarischen Welle auf den Theaterbühnen. Es wurde ein Jahr nach Hochhuths Schauspiel uraufgeführt. Zunächst als "szenischer Bericht im Fernsehen des Hessischen Rundfunks am 23. Januar 1963, dann gleichzeitig auf zwei Bühnen",⁴¹ in Berlin und München am 17. Oktober 1964.

Es ist in zwei Abschnitte eingeteilt und bringt ohne weitere Dekorationen die Verhandlung, die gegen Oppenheimer 1954 eingeleitet wurde, da durch sein Zurückziehen von seiner physikalischen Arbeit die Entwicklung der Wasserstoffbombe verzögert wurde, die bei den Russen bereits fertiggestellt. Oppenheimer, der "Vater der Atombombe genannt", der auch den genauen Platz ausgesucht hatte, an dem die Bombe am wirksamsten sein wird, erlitt nach der Katastrophe einen inneren Zusammenbruch. Er erkannte, welches Unglück er über die japanischen Städte gebracht, überhaupt für die ganze Welt angerichtet hat, er unterbrach die weiteren Forschungen an allen nuklearen Waffen.

Kipphardt gibt in seinem Werk die Gerichtsverhandlung wieder, die gegen Oppenheimer geführt wurde. Er hält sich streng an die vorhandenen Dokumente, an die Aussagen anderer Physiker wie Teller und Bethe, deren Aussagen er fast wörtlich übernommen hat. Es geht darum, die Loyalität Oppenheimers festzustellen, zu prüfen, ob hier Verrat vorliegt und Oppenheimer dem Feind in die Hände gespielt hat.

Bei den Verhandlungen, die auf der Bühne vor sich gehen, treten Zeugen auf, Mitarbeiter Oppenheimers. Nach der Einschätzung dieses Wissenschaftler wird besonders gleich am Anfang geforscht, wie weit Oppenheimer mit der Gegenseite in Kontakt gestanden hat und noch steht. Seine Zusammentreffen im Hause seines Bruders mit zweifelhaften Persönlichkeiten werden geprüft; sein privates Verhältnis zu einer Kommunistin, mit der er eine Nacht im Hotel verbracht hat, wird so weit ins Intimste verfolgt, daß er sich schließlich weigert, weitere Aussagen zu machen. Oppenheimer stand in Kontakt mit den Kommunisten aus dem Spanischen Krieg, als er auf ihrer Seite

⁴¹ Kipphardt, Heinar: In der Sache J. Robert Oppenheimer. Frankfurt 1964.

kämpfte. Er war ein großer Hasser des Nationalsozialismus, ist selbst Jude und hat Angehörige, die in den Konzentrationslagern umkamen.

Weiter handelt der erste Teil noch davon, wieweit der Sicherheitsdienst seine Pflicht getan hat. Oppenheimer stand schon mehr als 13 Jahre unter ständiger Kontrolle. Nach vielem Pro und Contra wird Oppenheimer eine Sicherheitsgarantie bewilligt, trotz seiner privaten Erlebnisse, denn im allgemeinen kann es keine hundertprozentige Sicherheit für geheime Kriegsangelegenheiten geben.

Der zweite Teil dient der Diskussion über die Wasserstoffbombe, an deren Herstellung weiter mitzuwirken sich Oppenheimer geweigert hat. Dazu kommt auch eine sehr wichtige Frage, die das allgemeine Problem betrifft: erstens, ob es möglich ist, ein neues wissenschaftliches Problem, eine neue Erfindung ganz der Wissenschaft zu überlassen und sie nicht - wie es mit der Atomspaltung geschah - vor allen militärischen Behörden zu verstecken, ihnen keinen Zugang zu geben. Damit verbunden ist das größere Problem, wieweit ein Wissenschaftler Verantwortung zeigen soll gegenüber der Menschheit, also möglicherweise auch Forschungen zurückhalten muß, die mehr zu einer Vernichtung der Menschen führen als zu ihrer Besserung. Hier kann man auch an Dürrenmatts "Die Physiker" denken, die diese Frage zum Mittelpunkt der Handlung machten, oder auch auf den Aufsatz Friedrich von Weizsäckers "Wie weit geht die Verantwortung des Wissenschaftlers" zurückkommen. Es ist dies eine Frage, die wohl zu einer absoluten positiven Beantwortung kommen kann, was sich ja auch bereits im Laufe der Jahrzehnte gezeigt hat. Der Physiker Teller meint dazu: "Entdeckungen sind weder gut noch böse, weder moralisch noch unmoralisch, sondern nur tatsächlich. Man kann sie gebrauchen oder mißbrauchen."⁴²

Teller ist ein belastender Zeuge, doch wird sich später zeigen, daß er Oppenheimer als großen Physiker schätzt. Dies betont auch ein anderer Zeuge, Bethe, der Oppenheimer als den Mann bezeichnet, den sie brauchen. Er hat auch Verständnis für Oppenheimers innere Skrupel, die ihn an der Weiterarbeit an der H-Bombe zurückgehalten haben.

Kipphardt schließt dann sein Theaterstück nach weiteren Zeugenaussagen und Beurteilungen mit dem offiziellen Urteil, daß Oppenheimer seine Loyalität nicht abgesprochen werden kann, dafür gäbe es keine genügenden Gründe. Ganz am Ende folgen die Worte Oppenhei-

⁴² Ebd. Text im 2. Teil (Teller).

mers: er sieht einen Fehler darin, daß neue Entdeckungen den falschen Weg in ihrer Ausführung nehmen. Sie sollten zum Wohl der Menschheit genutzt werden und auf keinen Fall in militärische Hände kommen. Er möchte, daß die Wissenschaftler "nach dieser Arbeit des Teufels" wieder zu ihrer eigentlichen Aufgabe zurückkehren. Er selbst wird sich nur der Arbeit an wissenschaftlichen Forschungen hingeben.

Auf der Bühne bildet den dramatischen Schluß eine Projektion des Textes, in dem es heißt, daß Präsident Johnson Oppenheimer einen Preis verliehen hat um seiner Verdienste an dem Atomenergieprogramm willen - und das auf Vorschlag von Teller!

In der Beurteilung, ob Kipphardts Werk ein echtes dokumentarisches Theaterstück ist, stehen wir vor dem Dilemma, das in den vorherigen Ausführungen als nicht absolut lösbar erschien. Dem Text liegen ausgesuchte Dokumente des Verfassers zugrunde, er ist also nicht rein objektiv, und in Oppenheimer tritt schließlich doch ein Protagonist auf, der zwar für eine allgemeine Ansicht steht, aber doch persönlich beurteilt werden muß.

Wie bereits erwähnt, gibt es keine Kulissen, die Aufführung zeigt ein kleines, häßliches Amtszimmer und wird unterbrochen von Projektionen und Tonaufnahmen. Die Sprache ist natürlich, es ist also doch ein Bericht, und damit weist es die Kriterien des dokumentarischen Theaters auf. Es hatte viel Erfolg.

Peter Weiss, "Die Ermittlung" (1965)

Mit diesem Werk zeigt sich Peter Weiss, der eigentliche Begründer des dokumentarischen Theaters, als der eigentlichste Vertreter dieses Genre. Es folgt allen verlangten Angaben für ein derartiges Theaterstück: keine Protagonisten, sondern nur Gruppen; wahre Darstellungen nur in theoretischer Weise; es ist ebenfalls als Gerichtsverhandlung aufgezogen. So wird es auch von der Kritik aufgenommen und verliert an seiner Bewertung als Kunstwerk. Damit war Weiss aber nicht einverstanden, "er wollte mit der Ermittlung weder Auschwitz noch den Frankfurter Auschwitz-Prozeß auf die Bühne stellen."⁴³ Weiss will dieses Stück also als Kunstwerk angesehen haben und begründet dieses auch damit, daß Ereignisse wie die in Auschwitz nur erfaßbar gemacht werden, wenn sie mit künstlerischen Mitteln darge-

⁴³ Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 111.

stellt werden. Walter Jens meint dazu: "daß 'Die Ermittlung' "eine von hohem Kunstverstand exakt ausgeklügelte Bilderabfolge" ist.⁴⁴

"Die Ermittlung" trägt den Untertitel "Oratorium in 11 Gesängen", damit stellt Weiss eine Verbindung her zu Dantes "Göttlicher Komödie". Der Gedanke einer Anlehnung an Dante kam Peter Weiss, als er Jahre nach dem Zusammenbruch durch das Lager von Auschwitz schritt, sich dabei daran erinnernd, daß eigentlich auch er hier hätte sein müssen, wenn ihm seine Flucht nicht gelungen wäre. Er schreitet durch die einzelnen Abteilungen und vergleicht sie mit Dantes "Inferno", dem "Purgatorio" und dem "Paradies". Erika Salloch sagt dazu,

daß das Inferno bei Weiss der Ort sei, wo die Gesellschaft die Verbrecher schützt. "Purgatorio" dann ist die Gegend des Zweifels, der Irrens [...] des ewigen Zwiespalts, [...] doch immerhin gibt es hier die Bewegung, es gibt den Gedanken an eine Veränderung der Lage. Und Paradiso ist schließlich die Landschaft, wo jene zuhause sind, denen Dante einmal Glückseligkeit zusprach.⁴⁵

In die heutige Zeit übertragen, will Weiss damit sagen, daß sie in eine vollkommene Leere kommen, daß sie im Gedächtnis Spuren von den Zeiten suchen, in denen sie auserwählt waren, "zum paradiesischen Dasein, als letzte, denen es noch gewährt war, zu sprechen und nach denen es nur noch das endgültige Schweigen geben würde."⁴⁶

Weiss beschreibt in dem Buch "Atlas, zusammengestellt von deutschen Autoren" (1965) unter dem Titel "Meine Ortschaft" unter Beschreibungen von Orten, die er besucht hat, auch seinen Aufenthalt im Lager von Auschwitz. "Es ist eine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam." Mit der Rampe beginnend, schildert er dann die Baracken und die Anlagen zur Vernichtung der Gefangenen.

Ich gehe langsam durch dieses Grab. Empfinde nichts. Es dämmt [...] in den schweren Schatten sind die tausend Körper noch zu ahnen. [...] Ein Lebender ist gekommen, und vor diesem Lebenden verschließt sich, was hier geschah.⁴⁷

Dann kommt er von der Ich-Aussage um "er" und schließt seinen Bericht: "Hier kann er nichts mehr tun. Eine Weile herrscht die äußerste Stille. Dann weiß er, es ist noch nicht zu Ende."

⁴⁴ Zit. nach Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 116.

⁴⁵ E. Salloch: Dokumentartheater. A.a.O. S. 49.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Rischbieter, Henning: Weiss. Velber o.J. S. 79. (= Dramatiker des Welttheaters.)

Aus diesem sehr deutlichen Schlußsatz ergibt sich, Auschwitz verpflichtet den Schriftsteller Weiss, und daraus entwickelt sich die Frage, was der Titel eigentlich bedeuten soll. "Ermittlung", was soll ermittelt werden? "Die Ermittlung" gehörte zu einer Trilogie, die Weiss entworfen hatte, es ist die dritte der Vorarbeiten zu der geplanten "Divina Commedia", ursprünglich als Teil "Paradies" gedacht. Dann wurde es aber selbständig herausgegeben.

In dem fiktiven Gespräch zwischen A und B in "Gespräch mit Dante"⁴⁸ sind verschiedene Äußerungen Weiss' enthalten, die einen Aufschluß geben können.

[...] daß er nach einer Möglichkeit gesucht habe, den Stoff eines geplanten Welttheaters zu konzipieren. Dabei habe er der Divina Commedia aber nur das entnommen, was sich in ein irdisches Dasein versetzen lasse.⁴⁹ Allein die Tatsache, daß einer sich äußert, daß einer die Kraft aufbringt, diese Gegenden zu beschreiben, setzt ein Abstandnehmen voraus, [...]

Zu der Ausweglosigkeit, die Dante darstellt, meint Weiss:

In Ermangelung von danteschen Lösungen werden nur Handlungen gefunden, die absurd erscheinen. Dante suchte nach dem Sinnvollen. Für uns ist das Sinnvolle die Begründung jedes Zustandes und die darauf folgende Weiterbewegung, die zu einer Veränderung des Zustandes führt. Das ist der Freispruch von der eigenen Verschuldung.

Im weiteren fiktiven Gespräch heißt es dann: "Für mich ist das Aufzeigen dieses Zustandes, in dem immer wieder das Gleiche abrollt, eine Herausforderung der Notwendigkeit, endlich Einsicht zu erlangen."

Karl-Heinz Braun meint:

In dem Stück werden Vorgänge ermittelt, die nicht nur der geschichtlichen Vergangenheit entstammen, sondern auch gegenwärtige Möglichkeiten aufzeigen. Die Ermittlung über die konkrete Sache Auschwitz wird zur Ermittlung über unsere Sache: über eine Gesellschaft, die diese Fakten zugelassen hat.⁵⁰

In diesem Sinn äußern sich die meisten Kritiker des Werkes, "Die Ermittlung" ist die Ermittlung eines Systems, das - nach Weiss - auf seiten der Angeklagten ist. Es gehört nicht der Vergangenheit an, sondern der Gegenwart.

⁴⁸ Weiss, Peter: Gespräch mit Dante. Zit. nach Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 128.

⁴⁹ Ebd. S. 128ff.

⁵⁰ Braun, K.: Schaubude - Irrenhaus - Auschwitz. Zit. nach Blumer, Arnold: Dokumentarisches Theater. A.a.O. S. 127.

Die Ermittlung bringt zwar die Gerichtsverhandlung, kann aber nicht alle Zeugen und Angeklagten anführen, die Weiss, der selbst am Prozeß in Frankfurt zugegen war, dort auftreten sah. Er bringt nur 9 Zeugen von den hunderten: Zeuge 1 und 2 sind Zeugen, die auf seiten der Lagerverwaltung stehen. Zeuge 4 und 5 sind weibliche, die übrigen männliche Zeugen aus den Reihen der überlebenden Häftlinge. Die 18 Angeklagten dagegen stellen jeder eine bestimmte Figur dar. Sie tragen Namen, die aus dem wirklichen Prozeß übernommen sind. Daß sie den eigenen Namen haben, ist bedeutungsvoll, da sie ja auch während der Zeit, die zur Verhandlung steht, ihre Namen trugen, während die Häftlinge ihre Namen verloren hatten. [...] Sie leihen dem Schreiber des Dramas nur ihre Namen, die hier als Symbole stehen für ein System, das viele andere schuldig werden ließ, die vor diesem Gericht nie erschienen.⁵¹

Weitere Personen auf der Bühne sind der Richter, Ankläger und Staatsanwalt sowie der Verteidiger. "Die Ermittlung" besteht aus 11 Gesängen, von denen jeder in drei Abschnitte geteilt ist. So wird die Zahl 33 erreicht und kommt dem Vergleich zu Dantes "Göttliche Komödie" nahe. Die einzelnen Gesänge entsprechen dem Ablauf der Vernichtungsbehandlung: sie beginnen mit der Rampe, also dem Ankommen der Züge mit den Gefangenen, gehen dann über alle Baracken, Schlafstellen, Latrinen, Be- und Mißhandlungen der Häftlinge durch die Wächter, Ärzte, Aufseher usw. Gesang 10 bringt die Vorbereitung zur Vergasung und Gesang 11 die Feueröfen, darunter sind die Gasöfen zu verstehen, zu denen die Häftlinge direkt nach ihrer Ankunft über einen sog. Auskleideraum (zwecks vorgeblicher Entlausung) geführt wurden.

So verläuft das Drama auf der Bühne in Anklagen, Fragen, Antworten und Verteidigen. Ein konzentriertes Abbild der Verhandlung in Frankfurt. Bewußt verzichtet Weiss auf zu präzise persönliche Darstellungen, wenn er auch Einzelschicksale (wie das von Lili) anführt. Er unterstellt allen Aussagen und auch Verteidigungen seinen Angriff gegen den Faschismus, den Kapitalismus; den Verteidigern gibt er die Möglichkeit, eine Verharmlosung dieses Lagers darzustellen. "Seine Argumentation reicht von wirtschaftswunderlichem Quietismus bis zu neonazistischen Tönen."⁵² Er greift auch die Parteien an, er will denunzieren. Alles kulminiert in den Schlußworten des Zeugen 7, einer großartigen Verteidigung der Einzelnen, die ihre Schuldigkeit tun

⁵¹ Aus: Spectaculum 33. Vier moderne Theaterstücke. Frankfurt/M. 1980. S. 116.

⁵² Rischbieter, Henning: Peter Weiss. A.a.O. S. 79.

mußten, während die Allgemeinheit passiv oder auch angreifend ihnen gegenüber stand. Die letzten Worte sind m.E. die genaue Deutung des Titels "Ermittlung":

Wir alle 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 müßten⁵³

Mögen diese Schlußworte von vielen als "hochironisch"⁵⁴ verstanden werden, gerade in ihnen ist eine Anschuldigung an die Allgemeinheit versteckt, die Auschwitz möglich gemacht hat.

Was denn wird von der "Ermittlung" gefordert? Daß sie einen Erkenntnisprozeß einleitet. Daß sie dem Zuschauer zeigt, welche Mechanismen in den Angeklagten zusammenwirkten. "Daß sie ihr Handwerk nicht hätten ausführen können, ohne die Unterstützung von Millionen anderen."⁵⁵

Peter Weiss' "Ermittlung" vertritt am ehesten die Merkmale des dokumentarischen Theaters; dieses Werk und "In der Sache J. Robert Oppenheimer" von H. Kipphardt gleichen sich in der Wiedergabe einer Gerichtsverhandlung, Hochhuths "Stellvertreter" gehört dazu als konkrete "Problemstellung politischen Theaters", sie können "also parallel gesetzt werden zu den wissenschaftlichen Faschismusverarbeitungen".⁵⁶

Neben diesen drei für das Dokumentartheater besonders typischen Dramen wären auch noch andere zu nennen, so z.B. von Tankred Dorst "Toller", wie auch das "Deutsche Trauerspiel" von Günther Grass "Die Plebejer proben den Aufstand" u.a. Auch Hochhuth und Weiss verfaßten weitere Werke in diesem Genre, dessen Spannweite sich jedoch hauptsächlich nur auf die sechziger Jahre beschränkte. Man erinnert sich an die Worte Brechts:

⁵³ Originaltext.

⁵⁴ Rischbieter, Henning: Peter Weiss. A.a.O. S. 81.

⁵⁵ Rischbieter, Henning: Peter Weiss. A.a.O. S. 54. S. 323.

⁵⁶ Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kollektivarbeit. Stuttgart 1979. S. 467.

Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verbindlichkeit der menschlichen Beziehungen [...] gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches'. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig.⁵⁷

Der Grundgedanke des Dokumentartheaters blieb aber weiter bestehen, besonders durch die Studentenrevolte von 1968, die zu einer Neubelebung "sozialistischer Theoreme"⁵⁸ führte und zu weiteren Praktiken wie dem Arbeitertheater, dem Straßentheater, indem man auf das Theater der Russischen Oktoberrevolution zurückgriff. Das politische Theater blieb weiter ein Anziehungspunkt der Zuschauer, es stand unter den Themen der Gegenwartsproblematik, besonders der Gewaltherrschaft⁵⁹ im Zuge der Mobilisierung des Faschistenhasses, der eine Wiederbelebung erfuhr. Doch wird jetzt die Politik mit der Poesie verbunden, dem Dichter die Freiheit über die Geschichte zugestanden, die schon Lessing vertrat.

⁵⁷ Kesting, Marianne: In: Das Deutsche Drama vom Ende des 2. Weltkriegs bis Ende der sechziger Jahre. Zit. nach: Manfred Durzak (Hrsg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Stuttgart 1981. S. 119.

⁵⁸ Ebd. S. 120.

⁵⁹ Deutsche Literatur-Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. A.a.O. S. 468.