

Seit meinem Besuch einer Aufführung des Films über das Projekt »the CIVIL warS« von Robert Wilson beschäftigt mich eine Passage aus einem Interview, das der amerikanische Theater-Regisseur in diesem Film gab:

Er sagte: »Meine beste Arbeit war vielleicht »Death Destruction & Detroit« in Berlin, die nur wenige Leute kennen. Vielleicht am besten geglückt in Hinsicht auf Text und visuelle Symbolik. Es war ein sehr seltsames Werk. Ich habe immer noch eine gewisse Vorliebe dafür oder ein tiefes emotionales Interesse, und ich glaube, das liegt komischerweise an diesem Typus Rudolf Hess. Etwas faszinierendes kommt von diesem seltsamen, alten, halb weggetretenen Mann [im Original: old gaga man, also: meschuggenen Mann], der so mysteriös ist, daß man nicht rausfindet, wer er eigentlich ist. Er ist eine Art Fußnote zu Hitler. Er lebt ein bißchen wie der Papst in diesem alten ummauerten Palast. Ich weiß nicht. Sein Irrsinn und seine Robustheit faszinieren mich. Was er redet. Sein Gedächtnisverlust. Seine Erinnerung. Und seltsam, daß alle anderen entweder freigelassen wurden oder tot sind. Nur er ist nachgeblieben. Sein Schlußwort im Nürnberger Prozeß erinnert ein bißchen an die Sprache in meinen Stücken. Vollkommen unbegreiflich, nicht logisch. Und trotzdem: Es ergibt einen Sinn, eine andere Art Sinn. Wie er seine Gedanken zusammensetzte, das hat ein assoziative, parallel laufende interne Logik.«

Daraufhin habe ich mir das Schlußwort von Hess in den Protokollen des Internationalen Militärgerichtshofes in Nürnberg vom 31. August 1946 vorgenommen, um herauszufinden, was Wilson daran fasziniert haben mochte. Ich denke, es war die Art des Angeklagten, nicht wie erwartet zur Sache zu sprechen. Hess' Ausführungen hielten sich nicht an die vor Gericht üblichen Gepflogenheiten. Statt sich zur Anklage, die gegen ihn erhoben worden war, zu äußern, entwickelte er in seinem Schlußwort eine Fiktion, worin er die Grundzüge einer vermeintlichen Verschwörung darlegte:

»Ich fuße mit meinen Voraussagen auf einigen Vorgängen in außerdeutschen Ländern. Dabei möchte ich jetzt schon betonen, wenn ich diese Vorgänge erwähne, bin ich von vornherein überzeugt, daß die betreffenden Regierungen nichts von diesen Vorgängen gewußt haben. Ich erhebe daher auch keinen Vorwurf gegen diese Regierungen.

In den Jahren 1936 bis 1938 fanden in einem dieser Länder politische Prozesse statt. Diese waren dadurch gekennzeichnet, daß die Angeklagten sich in einer erstaunlichen Weise selbst bezichtigten, zum Teil haben sie ganze Reihen von Verbrechen aufgezählt, die sie begangen hatten oder von denen sie behaupteten, sie begangen zu haben. Als zum Schluß ein Todesurteil oder Todesurteile gegen sie gefällt wurde, klatschten sie frenetisch Beifall zum Staunen der Welt. Einige ausländische Berichterstatter, Presseberichterstatter, aber berichteten, man habe den Eindruck gehabt, daß diese Angeklagten durch ein bisher unbekanntes Mittel in einen anomalen Geisteszustand versetzt worden seien, demzufolge sie sich verhielten, wie sie sich verhielten.«¹

Man ahnt, daß er auf die Moskauer Prozesse anspielte, die er ausdrücklich nicht erwähnte. Stattdessen bezog er sich auf einen Artikel in »Le Jour«, den er nach

einer Meldung im »Völkischen Beobachter« zitierte. Dort hieß es nach den Aussagen von Hess:

»Das Mittel gewährte die Möglichkeit, die ausersehenen Opfer handeln und sprechen zu lassen ganz nach ihnen gegebenen Befehlen.«²

Durch das Zitat der Quelle versuchte Hess, seinen Spekulationen Glaubwürdigkeit zu verschaffen, denn er benutzte die vermeintliche Existenz einer Psychodroge, um die persönliche Verantwortung der Beteiligten an den Verbrechen in den Konzentrationslagern zu leugnen:

»Letzteres ist von unerhörter Wichtigkeit im Hinblick auf das Handeln, das bisher unerklärliche Handeln des Personals der deutschen Konzentrationslager einschließlich der Wissenschaftler und Ärzte, die die furchtbaren, grausamen Versuche an den Häftlingen gemacht haben; Vorgänge, die normale Menschen, besonders aber Wissenschaftler und Ärzte unmöglich sich leisten können.«³

Hess spekulierte mit der Anwendung von Psychopharmaka, um sich moralisch über die Tatsachen zu stellen. Auf seiner Entrüstung aufbauend, konstruierte er aber die Fiktion der Medikamentenanwendung weiter. Er berief sich dabei auf Erfahrungen seiner englischen Haft, in der er seit seinem Flug nach Schottland 1942 festgehalten worden war. Hier litt er, wie eine Reihe von Gutachtern bestätigte, unter zeitweiser Amnesie, hysterischen Reaktionen und unter Verfolgungswahn. Er nahm an, man hätte ihn vergiften wollen. Vor diesem Hintergrund sind die im Folgenden zitierten Darlegungen von Hess gegenüber dem Militärgericht zu verstehen:

»Ich bin aber im Gegenteil überzeugt, daß sowohl die Regierung Churchill wie auch die jetzige Regierung Weisung gab, daß ich fair bis zum letzten und nach den Regeln der Genfer Konvention behandelt werde. Ich bin mir darüber bewußt, daß das, was ich auszusagen habe über die mir zuteilgewordene Behandlung fürs erste unglaublich scheint. Zu meinem Glück haben aber schon zu einem sehr viel früheren Zeitpunkt Gefangenenerwärter ihre Gefangenen in einer Weise behandelt, die fürs erste absolut unglaublich schien, als die ersten Gerüchte darüber in die Welt drangen. Die Gerüchte lauteten dahin, daß man absichtlich Gefangene habe verhungern lassen, daß man in die geringe Kost, die man ihnen gegeben habe, unter anderem gemahlenes Glas gegeben habe, daß die Ärzte, die die Gefangenen, die auf diese Weise erkrankt waren, behandelten, den Medikamenten schädliche Stoffe beifügten, wodurch die Leiden erhöht und die Zahl der Opfer desgleichen erhöht wurde. Tatsächlich haben all diese Gerüchte sich hinterher als richtig herausgestellt.«⁴

Die schlechte Behandlung von Gefangenen wurde von Hess umständlich herausgearbeitet. So schien es, als ob die Ursachen von Morden und Mißhandlungen an Gefangenen auch nach den bei den Prozessen vorgetragenen Beweisen im Dunklen lägen. In diese allgemeinen Schlußfolgerungen flocht Hess schließlich die persönliche Verantwortung Churchills für ihn als Kriegsgefangenen ein. Unvermittelt spielte Hess schließlich auf Todesfälle in einem britischen Konzentrationslager an:

»Es ist eine historische Tatsache, daß ein Denkmal errichtet wurde für 25 370 britische Frauen und Kinder, die in britischen Konzentrationslagern starben, und zwar größtenteils verhungerten. Viele Engländer, unter anderem Lloyd George, haben damals schärfstens gegen diese Vorgänge in diesen britischen Konzentrationslagern protestiert, desgleichen auch die englische Augenzeugin Miß Emily Hopfords.«⁵

Spätestens hier wird klar, worauf Hess in seinem Statement hinaus wollte. Mit

den stalinistischen Schauprozessen, auf die er eingangs einging, und diesen englischen Greuelthaten aus den Kolonialkriegen beabsichtigte er, seinen Anklägern die moralische Rechtfertigung abzusprechen, gegen ihn und die anderen zu Gericht zu sitzen. Er sagte abschließend auch deutlich: »Ich verteidige mich nicht gegen Ankläger, denen ich das Recht abspreche, gegen mich und meine Volksgenossen Anklage zu erheben.«⁶

Indem er andere Verbrechen anführte, versuchte er, die Beispiellosigkeit von Naziverbrechen zu relativieren. Rhetorische Anspielungen dienten dazu, die Urheberschaft dieser Verbrechen zu vernebeln. Diese Mystifikation von Geschichte machte Verantwortung zu einer Fiktion. Auf bizarre Art triumphierend klingt daher der Satz, den ich noch einmal herausgreife: »Zu meinem Glück haben aber schon zu einem sehr viel früheren Zeitpunkt Gefangenewärter ihre Gefangenen in einer Weise behandelt, die fürs erste absolut unglaublich schien, als die ersten Gerüchte darüber in die Welt drangen.«

Was bedeutet denn die merkwürdige Wendung »Zu meinem Glück« anderes, als daß er die Urheberschaft der Grausamkeit anderen aufbürdete, um sie dann durch die Geschichte mit dem Gift gänzlich einem geheimen Gegner in die Schuhe zu schieben. In Nürnberg sprach er von einem Rätsel, doch hatte er in den Aufzeichnungen, die er während der englischen Gefangenschaft gemacht hatte, die Verantwortung für jene geheim angewendeten Gifte und Marionettenpsychopharmaka den Juden zugeschoben: »Ich konnte damals nicht voraussehen, daß die Juden, um Propagandamaterial gegen Deutschland zu erhalten, so weit gehen könnten und die Wachen der Deutschen Konzentrationslager durch ihre Geheimchemikalie dazu zu bringen, die Insassen so zu behandeln, wie es das OPGU tat.«⁷

In Anbetracht der Menge der Elemente, aus denen Hess seine Fiktion zusammensetzte und der kurzen Zeit, in der das Schlußwort gesprochen sein mußte, erscheinen mir die Ausführungen von Hess keineswegs »vollkommen unbegreiflich« und »nicht logisch«, wie sie Wilson sieht. Im Gegenteil: Diese Ausführungen sind eine Kombination von Naziideologie und Nazipropaganda in ihrer reinsten Form. Sie erklären die Sieger, die über die Naziführer zu Gericht saßen, zu Marionetten eines jüdischen Komplotts, dessen Grundzüge Hess schon in »Mein Kampf« nach dem Diktat Hitlers niedergeschrieben hatte. In der in dem Schlußwort evidenten Naziideologie liegt wohl auch der Hauptgrund dafür, daß die Autoren, die für die Freilassung von Hess eintraten, den scharfen Antisemitismus und den Propagandaton des Schlußwortes verharmlosen oder verschweigen. Der Hess-Biograph Wulf Schwarzwaller nennt es »eine eigenartige und konfuse Rede«⁸. Alfred Seidl, der Verteidiger von Hess in Nürnberg, zitiert es in einem Band, der fast ausschließlich aus Protokollen, Gutachten und Plädoyers zusammengesetzt ist, befremdlicherweise unvollständig und mit irreführenden Verweisen auf die Daten der Quelle.⁹ Letztere haben klare Motive dafür. Sie wollen, wie Schwarzwaller, die Naziideologie als Gerede eines Verwirrten verharmlosen, oder, wie Seidl, Hess als harmloses Opfer juristischer Willkür darstellen.

Welches Interesse an dem damals in Spandau einsitzenden Stellvertreter Hitlers leitete dagegen Wilson in seinem Stück »Death Destruction & Detroit«?

Es ist vorstellbar, daß sich ein Regisseur, der, wie Wilson, Wert auf absolute Präzision des Bühnengeschehens legt, von der Fiktion der totalen Verfügbarkeit von Menschen, die sprechen und handeln, wie es ihnen eingegeben wird, angesprochen fühlt. Außerdem hat die Fiktion des Komplotts mittels Drogen, aus dem politisch/historischen Zusammenhang genommen, als ›plot‹ (Handlung) für ein Stück oder ein Drehbuch seinen eigenen Reiz.

»Death Destruction & Detroit« ist kein historisches Stück, und folglich geht es Wilson dabei auch nicht um eine Abrechnung mit dem Nationalsozialismus. Eher scheint das Stück, das sei hier als These vorweggenommen, eine Bestandsaufnahme der aus den Äußerungen von Hess und seiner Biographie abzuleitenden ästhetischen Qualitäten zu sein.

Das Schlußwort des Angeklagten Hess ist ein Propagandatext: Er besteht aus Versatzstücken unterschiedlicher Herkunft, nämlich aus einer Mischung von Zitaten, Gerüchten, Tatsachen, historischen Daten und persönlichen Erfahrungen.

Diese Merkmale würden allerdings allein noch nicht ausreichen, einen Text als Propaganda zu qualifizieren. Entscheidend für die Wirkung jeglicher Propaganda ist ihre systematische Adressierung an eine Zielgruppe durch gleichgeschaltete Medien. Wenn dabei anderslautende Informationen ausgeschaltet werden können, kann eine Propagandakampagne ihre Rezipienten erfolgreich hinters Licht führen. Bei Hess kam ein Feindbild als Motivation hinzu und das Ziel, diesen Feind mit allen Mitteln zu bekämpfen und zu vernichten. Das Feindbild gab das Muster ab, das die Versatzstücke in eine am Ziel orientierte effektive Folge brachte.

Die zur Wirkung von Propaganda notwendigen Mittel standen dem Angeklagten vor dem Gerichtshof in Nürnberg nicht mehr zur Verfügung, und die Geschichte hatte die Öffentlichkeit inzwischen eines anderen belehrt. Hier liegt ein Grund, warum die zitierten Passagen aus dem Schlußwort von Hess vor dem Gerichtshof der Alliierten heute so befremdlich wirken. Die Rede erschien ohne den Kontext, der die Propaganda erst wirkungsvoll macht, hilflos und absurd. Aus diesem Grunde kann sie von Wilson als »vollkommen unbegreiflich« und »nicht logisch« empfunden oder von Schwarzwäller als »eine eigenartige und konfuse Rede« ausgegeben werden. Ihre dennoch vorhandene »interne, parallel laufende Logik« (Wilson) ist die ihren eigenen Gesetzen gehorchende Logik der Propaganda. Daß Wilson darin »eine andere Art Sinn« erkennt, die er als verwandt mit seinen Stücken empfindet, bezeugt das Interesse Wilsons an propagandistischer Rhetorik. Wilson setzte nicht nur aus dem politischen Wirkungszusammenhang entnommene Versatzstücke der Propagandasprache von Hess in seinem Stück »Death Destruction & Detroit« ein, sondern er benutzte selbst Techniken der Propaganda.

Es fällt auf, daß die deutschsprachige Aufführung in Berlin mit einem englischen Titel angekündigt wurde. Anders als Wolfgang Max Faust, der in seiner philologischen Untersuchung über »Death Destruction & Detroit« zu dem Schluß kommt: »Zwischen Titel, Gattungsbezeichnung und Werk gibt es in ›Death Destruction & Detroit‹ keine unmittelbar einsichtige Relation.«¹⁰, sehe ich gerade in diesen drei ohne Punkt und Komma aneinandergereihten Substantiven eine durch Alliteration verstärkte Suggestion. Schon der Name der Stadt Detroit klingt wie ein Synonym für den Automobilbau. Eben diese Automobilindustrie wurde nach dem Ein-

tritt Amerikas in den Krieg 1941 auf die Produktion von Panzern, Lastwagen und Geschützen umgestellt. Wissenschaftler, die im Dienste der Kriegsproduktion forschten, entdeckten während des Zweiten Weltkriegs DDT.¹¹ Die Kurzformel für dieses Insektengift klingt wie der Titel, der auf dem Programmheft von »Death Destruction & Detroit« ausgedruckt, zu D D & D verkürzt wurde. Als Phonem erinnert es, mit dem englischen Bindewort »and« »di di an' di« ausgesprochen, auch an das Kürzel für den Sprengstoff Trinitrotoluol: TNT. Nicht eine philologisch verengte Perspektive erschließt also die Bedeutungsebene des Stückes, sondern eine historisch begründete Assoziationskette, die den von Wilson gegebenen Stichworten folgt. Vor dem Hintergrund der militärischen Implikationen der Automobil- und Chemieindustrie klingen »Death Destruction & Detroit« – in einem Atemzug genannt – wie Synonyme und bezeichnen verschiedene Aspekte einer Wirklichkeit.

Werden hier Propagandamittel eingesetzt, um durch Suggestion einen Zusammenhang herzustellen, so werden an anderen Stellen des Stückes Versatzstücke der Äußerungen von Hess eingebaut. Und es scheint, daß dieses Verfahren eine Neubewertung der Äußerungen von Hess und einiger Aspekte des Nationalsozialismus ermöglicht.

In Szene 7 greift Wilson den Text eines Gesprächs auf, das Hess mit Eugene K. Bird über den Absturz russischer Kosmonauten führte.¹² Hess, der sich im Gefängnis mit Raumfahrt beschäftigte und mit der NASA korrespondierte, spekulierte über mögliche Ursachen des Absturzes:

»Ich habe heute vom Tod der sowjetischen Kosmonauten gelesen. Da ich mich mit Hilfe der NASA jetzt schon seit einigen Monaten mit den Problemen der Raumfahrt beschäftige, habe ich mir Gedanken darüber gemacht. Vermutlich war die Kapsel nicht dicht genug verschlossen, als sie in die Erdatmosphäre zurückkehrte. Dadurch entstand ein plötzlicher Überdruck, der den Sauerstoff aus der Kapsel gedrückt hat. Andererseits kann auch die Schwerelosigkeit über eine so lange Periode Probleme verursacht haben. Bisher hat noch niemand vierundzwanzig Tage im Zustand der Schwerelosigkeit gelebt.«

Bemerkenswert ist das Selbstbewußtsein, mit dem er seine Kompetenz auf dem Gebiet der Weltraumfahrt darstellte und selbst Vorschläge wie den folgenden unterbreitete: »Warum schickt man nicht fanatisch besessene Wissenschaftler in den Weltraum, die bereit sind, ihr Leben für die Forschung zu opfern? Sie könnten unbegrenzte Zeit im Raum bleiben, und wenn sie genug haben, zurückkehren, um feststellen zu lassen, wie sich das auswirkt. Das wäre vielleicht Selbstmord, würde der Wissenschaft aber enorm weiterhelfen.«¹³

In diesen Ausführungen des Spandauer Gefangenen kreuzen sich technologische und humanitäre Probleme. Außerdem spielen autobiografische Erfahrungen hinein, die Hess' Vorstellungen von Wagnis und Heldentum reflektieren. In diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, daß Hess wie viele Kriegsfreiwillige als ein kampfunfähig gewordener Verwundeter zur Fliegerei gekommen ist. Diese Personengruppe und andere für den Dienst im Felde untauglichen Soldaten mußten im Ersten Weltkrieg bei der Fliegerei einspringen, um den Mangel an fliegenderm Personal auszugleichen.¹⁴ Als ein aus dieser Personengruppe rekrutierter Flieger schaffte auch Hermann Göring den Aufstieg zum Fliegergeneral und in die Spitze der NSDAP. Diese Erfahrung, unabsichtlich zur Fliegerei gekommen zu sein, prägte die Äußerungen von Hess auch über die Weltraumfahrt. Mit der gleichen Technikergehen-

heit, mit der er als »Menschenmaterial« 1914-18 zur Disposition der Kriegsplaner gestanden hatte, verfuhr er bei seinem Vorschlag für Weltraumexperimente. Diese Haltung manifestiert sich in der gleichen Argumentationstechnik, mit der er, wie in dem Nürnberger Schlußwort, Verantwortung anderen Personen oder Umständen zugeschoben hatte.

Die rhetorische Wendung, die einen Unfall als »Selbstmord« definiert, läßt den durch ein technisches Experiment herbeigeführten Tod als Freitod erscheinen. Die Technik wird zu einem Mittel, das den Tod der Probanden zwangsläufig macht. Als Selbstopfer getarnt, wird die Verantwortlichkeit für den Tod vertuscht. Zynischerweise erscheint der Tod obendrein als eine gerechte Strafe für den »fanatisch besessenen Wissenschaftler«, der ohnehin schon durch diese Bezeichnung disqualifiziert wurde.

Der »Selbstmord« der Wissenschaftler erscheint wie ein Gleichnis des durch Technik bewirkten Todes und damit auch als ein Gleichnis der von den Nazis entwickelten und betriebenen Tötungsmaschinerie. Die freiwillige Unterwerfung unter die Gewalt der Maschine läßt Verantwortliche nicht mehr erkennen, ja, beide Seiten erscheinen als Opfer. Die Schuldzuweisung wird fraglich, weil die Schuld selbst mystifiziert wird. Die Mystifikation der Schuld durch den Hinweis auf Sachzwänge ist inzwischen Alltag geworden. Systematisch entwickelt, dient diese Technik der Ausrede nicht nur dazu, den einzelnen von Schuld freizusprechen, sondern bietet auch Anlaß, Unschuldigen die Verantwortung zuzuschieben. In der Version der Propaganda erscheint Mord schließlich als schicksalhaftes Geschehen.

Die oben zitierten Äußerungen Hess' zur Weltraumfahrt verwendet Wilson in Szene 7. Die zweimal eingesetzte Passage lautet: »warum schickt man nicht fanatisch besessene Wissenschaftler in den Weltraum die bereit sind ihr Leben der Forschung zu opfern

sag mal daß ich hier bin spielt wohl keine Rolle

darum

das ist ja grad das Schlimme

sie könnten unbegrenzte Zeit im Raum bleiben und wenn sie genug haben zurückkehren um feststellen zu lassen wie sich das auswirkt

wir wußten eigentlich nichts von ihm

das wäre vielleicht Selbstmord würde die Wissenschaft aber weiterbringen

sag mir was passiert ist«¹⁵

Im Theaterstück werden die ehemals zusammenhängenden Äußerungen über Raumfahrtexperimente mit Äußerungen verschnitten, die kränkende Nichtbeachtung und Ignoranz beklagen: »sag mal daß ich hier bin spielt wohl keine Rolle« und die Ahnungslosigkeit ausdrücken: »wir wußten eigentlich nichts von ihm« oder »sag mir was passiert ist«. Es wird aber auch unbestimmte Klage geführt: »das ist ja grad das Schlimme«. Die fehlende Interpunktion unterstreicht die Unbestimmtheit, mit der die konkreten Umstände nicht nur verschleiert, sondern auch verallgemeinert werden können.

Durch die Mischung der menschenverachtenden Vorschläge mit rhetorischen Stereotypen, die eigentlich Bedauern, Mitleid und Anteilnahme ausdrücken, werden die alltägliche Floskelhaftigkeit konkretisiert und die propagandistische Konfiguration durchbrochen. Die Wiederholung macht das Gesprochene überprüfbar. Die vorgeschobene Rechtfertigung für den durch Sachzwänge bewirkten Tod wird dadurch entkräftet und einer moralischen Beurteilung zugänglich gemacht.

Mit Fliegerei und Raumfahrt sind technische Aspekte angesprochen, die das ganze Stück wie ein roter Faden durchziehen. Laut Wilson ist es »Eine Liebesgeschichte in 16 Szenen«. Diese Gattungbezeichnung wirkt in dem vorgegebenen Kontext befremdlich, es sei denn, man bezieht sie auf die Präsenz von Maschinen. Diese stellen sich zwischen mögliche und reale Liebesbeziehungen, sie machen sie belanglos, sofern sie nicht selbst zu Objekten der Liebe werden. Die Affektion zum Leblosen findet in den Synonymen: »Death«, »Destruction« und »Detroit« ihre Entsprechung.

Fotos, auf denen Hess vor dem Start und nach der Landung beim Flugwettbewerb rund um die Zugspitze zu sehen ist, sind zugleich auch Fotos, die ihn zusammen mit seiner Frau zeigen. Die Sportfliegerei stellte einen seltenen Anlaß dar, bei dem seine Frau öffentlich auftrat. Die Fotos dokumentieren dabei nicht nur ein öffentliches Ereignis, sondern zugleich auch eine sehr intime Situation: Den Abschied und das Wiedersehen zweier Menschen, die sich lieben.



1 Hess mit seiner Frau Ilse vor dem Start zum Flug rund um die Zugspitze 1934.



2 Nach dem Zugspitzenflug auf dem Oberwiesenfeld in München.

Eine eindeutige Verbindung zu Hess als Flieger stellt Wilson in der 3. Szene von »D D & D« her. Hier wurde ein Darsteller in Fallschirmspringermontur vom Schnürboden über die Bühne heruntergelassen. Ein Schlüsselbild, das eine direkte Verbindung zum Englandflug von Hess zog, der mit einem Fallschirmabsprung endete. Mit dem Englandflug wurde geradezu idealtypisch die psychologische Disposition des »Philobaten« realisiert, eines Typus, dem Michael Balint Piloten, Fahrer, Seeleute, Skifahrer und Fallschirmspringer zurechnet. Sie alle fühlen sich in den »freundlichen Weiten« wohl und fürchten sich nur dann, »wenn ein Objekt auftaucht, mit dem man sich auseinandersetzen muß; der Pilot muß aufsteigen oder landen, [...] Man lebt in den freundlichen Weiten und vermeidet sorgfältig allzu kühne Kontakte mit möglicherweise tückischen Objekten.«¹⁶ Welches Bild könnte diesen Typus des Philobaten besser darstellen und zugleich in Frage stellen als ein zwischen Schnürboden und Bühne hängender Fallschirmspringer in der 3. Szene von »D D & D«?



3 Ein Fallschirmspringer landet auf der Bühne, DD & D, Szene 3.

Dieses Szenenbild ›verewigt‹ das Niederschweben des Fallschirmspringers und bringt es dem Ideal des dauerhaften Schwebens zwischen Himmel und Erde, Absprung und Landung nahe. Es zeigt aber auch die Absurdität dieses Zustands, der ein Hängenbleiben ist und damit Tod und Stillstand evoziert.

Stillstand als eine verewigte Variante des Entschwebens in unbekannte Weiten realisiert sich für Hess paradoxerweise in seiner Gefangenschaft, in die er nach der Landung mit dem Fallschirm gerät. An die Gefängnismauer von Spandau wird der Zuschauer von »Death Destruction & Detroit« gleich am Anfang des Stücks geführt. Für das Szenenbild des Prologs, das sich im Epilog wiederholt, verwendete Wilson ein anonymes Foto aus dem Gefängnishof, das die Insassen, wahrscheinlich Hess, von Schirach und Speer, bei Gartenarbeiten zeigt. Die Fotografie ist gekennzeichnet durch die für Ausschnittsvergrößerungen einer Telefotografie typische Unschärfe und einen dadurch bedingten starken Kontrast. Dadurch bleiben Identität und Gesten der abgebildeten Personen unbestimmt. Erst, wenn man zusätzliche Informationen über die abgebildeten Personen hat, lassen sich ihre Gesten erschließen. So sieht man den Personen nicht an, daß sie arbeiten. Vielmehr scheint es, als würden sie im Boden herumstochern und irgendetwas suchen. Diese Qualität des Fotos hat Wilson in Handlung und Ausstattung von Prolog und Epilog akribisch umgesetzt.

Als Bühnenbild am Anfang und am Ende des Stücks ist die Gefängnismauer mit den Gefangenen darstellern ein wichtiges Signal. Anders als die materialorientierte faktische Aufbereitung der Versatzstücke aus diversen Schriften gewinnt die »Gartenmauer«, wie sie im Textbuch bezeichnet wird, metaphorische Bedeutung. Auf ihren Ursprung bezogen ist es eine Gefängnismauer und wird in der getreuen Übertragung der Fotovorlage zur umfassenden Metapher des Stücks. Die Mauer zu Beginn und am Ende des Stückes umfaßt das Theatergeschehen symbolisch. Das Stück erlaubt es, Blicke hinter die Mauern zu werfen und zu hören, welches die Themen der Eingeschlossenen sind.



4 Gefangene in Spandau

5 »D D & D«, Prolog



In der allgemeinsten Bedeutung der Metapher ist »D D & D« ein Stück über Drinnen und Draußen und stellt so außerdem eine Analogie zwischen Detroit und Berlin her. War Detroit ein Synonym für Automobilindustrie und das in Kriegszeiten damit verbundene Zerstörungspotential, so war Berlin zur Zeit der Aufführung von »D D & D« bis 1989 ein Synonym für Mauer und Kalten Krieg.¹⁷

Methodischer Exkurs:

Im Kalten Krieg liegt ein Schlüssel für das Verständnis des visuellen Theaters Wilsons, das aus dem Happening abgeleitet ist. Ein Hauptanliegen der Künstler, die seit Ende der 50er Jahre Happenings inszenierten, war es, Kunst vom theatralischen und metaphorischen Ballast zu befreien. Vor diesem Hintergrund und aus der »Ästhetik

des Indifferenz«¹⁸ ist die Abneigung gegen Sinn und Bedeutung vieler avantgardistischer Künstler in den USA zu verstehen. Indem ich hier die im Wechsel zwischen Quellen und ihrer Bearbeitung impliziten Zusammenhänge aufzeige, versuche ich mögliche Zugänge zum Stück zu eröffnen. Ich verstehe dabei »D D & D« nicht isoliert, sondern aus der Tradition der Kunst dieses Jahrhunderts. Aus dieser Perspektive¹⁹ analysierte ich zunächst die Quellen Wilsons, um dann jeweils in einem zweiten Schritt zu zeigen, wie er sie verwendete. Die Schlußüberlegungen sollen zeigen, daß sich daraus eine mögliche Betrachtungsweise für das Stück ergibt.

In der Literatur verkörpert die Eingeschlossenheit das Schicksal der Menschen, die das Zusammenbrechen ihrer Welt überlebt haben und von der sich erneut konstituierenden Gesellschaft ausgeschlossen bleiben oder sich selbst ausschließen. Ich erinnere nur an »Die Eingeschlossenen« von Jean-Paul Sartre.

Das Eingeschlossene ist nicht nur durch den erzwungenen oder selbstaufgelegten Verzicht auf die Teilnahme am sozialen Leben gekennzeichnet, sondern auch durch Ausschluß von der Benutzung technischer Innovationen. Diese Feststellung ist banal, doch bezeichnet sie im Kern auch allgemeine Bedingungen für das Überleben nach der »Apokalypse«. Im Sinne dieser Verallgemeinerung fungieren die Internierten sowohl im Drama bei Sartre wie auch in dem Stück von Wilson als Stellvertreter. Sie verkörpern das Schicksal des Menschen, der die Wirkung der Technik in zwei Weltkriegen erfahren hat, seine hochentwickelten Waffen um den Preis des Überlebens nur noch zu Testzwecken und als politisches Druckmittel einsetzen durfte. Zum ersten Mal in der Geschichte ist die technische Entwicklung nicht nur Motor der Entwicklung, sondern zwingt die Menschheit dazu, sich und ihre Möglichkeiten freiwillig oder erzwungenermaßen einzuschränken. Sie muß sich wie eine Gefangene den Bedingungen fügen, die sie durch ihr Handeln geschaffen hat. Den Unterworfenen tritt Technik somit als eine tendenziell totalitäre Macht entgegen, die im Politischen und Sozialen Quelle und Mittel neuer Totalitarismen werden kann.

Wilson's »Death Destruction & Detroit« habe ich als eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus interpretiert, die es erlaubt, seine Sprache und Ideologie neu zu bewerten. Wilsons Theater ist dabei keine Veranstaltung der Bedeutungsschöpfung sondern des Zeigens. »D D & D« ist ein Theater der Umformung für Bilder und Sprache. Die totalitären Muster und die Sprache der Propaganda aus den Quellen durchlaufen die Bühne als einen quasi neutralen Ort. Sie werden durch Montage in neue Zusammenhänge gestellt und durch die Inszenierung umgeformt, womit sie einer Neubewertung und sogar einer moralischen Beurteilung zugänglich gemacht werden.

Eine Fabel in Szene 10, die Fliegen nicht als ein technisches Problem, sondern als Synonym für Freiheit ins Spiel bringt, durchkreuzt die zwanghafte Vision des »Philobaten«, der sich und seine Phantasie an die Maschine fesselt, und zeigt eine Vision, die die Stagnation des status quo überwindet:

»es muß Spaß machen, draußen zu fliegen.«

»Es macht auch Spaß, drinnen zu fliegen«, sagte Mutter Bär.

Das Rotkehlchen fraß. Es wuchs. Es sang.

Bald konnte es fliegen.
Es flog durchs Haus.
Und es machte Spaß,
gerad wie Mutter Bär es gesagt hatte.
Dann eines Tages war es unglücklich.
Mutter Bär fragte,
»Warum bist Du so traurig, kleines
Rotkehlchen?«
»Ich weiß nicht,« sagte das Rotkehl-
chen.
»Mein Herz ist traurig.«
»Sing ein Lied,« sagte Mutter Bär.
»Ich kann nicht,« sagte das Rotkehl-
chen.
»Flieg durchs Haus,« sagte Mutter
Bär.
»Ich kann nicht,« sagte das Rotkehl-
chen.
Mutter Bär fing an zu weinen.
Sie nahm das Rotkehlchen mit
in den Garten
»Ich hab dich lieb, kleines Rotkehl-
chen,« sagte sie.
»Aber ich will, daß Du glücklich bist.
Flieg davon, wenn Du möchtest.
Du bist frei.«

Anmerkungen

- 1 Prozeß gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem internationalen Militärgerichtshof in Nürnberg, Bd. 22 (Protokolle vom 27. Aug. - 1. Oktober 1946), Nürnberg 1948, S. 421.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd., S. 422.
- 4 Ebd., S. 423.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 425.
- 7 Rückübersetzung des Autors nach den Darlegungen von Hess, die in: J. R. Rees (Hg.), *The Case of Rudolf Hess*, London u. Toronto 1947, S. 127 in Englisch wiedergegeben werden.
- 8 Rudolf Hess, Wien/München/Stuttgart 1974, S. 273.
- 9 Alfred Seidl, *Der Fall Rudolf Hess 1941-1984*, München 1984, S. 253. Nicht am 23. August (ebd., S. 250) sondern am 31. August 1946 sprachen die Angeklagten ihre Schlußworte. Der falsche Hinweis Seidls führt zum Band 21 der Prozeßprotokolle, der das Schlußwort vom 31. August 1946 nicht enthält.
- 10 W. M. Faust, *Tagtraum und Theater*, in: *Sprache im technischen Zeitalter 1979*, Nr. 69, S. 30-58, S. 40. Faust fiel lediglich auf, daß der Titel eines Essays von Oskar Wilde über Kunst und Moral »Pen, Pencil and Poison« heißt und ebenfalls eine Alliteration aufweist. Allein diese Assoziation führt ihn nicht zu einer schlüssigen Folgerung.
- 11 Antje Gerlach, Cornelia Thater u. Bernhard Lilienthal, *Zeitgeschichtliche Dokumente 1917-1945*, in: *Amerika. Traum und Depression 1920/40*, Ausst. Kat. Berlin 1980, S. 464-497, S. 491.
- 12 Bird war seit 1947 amerikanischer Wachoffizier und wurde später Kommandant des Gefängnisses in Spandau. Er zeichnete die Äußerungen von Rudolf Hess auf und schrieb eine Hess-Biographie, die in Amerika mit dem sentimental Titel »The Loneliest Man in the World« erschienen ist, während der deutsche Titel lakonisch auf den Namen des Gefangenen lautet. Eugene K. Bird, Hess, München 1974. Es ist also keinesfalls so, wie Wolfgang Max Faust (*Tagtraum und Theater*, in: *Sprache im technischen Zeitalter 1979*, Nr. 69, S. 30-58) behauptet, daß Wilson sich wegen der Texte an Frau Hess wenden mußte (S. 36). Da die von Wilson verwendeten Zitate einer in Amerika erschienenen Originalausgabe entstammen, ist die von Faust aufgestellte Behauptung bezweifelbar, daß Wilson die Auswahl der Textfragmente wegen mangelnder Deutschkenntnisse Assistenten überlassen habe. Die daran geknüpfte Behauptung, die Arbeitsweise Wilsons sei der Arbeitsweise Warhols, der mit Zulieferern arbeitete, ähnlich, ist daher so nicht haltbar.
- 13 Bird, S. Anm. 12, S. 257.
- 14 General von Hoepfner, *Deutschlands Krieg in der Luft*, Leipzig 1921, S. 37.
- 15 Wilson, *D D & D*, Berlin 1979, S. 98 u. 101.
- 16 Michael Balint, *Angstlust und Regression*, Reinbek 1972, S. 29ff.
- 17 Ironischerweise war das Gefängnis in Spandau während der akuten Phase des Kalten Krieges der einzige Ort, an dem amerikanische und russische Soldaten zusammentrafen.
- 18 Moira Roth, *The Aesthetic of Indifference*, in: *Artforum*, Nov. 1977, S. 46-53.
- 19 Vgl. hierzu meine Untersuchung über futuristische Geschwindigkeitsdarstellungen und einsitzige Rennfahrzeuge »Monoposto. Mythos und Technik zwischen 1904 und 1927«, Hamburg 1981; hier besonders das III. Kapitel über den modernen Kentaur und das II. Kapitel über den Geschoßtopos, das unter dem Titel »Das Automobil als Geschoß« in »kritische berichte«, Heft 2, 1985, S. 36-59 veröffentlicht wurde.

Fotonachweis

1 Schwarzwäller, R. Hess, Wien/München/Stuttgart 1974, S. 137. 2 Bird, Hess, München 1974, Abb. nach S. 216. 3 Wilson, *The Thea-*

ter of Image, N.Y. 1984, S. 69. 4 Wilson, *Theater...*, s.o., S. 64. 5 Ebd., S. 65.