

Studia theodisca

ISSN 2385-2917

Emilia Fiandra
(Roma)

«Ist Ihnen bekannt, daß sechs Wasserstoffbomben genügen, um die ganze Bundesrepublik in einen Atomsumpf zu verwandeln?»
Günther Weisenborns Stücke gegen die nukleare Aufrüstung

Abstract

Weisenborn's political commitment, which had already emerged in Nazi Germany and in the post-war GDR, led him to sympathise with the campaigns against rearmament. In 1958, he reshaped the *Göttingen Manifesto* in a spoken and sung adaptation, the *Göttinger Kantate*, the first of two plays in which he dealt with the nuclear question. Shortly after that, he wrote *Die Familie von Makabab* which, while showing formal differences, is thematically related to the *Kantate*. This article investigates the leitmotifs in both texts by focusing on the cluster "fear-manipulation", conceptualized by Weisenborn as a critique of the theory of mutual deterrence.

Sie haben Waffen und wenden sie gegeneinander an. Sie richten die Welt nicht ein ... waffenlos ... nach den Gesetzen der Vernunft, sondern nach dem Gesetz der Angst. Statt alle Waffen abzuschaffen, bauen sie Bomben. Ihr seid in Gefahr! Aber ich werde versuchen, euch zu retten.
(Günther Weisenborn: *Die Familie von Makabab*)

1. Im Zeichen des Dissenses

Als Antifaschist und Freiheitskämpfer musste der rheinische Dramaturg und Drehbuchautor Günther Weisenborn (1902-1969) während des NS-Regimes Zensur und Verhaftung erleiden, seine Bücher wurden verbrannt, sein Name tauchte in der Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums auf¹. Seine politisch scharf profilierte Einstellung trieb ihn ins Exil:

¹ Vgl. Helmuth Heyer, "10. Mai 1933. Ehrentag der freien deutschen Literatur". In: *Bonner Geschichtsblätter* 51-52 (2001-2002), S. 285-328, hier S. 319.

1936 emigrierte Weisenborn nach Argentinien und dann als Reporter nach New York; bald kehrte er aber nach Berlin zurück, wo er unter verschiedenen Pseudonymen weiterschrieb und mit der sogenannten Roten Kapelle, der Widerstandsgruppe um Harro Schulze-Boysen, heimlich kooperierte². Infolgedessen musste er drei Jahre im Zuchthaus Luckau sitzen, aus dem ihn die sowjetischen Truppen erst 1945 befreiten.

Mit unverändertem Mut setzte Weisenborn nach Kriegsende seine schriftstellerische und kritische Tätigkeit fort. In Berlin, wo ihm in den späten zwanziger Jahren unter anderen Bertolt Brecht und Erwin Piscator begegnet waren, eröffnete er mit Karl Heinz Martin das neue Hebbel-Theater³, wo bereits 1946 sein laut Untertitel «Drama aus der deutschen Widerstandsbewegung», *Die Illegalen*, aufgeführt wurde, in dem Weisenborn Ideen und Erlebnisse aus der Zeit seiner ehemaligen Mitgliedschaft in der Roten Kapelle verarbeitete. Ebenfalls in Berlin gab er, zusammen mit Herbert Sandberg, die kurzlebige Satire-Zeitschrift *Ulenspiegel* heraus, mit der bedeutende Vertreter der Nachkriegsliteratur zusammenarbeiteten, wie Wolfgang Weyrauch und Günter Kunert. Doch auch diesmal musste der Schriftsteller Druck und Kontrolle erleben: Die Ost-Berliner Zeitschrift wurde der SED suspekt und der Dramatiker zog in die Bundesrepublik, wo er Chefdramaturg in Hamburg wurde.

Das starke politische Engagement, diese zähe Widerstandswut, mit der Weisenborn bereits im Nationalsozialismus und in der DDR hervorgetreten war, prägte auch nach dem Umzug nach Westdeutschland sein Theater-schaffen ganz entscheidend. Als am 12. April 1957 achtzehn namhafte Wissenschaftler auf Adenauers Pressekonferenz über die “taktischen” Atomwaffen als eine Form von «Weiterentwicklung der Artillerie»⁴ mit dem öffentlichen Appell reagierten, der als *Göttinger Erklärung* weltbekannt wurde, befand sich auch Weisenborn unter den zahlreichen Intellektuellen, die an den imposanten Antiatomkampagnen teilnahmen. Den Aufruf der sogenannten Göttinger Achtzehn setzte er in einen gesprochen-gesungenen Bühnentext um und schuf damit das erste von den zwei thematisch und ideologisch eng verknüpften Stücken, in denen er sich mit atomarer Bedro-

² Er publizierte vor allem unter den Namen Eberhard Foerster und Christian Munk. Zu diesem bis heute noch wenig erforschten Thema vgl. Hans-Peter Rüsing: *Das Drama des Widerstands: Günther Weisenborn, der 20. Juli 1944 und die Rote Kapelle*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2013.

³ Vgl. Günther Rühle: *Theater in Deutschland 1945-1966. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014, S. 55-56.

⁴ Die Kabinettsprotokolle der Bundesregierung 1957. Hrsg. für das Bundesarchiv von Ulrich Enders, Hans Booms. München: Oldenbourg 2000, Bd. 10, S. 16.

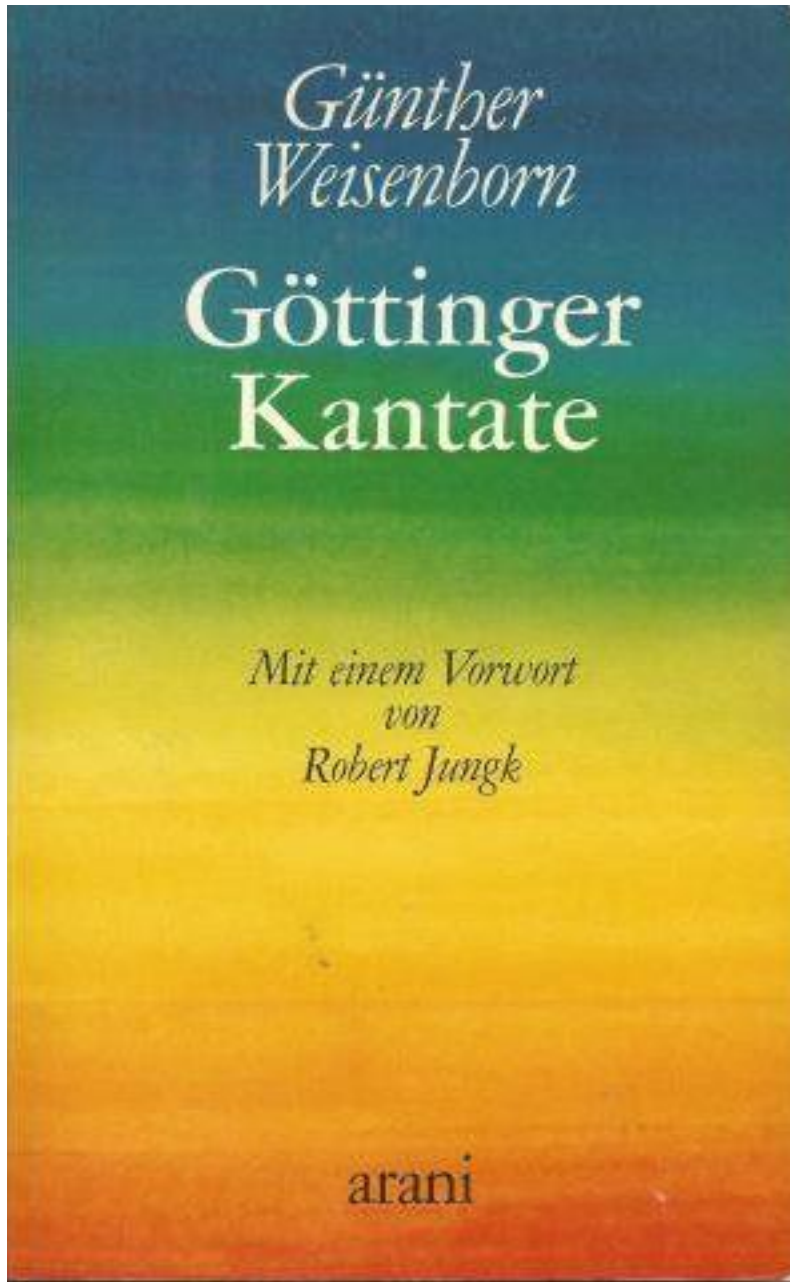
hung und Wiederaufrüstung in Deutschland direkt auseinandersetzte. Es entstanden im Frühling 1958 die Szenenbilder der *Göttinger Kantate* und, wenige Monate später, das Schauspiel *Die Familie von Nevada*, das nachher in *Die Familie von Makabab* umgetitelt wurde. Beide Texte thematisieren Notwendigkeit und Legitimität von Protest und Auflehnung, indem sie das für den Atomdiskurs durchaus zentrale Motiv der "Angst" aufgreifen und politisch durchdeklinieren. Angst wird bei Weisenborn, wie hier ausgeführt werden soll, zum dramatischer Kristallisationspunkt, der mal als Metapher, mal als Leitmotiv benutzt wird, als Indiz für moderne Verunsicherung oder als Zeichen einer beunruhigenden Entwicklung der Geschichte. Im Folgenden wird diese thematische und lexikalische Omnipräsenz von dem Angstbegriff und den dazugehörigen Varianten von Panik, Gefahr, Drohung, Schrecken in den Fokus gerückt.

2. Die Kantate: Warnung als Kunstprogramm

Ostentativ und programmatisch wird die *Göttinger Kantate* «als öffentliche Warnung niedergeschrieben», wie der Untertitel angibt. Weisenborns Hoffnung auf Wirkung seines Appells ist in der Widmung deutlich ausgesprochen: Das Stück ist ausdrücklich «all jenen zugeeignet, die irgendwo in der Welt aufstehn und ihr Wort für die Menschlichkeit erheben»⁵. Diesem Imperativ zufolge wurde die *Kantate* am 18. Mai 1958 zum Auftakt des SPD-Parteitages in der Stuttgarter Liederhalle uraufgeführt, aber eine geschlossene Voraufführung hatte kurz vorher schon bei der IG Metall in der Berliner Kongresshalle nur für die Gewerkschaftsmitglieder mit Erfolg stattgefunden. Die Regie der Vorstellung auf dem SPD-Kongress übernahm Weisenborns langjähriger "guter" Freund Piscator⁶; für die Musik konnte Weisenborn die damals am Gipfel ihrer Karriere stehende Komponistin und Piscators Mitarbeiterin Aleida Montijn gewinnen. Die hochkarätige Inszenierung, das brisante Thema und der kräftige halb dokumentarische, halb balladeske Mischstil der *Kantate* erregten natürlich großes Aufsehen, doch das veränderte politische Klima, das auf den Wandel der SPD und deren

⁵ Günther Weisenborn: *Göttinger Kantate*. Den Aufruf der achtzehn Wissenschaftler und die großen Gefahren unseres Jahrhunderts szenisch darstellend, als öffentliche Warnung niedergeschrieben [1958]. Mit einem Vorwort von Robert Jungk. Berlin: Arani 1984, S. 13. Im Folgenden unter der Sigle GK direkt im laufenden Text zitiert. Die Dramatis Personae werden in doppelte Anführungszeichen ("") gesetzt.

⁶ Es war eigentlich Piscator, der Weisenborn als solchen bezeichnete. Vgl.: Erwin Piscator: *Das ABC des Theaters*. Literarische Tradition. Hrsg. und mit einem Nachwort von Rudolf Wolff. Berlin: Dirk Nishen Verlag 1984, S. 62, 69.



Günther Weisenborn: Göttinger Kantate. Mit einem Vorwort von Robert Jungk.
Berlin: Arani 1984.

rechten Führer in Sache "Rüstungspolitik" und auf das Verbot der Volksbefragung über Atomwaffen seitens des Bundesverfassungsgerichts im Juli 1958 folgte, erschwerte weitere Aufführungen des Stückes.

Insgesamt fand die *Göttinger Kantate* geteilte Aufnahme, Akklamation, gewiss aber auch Ablehnung. Der *Spiegel* schrieb harte Worte gegen das Agitationsstück, das der Rezensent als «Atom-Tod-Moritat im Holzhammer-Stil»⁷ beanstandete. Weisenborns Antwort ist in politisch-geschichtlicher Hinsicht bedeutsam. Er reagierte nämlich mit einem Leserbrief, in dem er die feindseligen Urteile auf den «herrschenden Belagerungszustand gegen die Linke» zurückführte. Die *Kantate* habe jedoch «nichts mit Parteidingen zu tun», sie sei rein dokumentarisch und diene «ausschließlich der Bewegung gegen eine nukleare Aufrüstung»⁸. Durch den eindringlichen Rückgriff auf wahre Ereignisse wolle also Weisenborn in erster Linie die historischen und gesellschaftlichen Zustände rekonstruieren, in denen sich die Aktion "Kampf dem Atomtod" ab 1957 entfaltete und gegen das Vorhaben der Bundesregierung richtete, die Bundeswehr mit Nuklearwaffen auszurüsten⁹. Tatsächlich fasst der Text in seiner Anklage vor allem die Aktualität der Remilitarisierung ins Auge: «Tötungstechnik» (GK, 17), «Riesengeschäfte» (GK, 26), «Massenvernichtungsmittel» (GK, 28), «Wettrüsten» (GK, 30), «radioaktive Verseuchung» (GK, 39), «atomare Bewaffnung» (GK, 48), «Aufrüstung» (GK, 57), schließlich die Forderung nach «Abrüstungsverhandlungen» (GK, 58), sind die wiederkehrenden Begriffe, auf die thematisch die *Kantate* eingeht. In der formalen Gestaltung ähnelt sie aber eher einem Oratorium, das Sprache und Musik verbindet und einen fast

⁷ O.A.: "Revolte im Parkett". In: *Der Spiegel* 22 (1958), 28. Mai 1958, S. 20-22, hier S. 20: «Es waren halbe und ganze Wahrheiten mit ganzen und halben Unwahrheiten durcheinandergerührt, in der Manier der roten Theater-Avantgardisten aus den frühen zwanziger Jahren gestammelt». In demselben Heft veröffentlicht *Der Spiegel* auch einige Szenen aus der *Kantate* ("Die Partei ist die Kultur. Leseproben aus der *Göttinger Kantate* von Günther Weisenborn", ebenda, S. 23).

⁸ Zit. in Sibylle Hentschke: Nachwort zu: Günther Weisenborn: *Göttinger Kantate*. A.a.O., S. 67-74, hier S. 73. Mit Blick auf diesen grundlegenden Aspekt des Werkes hat Mingyi Yuan in ihrer Studie: *Zwischen dramatischer Ballade und Dokumentartheater. Bühnenstücke von Günther Weisenborn. Mit einem Vorwort von Volker Klotz*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2002, die besondere Rolle der *Göttinger Kantate* für die ganze Entwicklung des Dokumentartheaters betont.

⁹ Eine umfangreiche Untersuchung über die Forschung zu diesem Gebiet und der von der Bewegung KdA inspirierten fiktionalen Literatur bietet das immer noch aktuelle Buch von Raimund Kurscheid: *Kampf dem Atomtod! Schriftsteller im Kampf gegen eine deutsche Atombewaffnung*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag 1981 (über Weisenborn: S. 304-309 und S. 338-349).

liturgischen Charakter hat, wie auch der Eingangsgesang (*Introitus*, GK, 15-16) und der Gebrauch der Kanzel in der Choreographie überdeutlich zeigen. Insgesamt bietet das Stück eine eigenartige Montage aus Manifest-Passagen, Zeitungsartikeln und Zitaten aus politischen Reden, die sich mit Projektionen und lyrischen Balladen vermischt. Musikalische Einschübe schalten sich in die Darstellung unterstützend ein.

Der Handlungsablauf ist in 22 nummerierte Abschnitte eingeteilt, die anhand des Göttinger Appells Entstehung und ersten Einsatz der Atom-bombe, sowie Entwicklung und zunehmende Drohung der Nuklearpolitik vergegenwärtigen sollen. Gerade in dieser internen Vorgehensweise entfaltet die *Kantate* eine argumentative Dynamik der "Warnung", die sich erstens aus dem Wechselverhältnis zwischen Wissenschaftlern und Politikern – unter den Darstellern als "Hersteller" und "Handhaber" vorgestellt – und zweitens aus den eingeschobenen Kommentaren der auktorialen Stimme des "Berichters" ergibt. Damit suggeriert das Spiel eine dialektische Auslegung der Kernenergie-Geschichte, wo der wissenschaftliche Fortschritt seine Kehrseite in den Interessen der Machthaber und in der Außerachtlassung aller Konsequenzen der Menschheits- und Weltzerstörung hat. So werden im Stück einerseits Physiker wie Einstein, Chadwick, Fermi, Straßmann, Hahn, Meitner, Bohr und Joliot-Curie (GK, 20) lobend genannt («In unserem schwer atmenden Jahrhundert / nahmen sie Jahrhunderte voraus / durch Denken, Experiment und Erfahrung», GK, 21). Andererseits sprechen sich die "Handhaber" – als bloße Ausführer der politischen Ordnung und als eifrige Verfechter der vermeintlichen "Verteidigung" – von jeder Schuld frei: «Wir vertreten die Politiker dieser Welt, / [...]. Wir dienen als ... / Präsidenten / ... Minister ... Staatssekretäre ... Generäle / ... dem Wohle unserer Völker / an verantwortlicher Stelle [...]. Wir brauchen eine ausreichende Verteidigung, sonst sind wir schutzlos den Drohungen gegenüber. [...] Jawohl! / Die Verteidigung» (GK, 19, 29). Und auch die "Hersteller" fühlen sich für den schrecklichen Lauf der Dinge nur halb verantwortlich: Sie wurden «einfach gezwungen, / die große Bombe zu bauen» (GK, 22), lautet die gewohnte Entschuldigung der Physiker.

Dabei kommt auch bei Weisenborn jene im Genre der sogenannten Atomdramen oft thematisierte Diskrepanz von Idee und Ergebnis zum Vorschein, die einige Jahre später Dürrenmatts Newton am Bild der Glühbirne, die letzten Endes jeder "Esel" zum Leuchten zu bringen vermag, so eindrucksvoll veranschaulichen wird¹⁰. Fast parallel dazu heißt es in Wei-

¹⁰ «So vermag heute jeder Esel eine Glühbirne zum Leuchten zu bringen – oder eine

senborns *Kantate*: «Die Erfindung überwältigt die Erfinder» (GK, 22). An einer anderen Stelle formulieren die “Hersteller” den im moralisch fragwürdigen Handeln des Wissenschaftlers verankerten Gewissenskonflikt noch bündiger: «Viele lobenswerten Absichten haben Krieg entfacht. / Den Absichten des Menschen steht der Effekt / oft erstaunlich fremd gegenüber» (GK, 55). Verwirrend überlagern sich hier Vorhaben und Folgen, Forschung und Anwendung, Gebrauch und Missbrauch, Gesichtspunkte von “Handhabern” und “Herstellern”, die einander gegenüberstehen, doch auf eine subtile und perverse Art auch einander brauchen.

3. Latente Drohung, manifeste Angst

Allen Akteuren, die im Entwicklungsprozess der Kernenergie involviert sind, sind die in der *Kantate* wiederholt beteuerten Gefühle von “Angst” und “Drohung” gemeinsam. Nicht von ungefähr handelt es sich dabei auch um die am häufigsten verwendeten Wörter im Stück. Angst und Drohung bilden einen Themenkomplex, der beide Atomdramen von Weisenborn miteinander verbindet und alle ihre Bereiche umfasst, von der Deutung allgemein politischer und gesellschaftlicher Gehalte bis zur individuellen Wahrnehmung des Einzelnen. Angst ist zunächst ein konstanter Zustand der Unsicherheit, der seit der Kernspaltung herrscht. In ihm scheinen auch Sorge und Unruhe der Völker fundiert zu sein:

Handhaber: Die Politiker aber im Kriege verwickelt
forderten die Bombe,
und Militär ließ aus dem kobaltblauen
Himmel Japans
zwei gezielte Atombomben
auf zwei Städte niedersinken
Sprecher: Seit dieser Stunde aber leben
Hersteller: die Hersteller in Sorge,
Handhaber: die Handhaber in Angst
Sprecher: ... und alle Völker dieser Erde
Chor: ... in Unruhe. (GK, 15-16)

Aber Angst besitzt dann auch die Fähigkeit, sich von den Ursachen zu autonomisieren: In der kühnen katachrestischen Wendung der «bleiche[n] Angst», die «durch die blühenden Provinzen der Welt» (GK, 25) läuft, überträgt sich ihre Wirkung auf die Erscheinung selbst. Das unheimliche Hintergrundgeflüster – «Angst ... Angst ... Angst ... Drohung» (GK, 19) – wird

Atombombe zur Explosion», Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker*: eine Komödie in zwei Akten. Zürich: Diogenes 1962, S. 19.

im Text mehrmals vernehmbar. Und während die “Hersteller” zugeben müssen, sie «arbeiten weiter ... aber in Sorge ... Sorge ... Sorge» (GK, 20), täuschen die “Handhaber” die Bevölkerung mit falschen Beschwichtigungen: «Keine Beunruhigung, keine Sorge, keine Angst! / Wolken sind nichts als Regen, ungefährlich ...» (GK, 36).

Der Angst-Begriff grenzt also einen Bereich ab, der unterschiedliche Elemente des sozialen, historischen und politischen Systems enthält. Die Besorgnis der Menschen um ihre Zukunft ist zuerst aus ihrer Geschichte heraus zu verstehen:

Nicht lange nach dem ersten Weltkrieg
entstand aufs neue Angst in der Welt,
jene Angst, die Drohungen produziert.
Mit der wachsenden Angst aber
blühten die Rüstungsindustrien auf. (GK, 17)

Seit Hitlers Macht ist Angst «ein Gespenst in der Welt: Angst, / die Angst vor jenem verwilderten Volk, / das ein Land nach dem andern überfiel» (GK, 21). Sie hat die Nachkriegsgeschichte über Jahre hinweg geprägt und selbst Gewalt erzeugt: Angst zieht nach sich gegenseitiges Misstrauen, setzt genau jenen Teufelskreis in Gang, mit dem der Domino-Effekt der internationalen Politik rechnet: Die Weltmächte «leben in Angst voneinander», «die Tochter der Angst heißt Drohung», und darum «benützen» (GK, 19) sie die Staaten, um ihre Interessen durchzusetzen. Die Gleichstellung der Angst mit Bomben und Krieg liegt auf der Hand, ist ja für die “Handhaber” *Das Ziel* schlechthin, wie der Titel der IX. Szene deutlich ankündigt:

Überall wachsen düstere Atombasen
[...]
überall bereitet man sich emsig
auf den Atomkrieg vor.
Bomben sind genügend da.
Der kalte Krieg ist da.
Die Angst ist da.
Die Drohung ist da (GK, 27).

Der “Chor” kommentiert die eskalierende Phase der Weltkriege und die Perfektionierung der «Tötungstechnik» (GK, 16, 17), skandiert die unheilvollen Jahre der Geschichte «1918!», «1945 ...» (GK, 17-18), begleitet stöhnend und singend Reden, Ausrufe und Rezitative, während ein “Blutpegel” dem Zuschauer die Millionen Toten in regelmäßigen Abständen anzeigt. Der “Berichter” macht sich zum Sprachrohr aller friedlich gesinnten Widerstandskämpfer, zum Sprecher ihrer schwerwiegendsten Frage: «Und die

Entwicklung geht weiter – wohin?» (GK, 18). Als Wortführer des Verfassers wendet er sich mal an die *Dramatis Personae* – «Ich rufe die Regierungen, die Männer, die über die Bombe verfügen, die Handhaber der Bombe» (GK, 18) –, mal direkt an die Zuschauer: «Wer gegen die atomare Aufrüstung ist, hebe die Hand» (GK, 57).

Seine Figur wechselt sich auf der Bühne mit dem “Instruktor” ab, sodass die beiden über den erschreckenden Verlauf des Atomkriegs detaillierte Informationen liefern. Benachrichtigt wird das Publikum zunächst davon, dass die Kernforscher in einen «schweren Gewissenskonflikt» gerieten, «als im Dezember 1941 ein Kriegsrat» beschloss, «die Atomenergie voll für den Krieg einzusetzen» (GK, 22). Hierbei weisen Instruktor und Bericht (Bild V: *Die erste Anwendung*) auf die militärisch neuralgischen Punkte des Japankriegs genau hin: Den Start von Okinawa, den US-Bomber über «den klarblauen Sommerhimmel der Großstadt Hiroshima», die Vernichtung von 100 000 Menschen, («davon an Kindern etwa 15 000»), die Ausradierung Nagasakis (GK, 23). In der daraus resultierenden geopolitischen *Konstellation* (wie das folgende Bild heißt) sind die Adressaten von Weisenborns Tadel «die vier Sieger», die sich die Spaltung des besiegten Deutschlands («die Hälften in ihren Händen: die Hälften Deutschlands», GK, 24) und den historischen Frontwechsel zunutze machen: «Aus dem Waffengefährten aber / war ein Feind geworden, / aus dem besiegten Feind aber / ein Waffengefährte» (GK, 24).

Was aber Weisenborns Protest am meisten anstrebt, ist die Entlarvung der Angststrategie, die für ihn den kriegsorientierten politischen Diskurs in den 50er Jahren entscheidend mitbestimmt. Im Bild VIII, *Das Fabelchen vom Interessenten*, schildert der Dramatiker den Vorgang einer geschickten Manipulation. Ihm liegt besonders viel daran, die Rolle der «Meinungsproduzenten» bei dem Erwecken unverantwortlicher Vorstellungen zu betonen. Was er einige Monate später im Drama *Die Familie von Makabah* als «geschminkte Informationen, kosmetische Berichte»¹¹ zusammenfassen wird, taucht schon hier als Gefahr «listig vorfabriziert[er]» (GK, 24) Meinungen auf. Der Autor stellt bei dem Prozess der Meinungsbildung eine demagogische Beeinflussung der Gedanken fest, die sich in dem folgenden aggressiven «Vorstellungsschema» kristallisieren:

¹¹ Günther Weisenborn: *Die Familie von Makabah*. In: Ders.: *Theater*. München-Wien-Basel: Kurt Desch Verlag 1964-1967, Bd. IV, S. 117-179, hier 143 (erste Fassung: *Die Familie von Nevada und ihre Darstellung auf dem Theater*. Unverkäuflich. Bühnen-Ms., Berlin: Henschel o.J. [1959]). Im Folgenden unter der Sigle FM direkt im laufenden Text zitiert.

Der sich christlich nennt, greift zur Bombe.
 Der Sicherheit sagt, wählt die Katastrophe.
 Der Freiheit sagt, lobt den Selbstmord.
 Der Frieden sagt, rüstet zum Krieg. (GK, 25)

Die Aufmerksamkeit wird nochmals auf die Kurzsicht der Politiker gelenkt, die den unaufhaltsamen Ablauf «von der Angst in die Drohung, / von dort in die Rüstung, von dort in das Wettrüsten / mit der Atombombe» (GK, 30) bewusst dirigieren. Angst wird hier also zu einer Spirale, die sich zu einem verheerenden Punkt verdichtet, in dem sie gipfelt, einem neuen Weltkonflikt. «Es ist alles bereit für den 3. Weltkrieg» (GK, 26), kündigt der “Berichter” an. Das imminente Risiko wird im XV. Bild (*Der dritte Krieg*) beschrieben. Aber angesichts der schrecklichen Aussicht, dass sich ein neuer Konflikt entzündet, können die “Hersteller” nur resignieren: «Wir kennen keine technische Möglichkeit, / große Bevölkerungsmengen / vor dieser Gefahr sicher zu schützen!» (GK, 43).

Nach der Darlegung des Entwicklungsprozesses der Atomfrage geht die *Kantate* mit dokumentarischen Teilen weiter, authentischen Zitaten aus Adenauers Rede und dem *Göttinger Manifest* (Bild XII), Tellers Äußerungen (GK, 51), Berichten zu Nukleartests und deren letalen Auswirkungen (Bild XIII: *Die sanfte Strahlung*). Ungehörte Warnungs- und Oppositionsstimmen werden genannt, wie z.B. Ossietzky, Toller, Tucholsky, Mühsam, Brecht, Hans Otto, Wiechert und Mierendorff (GK, 32). Es wird ferner an Robert Oppenheimer erinnert – der wie all diejenigen, die «in die Atomgeheimnisse eingeweiht» sind, nunmehr «eine apokalyptische Gefahr für die Menschheit» (GK, 42) voraussieht¹² – sowie an die vielen anderen Gelehrten, die tausendweise unter Linus Paulings Führung vor der Bombe warnten (GK, 53). Wie schon angedeutet, fehlt es aber auch nicht an liedhafteren Teilen, wie das didaktisch-mahnende *Alte Lied vom alten Lehrer Leid* (Bild XVI) und *Die Ballade vom Bikini-Fisch* (Bild XIV) über den Unfall vom radioaktiv verseuchten japanischen Fischkutten, dem Glücklichen Drachen, ein ebenfalls immer wiederkehrendes Motiv in dem beachtlichen Korpus von Japan gewidmeten Atomdramen.

Die abschließende Bildergruppe ist eher politisch-theoretischer Natur und erörtert die Angstthematik in der *Deutschen Diskussion* (Bildtitel XVII),

¹² Es handelt sich hier, wie auch an zahlreichen anderen Stellen des Textes, um die wörtliche Wiedergabe eines Interviews, in diesem Fall um ein Gespräch Oppenheimers mit einem Pariser Journalisten. Dazu vgl. Gerhard Gollwitzer: “Globales Hiroshima oder globale Entspannung”. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 3 (1958), S. 433-437, hier 433; und Klaus Hoffmann: *J. Robert Oppenheimer: Schöpfer der ersten Atombombe*. Berlin-Heidelberg-New York: Springer Verlag 1995, S. 265.

d.h. durch die Uneinigkeit, die im Lande über Lagerung von Nuklearbomben und Vorbereitung von Vorrichtungen herrscht. Die Rekonstruktion der Debatte über «bereits neue Superbomben» (GK, 50) und die «wahnwitzigen Pläne», die hinter sogenannten «Schutzmaßnahmen» (GK, 51) stecken, soll jene schuldige Unwissenheit der “Handhaber” aufdecken, welche Weisenborn durch den anaphorischen Gebrauch der Frage «Ist Ihnen bekannt ...» (GK, 50-51) rhetorisch unterstreicht. Damit wird dem Werk fast der Charakter eines Verhörs verliehen: «Jawohl, ein Verhör Ihrer Vorstellungen, / Ihrer primitiven und veralteten Denkweise» (GK, 50).

In den letzten zwei Szenen bildet “die Stimme der Vernunft” den idealen Schluss der *Kantate*. Unter der Ägide des *Göttinger Manifests* – selbst ein «Manifest der Vernunft», für das sich der Schriftsteller bei der «Elite der deutschen Atomforscher» bedankt (GK, 61) – gesellt sich zum Autor noch Einstein, der betont, dass man nur noch «warnen und immer wieder warnen» muss, während sich Albert Schweitzer für die Notwendigkeit eines Weltabkommens zum Verzicht auf die Bombe (GK, 61) ausspricht. Im *Finale* ist es noch einmal der Chor, der resümierend die Widerstandsbedeutung des Gesamtstückes herausarbeitet. Im Namen des «großen Plan[s] der Vernunft», der «zwischen den Völkern Gespräche! / zwischen den Feinden Verhandlung / und Frieden für dieses Jahrhundert» (GK, 62) fordert, ruft Weisenborn mit dem wiederholten Imperativ «Widersteht!» (GK, 62-63) zum Protest gegen den «kleinen Plan der Angst, der Drohung» (GK, 62) explizit auf und bringt die musikalische Szene des *Finale* zu ihrem pathosbeladenen Ende:

Großer Chor. Laßt uns den Kommenden, den Ungeborenen
die Erde hinterlassen, frei und lebenswert!
Groß ist der neue Tag, wenn ihn der Mensch,
gereift durch Leid,
in seiner Herrlichkeit und Kraft endlich begreift! (GK, 63)

4. *Lehrhafte Angst als Faktor für politisches Handeln*

Gefahr und Angst, Drohung und Bewusstwerdung, Wissenschaft und Zerstörung, Warnung und Appell sind fundamentale Bestandteile auch in dem 1958 aus dem gleichen Kontext heraus entstandenen Schauspiel *Die Familie von Nevada*. Die Botschaft beruht aber diesmal nicht auf dokumentarischer Authentizität. Ganz im Gegenteil wird hier das Risiko atomarer Bewaffnung und experimenteller Kernforschung am fiktiven “Leben” einer Puppenfamilie exemplifiziert, die Atomtests ausgesetzt wird. Der in der *Göttinger Kantate* als strategisches Mittel im Dienst der Theorie gegenseitiger

Abschreckung verachtete Angstbegriff erhält hier eine konstruktive Konnotation, nämlich in Verbindung mit weitblickender Vorsicht und Bewusstwerdung der nuklearen Bedrohung. Bereits in den ersten Szenen wird "Gemütlichkeit" zugunsten der Kategorie einer nützlichen Angst vom Text programmatisch gebannt: «Nein, es ist zu gemütlich, zu bieder, zu wenig Angst am Tisch, am besten sofort Angst, eine Panik, Entsetzen ...» (FM, 125). Das Programm spricht nicht zufällig Cricot aus, der eigentliche Drahtzieher der gesamten Handlung und die kommentierende Instanz des Dramas. Die schließlich gerettete, aus ihrer Passivität zu wirklichem Leben erwachte Puppenfamilie soll das Publikum mahnen, aus ihrem abschreckenden Exempel die adäquate Lehre zu ziehen, es auffordern, gegen jegliche Art von Krieg und Vernichtung eine gemeinsame Sprache zur reziproken Verständigung zu entwickeln.

So wie die *Göttinger Kantate* hatte aber auch dieses Proteststück zu Weisenborns Lebzeiten kaum Glück auf den Bühnen. Von der unter dem Titel *Die Familie von Makabah* wieder abgedruckten Fassung soll zwar 1962 eine Lesung gegeben haben, aber richtig uraufgeführt wurde das Spiel erst am 18. Oktober 1984 in Berlin durch das Arbeitertheater Maxim Gorki. Die vom Autor selbst vorgenommene Ersetzung des historisch-geographischen Bezugs auf den Ortsnamen "Nevada" – den zu trauriger Berühmtheit gelangten US-Staat des Atomtestgeländes in der Wüste – durch die fiktive Ortsbezeichnung "Makabah" im endgültigen Titel zeigt, wie nun Weisenborn sein Konzept einer «ortlosen Dramaturgie»¹³ an einem Zeitstück erproben wollte. Daran offenbart sich seine didaktisch mahnende Absicht, den Einzelfall für das Schicksal des Menschengeschlechts jenseits aller Koordinaten metonymisch zu benutzen und die Drohung, die über der Puppenfamilie schwebt, zu universalisieren: «Sie sollen Menschen vertreten» (FM, 132), sagt überdeutlich eine der Figuren im Stück. Die Gefahrproblematik – wie man schon in den Anfangsausführungen des Verfassers liest – betrifft nicht ein bestimmtes Land, die «auftretenden Personen sind nicht national identifizierbar», ihr Ort liegt «mitten unter allen Nationen [...], auf dem Meridian der Menschheit» (FM, 118).

Solcher Meridian der Menschheit kann überall sein, er sieht überall gleich aus und rückt Weisenborns Gestalten in eine fast epische Distanz. Gerade dieser Versuch, seiner dramatischen Welt trotz der dringend aktuellen Frage

¹³ Vgl. Günther Weisenborn: *Ortlose Dramaturgie [1951-1954]*. In: Ders.: *Theater*. A.a.O., S. 197-204. Auch bezüglich der Ballade vom Eulenspiegel hatte der Autor geschrieben, er sei bemüht, «den szenischen Ablauf von zwei der drei aristotelischen Einheiten zu befreien, denen des Ortes und der Zeit», ebenda, S. 279).

eines nuklearen Kriegs zeitlose Dimension zu verleihen, reiht den Dramatiker – wie Wolf Gerhard Schmidt in seiner umfangreichen Studie zum deutschen Drama und Theater der Nachkriegszeit bemerkt hat – in die Schar der deutschen Brecht-Rezipienten ein, er sei ja «der bedeutendste»¹⁴ unter ihnen. In seiner parabelhaften Aussagekraft verfolgt das Spiel einen ausgeprägten lehrhaften Zweck ganz im Brechtschen Sinne der Aufforderung zum Denken und Handeln. In diesem Zusammenhang weist Schmidt zu Recht auch auf den «metapoetischen Charakter» des Dramas *Die Familie von Makabab* hin, «denn bei Weisenborn wächst die Präsenz epischer Muster mit der Bedeutung des Themas – in diesem Fall das kaum zu überbietende “Ende der Kultur”»¹⁵.

5. Der verfeinerte Kannibalismus vom Atomzeitalter

In der stetigen Argumentation zur Krisenzeit von Vernunft und Zivilisation offenbart der Dramatiker sowohl in der *Göttlinger Kantate* als auch im Spiel *Die Familie von Makabab* ein Weltbild, das von Misstrauen und Vorsicht gegenüber dem Fortschritt tief geprägt ist. Hatte Weisenborn in der *Kantate* die Intellektuellen selbst darüber klagen lassen, «daß die Forschung / weitergeht und daß die Wissenschaft bald vor [...] Tötungsmöglichkeiten steht» (GK, 51), so wird in *Die Familie von Makabab* der Fortschrittsdrang als “barbarisch” kategorisch angeprangert. Unverhohlen skeptisch drückt sich da der Physiker Cricot, zweifelsohne die Person im Text, mit der sich Weisenborn am meisten identifiziert, über den Nexus von Krieg, Angst und Tod im “troglodytischen” Zeitalter aus:

Auch der wissenschaftlich verfeinerte Kannibalismus bleibt Mord. Die Welt befindet sich heute noch im troglodytischen Zeitalter. Statt in Erdhöhlen hausen wir in Mietzimmern. Aber sind wir wirklich nicht Kannibalen mit Achtzylinder, Eisschrank und Neonlicht? Gewiß, gewiß, wir haben außerhalb ein wenig Zivilisation entwickelt, gewiß, und unsere Außenwelt technisch aufbereitet, prächtig, prächtig ... Aber hier tief innen in unseren Hirnen herrscht immer noch der alte Urwald, und der heisere Schrei des Raubtieres bellt immer noch in unseren Schädeln, und heult: Krieg ... Angst ... Tod ... und Megatod!

¹⁴ Wolf Gerhard Schmidt: Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext. Stuttgart und Weimar: Metzlerverlag 2009, S. 604.

¹⁵ Vgl.: Wolf Gerhard Schmidt: Zwischen Antimoderne und Postmoderne. A.a.O., S. 607.

... Oh, gewiß, gewiß, unsere rosarasierten Brillengesichter sind gewaschen und kühl, aber dahinter denkt es barbarisch, und um so gefährlicher, weil der Kannibale heute Technik und Wissenschaft gelenkig handhabt (FM, 143).

Vor dem Hintergrund dieser nur auf «Technik und Wissenschaft» abzielenden Entwicklung der Kultur, die das Raubtier «in unseren Schädeln» nicht auszuradieren vermag, lässt Weisenborn auch seine Marionetten agieren; eine Maske tragende Schaufensterpuppen, die, «menschenähnliche Bedingungen» (FM, 132) darstellend, als bewegliche Figuren auftreten, nur um Tests mit Nuklearwaffen unterzogen zu werden. Um sie herum kreist die erschreckende Thematik der modernen “Kannibalen”, die eine neuartige Mordmodalität eingesetzt haben. Sie sind es, die für die Menschen als Versuchsobjekte «den Tod wissenschaftlich erdenken, einen so großen Tod, daß man vorher nicht weiß, ob nachher noch ein einziger Mund in der Welt Atem hat» (FM, 137). Entsprechend der sich allmählich konsolidierenden Typologie der Wissenschaftlerdramen¹⁶ entwirft hier Weisenborn eine Triade von Forschern, die in das Vorhaben in unterschiedlichem Maße verwickelt sind und eine differenzierte Palette an Verhaltensmöglichkeiten der Wissenschaftlerfiguren aufzeigen. Erstens der schon erwähnte Dr. Cricot, der sich als einziger gegen die Kernversuche einsetzt; zweitens sein ehemaliger Kollege und Leiter des Forschungsinstituts Greppi, der sich aus ohnmächtiger Verzweiflung umbringt, nachdem ihn Cricot im Namen der Menschheit zu überreden versucht hat, von den Explosionen abzulassen; und schließlich Jönsson, der im Werk den Inbegriff des negativen Wissenschaftlers absolut verkörpert. In seiner Skrupellosigkeit vertritt Jönsson den üblichen Typ des gewissenlosen, von der profit- und machtgerigen Regierung unterstützten Forschers, der eine der repräsentativsten Richtungen des Atomtheaters monopolisiert: das auf Funktion und Verantwortung der Wissenschaft aufgebaute Physikerdrama.

Doch im Unterschied zum Repertoire der in den meisten Dramen topisch gewordenen Wissenschaftskonflikten findet sich bei Weisenborn eine höchst originelle, metatheatralische Dimension der Handlung, die zum Gestaltungsprinzip gerade das erhebt, wovon der Text handelt. Denn es ist der Autor selbst, der zusammen mit seinen Forschern sein Experiment im Quadrat durchführt; ein Paradoxon, bei dem sich die gespielte Situation mit der Spielsituation geschickt überlagert. Genauso wie der Dichter ist der gute Cricot der Künstler, der seine Geschöpfe – seine «Komplizen im Gleichnis»

¹⁶ Vgl. Remy Charbon: Die Naturwissenschaften im modernen deutschen Drama. Zürich: Artemis 1974.

(FM, 121) – buchstäblich schafft. Am Anfang des Stückes lässt Cricot die Puppenfamilie aus einer projizierten Gigantographie heraustreten. Er ist es, der sie mit einem Lebenshauch belebt, er formt ihren Charakter. Und so gleitet er bewusst in die Rolle eines “Erzeugers”, der, wie er selbst bekennt, einen wahren Schöpfungsvorgang vollzieht:

Das ist die erste Stufe. Sie lernen ihre Beziehungen zu Mitmenschen und Dingen kennen. Damit werde ich mich nicht lange aufhalten. Sie vergessen, daß sie Industrieprodukte sind. Sie haben zu atmen angefangen, sie sind erwacht. Ein Schöpfungsakt ist vollzogen. Aber ich sollte ein wenig Pfeffer in die Familie geben, einen komischen Kontrast. Eine Prise «Freut euch des Lebens». (FM, 124)

Ihm gegenüber stellt Weisenborn als stereotype lebensverneinende Fanatiker die bösen Physiker, die “Kannibalen” von heute, die sich in «die geheimen Katakomben der Physik» (FM, 157) zurückgezogen haben, und lässt sie auch mit seinen Marionetten «etwas [...] ausprobieren» (FM, 132).

Die produktive Dynamik dieser doppelt gerichteten “Kreation” bestimmt im Text die Koexistenz von zwei Ebenen: der realen und geschichtlich konkreten, wo von «Kernenergie» (FM, 135), Einstein und «Kernreaktoren» (FM, 148), «Globalkatastrophe» (FM, 154), «Versuchsexplosion» (FM, 174), «Strahlungsblindheit» (FM, 176) usw. die Rede ist, und der irrealen, die doch eine ethisch höhere und echteren Realität hat. Darin bewegen sich die Schaufensterpuppen wie Menschen, manchmal zärtliche, manchmal komische Effekte produzierend: Sie ziehen sich an und befreien sich von den unbequemen angehängten Preisschildern, sie ernähren und verlieben sich sogar, wie das glückliche Liebespaar Gog und Lal. Auf diese Puppen, als einfache Wesen und rebellierende Opfer, wird schließlich alle Hoffnung gesetzt.

Aber durch beide Handlungssphären geht auch hier das unausbleibliche «Gesetz der Angst» (FM, 135) wie ein das atomare Zeitalter überhaupt kennzeichnender Leitfaden: Es ist das individuelle Gefühl, das vor der angekündigten Explosion von den Mitgliedern der kleinen Puppenfamilie Besitz ergreift, und zugleich die sich allgemein verbreitende Weltangst vor Zukunft und Zerstörung. Auch in *Die Familie von Makabab* taucht der Angstbegriff in mannigfachem Zusammenhang mit Tod und Krieg auf, meistens im Gegensatz zur Sphäre der Rationalität, zu dem Feld der Vernunft- und Friedensbestrebungen, die Cricot verfolgt. Klar und nüchtern sieht er in der «große[n] Stunde der Geschichte» – in jener Stunde, in der die Menschheit «an der Wende der Welt» steht – nur zwei Alternativen: entweder «Angst, Drohung, Rüstung, Krieg, Megatod, Abschaffung der Menschheit in der

Globalkatastrophe, oder Vernunft, Verständigung, Abschaffung des Götzen “Waffe”, Frieden» (FM, 154).

Aus der Überzeugung, dass die Mobilisierung von Angst einen absichtlich funktionalen Wert im Rahmen der Kriegs- und Nuklearpolitik der Staaten hat, macht also Cricot-Weisenberg kein Hehl. Die Hauptfrage lautet nur: «warum aller Reichtum in materialisierter Angst angelegt wird, in Waffen!» (FM, 155), denn selbst die «Forderung der Superbombe stammt aus der Angst! Nämlich, schwächer zu sein als der Feind» (FM, 140). Die Menschen müssen mithin alles daran setzen, diese Eskalationsspirale zu durchbrechen. Wie die “Hersteller” in der *Kantate*, sind die “Verantwortlichen” dazu berufen, konstruktive Zweifel zu hegen: «Ist es richtig, was wir tun?» (FM, 147), fragt sich auch der Physiker Greppi, als die Skrupel sein Gewissen zu belasten beginnen, «ist es falsch, ist es ein Verbrechen? Glauben Sie mir, wenn ein Wissenschaftler nicht einmal weiß, ob seine Arbeit einem guten Ziel dient oder einem Verbrechen, so lebt er im Niemandsland der Moral» (FM, 147).

In solch einem ethischen “Niemandsland” nunmehr verirrt, von der Unfreiheit seines Berufs und der Kontrolle erdrückt, der er unterliegen muss, ist jeder Wissenschaftler, der sich vom Staat und Militär knechten lässt, zum Scheitern verurteilt. Weisenborns Greppi, der als Forscher mit der eigenen «Gewissenschaukel» (FM, 149) zu kämpfen hat, begeht Selbstmord. Cricot, der gerade aus der Angst vor dem bevorstehenden Risiko atomarer Verwüstung seinen Glauben an eine vernünftige Zukunft konsequent schöpft («die Kernspaltung befiehlt uns den großen Stop», FM, 154), gelingt es hingegen, die fiktive Musterfamilie für ein warmes gefühlvolles Leben im Zeichen der Erkenntnis zu gewinnen.

Freilich setzt der von Weisenborn an dieser Stelle befürwortete Prozess der Bewusstwerdung den engagierten Beitrag der Intellektuellen voraus, die sich an die Spitze der Massen setzen sollen, um sich am demokratischen Kampf gegen den Atomkrieg aktiv zu beteiligen. Wie der Autor selbst in einem Gespräch zuversichtlich ausführt, sind der menschliche Geist und seine «Hirnzentren» nur lahmgelegt: «Man sollte sie anrufen, wecken, neue Allgemeinheiten entwickeln. Der Weltfrieden wird durch die denkenden Gehirne gesichert, wenn sie die Massen erreichen»¹⁷. Im Drama *Die Familie von Makabab* soll der große Warnungsschluss à la Brecht eben für diese Anregung zum Protest und Nachdenken sorgen. Während eine Radiostimme den unvermeidlichen Countdown zur Explosion herunterzählt, evoziert die 19. laut

¹⁷ Josef-Hermann Sauter: Interviews mit Schriftstellern. Texte und Aussagen. Leipzig-Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag 1982, S. 75.

Didaskalie «akustische Szene» die Gewissensentscheidung der «Masse», die im dezidierten Ruf eskaliert: «Wir wollen eine Welt ohne Angst ...!» (FM, 171).

Der gottähnliche Cricot verhindert die Explosion und lässt seine Puppen direkt vor das Publikum treten: «Steht auf und geht!» (FM, 177). Der erste Schritt zur Vertreibung der Angst ist getan. Endlich tragen die lebendig agierenden Marionetten keine Maske mehr, endlich sind sie mit allen Menschen identisch. Hinter anderen Schaufenstern der Welt schlummern aber noch Tausende Puppen, die nichts verstehen und erwacht werden sollen: «Sie hören immer nur ihr altes babylonisches Sprachgewirr! Aber sie werden die neue Sprache lernen». Die Zuschauer werden feierlich zur Tat aufgefordert, sie sollen das metaphorische «Schaufensterglas einschlagen, damit sie uns hören» (FM, 178). Verheißungsvoll wird die kapillarische Wirkung der Warnung verkündet: «Vielleicht verstehtn sie euch heute schon! Sprecht! Sprecht mit aller Energie! Da drüben versteht uns einer schon ... dort auch! ... und dort! Sprecht!» (FM, 178). Das von Weisenborn-Cricot beschlossene Happy End refunktionalisiert noch einmal didaktisch-politisch den Begriff der Drohung, «die Gefahr ist ein großer Lehrer» (FM, 178), und bringt dadurch die von Anfang an ins Visier genommene moralische Belehrung zum Ausdruck.

Verwendete Literatur

- Ilse Brauer, Werner Kayser: Günther Weisenborn, eingeleitet von Ingeborg Drewitz und Walter Huder. Hamburg: Hans Christians Verlag 1971.
- Manfred Demmer: “Vor vierzig Jahren starb Günther Weisenborn. Menschen bewegen, ihr Leben zu ändern”. In: Kulturvereinigung Leverkusen e.V. (2009), Online-Veröffentlichung: http://www.kulturvereinigung.de/index.php?option=com_content&view=article&id=241:vor-vierzig-jahren-starb-guenther-weisenborn&catid=81:literatur&Itemid=42 (zuletzt aufgerufen am 19.06.2016).
- Robert Lorenz: Protest der Physiker: Die “Göttinger Erklärung” von 1957. Bielefeld: transcript 2011.
- Dirk Niefanger: “Die Dramatisierung der Stunde Null. Die frühen Nachkriegsstücke von Borchert, Weisenborn und Zuckmayer”. In: Dirk Niefanger, Walter Erhart (Hrsg.): Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 47-70.
- Frank Overhoff (Hrsg.): Günther Weisenborn zum 100. Geburtstag. Oberhausen: Athena Verlag 1999.
- Hans-Peter Rüsing: Das Drama des Widerstands: Günther Weisenborn, der 20. Juli 1944 und die Rote Kapelle. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2013.

- Hansjörg Schneider: "Die theatralische Praxis Günther Weisenborns". In: *Sinn und Form* 20 (1968), H. 6, S. 1508-1516.
- Werner Stiefele: "Kampf dem Atomtod – Stücke de 50er Jahre". In: *Kürbiskern* 1 (1982), S. 104-113 (besonders 108-111).
- Günther Weisenborn: *Die Familie von Nevada und ihre Darstellung auf dem Theater*. Unverkäuflich. Bühnen-Ms. Berlin: Henschel o.J. [1959].
- Günther Weisenborn: *Die Familie von Makabah*. In: Ders.: *Theater*. München-Wien-Basel: Kurt Desch Verlag 1964-1967, Bd. IV, S. 117-179.
- Günther Weisenborn, Göttinger Kantate. Den Aufruf der achtzehn Wissenschaftler und die großen Gefahren unseres Jahrhunderts szenisch darstellend, als öffentliche Warnung niedergeschrieben [1958]. Mit einem Vorwort von Robert Jungk. Berlin: Arani 1984.
- Günther und Joy Weisenborn: *Wenn wir endlich frei sind. Briefe, Lieder, Kassiber 1942-1945*. Hrsg. v. Elisabeth Raabe. Mit einer Einleitung von Hermann Vinke. Hamburg-Zürich: Arche 2008.
- Mingyi Yuan: *Zwischen dramatischer Ballade und Dokumentartheater. Bühnenstücke von Günther Weisenborn*. Mit einem Vorwort von Volker Klotz. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2002.