

Nike Thurn
(Berlin)

Recht und Radio

Theatrale Bearbeitungen von Völkermord-Prozessen und -Propaganda in Peter Weiss' »Die Ermittlung« und Milo Raus »Hate Radio«

Als »ergreifendes Realtheater in der Tradition von Peter Weiss« bezeichnete Alexander Kluge vor einigen Jahren die Arbeiten des Schweizer Theatermachers Milo Rau¹. Konkret bezog er das auf *Die letzten Tage der Ceausescu*: eine detailgetreue Reinszenierung des Schauprozesses gegen das rumänische Präsidentenpaar, der am Zweiten Weihnachtsfeiertag 1989 live im Fernsehen übertragen worden war. Nennen ließen sich aber auch *Die Moskauer Prozesse*, für die Rau vor Ort im Sacharow-Center einen improvisierten Gerichtssaal aufbaute und mit Anwältinnen und Anwälten, Expertinnen und Experten aus allen politischen Kreisen und einem russischen Verfassungsrichter in einer theatralen Wiederaufnahme einige der umstrittensten russischen Prozesse der letzten Jahre um und gegen die Freiheit der Kunst neu verhandelte, oder *Das Kongo Tribunal*, dem Sartres *Vietnam-Tribunal* Pate stand und das in mancherlei Hinsicht an den *Viet Nam Diskurs* und den *Gesang vom lusitanischen Popanz* erinnert: Über 60 Militärs und Rebellen, Minenbauunternehmer und Philosophen, UNO- und Weltbankfunktionäre brachte Rau in Bukavu und Berlin vor eine internationale Jury unter dem

¹ Zit. nach: Milo Rau: *Die Moskauer Prozesse*. Exposé für einen theatralen Dokumentarfilm [Version vom 28.08.12.], S. 40. Online: [http://international-institute.de/wp-content/uploads/2013/01/Treatment_Moskauer_Prozesse_280812\[2\].pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2013/01/Treatment_Moskauer_Prozesse_280812[2].pdf) (letzter Aufruf 4.10.2023).

Vorsitz von Jean-Louis Gilissen, einem der Mitbegründer des Internationalen Gerichtshof in Den Haag, versuchte in tagelangen Anhörungen (bei denen u.a. Massenmorde verhandelt und Mittäterschaften gestanden wurden), die supranationale, neokoloniale Verstrickung der dortigen Konflikte zu entwirren², und zeigte anhand des Rohstoffhandels mit Coltan auf, dass es sich vielmehr um einen internationalen Wirtschafts-, als um einen lokalen Bürgerkrieg handelt.

Die Gemeinsamkeiten der Arbeiten von Peter Weiss und Milo Rau sind evident: Beide gehen aus extensiven Recherchen hervor, rücken historische Zäsuren in den Fokus, machen auf verdrängte Aspekte der Geschichte und »übersehen« Flecken auf der Weltkarte aufmerksam. Zwei ihrer Stücke sind zudem – wenngleich über Umwege – explizit miteinander verbunden: Als Rau vor einigen Jahren in Ruanda recherchierte, wurde er auf einen seiner späteren Hauptdarsteller aufmerksam, weil dieser *Die Ermittlung* ins Kinyarwanda übersetzt hatte und nun dort inszenierte. Er tourte damit durch ein Land, in dem es alle für eine aktuelle Verarbeitung des ruandischen Genozids hielten, der gerade vor dem Internationalen Strafgerichtshof in Arusha verhandelt wurde, und der Rau wiederum das Material für sein Projekt *Hate Radio* lieferte.

Für beide Stücke sind m.E. drei Aspekte zentral, auf die ich im Folgenden eingehen möchte:

² Was er mit dem Kongo Tribunal begonnen hatte, wurde 2017 mit einem »Weltparlament« fortgesetzt, einem »General Assembly«, an dem über mehrere Tage über 60 »Abgeordnete« an der Berliner Schaubühne diskutierten und dabei permanent nicht nur für das Publikum im Saal sondern über einen Livestream auch überall in der Welt beobachtbar wurden. Arno Orzessek fasst zusammen: »Doch konkrete Strategien für die politisch-institutionelle Umsetzung zu entwickeln, war nicht die Stärke von Raus »Weltparlament«. Weit eher der schmerzhaft Nachweis der skandalösen Verfasstheit der Welt«. Genau das bedeutet jedoch einen markanten performativen Effekt. Arno Orzessek: Inszenierung des Authentischen. Milo Rau: »General Assembly«. Deutschlandfunk-Sendung »Kultur heute« vom 5. November 2017. Online: http://www.deutschlandfunk.de/milo-rau-general-assembly-inszenierung-des-authentischen.691.de.html?dram:article_id=399912 (letzter Aufruf 4.10.2023).

- Weiss' wie Raus Arbeiten sind durch den Rekurs auf (sozio-)historische Zäsuren und den Rückgriff auf dokumentarisches Material genuin von dem Moment der *Wiederholung* geprägt: nicht im Sinne eines schlichten »noch einmal« sondern als »wieder holen« im Sinne von »wieder hervor holen«.
- Bei beiden ist hierfür *Entfernung* in zweierlei Hinsicht ein konstitutives und programmatisches Element: Zum einen, da es eben *nicht* um eine Wiederaufführung der Vergangenheit geht, sondern um einen Blick auf diese aus der Entfernung der Gegenwart; zum anderen, da es im Zuge dessen um eine Ent-Fernung der Geschehnisse geht, das heißt ein Näherbringen dessen, was bei Weiss' Thema durch die vorangegangenen, vergangenheitsverdrängenden 1950er-Jahre als »lang her« proklamiert, bei Raus Sujet durch die herablassende Etikettierung als »afrikanische Stammesfehde« als »weit weg« abgetan wurde.
- Diese Überwindung des – vermeintlichen – zeitlichen und räumlichen Abstands wird mit *Verschiebungen* in der Darstellung geleistet, durch leichte und weniger leichte Verrückungen, die dazu dienen, eine Beziehung des Gestern und der Ferne zum jeweiligen Hier und Heute kenntlich zu machen.

Diese Punkte lassen sich auf vielfältige Weise in den beiden Stücken finden; ich werde mich im Folgenden, mit Peter Weiss' *Ermittlung* beginnend, exemplarisch auf die je zentralen Momente beschränken.

Peter Weiss: *Die Ermittlung*

Dem juristischen Sinn nach eine »durch Nachforschen [...] zu bewirkende Feststellung«³, beinhaltet jede Ermittlung eine Wiederholung der

³ Eintrag »Ermittlung« in: Gerhard Köbler: Juristisches Wörterbuch. München 2003, S. 161. Um eine juristisch korrekte Passung ging es Weiss dabei offenbar nicht: Keineswegs handelt es sich bei dem, was dort im Fokus steht, um eingeholte Auskünfte angesichts eines »Anfangsverdachts« oder ein »Vorverfahren«; juristisch ist der Titel daher nicht treffend. Auch Fritz Bauer, der mit dem Suhrkamp Verlag hierzu in Kontakt stand, war darüber »nicht ganz glücklich« und plädierte für »Das Tribunak«. Zit. nach: Brief von Siegfried

Vergangenheit durch den Versuch ihrer Rekonstruktion zum Ziel der Wahrheitsfindung. Mit seinem Stück über die Frankfurter Auschwitz-Prozesse holt Weiss hervor, was in beiden deutschen Staaten lange verdrängt wurde – die nationalsozialistische Vergangenheit – und im Anspruch nach, was dadurch bislang nicht geleistet worden war: die Konfrontation und Auseinandersetzung mit ihr⁴. Die Wahl des Mittels ist daher folgerichtig und Provokation zugleich: Es gibt zahlreiche Strukturanalogien zwischen dem *Thema* des Stücks wie dessen *Verfahren* selbst, dem, wovon es handelt, und dem, was es *tut*⁵.

Diese Performativität läuft maßgeblich über zweierlei *Ent*-Fernungen. Die erste besteht darin, bewusst keine Darstellung der Vergangenheit anzustreben, sondern einen gegenwärtigen Blick auf diese zu präsentieren: »Wenn ich geschichtliche Themen aufgreife«, so Weiss selbst, »dann interessiert mich vor allem daran die *Bezogenheit zur Gegenwart*. [...] Im neuen Auschwitz-Stück ist es [...] die deutsche Geschichte, die [...] *aus heutiger Sicht* beurteilt wird, es ist also nicht Schilderung der Vergangenheit, sondern Schilderung der *Gegenwart*, in der die Vergangenheit wieder lebendig wird«⁶.

Unselde an Peter Weiss vom 06. Mai 1965. In: Siegfried Unselde, Peter Weiss: Der Briefwechsel. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a.M. 2007, S. 467f., S. 468.

⁴ Wie Burkhardt Lindner zusammenfasste: »Die Ermittlung« ermittelt nichts. [...] Die »Botschaft« der »Ermittlung« besteht nicht im Ermittelten, nicht in der Unmöglichkeit des Ermitteln [...] Im Lesen oder in der Aufführung sind wir Teilnehmer eines wiederholenden Vollzugs dessen, was niemals hätte geschehen dürfen und doch geschehen ist, und erfahren dies Ungeheuerliche: Es hat stattgefunden«. Burkhardt Lindner: Protokoll, Memoria, Schattensprache. »Die Ermittlung« von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater. In: Rechenschaft. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen. Hg. von Stephan Braese. Göttingen 2004, S. 131-145, hier S. 145. Hervorhebung im Original.

⁵ Wie Saskia Fischer herausgearbeitet hat, werden »[m]it der Prozesssituation, die die eigentliche Handlung der *Ermittlung* auf der Bühne bildet, [...] die gemeinsame kommunikative Anstrengung und der Vorgang des bewusst wiederholten Erinnerns wortwörtlich vorgeführt«. Saskia Fischer: Ritual und Ritualität im Drama nach 1945. Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Sachs, Weiss, Hochhuth, Handke. Paderborn 2019, S. 375.

⁶ Ernst Schumacher: Engagement im Historischen. Ernst Schumacher unterhielt sich mit Peter Weiss. August 1965. In: Peter Weiss im Gespräch. Hg. von Rainer Gerlach und

Wiederholung und Entfernung, letzteres nicht (nur) topographisch, sondern temporal verstanden, sind dadurch bei Weiss eng verknüpft.

Die zweite Ent-Fernung ist jene zwischen dem Publikum und den Geschehnissen auf der Bühne. In seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* hat Weiss selbst auf dessen performative Möglichkeiten hingewiesen: Es kann »das Publikum in die Verhandlungen einbeziehen, wie es im wirklichen Prozeßsaal nicht möglich ist, es kann das Publikum gleichsetzen mit den Angeklagten oder den Anklägern, es kann es zu Teilnehmern einer Untersuchungskommission machen«⁷. Die Regisseure und Bühnenbildner haben dies in vielfältiger Weise aufgenommen und entfernten durch entsprechende inszenatorische Konzepte zentrale, für das affirmative nationale Selbstverständnis der 1960er-Jahre konstitutive Abstände: Podeste, Lichtkegel, Blickrichtungen und Platzierungen im Parkett sorgten wahlweise dafür, dass sich die Zuschauerinnen und Zuschauer in der Position »potentieller Opfer« wiederfanden, als direkt angesprochene Geschworene fungierten⁸, oder der eigenen möglichen Täterschaft nahe kamen und so gewahr wurden⁹.

Matthias Richter. Frankfurt a.M. 1986, S. 82-93, hier S. 83. Hervorhebung N.T. An anderer Stelle fügt er ähnlich an: »Man kann diesen Gedankenkomplex überhaupt nur von heute aus im Rückblick beobachten und versuchen, zu analysieren, was da vorgegangen ist. In dem Stück wird ständig nur von unserer Gegenwart aus der Blick geworfen auf diese Vergangenheit und diese Vorgänge«. Wilhelm Girnus und Werner Mittenzwei: Gespräch mit Peter Weiss. Mai 1965. In: ebd., S. 63-76, hier S. 74.

⁷ Peter Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: ders.: *Rapporte 2*. Frankfurt a.M. 1971, S. 91-104, hier S. 100f.

⁸ Vgl. Urs Jenny: *Ein Wochenende in Stockholm*. Stücke von Schnitzler und Wesker und Bergmanns Inszenierung der »Ermittlung«. In: *Theater heute* 7 (1966), H. 5, S. 26-29, hier S. 28f. In Stockholm, wo dies der Fall war, traten die Zeugen zudem erst zu ihrer jeweiligen Aussage auf, blieben nach dieser aber auf der Bühne, so dass die Anklage schrittweise immer größer wurde.

⁹ Vgl. Ernst Wendt: *Was wird ermittelt?* In: *Theater heute* 6 (1965), H. 12, S. 14-18. Unreflektierte Formulierungen mit dem Begriff »Rampe« irritieren hierbei aus heutiger Sicht; vgl. ebd., S. 14, S. 16. In Peter Palitzschs Inszenierung traten zudem die gleichen Schauspielerinnen und Schauspieler in unterschiedlichen Rollen auf beiden Seiten auf und verwischten so die Grenze zwischen Tätern und Opfern. Robert Cohen wandte hiergegen

Diese engführenden Irritationen sind auch im Stücktext selbst angelegt¹⁰. So nutzt der Hauptangeklagte Mulka an zentraler Stelle den Kollektivsingulär »Wir«, wenn er sagt:

ANGEKLAGTER 1

[...]

Herr Präsident

man soll in diesem Prozeß
auch nicht die Millionen vergessen
die für unser Land ihr Leben ließen
und man soll nicht vergessen
was nach dem Krieg geschah
und was immer noch
gegen uns vorgenommen wird

Wir alle

das möchte ich nochmals betonen
haben nichts als unsere Schuldigkeit getan
selbst wenn es uns oft schwer fiel

[...]

Heute

[...]

sollten wir uns mit anderen Dingen befassen
als mit Vorwürfen
die längst als verjährt
angesehen werden müßten

*Laute Zustimmung von seiten der Angeklagten.*¹¹

Während die einbeziehende Ansprache inhaltlich einem Großteil der deutschen Bevölkerung aus der Seele gesprochen haben wird, bietet sich

ein, dass es zwar »Weiss' Absichten geradezu entgegengesetzt ist, von einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Zeugen und Angeklagten zu sprechen«. Durch dieses Mittel jedoch »erschieden Täter und Opfer nicht mehr nur als historisch bedingt, sondern als beliebig austauschbar«. Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit. Stuttgart/Weimar 1992, S. 151.

¹⁰ Alfons Söllner meinte daher, das Stück diene nicht zuletzt der »Ermittlung eines Publikums«. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung. Opladen 1988, S. 169.

¹¹ Peter Weiss: Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Frankfurt a.M. 1991, S. 198f.

der, der sie vorträgt, am wenigsten zur Identifikation an. Die begeisterte Affirmation der übrigen Täter vergällt den Zuschauenden zugleich jeden Gedanken daran, sich durch ihren Schlussapplaus – der nach diesen letzten Sätzen des Stückes folgen müsste – hieran anzuschließen¹².

Der einzige andere Kollektivsingular mit Appellfunktion findet sich bei dem Zeugen 3 und seinen viel kritisierten Sätzen zum Zusammenhang von kapitalistischer Gesellschaft und faschistischem System¹³. Er steht Mulka dadurch entgegen und bildet den ideologischen Konterpart. Hier greift Weiss bekanntermaßen am deutlichsten in das dokumentarische Material ein; hier finden die *Verschiebungen* statt. Um in der Wiederholung die Entfernung zu leisten, d.h. die Gegenwart des nur vermeintlich Vergangenen zu verdeutlichen, betont er Punkte, die ihm *weiterhin* übersehen zu werden scheinen: die Fortsetzung des nationalsozialistischen Antikommunismus, den Fortbestand des entsprechend ausbeuterischen kapitalistischen Systems¹⁴. Christoph Weiß hat gezeigt, wie Peter Weiss speziell diese Textstellen immer wieder überarbeitete, und spricht von dem »Dilemma«, in dem dieser sich befunden habe: zwischen der konzeptionellen Anlage des Stückes (das heißt existenzialistische Darstellung, Abstrahierung, Entkonkretisierung) auf der einen Seite¹⁵ – und dem Wunsch nach tagesaktueller politischer Zuspitzung über die Nennung von Namen und Hervorhebung bestimmter Opfer auf der anderen¹⁶. Kritik wird heute längst nicht mehr so

¹² Vgl. Jenny: Ein Wochenende in Stockholm [wie Anm. 8], S. 29: »die Angeklagten applaudieren frenetisch – damit ist dem Publikum jeder Gedanke an Applaus verschlagen«. Vgl. hierzu auch Fischer: Ritual und Ritualität im Drama nach 1945 [wie Anm. 5], S. 382, sowie Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung. »Die Ermittlung« und ihr Autor Peter Weiss. Frankfurt a.M./Bern 1982, S. 362f.

¹³ Vgl. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 85.

¹⁴ Vgl. Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit [wie Anm. 9], S. 151f.

¹⁵ Vgl. Christoph Weiß: Die Ermittlung. In: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen. Hg. von Ch.W. und Martin Rector. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 108-154, hier S. 113f.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 145. »Einerseits will er seinen Text als aktuellen Eingriff nochmals politisch zuspitzen [wodurch die sowjetischen Opfer hervorgehoben werden, N.T.], andererseits bleibt ihm nicht verborgen, daß damit der Verzicht auf Hinweise zur Hauptgruppe

sehr am angestrebten Universalismus geübt¹⁷, sondern vielmehr daran, dass Weiss ihn – und zwar maßgeblich durch diese nachträglichen Verschiebungen – nicht einhielt: Weder stimmt der Vorwurf, dass in dem Stück keine Juden vorkommen, noch die Verteidigung, dass auch sonst alle Hinweise auf eine »ethnische, nationale und politische Zugehörigkeit gestrichen« seien¹⁸, weder der Vorwurf der »Verquickung der Opfer« (James E. Young), noch die Verteidigung, Weiss habe eben »alle unter der allgemeinen Kategorie der ›Verfolgten« [...] subsumier[t]«¹⁹ (Jean-Michel Chaumont). Beide Positionen finden sich mit erstaunlicher Persistenz in der Literatur. Dabei gibt es im Gegenteil deutliche Hinweise auf die Zugehörigkeit bestimmter Opfer, die zudem problematischen Differenzierungen zwischen den Opfergruppen entsprechen: Indem Weiss einige explizierte und dadurch aus dem Kollektiv heraushob, entstand ein Missverhältnis und wurde unweigerlich eine Vergleichsebene eingezogen. Dies betrifft nicht nur die diesbezüglich oft genannten sowjetischen Kriegsgefangenen, sondern auch die aus dem Universellen herausgelöste Widerstandsbewegung, deren Aktivitäten mit mehreren Druckseiten überproportional viel Platz eingeräumt wird²⁰.

der jüdischen Opfer nicht mehr zu vertreten ist [...]. Betrachtet man das Resultat [...], so wird deutlich, daß Weiss letztlich auch substantielle konzeptionelle Einbußen in Kauf zu nehmen bereit war, um sein Stück in einem ihm wichtig erscheinenden Punkt aktuell-politisch zu prononcieren«.

¹⁷ Vgl. etwa Irene Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewusstsein im Werk von Peter Weiss. In: Literatur, Ästhetik, Geschichte: Neue Zugänge zu Peter Weiss. Hg. von Michael Hofmann. St. Ingbert 1992, S. 49-64, hier S. 52.

¹⁸ Jean-Michel Chaumont: Der Stellenwert der »Ermittlung« im Gedächtnis von Auschwitz. In: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard. Opladen 1994, S. 77-93, hier S. 80.

¹⁹ Ebd., S. 81.

²⁰ Später wird diese Gruppe noch einmal namentlich erwähnt und dadurch hervorgehoben: »RICHTER Weshalb waren die Häftlinge dort / ANGEKLAGTER 12 Ich glaube / wegen ihrer Kontakte zur Widerstandsbewegung / Es war ein Kollektivvorwurf [sic; N.T.]«. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 12], S. 107. Derselbe Angeklagte gibt später an, dass in einer »Zugangsliste« über die neu Angekommenen vermerkt wurde, »ob es sich um einen politischen Häftling / einen kriminellen Häftling / oder einen rassischen Häftling« handelte. Ebd., S. 110.

Diese Szene steht zudem der Verteidigung Chaumonts entgegen, Weiss »hätte [...] einen idealisierten Alltag des Konzentrationslagers [...] mit brüderlichen Häftlingen, die im Bündnis gegen die Henker solidarisch handelten«, schreiben *können*, dass »aber festzuhalten [bleibe], daß sich davon in der »Ermittlung« keine Spur findet«²¹. Diese findet sich durchaus – aber durch die Verschiebung, die ihre Betonung darstellt, gerät auch das implizit gezeichnete Verhältnis der Gruppen untereinander auf problematische Weise in Schiefelage. Auf die Frage, aufgrund welcher Kriterien er bei vereinzelt möglichen Rettungen von Häftlingen die Entscheidung für oder gegen jemanden getroffen habe, antwortet der Zeuge 3 zunächst mit Verweis auf die je höheren Überlebenschancen der Betroffenen, fügt dann jedoch hinzu:

ZEUGE 3

Und dann die viel schwierigere Frage
Wer könnte *wertvoller und nützlicher* sein
für die internen Angelegenheiten der Häftlinge

VERTEIDIGER

Gab es besonders Bevorzugte

ZEUGE 3

*Natürlich hielten die politisch Aktiven
untereinander zusammen
stützten und halfen einander
soweit sie konnten*

Da ich der Widerstandsbewegung im Lager angehörte
war es selbstverständlich
daß ich alles tat
um vor allem die Kameraden
am Leben zu erhalten.²²

Zwar erklärt er sein Verhalten mit der eigenen Zugehörigkeit zu dieser Gruppe: eine menschlich nachvollziehbare »Ungerechtigkeit«, diese im

²¹ Chaumont: Der Stellenwert der »Ermittlung« im Gedächtnis von Auschwitz [wie Anm. 18], S. 88.

²² Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 82. (Hervorhebung N.T.)

Überlebenskampf zu bevorzugen. Da diese Sätze jedoch unmittelbar auf Schilderungen des unnachgiebigen und unbarmherzigen Verhaltens *anderer*, nicht der Gruppe der »politisch Aktiven« zugehörigen Häftlinge fallen, hält der Text auch eine andere Unterscheidung bereit: Hielten diese also nicht zusammen, stützten und halfen einander nicht, soweit sie konnten – so dass sie den Tod (so der hier gegebene Kontext und daher die hinter den Sätzen stehende Logik) eher verdient hatten, als diese anderen, explizit »wertvoller[en] und nützlicher[en]« Opfer?²³

Während es auf eine frühere Frage nach Widerstand im Lager von nicht klar zugeordneten Zeugen geheißen hatte, dass die Häftlinge hierfür zu erschöpft waren, berichtet *dieser* Zeuge aus der Widerstandsbewegung von Kontakten zu »Partisanengruppen« und der Organisation von »Sprengstoff« zum Zweck eines »bewaffneten Aufruhr[s]«²⁴. Christoph Weiß hat gezeigt, dass speziell diese Ausführungen des Zeugen 3 »in der Regel nicht den Quellen entnommen sind«. Da sie zudem aber so deutlich »auf Interpretation der politischen Zusammenhänge zielen«²⁵, ist diese ungenaue Quellenlage ausgerechnet hier problematisch. Zumal der Zeuge schließlich selbst einen Vergleich zwischen »solchen« und »den anderen« Opfern vornimmt: »Die meisten die auf der Rampe ankamen / fanden allerdings nicht mehr die Zeit / sich ihre Lage zu erklären / Verstört und stumm / gingen sie den letzten Weg / und ließen sich töten / weil sie nichts verstanden / Wir nennen sie Helden / doch ihr Tod war sinnlos«²⁶. Wer »Die meisten« im Lager waren, ist unstrittig (gerade deshalb war ihre Diminuirung im Text ja so umstritten). Aufgrund der textuell angelegten Gegenüberstellung wird *ibr* Tod nun als *im*

²³ Wenn es heißt: »Die Hauptaufgabe des Widerstands / bestand darin / eine Solidarität aufrecht zu erhalten«, so legt dies nahe, dass dies *auch* »gegen« die anderen Opfer getan werden musste, die dies eben nicht von sich aus taten (ebd., S. 83). Später werden menschliche Regungen unter Häftlingen ohne eine genaue Zuordnung ihrer geschildert (vgl. ebd., S. 159). Vgl. zur Solidarität von Häftlingen vs. Funktionsübernahme im Lager auch Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung [wie Anm. 12], S. 390-396.

²⁴ Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 83.

²⁵ Christoph Weiß: *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die »Ermittlung« im Kalten Krieg*. Bd. 1. St. Ingbert 2000, S. 119.

²⁶ Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 86. Hervorhebung N.T.

Vergleich sinnlos benannt. Aufgrund der politischen Aktivität interniert zu sein, benennt der Zeuge hingegen als Vorteil: »Es war unsere Stärke / daß wir wußten / warum wir hier waren«²⁷. Abermals werden die Häftlinge aus der Widerstandsbewegung so von jenen Häftlingen abgegrenzt, die »nur« aufgrund ihrer *nicht* selbstgewählten Gruppenzugehörigkeit im KZ waren²⁸.

Die Differenzierung von aktiven, sich auflehrenden Opfern auf der einen und passiven, sich töten-lassenden Opfern auf der anderen Seite verläuft dabei explizit entlang der Grenzlinie »jüdisch«/»nicht jüdisch«. Die vielbehauptete Namenlosigkeit der Opfer ist schon in sich nicht zutreffend: neben der stets als Ausnahme angeführten »Lili Tofler« werden die Namen »Walter Windmüller«, »Jakob«, »Janicki«, »Berger«, »Peter Werl«, »Felix«, »Schwarz«, »Gebhard«, »Weiß«, »Kurt Pachala«, »Bruno Graf« und »Bogdan Glinski« genannt²⁹. Signifikant hieran ist jedoch, dass von diesen namentlich hervorgehobenen Häftlingen die einzigen, die sich *wehren*, nun gleichzeitig ausnahmslos jene sind, die *keine* vermeintlich »typisch jüdischen« Namen tragen und deren reale Vorbilder überdies auch keine Juden waren³⁰. Auch ohne dieses entsprechende Hintergrundwissen ließe sich jedoch textintern anhand der onomastischen Markierung diese Trennlinie ziehen: Von Kurt

²⁷ Ebd., S. 87. Hervorhebung N.T. Vgl. hierzu auch Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung [wie Anm. 12], S. 396-401.

²⁸ Diese spezifische Gegenüberstellung wird zusätzlich problematisch, wenn fehlende Standhaftigkeit an anderer zentraler Stelle des Textes deutlich negativ konnotiert wird. Die Abwesenheit einiger »ehemalige[r] Leiter / der mit dem Lager zusammenarbeitenden Industrien«, die hätten aussagen sollen, also zweifelsfrei negative Figuren, fehlen aufgrund der folgenden sprechenden Gründe: »Der eine Zeuge hat dem Gericht ein Attest eingereicht / daß er erblindet sei / [...] der andere Zeuge leidet an gebrochenem Rückgrat«. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 100. Hervorhebung N.T.

²⁹ Ebd., S. 65, S. 68, S. 130, S. 143, S. 146, S. 154, S. 162, S. 163, S. 165. Anders als in der Sekundärliteratur immer wieder angeführt, gehört »Sarah« indes gerade nicht dazu: Als solche bezeichnet Unterscharführer Stark lediglich eine Lagerinsassin, die er nicht näher kennt, bezieht sich damit also lediglich auf die nationalsozialistische »Umbenennung« aller jüdischen Frauen in Sarah. Dies stellt also gerade *kein* individualisierendes Moment dar; im Gegenteil.

³⁰ Vgl. hierzu Dietz Bering: Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933. Stuttgart 1987.

Pachala wird angegeben, dass er einen Fluchtversuch unternommen hat³¹, von Bruno Graf und Bogdan Glinski bewundernd hervorgehoben, wie besonders lange sie in den Zellen »durchgehalten« haben³² – und obwohl er »vorher noch auf der Schaukel« war, einem Folterinstrument, das laut früheren Aussagen viele überhaupt nicht überlebt haben, schreit der Häftling »Berger« als letzte Worte noch: »Ihr Mörder ihr Verbrecher«³³. Wenn später angeführt wird, wie sich die »anderen« Häftlinge in der gleichen Situation verhielten – »Einige beteten / andere hörte ich nationale / oder religiöse Lieder singen«³⁴ – ist der Kontrast deutlich. Damit entspricht die Darstellung exakt dem etwa in der DDR in dieser Zeit gewünschten »Bild des integren kommunistischen Widerstandskämpfers«, das – wie Jenny Willner in ihrem Buch zeigt – etwa einer Veröffentlichung von Primo Levis *Se questo è un uomo* entgegenstand, an dem von Seiten der Zensur »der fehlende Heroismus bei der Darstellung der Lagerhäftlinge in Auschwitz« bemängelt wurde³⁵.

Die namentlich genannten jüdischen Häftlinge sind hingegen ausnahmslos alle Funktionshäftlinge und stellen damit in gewisser Hinsicht innerhalb der Opfergruppe die Täter dar³⁶. Eine bemerkenswerte Leerstelle in dem

³¹ Vgl. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 162f.

³² Vgl. ebd., S. 163 und 165.

³³ Ebd., S. 130.

³⁴ Ebd., S. 134.

³⁵ Jenny Willner: Wortgewalt. Peter Weiss und die deutsche Sprache. Konstanz 2014, S. 150.

³⁶ Unter ihnen befinden sich auch einige der namentlich genannten nicht-jüdischen Häftlinge; von ihnen wird jedoch stets noch etwas anderes, darüber hinausgehendes bekannt, das ihren Heroismus zeigt und diese Mitarbeit insofern – gelesen als »notwendiges Übel auf dem Weg zum Erreichen des »höheren Ziels« – aufzuheben scheint. Gerade weil, wie Burkhardt Lindner festhält, in vielen Fällen »das persönliche Moment [...] getilgt ist« und Weiss nach dem »Prinzip der sprachlichen Vereinfachung, der Entindividualisierung des Erinnerns und der Anonymisierung allen Sprechens verfährt«, fallen diese Ausnahmen hiervon umso mehr auf. Lindner: Protokoll, Memoria, Schattensprache [wie Anm. 4], S. 138f. In Irene Heidelberger-Leonards Lesart verkörpert der Funktionshäftling »Weiß« das ambivalente Selbstverständnis Peter Weiss' und verweist in der »klischeehafte[n] Antino-

weit überwiegenden Teil der Forschung bildet diesbezüglich der über den Namen am deutlichsten jüdisch markierte Kapo³⁷: »Jakob« wird von mehreren Zeugen wie Angeklagten immer wieder namentlich genannt³⁸, insgesamt sieben Mal, davon allein vier Mal durch den Weiss besonders wichtigen Zeugen 3³⁹. Ein einziges Mal kommt »Jakob« dabei indirekt selbst zu Wort: Auf die Frage, wie er den Dienst an den Hungerzellen ertragen könne, antwortet er: »Gelobt sei / was hart macht / Mir geht es gut / ich esse die Rationen / von denen da drinnen / Ihr Tod rührt mich so wenig / wie es den Stein rührt / in der Mauer«⁴⁰. Dass ihm hier zudem kanonische Durchhalteparolen der Napola in den Mund gelegt werden, verschärft die verschiebende Darstellung. Der einzige Funktionshäftling, der in den Frankfurter Auschwitz-Prozessen mitangeklagt war, Emil Bednarek, war währenddessen gerade *kein* Jude, sondern aufgrund des Verdachts der Mitgliedschaft in einer Widerstandsorganisation im KZ.

Weiss' überaus reflektiertes, selbstkritisches Selbstverständnis als »in mindestens dreierlei Hinsicht Entkommener«⁴¹ und – dadurch – im Nachkriegsdeutschland nicht-willkommener Rückkehrer (dies zeigen nicht zuletzt die Drohbriefe, die er nach der Premiere erhielt)⁴², der nun aber dennoch gefeiert vereinnahmt wurde⁴³, steht diesen Lesarten, das soll hier

mie«, die er zusammen mit dem Funktionshäftling »Schwarz« bildet, »auf die Austauschbarkeit von Opfer und Täter«. Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewusstsein im Werk von Peter Weiss [wie Anm. 17], S. 52.

³⁷ Dass Weiß zufolge »mit »Sarah« der deutlichste Hinweis des gesamten Stücks auf die jüdischen Opfer gegeben wird«, ist angesichts des extrem prominent ausgestalteten »Jakob« daher nicht überzeugend. Weiß: Die Ermittlung [wie Anm. 15], S. 140.

³⁸ So von dem Zeugen 6 (vgl. Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 93), dem Angeklagten 2 (S. 94), dem Zeugen 9 (S. 104) und dem Zeugen 3 (S. 122, S. 134, S. 135, S. 166).

³⁹ Auch Krause benennt die »herausragende Kommentatorfunktion« des Zeugen 3; Jochen Vogt zufolge könnte man ihn »den »theoretischen Kopf« dieser Personengruppe nennen«. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung [wie Anm. 12], S. 417; Jochen Vogt: Peter Weiss. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 98.

⁴⁰ Weiss: Die Ermittlung [wie Anm. 11], S. 167.

⁴¹ Willner: Wortgewalt [wie Anm. 34], S. 53.

⁴² Vgl. hierzu ebd., S. 152.

⁴³ Vgl. hierzu ebd., S. 50-59.

betont werden, deutlich entgegen. Der Text mit seinem Eigenleben hält sie indes dennoch bereit. Es gibt daher m.E. zweierlei Verschiebungen: jene, die Weiss – dies ist an unterschiedlichen Manuskriptversionen nachvollziehbar – durch nachträgliche Änderungen gezielt vorgenommen hat, um das Stück sozialistisch zu prononcieren, und deren hierdurch entstandene, aber unbeabsichtigte Folgen.

Programmatisch hat Weiss festgehalten, dass »[d]as dokumentarische Theater [...] die im wirklichen Verhandlungsraum zur Sprache gekommenen Fragen und Angriffspunkte zu einer neuartigen Aussage bringen [kann]. Es kann, durch den Abstand, den es gewonnen hat, die Auseinandersetzung von Gesichtspunkten her nachvollziehen, die sich im ursprünglichen Fall nicht stellten«⁴⁴. Mit der Hervorhebung der politischen Opfer zeigt er, welche Gesichtspunkte er als bislang zu Unrecht übergangen wertet. Dadurch entstehen gegenüber den jüdischen Opfern jedoch Asymmetrien, die aus dem heute wiederum gewonnenen Abstand, vor dem Hintergrund von Debatten um die Problematik der Opferkonkurrenz, hervorstechen. Das Stück ist dadurch deutlich, wie Milo Rau auf einer Podiumsdiskussion in Berlin bemerkte, »in seiner Zeit steckend«⁴⁵.

Milo Rau: *Hate Radio*

Mit seinem Stück *Hate Radio* setzt dieser an einem anderen Punkt an. Während Weiss den Prozess selbst zeigt, führt Rau das auf, was zum Prozess geführt hat: Eine Sendung jenes ruandischen Radiosenders, Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTL), der durch seine krude Mischung aus einem ›hippen‹, jugendlichen Moderationsstil und aktueller Charts-Musik auf der einen – und extremem Hass inklusive Aufrufen zur Abschachtung von Nachbarn, deren Verstecke kurz zuvor durchgegeben wurden, auf der anderen Seite während der Massaker eine zentrale propa-

⁴⁴ Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater [wie Anm. 7], S. 100.

⁴⁵ »Literatur und Politik heute: Wie aktuell ist Peter Weiss?« Podiumsdiskussion am 5. August 2016 im Literaturforum im Brecht-Haus. Siehe: <http://lfbrecht.de/event/literatur-und-politik-heute-wie-aktuell-ist-peter-weiss/> (letzter Aufruf 4.10.2023).

gandistische Rolle spielte. Während die Angeklagten bei Weiss immer wieder hervorheben, dass *nicht sie* die Taten begangen, sondern nur Befehle weitergegeben hätten, sind die RTL-Moderatoren genau *für* ihr Aussprechen und Weitergeben von Tötungs»befehlen« schuldig gesprochen worden⁴⁶. Mit Verweis auf den Präzedenzfall um Julius Streicher und »Der Stürmer« wurden sie später vor dem Internationalen Strafgerichtshof von Arusha wegen Anstiftung zum Völkermord und Verbrechen gegen die Menschlichkeit verurteilt.

Milo Rau hat das 16 Quadratmeter große gläserne Studio des Senders detailgetreu nachgebaut⁴⁷ und etwa tausend Stunden Material von Sendemitschnitten, Zeugenaussagen und Verhörprotokollen auf die ca. 70 Minuten einer »typischen« Sendung kondensiert. Das Publikum auf den umlaufenden Sitzreihen trägt Kopfhörer und sieht und hört den Moderatorinnen und Moderatoren bei der Produktion dieser Sendung – inklusive Anmoderationen, Musikeinspielungen etc. – zu.

Mirjam Wenzel hat die Möglichkeit der Nachverfolgung der Frankfurter Prozesse, die Peter Weiss mit *Die Ermittlung* geschaffen hat, als »Beobachtung zweiter Ordnung« im Luhmann'schen Sinne bezeichnet⁴⁸. Die Zuschauer beobachten die Beobachter: die Beobachter der Taten, also die Zeugen, die hierüber nun nachträglich Auskunft geben, sowie die Beobachter dieser Auskunft gebenden Beobachter, die Verteidiger und die Richter. Auch Milo Rau beruft sich für seine Arbeiten auf das erkenntnisgenerierende Moment, das

⁴⁶ Vgl. zu dieser aktualisierten Form des »Schreibtischtäters« als »Mikrofontäter«: Rolf Bossart und Milo Rau: Wenn aus Wasser Eis wird [Interview]. In: Hate Radio. Materialien, Dokumente, Theorie. Hg. von Milo Rau. Bonn 2014, S. 8-28, hier S. 22.

⁴⁷ Ebenso wie *Die Ermittlung* im Land der Täter aufgeführt wurde, hat auch Milo Rau den Weg an die Originalschauplätze nicht gescheut, und ist im Vergleich zu Weiss sogar noch deutlich weiter gegangen. Die Inszenierung in Kigali fand etwa in dem tatsächlichen gläsernen Studio des Senders statt und konnte von den Zuschauerinnen und Zuschauern über Kofferradios mit Kopfhörern von der Straße aus verfolgt werden.

⁴⁸ Mirjam Wenzel: Gericht und Gedächtnis. Der deutschsprachige Holocaust-Diskurs der sechziger Jahre. Göttingen 2009, S. 10. Peter Weiss selbst hat das dokumentarische Theater ähnlich verortet: »Es befindet sich nicht im Zentrum des Ereignisses, sondern nimmt die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden ein«. Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater [wie Anm. 7], S. 97.

dadurch entsteht, bereits Geschehenes wieder beobachtbar zu machen⁴⁹. Bei *Hate Radio* kommt es hierbei jedoch zu einer anderen Art »zweiter Beobachtung: Das Stück zwingt das Publikum dazu, *wieder* zu der zuschauenden Welt zu werden. Hier beobachten die Zuschauer die Täter bei ihren Taten und sehen dabei genau so untätig zu, wie die Welt beim Genozid – nur dass sie diesmal um das Ergebnis wissen. (Das gläserne Studio, in dem sich die Moderatoren befinden, erinnert dabei an die Glaskästen, in denen Angeklagte wie Eichmann in den Gerichtssälen Platz nahmen.) Wiederholt – und dem Publikum dadurch performativ verdeutlicht – wird so das Mittragen der Verbrechen nicht nur durch die Mehrheit der Ruander, sondern die Mehrheit der Menschheit insgesamt, das für das »Gelingen« dieses Völkermords maßgeblich war.

Die wörtliche Übersetzung der für diese und seine Arbeit insgesamt vielfach herangezogenen Genrebezeichnung des »Reenactments« weist Rau zurück: Es sei nicht das Nachspielen eines Ereignisses, sondern »eine Rekonstruktion von etwas, was es irgendwann vielleicht mal gegeben hat, *aber in der Bedeutungsdichte von jetzt*«⁵⁰. Die Philosophin Juliane Rebentisch verdeutlicht dieses Charakteristikum anhand der Unterscheidung von populärhistorischen und künstlerischen Reenactments: Bei ersteren, beispielsweise solchen des Amerikanischen Bürgerkriegs, sei es geradezu konstitutiv, dass »vorausgesetzt [wird], was die Bedeutung des historischen Ereignisses ist«; während die »künstlerischen Adaptionen dieses Genres« dazu dienen, »das Vergangene der Interpretation wieder zu öffnen«, »ein Moment der Unbestimmtheit« und »des Rätselhaft-Werdens von historischen Dokumenten«⁵¹ zu erreichen.

⁴⁹ Vgl. Christine Wahl und Milo Rau: Die Wahrheit der Wiederholung [Interview]. In: *Hate Radio* [wie Anm. 46]. Bonn 2014, S. 220-238, hier S. 228.

⁵⁰ Ebd., S. 224. Hervorhebung N.T. Vgl. zu Raus Reenactment-Begriff auch die Texte unter dem entsprechenden Schlagwort in: *Wiederholung und Ekstase. Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*. Hg. von Rolf Bossart und Milo Rau. Zürich/Berlin 2017, S. 161-165, S. 166-170 und S. 171-178.

⁵¹ »Gräuel und Kunst – Wo liegen die Grenzen des Ästhetischen?« Gespräch mit Juliane Rebentisch und Milo Rau in der Sendung »Sternstunde Philosophie« vom 6. April 2014.

Mit *Hate Radio* rückt Rau auch inhaltlich in den Fokus, was historiographisch vielfach als Wiederholung narrativiert wurde. Robert Stockhammer ruft schon im Titel seines Buchs *Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben* implizit »de[n] einen, de[n] nicht-anderen« und damit den Vergleichsdruck in Bezug auf den Holocaust mit auf⁵². Verwiesen wurde auf diesen auch bereits während der Massaker in Ermahnung des oft beschworenen »nie wieder«. Nicht nur *ist* es noch einmal zu einem Genozid gekommen; es ist auch zu einem zentralen Topos des ruandischen Völkermords geworden, dass »die Welt dabei zusah«⁵³; u.a. in Form einer vor Ort stationierten UN-Mission, die vom Weltsicherheitsrat kein Mandat zum Eingreifen bekam.

Die wesentliche Ent-Fernung, die das Stück vornimmt, zielt jedoch auf jenen behaupteten »Abstand«, der sich schon in der Terminologie der »Stammesfehde« zeigt, die in der Berichterstattung lange verwendet wurde⁵⁴. Es

Online unter URL: <http://www.srf.ch/sendungen/sternstunde-philosophie/graedel-und-kunst-wo-liegen-die-grenzen-des-aesthetischen> (letzter Aufruf 4.10.2023).

⁵² Robert Stockhammer: *Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben*. Frankfurt a.M. 2005, S. 58.

⁵³ U.a. in den Dokumentationsfilmen *The Last Just Man* (CDN 2002, Regie: Steven Silver) und *Ghosts of Rwanda* (US 2004, Regie: Greg Barker).

⁵⁴ Vgl. u.a. Bartholomäus Grill: Jeder gegen jeden. Afrika: Der grausame Stammeskrieg in Ruanda könnte bald auch das Nachbarland Burundi erfassen. In: *Die Zeit*, 15. April 1994. Online unter URL: <http://www.zeit.de/1994/16/jeder-gegen-jeden/komplettansicht> (letzter Aufruf 4.10.2023). Grill hat seine eigene Berichterstattung später selbstkritisch aufgearbeitet, vgl. Bartholomäus Grill: Im Gefängnis des Gestern. In: *Der Spiegel*, 30 März 2014, S. 56-60: »Heute wissen wir: Der Genozid war nicht das Werk archaischer Chosmächte, sondern einer gebildeten, modernen Elite, die sich aller Instrumente eines hochorganisierten Staates bediente – des Militärs und der Polizei, der Geheimdienste und Milizen, des Verwaltungsapparates und der Massenmedien«. Eine weitere »exotisierende« Unterscheidung hat Robert Stockhammer mit der Beobachtung aufgezeigt, dass »[d]er Holocaust [...] nicht ebenso als ein »europäischer« Genozid begriffen [wird] wie der Genozid in Ruanda als ein »afrikanischer«. Üblich ist zwar die Wendung »Mord an den europäischen Juden«; mit ihr wird jedoch nur die weit über Deutschland hinausreichende Extension dieses Völkermords betont – und diese geographische Extension meint der Rekurs auf »Afrika« im Rahmen des Genozid in Ruanda ja gerade nicht, da dieser innerhalb der Grenzen

widersetzt sich solchen zivilisatorisch-hierarchisierenden Darstellungen, indem es einer Exotisierung des Geschehens deutlich entgegenarbeitet⁵⁵ und die Rolle ›des Westens‹ aufzeigt.

Dessen Verstrickung beginnt bereits bei der lokalen Geschichte des hier im Zentrum stehenden Mediums. In einem Land, in dem mündlichen Überlieferungen lange der wichtigste Stellenwert zukam, wurde das Radio zum wichtigsten Propaganda-Instrument, was zusätzlich dadurch gewährleistet wurde, dass kurz vor Beginn der Massaker kostenlose Empfangsgeräte unter der Bevölkerung verteilt wurden⁵⁶. Wie Stockhammer betont, setzten die Genozidäre damit nur »eine Modernisierungspolitik fort, die seit den 1970er-Jahren zum Repertoire von Entwicklungsorganisationen gehörte, welche mit dem Radio die niedrige Alphabetisierungsrate und die geographischen Entfernungen überwinden wollten«⁵⁷. Die erst kurz zuvor auf Drängen durchgesetzte freie Meinungsäußerung und damit einhergehende Pluralisierung der Medienlandschaft hatte die Senderlizenz für RTLM erst ermöglicht, über die nun die Mordaufrufe verbreitet wurden.

In den Dialogen verweisen die (aller Grausamkeit zum Trotz über ihre ›Coolness‹ als Sympathieträger aufgebauten) Moderatoren *en passant* auf weitere Verbindungen. Mehrfach analogisieren sie die ruandische Situation mit dem Holocaust, identifizieren sich dabei jedoch mitnichten mit den Nazi-Schergen⁵⁸ (mit denen ihre realen Vorbilder nur wenig später vor dem Strafgerichtshof verglichen wurden). Im Gegenteil vergleichen sie die Überheblichkeit der Tutsi mit dem ›Arier-Denken‹⁵⁹ und stellen sich und die mordende Bevölkerung in eine Reihe mit der französischen Résistance und – historisch weiter zurückreichend – Robespierre⁶⁰. Sie berufen sich im Kampf zwischen Hutu

Ruandas stattfand [...]. Im Falle des Holocaust werden jedoch weder die Täter noch die Opfer üblicherweise als ›Europäer‹ markiert«. Stockhammer: Ruanda [wie Anm. 51], S. 135.

⁵⁵ Vgl. Wahl, Rau: Die Wahrheit der Wiederholung [wie Anm. 49], S. 224.

⁵⁶ Vgl. Stockhammer: Ruanda [wie Anm. 51], S. 24.

⁵⁷ Ebd., S. 24.

⁵⁸ Vgl. Hate Radio [wie Anm. 46], S. 182.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 196.

und Tutsi mitnichten auf ethnische Unterschiede oder Rasse-Logiken, deren Konstruktion sie historisch korrekt auf die europäischen Kolonialherren zurückführen⁶¹, sondern auf die Demokratie⁶²: eines der für das westliche Selbstverständnis zentralen zivilisatorischen Grundprinzipien schlechthin.

Eine weitere Form des Näher-Bringens wird mit der Anpassung des dokumentarischen Sendematerials an die veränderten Seh- und Hörgewohnheiten geleistet: »Das »richtige« RTL-M wäre für heutige Ohren weit entfernt davon, ein angesagter Jugendsender zu sein, eine historische Rekonstruktion hätte nichts von der nihilistischen Gewalt dieses Senders erzählt, mit der er 1994 in die ruandische Gesellschaft einbrach. [...] Die »echten« Moderatoren [...] waren [...] [f]ür unsere heutigen Vorstellungen oberlehrerhafte Langweiler, biedere Angestellte des Genozids«⁶³. Rau sorgt so dafür, dass die historisch-reale Faszination, die von den Machern von RTL-M ausgegangen war, nicht lediglich behauptet, sondern auch 20 Jahre später nachvollziehbar – und performativ nachvollzogen – wird: Die Moderatoren reißen Witze, die mehrfach auch bei Zuschauerinnen und Zuschauer unvermittelt für Lacher gesorgt haben, rufen zum Schlachten der »Kakerlaken« auf und spielen anschließend die angesagtesten Hits der 1990er, die weite Teile des Publikums in jenen Jahren ebenfalls gehört haben werden.

Über Verschiebungen setzt Rau indes deutliche Signale, dass seiner Wiederholung nicht zu trauen ist. Im Nachrichten-Block werden ein Flugzeugabsturz in North Carolina, zwei Spiele der Fußballweltmeisterschaft (kaum zufällig Deutschland-Belgien und Schweiz-Spanien) und der Mord an dem kolumbianischen Abwehrspieler Andrés Escobar genannt – doch die Zahl der genannten Todesopfer ist geringer als die tatsächliche, der

⁶¹ Vgl. ebd., S. 197.

⁶² Vgl. ebd., S. 188, 197.

⁶³ Milo Rau: Hundert Abende. In: Hate Radio [wie Anm. 46], S. 240-243, hier S. 243. Auf ähnliche Weise griff Weiss dramaturgisch in den Modus einer üblichen Zeugenbefragung ein: Indem nicht stunden- und damit seitenlang eine Person befragt wird, sondern die Sprecherinnen und Sprecher häufig wechseln, entsteht ein deutlich anderes Tempo als in Gerichtsverhandlungen üblich.

Endstand des erstgenannten Matches stimmt nicht, und Medellín wird als Stadt in den USA angeführt⁶⁴. Da es sich hierbei um Details handelt, dienen diese falschen Fährten auf inhaltlicher Ebene zunächst der Schaffung einer Inkongruenz zwischen dem großen Mitgefühl mit den Opfern des Flugzeugabsturzes und eines vereinzelt Mordes an dem Nationalspieler eines in keiner Beziehung zu Ruanda stehenden Landes und den vorangehenden und nachfolgenden Sendeteilen, in denen in absoluter Kälte zu extremer Gewalt an direkten Mitmenschen aufgerufen wird. Auf struktureller Ebene dienen sie aber auch jenem »Rätselhaft-Werden von historischen Dokumenten« um »das Vergangene der Interpretation wieder zu öffnen«, das Juliane Rebentisch als konstitutiv für künstlerische Reenactments benannt hat⁶⁵ und das an einer politischeren Verschiebung noch deutlicher wird. Raus erklärter Anspruch, es ginge ihm um eine »Wieder-Holung«⁶⁶ vergangener Ereignisse »in der Bedeutungsdichte von jetzt«, zeigt sich *par excellence*, wenn sich die Moderatoren beschweren:

Was hier geschieht, ist nur ein weiterer kolonialistischer Übergriff, verschleiert von einem Wort: Genozid. Alle Weißen – die Diener der Kaiserlaken – hören nicht auf, dieses Wort zu benutzen. Dabei kann man diese Bezeichnung gar nicht verwenden, wenn auf beiden Seiten Leute umgebracht werden, wie es leider in Ruanda der Fall ist. Und sobald wir gesiegt haben, wird auch niemand mehr diese Bezeichnung verwenden.⁶⁷

Sie klagen damit über das exakte Gegenteil dessen, was tatsächlich stattgefunden hat. Das bereits angeführte beobachtende Nicht-Eingreifen der

⁶⁴ Interessanterweise nennt er selbst als Indiz der Fiktionalisierung regelmäßig das Lied *I like to move it* von Reel 2 Real, das erst im Sommer 1994 veröffentlicht worden sei und daher nicht bei RTL M hätte gespielt werden können. Vgl. Rau: Hundert Abende. In: Hate Radio [wie Anm. 46], S. 240-243, hier S. 242. Ausgerechnet dies ist jedoch wiederum eine falsche Fährte: Die Single-Auskopplung ist bereits am 6. Oktober 1993 bei Strictly Rhythm Records erschienen.

⁶⁵ Rebentisch, Rau: »Gräuel und Kunst – Wo liegen die Grenzen des Ästhetischen?« [wie Anm. 50].

⁶⁶ Wahl, Rau: Die Wahrheit der Wiederholung [wie Anm. 49], S. 225.

⁶⁷ Hate Radio [wie Anm. 46], S. 187.

Weltöffentlichkeit hing untrennbar gerade mit dem staatsmännisch-berechnenden *Nicht-Verwenden* des Begriffs »Genozid« zusammen – der, wäre er gefallen, eine Intervention erzwungen hätte⁶⁸. Während der ruandische heute nach dem Holocaust als der unumstrittenste Völkermord gilt und davon ausgegangen wird, dass mehrere Hunderttausend Leben hätten gerettet werden können, *wenn* ihn jemand früher so genannt hätte, wird er hier statt dessen *als* ständig genannter westlicher Kampfbegriff angeführt, *mit dem* das Morden beendet und diffamiert werden *soll*, der laut den Moderatoren allerdings lediglich dazu diene, einen kolonialistischen Übergriff »reinzuwaschen«⁶⁹. Die Moderatoren benutzen dabei zugleich mitunter Formulierungen des heutigen ruandischen Oberbefehlshabers, erschweren dadurch simple schwarz-weiße Zuordnungen von gut und böse, Schuld und Unschuld und verweisen in der Rekonstruktion der Vergangenheit zugleich auf mögliche Kontinuitäten in der Gegenwart.

⁶⁸ Zwar spielt das Stück am Ende des Völkermords, als einige ihn – viel zu spät – bereits so nannten. Die Verschiebung ist über das hypertrophe »Alle Weißen [...] hören nicht auf« dennoch deutlich. Vgl. hierzu auch Manuel J. Ventura: The Prevention of Genocide as a *Jus Cogens* Norm? A Formula for Lawful Humanitarian Intervention. In: Shielding Humanity. Essays in International Law in Honour of Judge Abdul G. Koroma. Ed by Charles C. Jalloh and Olufemi Elias. Leiden/Boston 2015, S. 289-351, hier S. 325: »confirmed by declassified records from the period, there was indeed a concerted effort within the US government to ensure that the word »genocide« was not used and to avoid making any public declaration that genocide was in fact occurring in Rwanda. Thus, a declassified 1 May 1994 Rwanda discussion paper from the US Department of Defense states the following: »Be Careful. Legal at [US Department of] State was worried about [Rwandan events] yesterday – Genocide finding could commit USG [US Government] to actually »do something««. Another declassified 21 May 1994 action memorandum [...] specifically instructed US Department of State personnel to only use the words »acts of genocide« when referring to the Rwandan situation« – ein entscheidender diplomatischer Unterschied.

⁶⁹ Immer wieder verweist die George Ruggiu nachempfundene Figur im Stück auf die Schuld der Entwicklungshelfer. Vgl. Hate Radio [wie Anm. 46], S. 179; vgl. hierzu auch das Urteil des Internationalen Strafgerichtshof vom 1 Juni 2000. Online unter URL: <http://jr.ad.unmict.org/webdrawer/webdrawer.dll/webdrawer/rec/189361/view/> (letzter Aufruf 4.10.2023).

Schluss

»Das dokumentarische Theater ist parteilich«, schrieb Weiss in seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater*: »Viele seiner Themen können zu nichts anderem als zu einer Verurteilung geführt werden. Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient«⁷⁰. Mit der Verhandlung vor einem Gericht, das *per definitionem* zunächst unparteiisch sein muss, hat Weiss einen Schauplatz gewählt, der damit dem von ihm gewählten Genre in Bezug auf ein zentrales Charakteristikum entgegensteht: Er erschwert es in größtmöglicher Weise, Partei zu nehmen. Genre und Schauplatz sind gezielt *nicht* passgenau⁷¹. Das macht in gewisser Hinsicht den Reiz des Stückes aus: Es funktioniert immer dort am besten, wo es ihm *gerade* in diesen starren Grenzen gelingt, eine Entstellung zur Kenntlichkeit zu bewirken; etwa im Schlussplädoyer Mulkas, das jeden Schlussapplaus verunmöglicht. Hier wird gezeigt, wie eben diese »Machtgruppe« ihre Taten entschuldigt; das performativ

⁷⁰ Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater* [wie Anm. 7], S. 99.

⁷¹ Vgl. hierzu weiterführend auch Stephan Braese, der hervorhebt, dass »der Gerichtssaal jener Ort [war], in dem Dichtung zuallererst als Erdichtung, der literarische Diskurs an sich als konstitutionell nicht der Welt der Wahrheit und der Wirklichkeit zugehörig galt, zumindest nicht dann, wenn über etwas so »Reales« wie hohe und höchste Strafen befunden werden musste. Das Wort eines Schriftstellers war in diesem Sinn konstitutiv stigmatisiert, der Gerichtssaal selbst ein Nicht-Ort für die Literatur«. Stephan Braese: *Juris-Diktionen. Eine Einführung*. In: *Rechenschaft. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*. Hg. von S.B. Göttingen 2004, S. 7-24, hier S. 18. Die Konjunkturen sowohl des Dokumentartheaters als auch des »Gerichtsdramas« in den 1960er-Jahren wurden soziohistorisch mit dem Wunsch nach Aufklärung begründet: Manfred Haiduk etwa hält fest, dass »hier dem Bedürfnis breiter Publikumskreise entsprochen wurde, sich zu informieren und ein Weltbild schaffen zu helfen. Das war um so notwendiger in einer Zeit, in der einerseits die meisten offiziellen Kommunikationsmittel den Leser oder Hörer bewußt desinformierten, andererseits die herannahende politische und ökonomische Krisensituation, der Abschluß der Restaurierung und die drohende Faschisierung, der Abbau der Demokratie und die Radikalisierung nach Rechts das Bedürfnis nach exakter Information, nach Enthüllung von Legenden und nach Alternativlösungen verstärkten«. Manfred Haiduk: *Der Dramatiker Peter Weiss*. Berlin 1977, S. 124.

eingebundene Publikum wird mit der Unwidersprochenheit dessen konfrontiert und allein gelassen: Eine Urteilsverkündung nimmt ihnen keine diesbezügliche Arbeit ab.

James E. Young hat an dieser Kombination von Genre und Schauplatz kritisiert, dass die *Ermittlung*

[a]ls Darstellung des Prozesses an sich [...] zwangsläufig eine Wiederherstellung [ist]. Indem der Autor aber auf der Faktizität suggerierenden Aura des Gerichtssaals besteht, kann er seinem Dokumentarstück implizite Autorität verleihen. Die Atmosphäre des Gerichts mit all ihren Details ist somit dazu angetan, die Art und Weise, wie diese Details präsentiert werden, zu naturalisieren.⁷²

Es wäre zu diskutieren, ob dies tatsächlich zwangsläufig zutrifft. Die inhaltlichen Verschiebungen, wie sie bei Weiss in der Disproportion wie unterschiedlichen Sympathienlenkung von politischen und jüdischen Gefangenen zu finden sind, würden dadurch problematischer.

Legt man diese Kritik Youngs indes der Interpretation von Milo Raus Stück zugrunde, gewinnt dieses hierdurch: Während Weiss mit einer juristischen Untersuchung einen Schauplatz wählt, dessen zentrale Aufgabe es ist, die »Wahrheit« herauszufinden⁷³, verfährt Rau konträr, wenn er eine Propaganda-Sendung und dadurch hochgradig unzuverlässige Akteurinnen und Akteure ins Zentrum rückt – die zudem, eine weitere Provokation, keineswegs SS-Schergen wie bei Weiss, sondern die angehimmelten Idole eines Großteils ihrer Generation sind. Christoph Fellmann fasste den performativen Effekt dessen prägnant zusammen: »Ihr werdet alle verrecken, richtet [der Moderator] den Tutsi aus [...]. Und man ertappt sich, wie man dazu mit dem Fuss wippt, im ansteckenden Rhythmus des Zouk«⁷⁴. Wenn Weiss

⁷² James E. Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke. Frankfurt a.M. 1992, S. 124.

⁷³ Vgl. hierzu auch Thomas von Vegesack: Die Unmöglichkeit der Neutralität. Interview mit Peter Weiss. Ende Mai/Anfang Juni 1965. In: Peter Weiss im Gespräch [wie Anm. 6], S. 77-81, hier S. 77. Weiss bezieht sich auf: Bertolt Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Hg. von Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M. 1967, Bd. 18, S. 222-239.

⁷⁴ Christoph Fellmann: Genozid mit Gitarrensolo. In: Der Tagesanzeiger, 8. November

in seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* fordert, dieses müsse »sich gegen die Tendenz von Massenmedien richte[n], die Bevölkerung in einem Vakuum von Betäubung und Verdummung niederzuhalten«, so leistet Rau dies, indem er die Zuschauer hier über das *Hate Radio* mitten hinein in eben jenes Vakuum führt.

2011. Online unter URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/pop-und-jazz/Genozid-mit-Gitarrensolo/story/26393251> (letzter Aufruf 4.10.2023).