

Bernd Jürgen Warneken

Kritik am »Viet Nam Diskurs«

Das Dokumentartheater gehorcht dem Mechanismus einer Identifikation mit dem Angreifer. Einmal betreibt es, dem Verschwinden bisher noch relativ autonomer Überbaubereiche entsprechend, Mimesis von Kommunikationsweisen, als deren Kritik sich moderne Kunst einst konstituierte: »Das dokumentarische Theater ist Bestandteil des öffentlichen Lebens, wie es uns durch die Massenmedien nahe gebracht wird.«¹ Als Reaktion auf die Hegemonie der Wissenschaft hinwieder neigt es dazu, deren schlechte Trennung von Kunst, welche im Theater »Kräfte, die nicht rationalisierbar sind«², respektierte, eher zur Konzinnität als zur Vermittlung hin korrigieren zu wollen, so daß Hegels Satz, die Kunst gehöre mehr der Remission des Geistes an, gerade durch den Versuch, ästhetische Mittel zu wissenschaftlichem Zweck anzuwenden, bestätigt zu werden droht.³

Die Nähe zur politischen Praxis aber stellt wenig mehr dar als ein *lucus a non lucendo*: Weiss' Dekret, daß »Kunst die Kraft haben muß, das Leben zu verändern«⁴, vergißt nicht nur, daß ihr Widerspruch zur Gesellschaft nicht einseitig aufgehoben werden kann; es könnte auch Kunst, die solchen Einsatz wagt, zum Äquivalent dessen werden, was gespielt wird. [Das dokumentarische Drama insbesondere konvergiert mit dem Positivismus. In radikaler Verkehrung der freilich apodiktischen Forderung, Kunst solle sich nur durch ihre Totalität hindurch auf jene der Gesellschaft beziehen, tendiert es dahin, durch die jeweilige Wiedergabe von Einzel Tatsachen der Realität gerecht werden zu wollen. Legt es »Fakten zur Begutachtung« oder »Meldungen, [. . .] rhythmisch geordnet«

1 Peter Weiss, *Das Material und die Moderne, Notizen zum dokumentarischen Theater*, *Theater heute* 3, 1968; S. 32 ff. Fortan nur mit *M.* zitiert.

2 Siegfried Melchinger, Jahresheft *Theater 1969* von *Theater heute*, S. 85.

3 Cf. Georg Lukacs, *Reportage oder Gestaltung?*, in: derselbe, *Literatursoziologie*, Hrsg. P. Ludz, Neuwied-Berlin 1961, S. 122 ff.

4 Peter Weiss in: *Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«*, Frankfurt 1967, S. 98.

(M.) vor, bleibt es diesseits der Theorie und verfehlt selbst, wo es verspricht, »aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge« (M.) zusammenzustellen, doch wohl jene dialektische, in welcher die verwendeten Daten völlig neue Bedeutungsfunktionen erhalten, »sich [. . .] das Leben des Stoffs ideell widerspiegelt«, so daß es aussehn mag, »als habe man es mit einer Konstruktion a priori zu tun.«⁵

Realistisch darf nach einer Äußerung Brechts nur heißen, was den »gesellschaftlichen Kausalkomplex« aufdeckt; das Material des *Diskurs* aber überschreitet, dokumentarisch verwendet, den Konkretismus nur schwer. Davon zeugt schon die Vorherrschaft von Orts- und Eigennamen vor der Anstrengung des Begriffs; Daten, Authentizität meinend, schieben sich in Wahrheit als *natura naturata* vor die Prozesse. Zu sehr ermangelt das Stück, woran es doch als Diskurs seine Probe fände, der analytischen Präsentation, was nicht einfach fehlende, sondern fehlerhaft extrapolierende Systematisierung spätestens durchs Publikum bedeutet. Dann wird punktualistisch für Aufständische votiert, der Ruin vietnamesischer Kleinproduzenten bedauert (70)⁶, die Schaffung feudalen Grundeigentums verurteilt, die Vertreibung europäischer Kaufleute bejubelt (52), ohne daß dies auf der Ebene diskutiert würde, wieweit von Feudalen geführte Bauernaufstände gegen die Zentralgewalt reaktionär waren und die Heimindustrie ebenso Stagnation bedeutete wie die Abwesenheit von Grundeigentum und die aus der inneren resultierende äußere Isolierung.⁷ Die Beschreibung des Kolonialismus als Aufzählung von Profitmachereien, wobei dann Extradition und Eisenbahnbau gleichrangig nebeneinanderstehen (72), erstellt mit ihrer Methode des »Wir hören Handel/Was bringt der uns« (61) bestenfalls ein zweifelsohne gar nicht zu überzeichnendes Bild von Verbrechen und Verelendung, muß sich aber die von Marx als entscheidend angesehene und verneinte Frage versagen, »ob die Menschheit ihre Bestim-

5 Karl Marx, *Das Kapital* Bd. 1, MEW 23, S. 27.

6 Die Ziffern in Klammer bedeuten Seitenzahlen der Ausgabe Peter Weiss, *Viet Nam Diskurs*, Frankfurt 1968.

7 Cf. Ferenc Tükei, *Zur Frage der asiatischen Produktionsweise*. Neuwied-Berlin 1969.

mung [. . .] ohne radikale Revolutionierung der sozialen Verhältnisse in Asien (erfüllen kann)«⁸ und ob die asiatische Produktionsweise ohne das Eindringen des Kapitalismus hätte überwunden werden können.? Eine solche Dialektik darzustellen würde im dokumentarischen *Diskurs* jedoch zum Zeigen von guten Seiten.

Die Manipulation etwa an Äußerungen von Politikern, die man Weiss vorwarf, rührt denn auch nicht schlicht von Einseitigkeit, sondern dem Versuch her, das Wesen in zitierbaren Erscheinungen zu stecken, an der Oberfläche - zumal der veröffentlichten Meinung - dingfest zu machen, was nur politische Ökonomie zu begreifen erlaubte⁹:

Um zu zeigen, daß der Vietnamkonflikt nicht nur die Schrecken des Krieges bedeute, endet das Stück zwar vor dessen Eskalation; dafür gilt das Interesse aber, wie der Titel ankündigt, seiner »Vorgeschichte« und seinem »Verlauf«. Im zweiten Teil dominiert die Frage »Welche Mittel wählen wir?« (134), im ersten der bloße Ablauf. Ein Satz wie »Wir werden zeigen/daß in einem [. . .] Kolonialland/das Proletariat eher die Macht ergreift/als in den entwickelten/[. . .] Ländern« (82), der nur in der Form »ergreifen kann« eine Pointe hätte, belegt, wie aus der Behandlung von Problemen in die Beschreibung purer Faktizität eingebogen wird.

Angehalten wird nur zu Resümees (5); »Knoten« (Brecht) und »Intervalle« (Benjamin), welche Erklärung und Unterscheidung des Geschehenen vom Nichtgeschehenen ermöglichten, fehlen; selbst wenn mit Montage gearbeitet würde, die zumindest das Während des Weltmarkts hätte andeuten können, bedürfte es zuletzt einer Kommentarebene, welche allein das Material zum Bewußtsein erheben, etwa den Begriff des Notwendigen einführen könnte. So aber bleibt sogar die Perspektive der Beteiligten unkorrigiert, so daß zum Beispiel die Rede vom absoluten - statt relativen - Bevölkerungsüberschuß Englands als Information übernommen wird (64).

Statt der »Trennung der Elemente« herrscht Verdoppelung; unter Hervorheben wird Unterstreichen, nicht Abheben verstanden. Weiss spricht von »dekorativen Attributen« und

⁸ Karl Marx, *MEW* 9, S. 133.

⁹ Cf. Marx' Aufsätze über Indien und China, *MEW* 9; und Tökei.

»gestischem Ausspielen« (*M.*) der Handlung, die bei Brecht von den Gesten unterbrochen werden sollte. Dem paßt sich der Text an; fast alle Merkmale episch-distanzierender Sprechweise fallen weg, selbst wenn sie sich in benutzten Dokumenten finden: »Alle Menschen sind frei und gleich geschaffen« (100), lautet die Unabhängigkeitserklärung Nordvietnams im *Diskurs*, die an sich mit »Wir sind der Ansicht, daß [. . .]« begann.¹⁰ Im übrigen zeigen Vergleiche etwa mit Ho's Brief (91 f.), daß die Bearbeitung aktionsbezogene Passagen beließ, analytische dagegen entfernte." Nicht nur, daß es dem Dokumentartheater geradezu widerspricht, die Bühne der stofflichen Sensation zu berauben, was doch einmal als Bedingung episch-wissenschaftlichen Theaters, dem der *Diskurs* sich zurechnet¹¹, gegolten hat; sondern selbst wo man Argumentation festzustellen meinte, wie beim Gespräch revolutionärer Kader mit der Bevölkerung (87 ff.), findet wenig mehr als Instruktion statt. Oder es wirkt die letzte Zeile der Dreierreihen, welche nahezu das ganze Stück rastern, als *conclusio*, während sie nur eine *recapitulatio* darstellt: das *factum brutum*, bloßes Material von Erkenntnis, drapiert sich ob des Ausfalls der Reflexionsebene schon als jene selbst.

Die Bühne entbehrt zwar fast gänzlich der Dinge, doch bleibt auch hier nicht beim Diskurs: die Schauspieler sollen »das, was sie sagen, darstellen«¹², die Choreographie zum Beispiel »eine eindringliche Präsentation der Kräfteverhältnisse zwischen Gruppen, Parteien und Staaten« erbringen (7). Nicht nur, daß die dabei geforderte »äußerste Genauigkeit« (6) Zwang bedeutet, der weniger den realen kritisch ausdrückt als ähnlich der kurz angebundenen Sprache mit dem ehernen Tritt der Geschichte selbst beeindrucken will; sondern die Bühnenaktion wirft sich, etwa beim »Seht ihr, wie vorsichtig/(die Franzosen) jetzt sind« aus Ho's Brief (92), zum Korrelat des Textes auf. Dieser wird an eine breitflächige szenische Gegenwart gefesselt, was ihm weder begriffliche

jo Horlemann Gang, *Vietnam. Genesis eines Konflikts*. Frankfurt 1966, S. 189 f. Weiss hat Horlemann im *Diskurs* als »wissenschaftlichen Mitarbeiter« aufgeführt.

¹¹ *Ibid.* S. 188 f.

¹² Peter Weiss zur *Frankfurter Rundschau*, 16. 3. 1968.

¹³ *Ibid.*

Transparenz noch dokumentarischen Charakter, nämlich Bezug aufs Draußen läßt; was sie selbst aber an Informationen geben kann, ist karg, wenn nicht verfälschend.

Es wäre zu fragen, wie weit sich die Gestik, zumindest wo sie über Vietnam berichtet, versagen muß, konkret zu sein und das Abstrahieren zu ermöglichen¹⁴; denn die Bedingung hierfür, daß sie vertraute Vorgänge verfremde, entfällt. Jedenfalls muß eine große Stoffextensität bewältigt werden; der *Diskurs* übernimmt es daher, Abstraktes zu versinnlichen, wobei entweder Reflexionskategorien, auch Komplexe wie Krieg, eine falsche Unmittelbarkeit erhalten, oder in der Weise stilisiert wird, daß Besonderes sich zum Zeichen verdinglicht sieht. Die Bedeutung und das von ihr Ergriffene werden beide fungibel. Eine Pose, die so etwas wie Entschlossenheit meint, könnte, wie ein Kritiker bemerkte, ebenso den Fotos von Bundeswehranzeigen entstammen.

Die Makrostruktur des Stücks setzt sich dann aus einer Sukzession in sich schon starrer, den Blick unbefriedigt weiterschickender Details zusammen, welche zur Entwicklung unfähig und nur der Wiederholung oder Variation zu unterwerfen sind. Was ästhetisch monoton wird, ist gleichzeitig unhistorisch: es mag scheinen, die Geschichte stehe unter dem Bann weniger konstanter, selbst wegen mangelnder Komplexität ahistorischer Gesten wie »Flucht«, »Angriff«, »Herrschersein«. Die Statik, von der der Bühnenmittel noch verstärkt, mag für die ersten Stadien noch relativ angemessen sein; die Distanz zur aktuellen Erscheinung des Kriegs, welche der erste Teil erreicht, gewöhnt aber an den späteren Archaismus der Darstellung; das Neue wird auf die Neuheit des Namens zurückgeworfen, wenn sich dieser nicht selbst schon anpaßt, von »Geräten«, »Landeignern« oder von Reparationen als »Tributen« gesprochen wird. Die spezifischen Bedingungen für Stagnation und Entwicklung werden so nicht benannt; schon die Kreisbewegung der Aufstände bleibt ein Geheimnis, welches nicht als das der damaligen Produktionsweise entziffert wird¹⁵ und damit der liberalen Skepsis

¹⁴ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* 19, Frankfurt 1967, S. 326.

¹⁵ Cf. Tökei l. c., S. 102 f; Marx, *Das Kapital* Bd. 1, MEW 23, S. 379; K. A. Wittfogel, *Die Theorie der orientalischen Gesellschaft*, 2s. f. *Sozialjorsehung* VII, 1938, S. 90 ff.

die Extrapolation auf eine Vergeblichkeit auch heutiger Revolutionen erlaubt.

Adornos Aphorismus *Staatsaktion*¹⁶ läßt dem politischen Drama nur die Alternative zwischen Psychologismus und Simplismus. Den ersteren, wie er sich individualpsychologisch bei Hochhuth, sozialpsychologisch in Terrys *Vietrock* findet, will Weiss vermeiden; die Verkürzung aber, der er die Geschichte unterzieht, ist unproblematisch nur unterm ästhetischen Schein. Die Meinung, die notwendige Reduzierung der Erscheinungen auf der Bühne korrespondiere mit begrifflicher Erfassung¹⁷, ist zu optimistisch.

Die reallogische Abstraktion ist einer ästhetischen nicht kommensurabel, die ihr Objekt more geometrico zuschneidet und einem Ideal von Klarheit folgt, das eher an der Perzeption als am zu Perzipierenden orientiert ist. Was drastische Vereinfachung (*M.*) sein will, gerät in die Nähe jener Schlager, die, damit man sie behalten könne, so banal werden, daß sie alle Drastik verlieren und gar nicht mehr haften.¹⁸ Die Geleise der Parallelismen und Trikola nehmen sich wichtiger als das, was auf ihnen fahren soll; das herrschende mezzoforte neutralisiert ein zweites Mal. Zuletzt droht eine Atmosphäre der »Sachlichkeit auf Kosten der Sache«¹⁹, die der Ornamentik und dem hohen Stil übereignet, was das Wesen rein hervortreten lassen wollte.

Auf der Basis des dokumentarischen Materials führt, was als Hervorheben des Typischen gemeint war (*M.*), zu einer Allgemeinheit, die der Dünne positivistisch-klassifikatorischer Abstraktionen oft näher ist als dialektischen, deren Konkretion mit der Höhe der Abstraktion zunimmt. Statt »entwickelte westliche Länder« (82) müßte es beispielsweise »kapitalistische Staaten« heißen; noch das Begriffspaar Unterdrücker-Unterdrückte, wie es auch im Titel erscheint, verfehlt die entscheidende Bewegung, der Lohnarbeit und Kapital

16 Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt 1964, S. 187 ff.

17 Cf. Hans Kaufmann, *Bertolt Brecht. Geschichtsdrاما und Pabelstück*. Berlin 1962, S. 131.

18 Th. W. Adorno/Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, S. 91.

19 Th. W. Adorno, *Minima Moralia* S. 295.

im Unterschied zu früheren Herrschaftsverhältnissen unterliegen.

Der kategoriale Rahmen umgreift das Einzelne eher wie ein Sack als daß er es durchdränge. An die Stelle der Ausfaltung des Begriffs tritt die beinahe beliebige Amplifikation, die ihre Glieder isoliert und damit abstrakt läßt. Wird jedoch in der Manier von »auf den Straßen Plätzen und Märkten« (181) bloß illustriert, so »verlieren die besonderen realen Teile die Stellung, auch ihrer eigenen Wirklichkeit wegen dazusein«²⁰; »Hegel«, schrieb Marx, »hat nie die Subsumtion einer Masse von >Cases< under a general principle Dialektik genannt«.²¹ Was aber nicht Modell ist, wird als dokumentarische Demonstration eitel.

Die »größte Einfachheit« (7), um die der *Diskurs* sich bemüht, provoziert freilich die Gegenbewegung, daß die konkreten Vermittlungen, die man der Sache ausgetrieben hat, als subjektive Zutat wiederkehren; was die Dinge zum An sich machen will, unterwirft sie auch hier einem Für anderes. Das bedeutet vor allem, daß die Kargheit der Vorlage inszenatorisch mit Brimborium ausgestopft wird; die Regie läßt sich, wie es über die Rostocker Aufführung hieß, »einiges einfallen«²², was danach Hauptgegenstand der Kritik werden und das Stück vollends der Kulturindustrie überantworten kann.

Die Spaltung ist aber in nuce bereits im Dramentext enthalten. Wo das Besondere als bloßes Kolorit »weggeschnitten« wurde (*M.*), muß tatsächliches Kolorit die Szene vorm Verschwundensein im »Allgemeingültigen« (*M.*) bewahren. Zur Pseudoindividualisierung möchte man schon die Verteilung eines meist für schwerfälliges Unisono passenden Textes auf einzelne Sprecher rechnen. Die individuell karikierenden Szenen aber fungieren, mit der typisierenden Stillage unverbunden, vor allem als Gratifikationen fürs Publikum, Blümchen, die weiter in den Wald locken. Ähnlich wie die bürgerliche Gesellschaft trennt die äußerliche Theatralisierung Vergnügen und Arbeit; nicht als Lust am Denken selber zusammengebracht, kommen sie beide um ihren Ernst.

20 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Frankfurt o. J., Bd. 1, S. Iii.

21 *MEW* 30, S. 207.

22 *Frankfurter Rundschau* vom 5. 4. 1968.

Hierin radikaler als Brecht, erwog Fritz Sternberg schon in den 20er Jahren, ob das Theater nicht mit dem Individuum untergehe²³; hat das Drama nicht, wie bei Beckett, nur dessen Dementi im Sinn, sondern will das Panorama der Geschichte ausbreiten, so besteht die Gefahr, daß diese einer falschen Zwischenmenschlichkeit einverleibt wird. Nach Weiss' Vorbemerkung (5) und den meisten Kritiken scheint das Problem dadurch gelöst, daß die Schauspieler ständig die Rolle wechseln, auch nicht mehr »Charaktere im herkömmlichen Sinn«, sondern nur »Träger wichtiger Tendenzen und Interessen« sind (5). Sie werden aber nicht einfach Zitatlieferanten, sondern bleiben durchaus reale Figuren, auch wenn sie »mit Kopf und Körper ohne Emotion« gespielt werden sollten: der Satz des frühen Lukács, Grundbedingung aller Bühnenwirkung sei die des tatsächlich daseienden Menschen, erweist sich als triftiger denn die Hoffnung, jene Aura sei irgend zu vertreiben.

Personalistische Momente bleiben auch, wenn die Schauspieler wirklich eher zitieren als verkörpern; die Spielweise umgeht lediglich die illusionistische Konkurrenz mit den Zitierten, zersetzt aber kaum deren Konsistenz als Personen, »die Veränderungen in der Geschichte bewirken.« (5) Wenn dies umgangen werden und, wie man Darstellung von »Tendenzen« verstehen kann, das Ensemble objektive Kräfte repräsentieren soll, muß dies hier in einem Inkarnationsstil enden, dem etwa die Amerikaner in der Tat zu »kapitalistischen Dämonen«²⁴ würden. Zumindest im zweiten Teil ist dies vermieden; indem vor allem beteiligte Politiker »einen bestimmten historischen Prozeß« (5) verdeutlichen sollen, fällt der *Diskurs* hinter eine Theorie zurück, zu deren Wesen die Erkenntnis gehört, daß die bewegenden Kräfte der Geschichte wenigstens vom bürgerlichen und vorbürgerlichen Bewußtsein darüber unabhängig sind. An den Stellen wiederum, wo Weiss seine Ankündigung wahrmacht, die Personen auch in Einheit mit dem geschichtlichen Prozeß zu zeigen, wo sie diesen noch nicht erkannt hätten (5), hebt ein solcher Anachronismus das sine qua non bisheriger Geschichte auf.

23 Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht*. Göttingen 1963, S. 58 ff.

24 *Stuttgarter Zeitung* 22. 3. 68.

Das Benennen von »Beweggründen« (*M.*) herrscht im ganzen *Diskurs* vor. Statt daß begriffen werden könnte, daß die Klassenspaltung angesichts des früheren Stands der Produktivkräfte notwendig war, entsteht der Eindruck, die Unterdrücker seien die Ursachen der Unterdrückung (80). Zum Beispiel Besitzgier als Grundlage gesellschaftlicher Systeme erscheinen zu lassen ist höchstens bürgerliche Anthropologie, die jene gegen den Sozialismus als natürlich geltend macht. Selbst die relativ theoretischen Passagen des Chorstreits (194 ff.) suggerieren mit ihrem »Ja, wir sehen, was ihr aus dem Überschuß macht« eine von liberalen Reformern denn auch gern reklamierte Entscheidungsfreiheit über die Art der Profitabsorption; ebenso wenig wird in der Darstellung der *power elite* (121 ff.) deutlich, daß nicht nur die Interessen etwa der Rüstungsindustrie, sondern Tendenzen des Gesamtsystems zum Imperialismus treiben, was freilich nicht heißt, daß eine Theorie des anonymen Apparats die der Klassen ersetzen müsse.

Die satirischen Mittel in der Vorführung der Herrschenden tragen die analytischen Schwächen fort. Die französischen Kolonisatoren stolzieren wie die Mandarine (61) und befehligen sich einer »arienhaften Vortragsweise« (68), eine Darstellung, welche die »höchst revolutionäre Rolle« der Bourgeoisie, die »alle bisher ehrwürdigen und mit frommer Scheu betrachteten Tätigkeiten ihres Heiligenscheins entkleidet hat«²¹, mindestens verzerrt. Die Amerikaner später werden durch salbadernden Hendiadyoin (»Wachsen und Blühen«), edle Genitivmetaphern (»Bürde der Führung«), Vibrato der Eigentlichkeit (»Menschen gegen Menschen«) und affektierte Enjambements vollends ins Licht von Bigotterie und Dummlichkeit getaucht: »Nach ihrem Reden zu urteilen«, schrieb Brecht in einer Dramenkritik, »sind diese Fabrikdirektoren ganz besonders unbegabte Leute.«²⁶ Eine solche Karikatur, welche die Funktion der Gezeigten vernachlässigt, führt zur Unterschätzung der wie immer partikularen Rationalität und Organisationsfähigkeit noch des Spätkapitalismus; weiß vor weißer Bühne (5) eh schon fast weggezaubert, erscheint als Papiertiger, der die Vernichtung beschließen kann.

2j Marx/Engels, *Kommunistisches Manifest*, MEW 4,464 f.

26 Brecht, *Werke* 15, S. 323.

Wo subjektive Faktoren vorwiegen, bleibt die Ideologiekritik meist in der Denunziation von Heuchelei befangen: als würde der Marxsche Begriff der Charaktermaske, der auf den Kapitalisten als bloße Personifikation des Kapitals hinauswill, als Maske vor schlechtem Charakter verstanden. Ideologie erscheint schon in frühen Stadien nicht als gesellschaftlich notwendig, sondern als nachträgliches Verbrämen; dieser Vorstellung von Bewußtheit entsprechend erwecken die Bauern Vietnams den Anschein, als ließen sie sich nur über den Reformwillen der Oberen täuschen, nicht aber darüber, was eine richtige Gesellschaftsverfassung wäre: die Absicht, die Bruchlosigkeit des Widerstandes zu betonen, verklärt dessen wechselnde Inhalte und vergißt, daß die Menschheit sich nur Aufgaben stellen kann, zu deren Lösung die materiellen Bedingungen zumindest im Entstehen begriffen sind.

Heute aber, wo die Theorie vom Priestertrug mehr Wahrheit als früher enthält, wäre zu fragen, ob nicht eben deshalb die Methode der Entlarvung zu veralten begonnen hat, die das Dokumentartheater pflegt. Weiss sieht als dessen Aufgabe, Kritik an »Verschleierung«, »Wirklichkeitsfälschung« und »Lüge« zu sein (*M.*); dafür lege es Fakten vor, zeige »Ungerechtigkeiten so überzeugend, daß sie nach sofortigem Eingreifen verlangen« und gebe »Einblicke in Ungleichheiten, so konkretisiert, daß sie unerträglich werden« - einem Publikum offenbar, dem sie erst werden müssen. Wiewohl in diesem Konzept auch von »Zusammenhängen«, die deutlich werden müßten, die Rede ist, so scheint es doch, als würde die Bühnenverwirklichung im wesentlichen unter eine Kritik fallen, wie sie Max Horkheimer 1934 unter dem Titel *Wandlungen der Moral* übte: »Manche radikalen Schriftsteller schenken sich die Theorie. Sie glauben, wenn die grauenvolle Wirklichkeit dargestellt wäre, sei es in Form eines Abhubs aus illustrierten Zeitungen, also als bloße Reihe von >faits divers<, sei es in Gestalt krasser Einzelheiten [. . .], hätten sie schon genug getan. Ihre Schilderungen scheinen als Unterschrift stets den Vermerk zu tragen: >Kommentar überflüssig<. Sie haben wenig vom Umwandlungsprozeß der Ideologie erfahren und meinen, daß Ungerechtigkeit heute immer noch ein Argument gegen eine Sache sei [. . .] Die Moral, an welche sie appellieren, ist von der imperialistisch gewordenen Bour-

geoisie längst abgelegt.«²⁷ Günther Anders zitiert in *Visit beautiful Vietnam* Verlautbarungen wie jene vom »to bomb them back into the stone age«²⁸, welche diese Tendenz bestätigen; die relative Öffentlichkeit der Kriegshandlungen und Kriegsziele, von welcher nicht nur die täglichen Greuelberichte in der amerikanischen Presse zeugen, scheint im übrigen von der Funktion der Intervention, vor ähnlichen Befreiungsversuchen abzuschrecken, geradezu geboten zu sein.²⁹

Wie begrenzt Zynismus und sein Komplement, die Apathie der Massen, auch sein mögen, so belegen doch Untersuchungen zur Propaganda, daß sie wesentlich nüchterner ist als früher und, wie Haug formuliert, sich der bloßen Reproduktion gegebener gesellschaftlicher Sachverhalte nähert.³⁰ Das heißt natürlich nicht, daß die Rahmenlegitimation selbst fallengelassen würde; diese aber ist mit dokumentarischen Materialien wie denen des *Diskurs* schwerlich zu destruieren.

Unbekümmert heißt es in Weiss' Thesen: »Das dokumentarische Theater . . . übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.« In Wahrheit nimmt es Wirklichkeitspartikel aus dem Kontext, der ihre Bedeutung definieren ließ, und unterwirft sie einem Stilisationsprinzip, das sie, weil sie doch dokumentieren sollen, nicht gänzlich einem neuen Bezugssystem anverwandelt. Daraus entstehen Antinomien. Ohne historische Vorkenntnis ist man kaum imstande, den Stellenwert einer angesprochenen Begebenheit zu erkennen; darüber hinaus wird auf der Bühne nicht nur das Ding Requisit. Der Zeugnischarakter der Dokumente verfliegt; der *Diskurs* würde eben deshalb, weil er als dokumentarischer auftritt, von Dokumenten gesprengt. Die in ihn hineingenommenen Episoden aber sind fast nur noch parabolisch. Hört man von den zweimal fünfzigtausend Vietnamesen, die Frankreich im Ersten Weltkrieg aushob (75), so scheint dies

27 Max Horkheimer, *Dämmerung*. Neudruck 1969, S. 187.

28 Günther Anders, *Visit beautiful Vietnam*, Köln 1968, S. 97.

29 Anders *ibid.* Ss. *ior*, 199.

30 Cf. Klaus Horn, *Politische Psychologie*, in: *Politikwissenschaft*, Hrsg. G. Kress und D. Senghaas, Frankfurt 1969, S. 215/ ff; cf. Anders, l. c., Ss. **6s**, 85 f., 97 f., *iii*, 113 f., 149 etc.

an die Legende von den zweimal fünfzig Königssöhnen (19) anzuknüpfen; erstaunt liest man aber bei Horlemann/Gäng, daß tatsächlich 100 000 Soldaten und Arbeiter rekrutiert wurden. Schwer ist Zitat und vom Drama erst so Benanntes zu trennen: der Begriff Allgemeiner Aufstand etwa scheint der Abstraktionsweise des *Diskurs* zu entstammen, ist aber historisch.

Die Produktivkräfte der Bühnen können die Funktionsweise der realen nicht evident machen; selbst wenn, wie bei Piscator, ihre Metamorphose geplant ist, reicht es nur zum Aufplustern. Der materiellen Wirklichkeit wird das Dokumentardrama meist nur in Form einzelner Gegenstände habhaft, die wie die bevorzugten signalisierenden Fotos eher Fetischais Erkenntnischarakter haben; die Affinität des *Diskurs* zu Parolen und Daten kommt von derselben Unfähigkeit her. Je mehr aber das Herbeizitierte ins Spiel einbezogen wird, gerät das Drama in eine Gefahr ähnlich der, die Hegel für die Idylle sah: daß die gesellschaftliche Vermittlung des Eingeführten gezeugnet werde.³¹ Was Ware ist, stellt sich als reiner Gebrauchswert vor; die falsche Nähe auf der Bühne unter schlägt die Entfremdung.

Denn im *Diskurs* mischen sich Gesten, die sich als bloße Zeichen vom Gemeinten fernhalten, mit solchen, die stilisiert realistische Andeutung sind. Ist noch deutlich, daß eine aufgezogene Trikolore französische Okkupation bedeuten soll, so kann das Umstoßen eines Demonstranten Verhaftung, Ermordung, Verbot einer Äußerung oder Partei meinen; da eine interpretative Konvention hier nicht besteht, können solche Zeichen auch als verkürzte Naturalismen verstanden werden, die im »lebendigen und faßbaren Ausdruck« (5) und der »eindringlichen Präsentation« von Geschichte (7), die Weiss vorhat, sowieso enthalten sind. Die Bühnenaktion verfälscht in diesen Augenblicken durch Handwerklichkeit und Behaviorismus. Eine »aggressive Bewegung«, von GIs ebenso wie vorher von Bauernsoldaten ausgeführt, verfehlt die Spezifika eines »Sauberen Kriegs«, dessen Technik zumeist eine Distanz zu den Opfern halten kann, welche »die Voraussetzung für die von den Amerikanern in Vietnam prakti-

31 Hegel, I. c. S. 257.

zierte Vogel-Strauß-Moral geschaffen« hat.)² Auch wenn Erklärungen, welche die Regierungen Kennedy und Diem austauschten, zueinander durchs Megaphon gesprochen werden stehen Text und Kommunikationsweise quer oder werden zur Konversation zweier Prominenter zusammengebogen Ebensovienig sind »herrschende Klasse« und Entstehung von »herrschender Ideologie« dadurch zu demonstrieren, daß eine Gruppe die Köpfe zusammensteckt. Nicht anders, wenn Leiden kenntlich gemacht werden soll: Regieanweisungen wie »Die Gruppe [. . .] liegt wie Leichen in einem Massengrab« (164) oder »Pantomime brutaler Gewalt« (171) sind Hohn; die Anklage wird zum Euphemismus.

Selbst das Benennen materieller Kräfte verrückte kaum die Prioritäten, welche die Bühne setzt, indem sie Dinge potentiell zu Attributen von Personen macht. Für die *Ermittlung* war die Gerichtsverhandlung noch das empirische Gegenüber; das erlaubte den Vorrang von Redeszenen. Nun aber bedeutet er eine Pseudomorphose der Realität ans Theater.

Auch das historisch richtige Detail wird von der Bühnenästhetik und ihrer Tradition falsch totalisiert; vor allem aber idealistisch. Der Satz Lukács' von 1913, die Bühne sei das Reich der reinen Seelen und halte alles Empirische von sich fern ist von der Dokumentardramatik zu leichtgenommen worden. Dem Positivismus im *Diskurs* korrespondiert Voluntarismus. So stand in der authentischen Unabhängigkeitserklärung der DRV: »Nach der Kapitulation Japans stand das ganze Volk [...] auf, nahm die Macht in seine Hände und gründete die DRV«³³. Weiss änderte dies dahin: »Als das Volk die Macht/in seine Hände nahm/entrissen wir den Japanern/unsre Freiheit« (101). Von der Oktoberrevolution wird so berichtet: »Gering war die Anzahl der Revolutionäre/Unerfahren die Arbeiter und/ohne Bildung doch groß/ihre Leidenschaft und ihr Mut/So errichteten sie ihre Herrschaft« (80).

Nicht nur in Formulierungen wie »Das wird unsre neue Mittelklasse« (153) herrscht ein Klima des Gesagt, getan. Be-

32 G. W. Alsheimer, *Amerikaner in Vietnam, Argument* 36, Februar 1966, S. 28.

33 Horlemann/Gäng S. 191.

ratungen scheinen die Basis von Entscheidungen zu sein, Absichtserklärungen folgt die anscheinend kongruente Ausführung. Das vom Tusch womöglich noch unterstrichene Ergebnis - und sei es die nordvietnamesische Proklamation, es gälten »alle demokratischen Rechte« (i 00) - kommt als Wirkung ohne Ursache auf den Zuschauer, dem vergleichbar, was Bloch bei Wagner verabredetes Victoriablases genannt hat; es trifft sich mit Reklame.

Indem auch die Revolution im Stil von Vollzugsmeldungen abgewickelt wird, verniedlicht nicht nur Raffung die Anstrengungen, sondern dominiert selbst jetzt noch die Perspektive der Kommandozentrale (98 f.). Daß der hohe Grad der Repression in Nordvietnam^{J*} mit der notwendigen, forcierten Industrialisierung zusammenhängt und nicht autonomen Dezsionen entspringt, könnte mit diesen Mitteln nur mühevoll einsichtig gemacht werden; Weiss umgeht das Problem denn auch - eine taktische Rücksicht, welche das Gegenteil des Bezweckten erreicht, da Publikum und Kritik, sowie so auf die Gewaltfrage fixiert, ein solches Auslassen als Eingeständnis der Illegitimität von Terror werten können.

Überhaupt benötigte die ungenügende Darstellung der Ökonomie eine eingehende Behandlung; hier sei nur angemerkt, daß der Begriff des »Gerecht verteilen«, der sich als Kriterium für die anzustrebenden Produktionsverhältnisse durchs Stück zieht, der Marxschen Kritik des Gothaer Programms verfällt: »Was ist >gerechte< Verteilung? Behaupten die Bourgeois nicht, daß die heutige Verteilung >gerecht< ist? Und ist sie in der Tat nicht die einzige >gerechte< Verteilung auf Grundlage der heutigen Produktionsweise? Werden die ökonomischen Verhältnisse durch Rechtsbegriffe geregelt [. . .]?«³⁵

Es ist deutlich, daß idealistische Verzerrungen in der Bühnenästhetik zwar ihre unglücklich stimmige Realisation finden, nicht aber aus ihr zu stammen brauchen. Wie andere Schriften von Weiss belegen)⁶, ist die Rede von seiner Wandlung zum

34 Kurt Steinhaus, *Zum Problem der kolonialen Revolution und Konterrevolution*. Frankfurt 1966, S. 20.

35 *MEW* 19, S. 18.

36 Cf. hier vor allem Peter Weiss, *Notizen zum kulturellen Leben der Demokratischen Republik Vietnam*. Frankfurt 1968.

orthodoxen Marxisten zumindest undifferenziert. Was im *Diskurs* an Hypostase der nationalen Unabhängigkeit zumj Selbstwert, der Betonung der Transkontinuität und der Rolle des Überbaus sichtbar wird, mag mit dem Kommunismus chinesischer und vietnamesischer Prägung zusammenhängen; das geringe Gewicht, das auf die immanenten Widersprüche des Kapitalismus gelegt wird und von dem auch die Passage im Titel, die USA versuchten, »die Grundlagen der Revolution zu vernichten«, zeugen könnte, weist auf Ansichten der Neuen Linken, die der »reinen revolutionären Transzendenz«³⁷ noch! verhaftet sind.

Wo die Tatsachen dazu neigen, zum Substrat moralischer Entscheidungen zu verdampfen, ist das politische Fazit dürftig. Kaum sind die Rezensenten zu schelten, welche als beinahe einzige Information über die Imperialismusthesen des *Diskurs* den langen, als Markenzeichen Varietät verbürgenden Titel kolportierten. Zwar ist es forsch, in der *FAZ* »Wer ist heute noch für Kolonialismus?« zu fragen³⁸; doch sicherlich ist Weiss' Votum für den Kampf gegen die Unterdrücker programmatisch mager. Der Piscatorsche Weg »Kenntnis-Erkentnis-Bekentnis« wird mit Siebenmeilenstiefeln zurückgelegt. Nicht zufällig klingen die abschließenden Chorstrophen, welche von der amerikanischen Gesellschaft handeln, in Prägungen wie »Wut wächst an« und »in zerfallenden Häusern« (195) an'den Expressionismus an.

Es ist demnach verständlich, wenn eine Inszenierung wie die Peter Steins in München dem Stück Agitpropcharakter gab. Momente davon waren zweifellos schon vorhanden, weil die Darstellungsweise Schilderung und Tendenz nicht integrieren konnte und der *Diskurs* zuvörderst für ein bürgerlich gesinntes Publikum gedacht war, demgegenüber Gestikulation Aufmerksamkeit wecken sollte. Zu wenig scheint dabei bedacht, daß die Mittel einer solchen Beeinflussung umso mehr Aversion als gegen Dolosität, die einem etwas verkaufen wolle, hervorrufen, je rührender sie hinter den Techniken moderner Bewußtseinsindustrie zurückbleiben. Eine strikter auf die

³⁷ So W. F. Haug in *Antworten auf Herbert Marcuse*, Frankfurt 1968, S. 50.

³⁸ *FAZ* 12. 3. 68.

Sache und damit nur implizit die Wirkung gerichtete Methode hätte wohl auch prägnanter marxistisch operieren können, anstatt um des Beeindruckens im Handstreich willen auf einer radikalen, aber unkonkreten Apodiktik beharren zu müssen, die sich im übrigen selbst als Zeigen der Anderen Seite relativierte.³¹>

Doch auch als erfolgreiche wären die agitatorischen Elemente im *Diskurs* daraufhin zu befragen, ob sie nicht regressives Verhalten befördern können, zur aufklärenden Intention nicht passen und leicht zu jener Propaganda werden, welche »die Verfassung der Menschen . . . (fixiert), indem sie sie in Bewegung bringt.«^{1°} Neben der wohl kaum ichstärkenden Identifikation mit der Bühnenrevolution ist hier vor allem das Bauprinzip der Wiederholung zu kritisieren, das — schwer von Hochdruckreklame zu trennen - wie Georg Kaisers »Druck der Verkündigung, die sechsfach gesprochen ist« beschwört, was nicht erklärt, und totredet, wo Einrede zu vermuten ist.

Wie Weiss selbst hervorhob, kann der *Diskurs* im herkömmlichen Theater nicht angemessen verwirklicht werden. Damit ist nicht gemeint, es sei affirmativ, was von der Verwaltung geduldet werde; das attestierte dem Kapitalismus eine ihm unerreichbare Widerspruchsfreiheit. Man muß jedoch fragen, ob für ein Ensemble, das sich nicht nach politischen Prinzipien konstituierte, sondern für Saisonprogramme verpflichtet ist, »Wirkung nicht Zweck sondern Mittel«^{*1} sein kann. Leicht entsteht der Eindruck, den Karl Kraus bei Piscators Inszenierung der *Räuber* hatte: daß hier »arme Teufel abgerichtet wurden«, bis sie Freiheitswillen ausströmten.^{*2} Insgesamt dürfte, was als kulinarische Aufnahme bezeichnet wird, nie ganz aufzuheben sein, solange Schauspieler und Zuschauer nicht auch außerhalb des Theaters, und zwar politisch, korrespondieren.^{*)} Auch vermischt sich der Nimbus des

39 Peter Weiß in der *Frankfurter Rundschau* v. 16. 3. 1968; *Stuttgarter Zeitung* 22. 3. 1968.

40 Th. W. Adorno Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, S. 306.

41 Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt 1966, S. 18.

42 Karl Kraus, *Mein Vorurteil gegen Piscator*, in: *Unsterblicher Witz*, München 1961, S. 182.

43 Cf. Hans Mayer, *Die Bühne - ein Museum? Die Zeit* vom 27. 9. 1968.

Bannraums Bühne bei Stücken, deren Gehalte unverwandelt in die Praxis springen wollen, ungehörig mit dem der verhandelten Sache; hier der Revolution. Noch immer erwartet man, tritt man ins Theater, dort »etwas anderes [. . .] als zwei Bauern, zwei Reiter und noch ein Glas Schnaps«.44 Es könnte dann eintreten, was Piscator positiv über die *Ermittlung* schrieb, daß nämlich die Transzendierung des Nur-Ästhetischen den kultischen Bereich betrete45 – eher als den politischen. Selbst das Sammeln für die FNL, zu dem die Akteure in München und Berlin ins Parkett kamen, ist noch hiervon affiziert.

Erst so aber, indem das Stück im Kulturbetrieb verkehrt und der unmittelbar politischen Wirkung, wie agitatorische Kunst in den 20er Jahren sie gehabt haben mag, enthoben ist, wird ihm zum Verdikt, daß es hinter den Möglichkeiten der avanciertesten bürgerlichen Produktion zurückbleibt. Das »Gold gab ich für Eisen«, schon vorher der massenverachtenden »pseudo-proletarischen Simplifizierung«46 nah, ist dann als Verlustgeschäft zureichend definiert.

Dennoch erweist sich am *Diskurs*, so ohnmächtig er sonst sein mag, das Ungenügen einer Theaterkritik, welche, je mehr sie mit den Produktionsverhältnissen in ihrem Bereich konform geht, den Schneid, den ihr diese abgekauft haben, gegen dessen einzelne Produkte wenden darf. Resultate ohne die Prozesse aufzuführen, die es zu ihnen gebracht haben, vergeht sich gerade gegen jene Versuche, welche die Figur der Widersprüche geworden sind, die sie zu durchschlagen unternahmen. In den Feuilletons derselben Zeitungen, deren politischer Teil die US-Intervention als tragisch bis erfreulich verbuchte, kann der *Diskurs* nicht als »sinnlos auf die Bühne transponierte[^]) Erörterung«47 abgetan und als Schulfunk belächelt werden. Daß das Stück in der Bundesrepublik nur zwei, in Westberlin eine Premiere fand, ist gleichwohl nicht einmal der partikularen Erkenntnis ästhetischen Ungenügens zuzuschreiben, zu welcher derselbe Apparat gelangt sein sollte, der zu gleicher Zeit mindestens zehnmal Hochhuths *Die Soldaten*

44 Hegel I. c. S. 266.

45 *Die Zeit* vom 29. 10. 1965.

46 Leo Trotzki, *Literatur und Revolution*, Berlin 1968, S. 174.

47 *Münchener Merkur* vom 22. 3. 1968.

inszenierte. Indizierung ist aber nicht einfach als Beweis für Brisanz aufzufassen; sonst wären die Werke von Marx und Engels systemimmanenter als Pornographie. Anzumerken ist freilich, daß die Demonstrationen des Publikums in Frankfurt noch unter der Schwelle des bürgerlichen Skandals gehandelt wurden, während das Sammeln der Münchner Schauspieler, kaum weniger akzidentell und verlegen, die Intendanz weitere Vorstellungen verbieten ließ; insofern erhielt der *Diskurs* wenigstens in den Bestrebungen, das Theater zu demokratisieren, eine Bedeutung. Daß er sonst nicht wichtig wurde, hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß er - anders als frühere Dokumentardramen - thematisch reaktiv war und theoretisch wie praktisch hinter den von der Studentebewegung erreichten Stand zurückfiel; er erschien vier Wochen nach dem Berliner Vietnamkongreß, der das Stadium des Protests und der ersten Information abschließen und - wie Weiss in seiner dortigen Rede - zur Analyse und Bekämpfung des Spätkapitalismus in Europa überleiten wollte. Ohne eine detaillierte Funktion in dieser Bewegung fortzuexistieren dürfte Kunstformen wie dem dokumentarischen Theater auch deshalb schwerfallen, weil sie keine so enge Koalition mit der Warenproduktion eingehen können wie andere Ausdrucksweisen des Protests.

Das Scheitern des *Diskurs* enthält die Wahrheit über das historische Drama heute; es erlaubt nicht, mit Sprüchen wie »Unser aller Existenz ist doch *auch* privat«⁴⁸ auf Bereiche auszuweichen, in denen - nach dem Satz von Hochhuth: »Uniformen haben am Hals ihre Grenze« - das Humane, nämlich Willensfreiheit, vorhanden sei⁴⁹ oder nach neuen Regiekniffen zu suchen, die, wie Karl Kraus sagte, von keinem anderen Gedanken ausgehen, als wie sie das, was sie nicht machen können, anders machen könnten.⁵⁰ Auch für das, was »Atomstück« oder »weltpolitisches Drama« genannt wird, gilt, daß die Grenze dem Dasein nicht äußerlich ist, sondern durch es hindurchgeht.

48 Siegfried Melchinger, I. c. S. 89.

49 Rolf Hochhuth, »Die Rettung des Menschen«, in: *Festschrift zum So. Geburtstag von Georg Lukács*, Neuwied und Berlin 1965, S. 486 f.

50 Karl Kraus, I. c. S. 187.

Die umgekehrte Auskunft, die auf das, was weder ästhetisch noch politisch den Knoten einfach durchschlagen kann, verzichten will, verträgt sich nicht übel mit der Erleichterung, daß alle Wege zum Richtigen verstellt seien, man also guten Gewissens zuhause bleiben könne. Überforderung - so schrieb Adorno - ist die sublimale Gestalt der Sabotage des Besseren." Jene Art von revolutionärer Konsequenz, die ebenso rein wie subsistenzlos und vogelfrei macht, fand immer den respektvollen Applaus der Bourgeoisie. Heute fordern Kritiker wie Ludwig Marcuses- und Walter Hinck⁵³ den Schriftsteller Weiss auf, doch mit einem Gewehr im Dschungel zu verschwinden. Der Amoklauf seiner Gegner wäre freilich ein schöneres Schauspiel für den Kapitalismus, als es ihm ein Theater bieten kann, das allzusehr Museum geworden ist, als daß es noch wesentliche Überbaufunktionen wahrnehme. Daher klagen auch die über seine Folgenlosigkeit, die schon längst darauf als Bauplatz reflektieren, um dort seine lukrativere, seine manipulativ funktionalere Unternehmen zu errichten.

97°

51 Th. W. Adorno, *Kultur und Verwaltung*, in: *Sociologica* II, Frankfurt 1962, S. 64.

52 In einem Fernsehinterview mit Marcel Reich-Ranicki.

53 Walter Hinck, *Von der Parabel zum Straßentheater*, in: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, Hrsg. H. Kreuzer, Stuttgart 1969, S. 601.