

Nikolas Immer

*Moralische Anstalten für die Schaubühne?
Zur Poetik von Hochhuths Dramen*

Übersicht

Der vorliegende Beitrag setzt sich strukturell auf drei Ebenen mit Rolf Hochhuths Dramenpoetik auseinander. Erstens wird die gegenläufige Beziehung zwischen ihrem historisch-adäquaten Gestaltungsanspruch und ihrer literarisch-symbolhaften Überformung analysiert. Zweitens wird Hochhuths Verhältnis zu den für ihn poetologisch bedeutsamen Vorgängern Lessing und Schiller untersucht. Drittens geht es um die Frage, welche Konsequenzen sich aus der in den »Guerillas« formulierten Darstellungsabsicht ziehen lassen, der realen Wirklichkeit durch die Projektion einen neuen (literarischen) Wirklichkeit entgegenzutreten.

Rolf Hochhuth besitzt keine Theorie des Dramas. Das zumindest behauptet er im zweiten Teil seiner Frankfurter Poetik-Vorlesungen aus dem Jahr 2001 (PV, 43).¹ Was aber verbirgt sich hinter einem solchen Geständnis, das den Eindruck einer bewussten Abstinenz von jeglicher Form poetologischer Selbstreflexion vermittelt?

Es scheinen drei Aspekte zu sein, die diese Aussage Hochhuths motivieren. In erster Linie dürfte es die Interessenlage des gesellschaftspolitisch ambitionierten Dichters sein, die die theoretische Reflexion über die eigene literarische Produktion zurückdrängt. Die Arbeitszeit gilt als zu kostbar, um sie auf die Ergründung der individuellen poetischen Verfahrensweisen zu verwenden. Zudem ist dem zweiten Teil der Poetik-Vorlesungen eine Einsicht Arthur Millers aus dessen *Theateressays* (1981) vorangestellt: »Was man auch über das Theater schreibt, es bleibt immer unvollkommen.« (PV, 42) Das Nachdenken über das eigene Theaterschaffen käme somit nie zu einem Ende, wäre es auf Vollkommenes aus.

Zum zweiten rührt die Aussage, keine Theorie des Dramas zu besitzen, an das Selbstverständnis des Dichters. Indem er Max Frisch zitiert, sagt auch Hochhuth: »Jetzt komme ich um ein Geständnis nicht herum: daß ich

meine Arbeit nie durch Theorie habe programmieren können.« (PV, 43) Der Akzent liegt hier auf der metaphorischen Rede des Programmierens, denn sie vermittelt den Eindruck, als verlaufe der dichterische Schreibprozess nach einem rational vollkommen festgelegten Schema. Das Gegenteil aber soll das Publikum denken. Es soll einen Autor imaginieren, der unabhängig von jeglichem Regelzwang agiert, einzig vom *furor poeticus* begeistert. In dieser Hinsicht lässt sich die Distanzierung von der theoretischen Reflexion des eigenen Dramenwerks als eine Form der Selbststilisierung begreifen.

Schließlich enthält drittens die Aussage von Max Frisch einen weiteren, gewichtigen Nebenaspekt. Die angedeutete Mechanik des Programmierens, der Gedanke, einen Algorithmus für die Produktion literarischer Texte gefunden zu haben, wird einem nicht determinierten, unmittelbar schöpferischen Wirken gegenübergestellt. Was hier sichtbar wird, ist die traditionelle Opposition von *ars* und *techné*, von Künstlerschaft und Handwerk. Damit lässt sich das Insistieren auf der Entscheidung, das poetische Schaffen theoretisch nicht zu begründen, letztlich als Plädoyer für die dichterische Autonomie werten.

So angenehm diese Konsequenz erscheinen mag, in der Frage, wie Rolf Hochhuths Dramenpoetik beschaffen sei, hilft sie kaum weiter. Daher regt sich der Verdacht, ob der Selbstaussage des Autors nicht bis zu einem gewissen Grad misstraut werden darf. Auch wenn eine explizit von Hochhuth vorgegebene Dramentheorie fehlt, lässt sich doch aus den Bühnenwerken durchaus eine implizite Poetik ableiten, lässt sich aus seinen Überlegungen zur Aufgabe des Dramas auf die damit verbundenen Wirkungsabsichten schließen und lässt sich anhand der Bezugnahmen auf Theorie und Werk vor allem klassischer Dramatiker zeigen, welchen Positionen sich Hochhuth nähert. Um die Materialmenge überschaubar zu halten, soll der Akzent zunächst auf ausgewählten Stücken Hochhuths liegen. In einem zweiten Schritt werden seine Rekurse auf konkrete Dramenautoren untersucht und schließlich seine dramenbezogenen Überlegungen zusammenfassend diskutiert.

1. Überlegungen zur Dramenstruktur

Wirft man einen ersten Blick auf das dramatische Werk Hochhuths, fällt auf, dass es darin nur wenige Komödien gibt.² In den 70er Jahren erschienen *Die Hebamme* (1971) sowie *Lysistrate und die NATO* (1974), und jüngst ist das Œuvre um die Tragikomödie *Heil Hitler* (2004) bereichert worden. Da Hochhuth aber mit einem »christlichen Trauerspiel« fulminanten Welt-

ruhm erlangte, dürfte dieser erste Befund nicht wirklich überraschen. Dennoch steht diese Feststellung, wie vorab zu bemerken ist, im Gegensatz zum Selbstverständnis des Dichters. Denn in einem Interview aus dem Jahr 1971 hatte Hochhuth bekannt: »Ja, ich wollte immer Komödien schreiben, weil ich meine, daß Komödien fehlen. [...] Ich bin einfach durch die Belastung, die ich in der Pubertät durch die Zeitgeschichte erfahren habe, ernster geworden, als ich zulassen wollte.«³ Diese Belastung, von der hier nicht weiter die Rede sein soll, wird verständlich, wenn man beispielsweise sein Gedicht *Jahrgang und Geographie* (2004) autobiographisch liest.⁴

Abgesehen von diesem persönlichen Impuls, sich ernstern Stoffen zuzuwenden, wird in dem genannten Interview ein zweites Argument angeführt. Es beruht auf der geringeren Wirkungskraft, die Hochhuth den Komödien mit Blick auf deren gesellschaftliche Anerkennung zugesteht: »Nun hat man es ja als deutscher Komödienschreiber insofern etwas schwer, weil Komödien niemand erst nimmt.«⁵ Mit dieser Aussage ist bereits ein entscheidender Wirkungsanspruch vorweggenommen: Der Autor wählt dezidiert *ernste* Stoffe, um in der öffentlichen Kritik *ernst* genommen zu werden.

Diese Implikation gibt jedoch mehr Aufschluss über das angestrebte Rezeptionsziel als über die strukturelle Anlage der Tragödien. Wird diese Anlage näher in den Blick genommen, zeigen sich aber auch hier Unterschiede. Während etwa der Aufbau des *Stellvertreters* (1963) einem klassischen fünfaktigen Drama entspricht, weisen zwar die *Soldaten* (1967) ebenfalls eine fünfteilige Struktur auf. Einzuschränken ist aber, dass der Prolog und Epilog die Rahmenhandlung des Jahres 1964 bilden, wogegen Akt I bis III, die im Jahr 1943 angesiedelt sind, als Spiel im Spiel inszeniert werden. Noch einmal anders verhält es sich beispielsweise mit dem neueren Stück *Wessis in Weimar* (1993), das in loser Folge – einschließlich des Prologs – zehn »Szenen aus einem besetzten Land« vorführt. Schematisch ließe sich daher mit Volker Klotz an das Nebeneinander von Dramen der geschlossenen und der offenen Form denken.

Bei näherem Vergleich wird jedoch deutlich, dass die Zuordnung der geschlossenen Form im Detail problematisch bleibt. Das ist freilich nicht als Mangel zu verstehen: Immerhin ist Klotz vorgeworfen worden, er habe eine idealtypische Opposition von überhistorischer Geltung aufzustellen versucht.⁶ Dennoch zählen seine Termini inzwischen zum Standardrepertoire der Dramenanalyse, weil sich mit ihnen die Eigenarten eines dramatischen Kunstwerks besonders dort sichtbar machen lassen, wo es von der strengen Festlegung einer geschlossenen Form abweicht. Da ein solches Verfahren

nur exemplarisch demonstriert werden kann, soll dies im Folgenden mit Blick auf Hochhuths Erstling, den *Stellvertreter*, geschehen.

Klotz benennt in seiner Studie über die *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960) sechs Charakteristika, die eine geschlossene Dramenstruktur kennzeichnen. Neben den klassischen drei Einheiten – wobei der Ort als Raum aufgefasst wird – sind das die Kriterien des Personals, der Komposition und der Sprache. Schon die erste Forderung von Klotz, der zufolge das Drama »stets eine eindeutige Haupthandlung« aufweisen müsse, »die kontinuierlich durchgeführt wird«, ⁷ bereitet Schwierigkeiten. Liegt der Akzent auf den Aktionen des zwiespältigen Kurt Gerstein oder auf der Entwicklung des idealistischen Riccardo Fontana? Mag die Entscheidung angesichts der in den vierten Akt verlegten Peripetie auch zugunsten des letzteren ausfallen, gibt es daneben Szenen – wie z.B. Szene III/1 – denen wenigstens eine »relative Eigenständigkeit« zuerkannt werden kann. ⁸ Was die Merkmale der Zeit und des Raums betrifft, geht *Der Stellvertreter* gleichfalls über die von Klotz gezogenen Grenzen der Geschlossenheit hinaus. ⁹ Während sich die Dramenhandlung zwischen dem August 1942 und dem Oktober 1943 abspielt, wechselt der Schauplatz von Berlin nach Rom und schließlich nach Auschwitz. Dagegen entsprechen sowohl die klare Formgebung ¹⁰ als auch die Wahl des gehobenen Sprachstils für die Hauptfiguren den von Klotz formulierten Kriterien der Komposition und Sprache. Letztlich bleibt der Aspekt der *dramatis personae* zu nennen, von denen verlangt wird, dass sie »einseitig« zu sein haben:

Gerade so viel wird von ihnen sichtbar, als für ihre bestimmte Stellung im Ganzen des Dramas und für ihren Bezug zum übergeordneten Konflikt von Belang ist. [...] Das geschlossene Drama fragt [...] nicht nach jenen Lebensbedingungen, Umwelteinflüssen und Gepflogenheiten der Personen, die nicht unmittelbar der Darbietung der übergeordneten Ideen dienen. ¹¹

Doch wonach das geschlossene Drama nicht fragen darf, bietet *Der Stellvertreter* in seinen Regieanweisungen reichlich an: Auskünfte über die »Lebensbedingungen, Umwelteinflüsse[] und Gepflogenheiten« auch »der Personen, die nicht unmittelbar der Darbietung der übergeordneten Ideen dienen«. Nahezu alle auftretenden Figuren erhalten so eine doppelte Konturierung. Einerseits werden sie durch ihr handlungsinternes Verhalten gekennzeichnet, andererseits durch die in den Regieanweisungen vorgenom-

mene Einordnung in den historischen Verlauf, sofern die Figuren keinen rein fiktionalen Status besitzen.

Die angeführten Anlehnungen an die und die Abweichungen von der Norm des geschlossenen Dramas lassen im Resultat Zweierlei erkennen. Rolf Hochhuth agiert bei der Gestaltung seiner Bühnenerwerke als ein ›Knecht der Geschichte‹, und zugleich tut er dies nicht. Dieses scheinbare Paradoxon bedarf der Erläuterung.

In seinen *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* (1759–65) behandelt Lessing unter dem Datum des 18. Oktobers 1759 Wielands Trauerspiel *Lady Johanna Gray* (UA 1758). Dabei erläutert Lessing knapp den historischen Hintergrund des Stücks und kommt auf Wielands Raffung der historischen Ereignisse zu sprechen:

[Einen] ganzen Zeitraum von sieben Monaten hat Herr *Wieland* in die Dauer seines Trauerspiels einzuschränken gewußt. [...] Doch lassen Sie mich nicht, wie ein *Gottschedianer* kritisieren! Der Dichter ist Herr über die Geschichte; und er kann die Begebenheiten so nahe zusammen rücken, als er will. Ich sage: er ist Herr über die Geschichte!¹²

Mit diesem Plädoyer für die Freiheit des Dichters wendet sich Lessing gegen die bis dahin von Gottsched unnachgiebig verteidigte Dramenlehre von den drei Einheiten sowie gegen eine übersteigerte Geschichtshörigkeit bei der dramatischen Gestaltung. Hochhuth seinerseits sieht sich in einem Interview aus dem Jahr 1979 herausgefordert, die zitierte Behauptung Lessings »auf den Kopf stellen zu müssen«. Er sagt:

Ich [...] habe mich immer als Knecht der Geschichte gefühlt, auch als Autor wehrlos vor den geschichtlichen Ereignissen. [...] Selbst auf höchster Ebene gibt es da Warnungen, daß man ein Drama auch als Kunstwerk ruiniert, wenn man glaubt, man sei der Herr des Geschehens und könne sich mit freier Hand an ihm vergreifen!¹³

Anlässlich der Einweihung des Georg-Büchner-Gymnasiums in Rheinfelden, am 22. März 1990, greift Hochhuth diesen Gedanken abermals auf, um nun mit Büchner gegen Lessing zu argumentieren.¹⁴ Hochhuth zitiert dabei aus Büchners Brief vom 28. Juli 1835, in dem dieser über die Drucklegung von *Danton's Tod* berichtet und über die Arbeitsweise des historisch orientierten Dichters reflektiert. Büchner schreibt:

[...] der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber, steht aber über Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar [...] in das Leben einer Zeit hinein versetzt [...]. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen.¹⁵

Versteht sich der Dichter nun als ein Nachgestalter bzw. »Knecht der Geschichte«, wird der möglichst authentischen Darstellung historischer Ereignisse unmissverständlich die Priorität eingeräumt. Das hat zur Konsequenz, dass die Bühnenhandlung, die Spielzeit, die Schauplätze und die Figurenkonstellation direkt an den historischen Vorgaben ausgerichtet werden. Somit beeinflusst das Leitprinzip geschichtlicher Exaktheit und Adäquatheit verschiedene zentrale Formaspekte des Dramas. Die ausführlichen Regieanweisungen erscheinen in dieser Perspektive als Signum eines auffällig »knechtischen« Arbeitens: Sie liefern weiterführende Hintergründe zu den Figuren und Sachzusammenhängen und beglaubigen die dramatische Darstellung mit dokumentarischem Material.

Demgegenüber ist Hochhuth dort *kein* »Knecht der Geschichte«, wo er sich aufgrund dramaturgischer Bedingungen bewusst von ihr löst. In den »Historischen Streiflichtern« zu seinem *Stellvertreter* heißt es über den kompositorischen Gestaltungsprozess: »Die Wirklichkeit blieb stets respektiert, sie wurde aber entschlackt.« (HD I, 353). Ähnlich äußert sich Hochhuth in seinem Interview von 1971: Schwer »ist es aus der vorhandenen Fülle des Materials so auszusieben, daß man halbwegs mit den drei Stunden eines Theaterabends auskommt.«¹⁶ Doch entspricht eine entschlackte und einmal durchgeseibte Wirklichkeit tatsächlich noch der Wirklichkeit?

Immerhin ist mit der Distanznahme gegenüber geschichtlichen Zufälligkeiten Hochhuths poetologisches Fernziel verbunden, das er ebenfalls in den »Historischen Streiflichtern« formuliert. Seine erklärte Absicht ist es dort, »zur Wahrheit, zum Symbol vorzustoßen« (HD I, 354). Hochhuths Gewährsmann ist dabei – wie so oft – Friedrich Schiller, aus dessen Vorrede zur *Braut von Messina* (1803) die Forderung zitiert wird, »daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Theilen ideell seyn muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben [...] soll.«¹⁷ Schiller selbst hatte die Bestimmung des sentimentalischen Künstlers, die in diesen Überlegungen noch fortwirkt, schon acht Jahre zuvor auf ähnliche Weise gefasst: »Daher weiß ich für den

poetischen Genius kein Heil, als [...] daß er seine eigne Welt formiret [...], da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde.«¹⁸ Erscheinen die partikularen Momente der historischen Wirklichkeit in diesen Aussagen nun als unbrauchbar und sogar schmutzerregend, entsteht ein offenkundiger Widerspruch zu einem Geschichtsverständnis, das sich als ein dezidiert ›knechtisches‹ begreift.¹⁹ Doch dieser Widerspruch kann hier nicht gelöst werden, und es stellt sich die Frage, ob er überhaupt zu lösen ist. Vielmehr soll nochmals auf den keineswegs geringen Anspruch, »zur Wahrheit, zum Symbol vorzustoßen«, zurückgelenkt werden.

Sofort stellt sich die Frage, wie ein solcher Vorstoß zu realisieren ist. Die Antwort, die man traditionellerweise mit Brecht geben würde, gibt Hochhuth abermals mit Schiller (HD I, 354): Ein solcher Vorstoß lässt sich durch Verfremdung realisieren.²⁰ Mit Rekurs auf die von Klotz erarbeiteten Ordnungsaspekte sind hier vor allem die Kriterien der Komposition und Sprache zu nennen, die bei Hochhuth die Distanzierung gegenüber einer planen Geschichtsverhaftung anzeigen. Trotz der Variation in Aufbau und Anlage ist seinen Dramen formal zumeist eine klare und strenge Struktur eigen. Demzufolge wird das historische Material nach Maßgabe einer ästhetischen Struktur organisiert. Als neueres Exempel kann das Schauspiel *McKinsey kommt* gelten, in dem die einzelnen Akte jeweils mit einem Epilog schließen, womit sich Hochhuth explizit in die Tradition Shakespeares stellen möchte.²¹ Die Sprache dagegen scheint auf den ersten Blick eher die Ambition einer naturgetreuen Schilderung der Bühnencharaktere zu unterstützen, da sich an ihr zumeist die lokale und soziale Herkunft der Figuren ablesen lässt. Gleichwohl sprechen die Figuren nicht ›naturwahr‹, sondern in gebundener Sprache,²² wie Erwin Piscator schon mit Bezug auf den *Stellvertreter* dargelegt hat:

Die Tatsachenfülle des Stoffes wird gehalten durch die versifizierte Sprache. Hochhuth selbst sagte mir, er habe des erdrückenden Materials nur Herr werden können durch die Umwandlung desselben in eine frei-rhythmische Sprache; so sei die Gefahr vermieden worden, »in einen stilllosen dokumentarischen Naturalismus à la Wochenschau abgedrängt zu werden...« (HD I, 18)²³

Ein dokumentierendes Theater, das sich einem dokumentarischen Stil derart verweigert, bleibt jedoch nicht bei dieser Illusionsbrechung stehen. Daher ist nochmals auf die bereits erwähnten Regieanweisungen und Regie-

kommentare zurückzukommen.

Mit seiner Unterscheidung zwischen dem gesprochenen ›Haupttext‹ und dem allein für die Lektüre bestimmten ›Nebentext‹ hat der Literaturwissenschaftler Roman Ingarden eine Hierarchie zwischen dem eingezeichneten, was der Leser von Bühnenstücken tendenziell als recte, und dem, was er als kursiv gedruckt wahrnimmt.²⁴ Problematisch wird eine solche Zweiteilung zunächst dort, wo der Dramentext selbst diese Differenz aufhebt wie etwa in Samuel Becketts *Acte Sans Paroles I und II* (1957). Weiterhin suggeriert diese Zweiteilung ein Wertungsgefälle, das bei Hochhuth keineswegs zutrifft. Die mitunter ausführlichen Stellungnahmen sind nicht nur ›Nebentexte‹, sondern stehen als gleichwertige Dramenelemente in engem Sachzusammenhang mit der aktuellen Bühnenhandlung,²⁵ leiten auf sie hin oder kommentieren sie. Was wie eine Übernahme der extensiven Kommentierungstechnik Bernard Shaws anmutet, wird jedoch bei Hochhuth wiederholt radikalisiert. Wenn Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–69) die Regieanweisungen als Formen bestimmt, »in welchen sich der beschreibende Dichter gewissermaßen mit unter die handelnden Personen zu mischen scheint«,²⁶ ist damit der Eindruck wiedergegeben, der bei der Lektüre von Hochhuths Regieanweisungen entsteht. D.h. diese Textpassagen bieten nicht nur Raum für die historische Tiefenschärfung dramenpoetisch relevanter Inhalte, sondern zugleich für die wertende gesellschaftspolitische Stellungnahme. Damit ist der angestrebte Anti-Naturalismus aufs Schärfste hervorgekehrt: Der Dichter greift meinungsbildend in das Bühnengeschehen ein und gibt die übergeordnete Deutungsrichtung vor.

II. Parallelen zu literarischen Vorbildern

Die Tendenz Hochhuths, auf klassische Dramen oder Dramenelemente zurückzugreifen, hat sich bei seinen neueren Stücken merklich verstärkt. Insbesondere in *Wessis in Weimar* zeigt sich wiederholt die Intention, literarische Modelle für spezifische Figurenkonstellationen vorzugeben. So wird das Aufbegehren zwangsentlegener, ehemaliger DDR-Bürger gegenüber der Bundesjustizministerin mit dem Titel von Nestroys Lokalposse *Zu ebener Erde und erster Stock oder: die Launen des Glücks* (1835) überschrieben oder wird die Rivalität der Geheimdienstleiter in Ost und West, Markus Wolf und Klaus Kinkel, dank paralleler biographischer Fakten unter Anlehnung an Grillparzer als *Ein Bruderzwist in Deutschland* gefasst. Noch deutlicher sind die Schiller-Anspielungen, die sich in ähnlicher Form auch in *McKinsey kommt*

finden. Während im Prolog von *Wessis in Weimar* die Juristin Hildegard als »Marquise von Posa« bezeichnet wird,²⁷ ist es im ersten Akt von *McKinsey kommt* die Parteigründerin Hilde, die sich auf die Worte des Marquis von Posa beruft, um zumindest hypothetisch dem Gedanken Ausdruck zu verleihen, die Wirtschaft »zähmen« zu können.²⁸ Und während die Warnung aus Schillers *Wilhelm Tell* (1804), die hinterhältige Ermordung des kaiserlichen Besitzers Gessler durch den Selbsthelfer Tell, von Hildegard direkt auf den einstigen Präsidenten der Treuhandanstalt, Detlev Karsten Rohwedder, übertragen wird,²⁹ greift sie Hochhuth in *McKinsey kommt* abermals auf und projiziert sie andeutungsweise auf den Vorstandsvorsitzenden der Deutschen Bank, Josef Ackermann.³⁰ Dabei markieren die offen ausgestellten Bezugnahmen vor allem auf Schillers Dramenwerk einen Wandel in Hochhuths Umgang mit literarischen Vorgängern. Schließlich sind in seinen frühen Tragödien solche direkten Rekurse kaum zu finden.

Nichtsdestotrotz hatte Walter Muschg schon kurz nach dem Erscheinen des *Stellvertreters* auf die klassischen Referenzstücke *Nathan der Weise* (1779) und *Don Karlos* (1787) hingewiesen.³¹ Und mit Blick auf die Dramen *Stellvertreter*, *Soldaten* und *Guerillas* (1970) hat Walter Hinderer 1981 festgestellt: »Obwohl die Sprache Hochhuths wenig direkte Reminiszen[z]en an Schillers pointiertes Theater-Idiom enthält, scheint doch manches in der Affektregie dem Verfasser der *Räuber* abgeschaut.«³² Zwar geht Hinderer ausführlich auf denkbare intertextuelle Anklänge ein, übersieht jedoch die verdeckte Referenz, die zwischen König Philipp II. aus Schillers *Don Karlos* und Sir Winston Churchill aus Hochhuths *Soldaten* aufscheint. Schon Hans Mayer hatte 1973 – wenngleich mit kritischem Unterton – eine Parallele zwischen beiden Regenten gezogen:

Sonderbar, dem Schillerianer Hochhuth, der Brecht ablehnt, ist es ähnlich wie Schiller ergangen bei der Arbeit am *Don Carlos*. Immer mächtiger trat dem Stürmer und Dränger die Macht der Staatsräson in König Philipp vor die Seele. In ähnlicher Weise hat sich Hochhuth an die Gestalt seines Winston Churchill verloren.³³

Wird Mayers Stellungnahme positiv gewendet, lässt sich schlichtweg sagen, dass der englische Premierminister zweifellos als dominierende Figur des Binnendramas gilt, das in Hochhuths *Soldaten* eingebettet ist. Churchill wird dort als überragende Machtfigur geschildert, die im Verlauf ihrer Verhandlungsmanöver kaum menschliche Regungen zeigt. Umso signifikanter

wirkt es daher, wie Churchills Reaktion anlässlich der Nachricht vom Tod des polnischen Ministerpräsidenten Władysław Sikorski beschrieben wird, nämlich mit den Worten: »Der Premierminister hat geweint –« (HD I, 727).³⁴ Unüberhörbar klingt in diesen Worten der aufgeregte Ausruf von Schillers Graf von Lerma nach: »Der König hat geweint.«³⁵ In beiden Fällen bildet der zutiefst menschliche Gefühlsausdruck einen Indikator für eine zentrale Erschütterung auf dem von rationalem Kalkül beherrschten Feld der Staatspolitik. Während Churchill über den mörderischen Verrat an seinem polnischen Verhandlungspartner trauert, vergießt Philipp II. über den Verrat seines Ratgebers Marquis von Posa königliche Tränen.

Neben diesen konkreten Bezugnahmen und wörtlichen Anspielungen nähert sich Hochhuth den klassischen Vorbildern Lessing und Schiller freilich auch auf poetologische und ideologische Weise. Das dokumentieren vor allem seine Lessing- und seine Schiller-Rede, die zu Beginn der 1980er Jahre gehalten wurden. Schon anhand von Lessings frühem Dramenschaffen akzentuiert Hochhuth die Disposition des Kamenzer Schriftstellers, öffentlichkeitswirksam in politische Ereignisse eingreifen zu wollen. Immerhin lasse das *Samuel Henzi*-Fragment die Absicht erkennen, den Verschwörer Henzi gegen »das tyrannische Patriziat zu verteidigen« und »vor dem Schaffott durch ein Drama zu retten«.³⁶ Dieser – wie Gert Ueding mit Bezug auf Hochhuth sagte – „entschlossene Griff in die Zeit“ werde insbesondere an Lessings dramatischer Sprache sichtbar.³⁷ Somit gewinnt bereits die gewählte Form politischen Gehalt:

Lessing *wußte*, warum jene, die im Gegensatz zu ihm als Poeten in *seiner* Generation geachtet wurden, den Vers lieber sanft und verschwommen und verrammelt und gleimend und klopstockend gesehen hätten: er war dann weniger geeignet, dieser Vers, prosaische Politik zu transportieren, *das*, was Lessing mit ihm transportieren *wollte*!³⁸

Mit dieser dichterischen Intention, vermittels eines Verses »prosaische Politik zu transportieren«, ist zugleich der Bogen zurück zu Hochhuths Versifizierung des zeitgeschichtlichen Materials geschlagen. Auch wird ersichtlich, warum Hochhuth im Verlauf seiner Rede mehrmals darauf insistiert, Lessing als *Dichter* zu würdigen. Denn die Rehabilitation des Dichters Lessing schließt die Rehabilitierung von Zeitpolitik als Gegenstand der Dichtung ein. Pointiert heißt es daher: »wer es ausgerechnet Lessing, *der* Verkörperung aufklärerischer menschenfreundlicher Vernunft in der Dichtung

bestreitet, ein Dichter gewesen zu sein – der bestreitet überhaupt, daß es die oberste Menschenpflicht der Dichtung ist: aufzuklären!«³⁹

Konkretisiert wird dieser klassische Wirkungsanspruch der Dramatik, indem Hochhuth analysiert, wie die poetologische Organisation eines Bühnenstücks nach Lessing auszusehen habe. Dabei bezieht er sich auf eine Formulierung aus dem 46. der *Briefe antiquarischen Inhalts* (1768–69), in dem Lessing die reflektierte Arbeitsweise des bildenden Künstlers thematisiert. Für diesen sei es »weit anständiger [...], den Stoff, in den er arbeitet, seinen Gedanken, als seine Gedanken dem Stoffe zu unterwerfen.«⁴⁰ Wie schon in den »Historischen Streiflichtern« zum *Stellvertreter* wird auch hier der Vorrang einer strukturierenden Gestaltungsabsicht gegenüber der Ausbreitung des geschichtlichen Materials betont. Als Beispiel zieht Hochhuth Lessings letztes abgeschlossenes Drama *Nathan der Weise* (1779) heran, dessen in dieser Hinsicht »schöpferische Einmaligkeit« in der Kritik kaum Erwähnung gefunden habe.⁴¹ An dieser Stelle dringt Hochhuth zum Kern seiner Rede vor: »Als sei nicht bereits seine [Lessings] *Idee*, ein Stück zu schreiben, das nicht wie bisher alle anderen gegenwärtige oder auch historische Wahrheit *reproduziert*, sondern das ihr entgegentritt durch die Projektion einer *neuen*: eine Genietat!«⁴²

Für einen Moment hält man als Hochhuth-Leser inne, da die Zuschreibung merkwürdig vertraut erscheint. Tatsächlich findet sich im Vorwort zu den *Guerillas* die in der Forschung inzwischen wiederholt zitierte, poetologische Selbstaussage Hochhuths: »Politisches Theater kann nicht die Aufgabe haben, die Wirklichkeit – die ja stets politisch ist – zu *reproduzieren*, sondern hat ihr entgegenzutreten durch *Projektion* einer neuen.« (HD I, 769) Diese wörtliche Übereinstimmung mit einer Passage aus der Lessing-Rede zeigt Zweierlei: Zum einen wird die 1970 formulierte dramentheoretische Überlegung zehn Jahre später als implizite Poetik Lessings verkauft. Zum anderen wird in der Konsequenz der ursprünglich eigene Ansatz zur »Genietat« nobilitiert. Ohne die Fragwürdigkeit eines solchen Verfahrens bewerten zu wollen, wird in diesem Kontext deutlich, wie sehr sich Hochhuth als Nachfolger Lessings begreift. Dabei koinzidiert seine bewusste Selbstverankerung in der literarischen Tradition mit der Offenlegung seines dramenpoetischen Konzepts: Es geht nicht um die Reproduktion der Wirklichkeit, wie sie ist, sondern um die Produktion der Wirklichkeit, wie sie hätte sein können. Unterschwellig ist damit die aristotelische Differenz in der Arbeitsweise von Historiograph und Dichter angesprochen.⁴³

Neben Lessing ist es als herausragende zweite literarische Referenz Friedrich Schiller, auf die sich, wie schon angedeutet, Hochhuth mit Vorliebe bezieht. Im Zentrum seines Interesses steht Schillers berühmte Programmschrift *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1784), die in Hochhuths Schiller-Rede zur »maßgebende[n] Magna Charta des Dramas« aufgewertet bzw. als »Schillers Magna Charta liberatum« bezeichnet wird.⁴⁴ Und noch in seinen Poetik-Vorlesungen spricht Hochhuth von der »immer gültigen Magna Charta der Schaubühne« (PV, 17) bzw. von der »Magna Charta des politischen Theaters« (PV, 58). Diese hohe Wertschätzung resultiert in erster Linie aus der gesellschaftspolitischen Wirkungskraft, die Schiller dem Theater beimisst. Mit dem berühmten Satz: »Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geseze sich endigt«,⁴⁵ wird das Theater zu einem Ort quasi-judikativer Entscheidungen stilisiert. Idealistischerweise, weil unabhängig von den Einschränkungen der Zensur gedacht, können hier die Ungerechtigkeiten der Geschichte und Gegenwart öffentlich bewertet und kritisiert werden. In diesem Kontext praktischen Politikunterrichts soll der Zuschauer zu einem mündigen Staatsbürger erzogen werden.

Diese erzieherische Funktion ist es zum zweiten, die Hochhuth an Schillers Ausführungen zur Wirkungspraxis des Theaters zu beeindrucken scheint. Indem es den Zuschauer »mit Schicksalen der Menschheit bekannt macht«,⁴⁶ werden dessen psychologische Kenntnisse entscheidend erweitert. Schillers vordergründige Zielstellung, »den Menschen mit dem Menschen bekannt« zu machen,⁴⁷ ist dabei auf die Versittlichung des Zuschauers ausgerichtet. Je mehr der einzelne von der Natur des Menschen zu verstehen lernt, desto mehr »Menschlichkeit und Duldung« wird er gegenüber seinen Zeitgenossen aufbringen können.⁴⁸

Diese zivilisierende Absicht hat jedoch die im Grunde triviale Voraussetzung, dass der Dichter auch *Menschen* formt, die der Zuschauer als solche wahrzunehmen vermag. Ebenso wie Schiller in der Vorrede zu seinen *Räubern* (1781) gefordert hatte, dass der wahre Dichter ein »Menschenmaler« sein müsse,⁴⁹ will Hochhuth nur demjenigen den Titel eines Dichters zuerkennen, der ein »Menschengestalter« ist.⁵⁰ Mit seinem Postulat, »Dichter ist, wer Charaktere schafft, nicht Karikaturen«,⁵¹ scheint Hochhuth unterschwellig Büchners einstigem Vorwurf begegnen zu wollen, wonach Schillers Dramen »nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektierem Pathos [beheimateten], aber nicht Menschen von Fleisch und Blut«. ⁵² Vordergründig jedoch wendet sich Hochhuth polemisch gegen Brecht, weil

dieser Reinhard Heydrich und Albert Einstein »über *einen* Leisten« geschlagen hatte.⁵³ Hochhuth entgeht dabei der tragödientheoretische Gehalt von Schillers Forderung. Denn in seinem Essay *Ueber die tragische Kunst* (1792) benennt Schiller die Vermenschlichung des Dramenpersonals als notwendige Bedingung für die Entfaltung der Mitleidswirkung.⁵⁴

Prinzipiell impliziert der Anspruch, ein »Menschengestalter« zu sein, dass die äußeren Fakten, die ein Menschenbild determinieren, der Charakterzeichnung untergeordnet werden. Daraus folgt abermals die Hierarchisierung der gestalterischen Absicht gegenüber dem zu gestaltenden Material. Konsequenter zitiert Hochhuth daher in seiner Schiller-Rede jene Passage aus den »Historischen Streiflichtern« zum *Stellvertreter*, in der eine anti-illusionistische Bühnenkunst zum ersten Schöpfungsprinzip erklärt wird. Wenn er mit Schiller dem »Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg« erklärt,⁵⁵ ist der Weg frei gemacht für eine Kunst, die mit Lessing um die Projektion einer neuen Wirklichkeit bemüht ist.

III. Konsequenzen aus Hochhuths Dramenpoetik

In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen bestimmt Hochhuth die kriegerische Aktion als Initialmoment dramatischer Produktion. Am Beispiel des griechischen Dichters Phrynichos führt er vor, welche Konsequenzen die tragische Darstellung von nationaler Zeitgeschichte haben kann (PV, 17). Bei Herodot heißt es:

So dichtete Phrynichos ein Drama „Der Fall Milets“. Als es zur Aufführung gelangte, weinten alle Hörer im Theater. Phrynichos mußte 1000 Drachmen Strafe zahlen, weil er das Unglück ihres eigenen Stammes wieder aufgerührt hatte. Weiterhin bestimmten die Athener, niemand dürfe mehr dieses Drama aufführen.⁵⁶

Entgegen der Auslegung Hochhuths und gemäß den Erkenntnissen der neueren Altertumswissenschaft hat Phrynichos mit seiner Tragödie »nicht die Einnahme Milets durch die Perser im Jahre 494 v. Chr., sondern die Verwüstung Athens durch dieselben im Jahre 480« gestaltet.⁵⁷ Aufgrund der literarischen Rückbesinnung auf ein nationales »Unglück« wurde der griechische Tragiker doppelt bestraft: mit einer Geldbuße sowie mit einem Spielverbot. Dieses Exempel aus der frühesten Theatergeschichte führt einerseits die Gefährlichkeit vor Augen, sich auf literarischem Gebiet politisch zu engagieren. Andererseits liefert es den Impuls, das bereits in der Lessing-Rede

zitierte Diktum Marcel Reich-Ranickis, »die Politisierung der Literatur habe ›nicht die Politik verändert, sondern die [...] Literatur ruiniert‹«,⁵⁸ grundsätzlich in Frage zu stellen. Denn mit Verweis auf Phrynichos' Tragödie *Der Fall von Milet* wendet Hochhuth ein, dass es gerade die ›Politisierung‹ dieses Stücks ist, die es ›haltbar‹ gemacht habe (PV, 23). Mit dieser Replik wird jedoch der Vorwurf eines ästhetischen Mangels mit dem Hinweis auf eine außerästhetische Qualität beantwortet.⁵⁹ Nach der Auffassung Hochhuths ist es aber gerade die Qualität der Zeitkritik, auf die der Dichter hinarbeiten habe, um sich überhaupt Gehör zu verschaffen: »*existentiell* aufregen kann allein, was der Spiegel einer Bedrohung ist, die auch *uns* bedroht.« (PV, 21)

Wenn folglich die »Gegenwarts-Kritik [als] die vordringlichste Aufgabe des Dramas« (PV, 35) gewertet wird, ist jeder Form der Geschichtstragödie, die ohne Bezug zu aktuellen Verhältnissen bleibt, eine Absage erteilt. Ähnlich hatte schon der Bomberpilot und Regisseur Peter Dorland aus Hochhuths *Soldaten* geurteilt:

[...] die Bühne ist kein Museum.
Historie ist dramatisch statt museal nur dort,
wo sie die Bedrohung des Menschen durch den Menschen
– die Formel für Geschichte – *heute* demonstriert. (HD I, 512f.)

Mit diesem Imperativ, die überzeitliche Gefahr vorzuführen, die vom Menschen für den Menschen ausgeht, nähert sich Hochhuth abermals Schillers *Schaubühnen*-Schrift unmittelbar an. Auch dort wird die Entlarvung dieser Gefahr thematisiert:

Die Schaubühne hat uns das Geheimniß verrathen, sie [die Lasterhaften] ausfündig und unschädlich zu machen. Sie zog dem Heuchler die künstliche Maske ab, und entdeckte das Nez, womit uns List und Kabale umstrickten. Betrug und Falschheit riß sie aus krummen Labirinthén hervor, und zeigte ihr schreckliches Angesicht dem Tag.⁶⁰

Wie bereits angedeutet, erweitert das Theater auf diese Weise die Kunde vom Menschen, weil es die konkrete Bühnenfigur psychologisch demaskiert, weil es den Zuschauer noch an ihren feinsten Seelenbewegungen Anteil nehmen lässt. Zugleich vermag das Theater – um bei Schillers Beispiel zu bleiben – den »Heuchler« zu zeigen, bevor er zum Heuchler geworden

ist. Ins Zentrum rückt die Entscheidungsfreiheit des einzelnen, sein prinzipielles Potential, sich etwa gegen gesellschaftliche Missstände zu wenden. Auch Hochhuth unterstreicht, dass es dem Drama in erster Linie um diese Mündigkeit des Individuums gehen müsse: »Hier sind wir bei einem Kernproblem, wenn nicht überhaupt bei *dem* Kern aller Auseinandersetzungen über Theater, nämlich bei der Frage, wie weit die Freiheit, sich zu entscheiden, den einzelnen und den Mächten noch gegeben *oder nicht mehr* gegeben ist.« (PV, 62)

Für die Gestaltung eines tragischen Handlungsverlaufs ist die Annahme dieser persönlichen Entscheidungsfreiheit essentiell notwendig. Erst die Aussicht, das eigene Leben in den Dienst einer übergeordneten Idee zu stellen – wie dies Riccardo Fontana exemplarisch tut –, kehrt die Dignität dieser Idee und die Tragik der handelnden Figur hervor. In dieser Perspektive kündigt sich die »wesentliche Aufgabe des Dramas« an, wie Hochhuth bereits 1963 mit expliziter Wendung gegen Adorno schreibt: Diese Aufgabe liegt darin, »darauf zu bestehen, daß der Mensch ein verantwortliches Wesen ist.«⁶¹ Mit der Demonstration der politischen Wirkungsmöglichkeit des verantwortungsbewussten einzelnen wendet sich das Theater an den Zuschauer, um ihn zu motivieren, sich auf ähnliche Weise in seiner Lebenswirklichkeit zu engagieren. Gefordert ist hier das klassische *movere*-Prinzip, das Hochhuth im Nachwort zur *Hebamme* – erneut mit Rekurs auf Schiller – aktualisiert:

Heute, da es modisch ist, Dokumente, »Materialien« in ein Spiel hineinzuorganisieren, hat Schillers Warnung die höchste... »Dringlichkeitsstufe« [...]: »Die Poesie... soll das Herz treffen und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf dem Menschen in dem Staatsbürger zielen.« (HD I, 1312)⁶²

Die Rede von einer »Warnung« zeigt abermals signalhaft an, dass Hochhuth auf der Distanz gegenüber dem rein Dokumentarischen besteht. Daher sei abschließend nochmals die Frage gestellt, welche Implikationen die poetologische Absicht hat, die Wirklichkeit nicht »zu *reproduzieren*, sondern [...] ihr entgegenzutreten durch *Projektion* einer neuen.« (HD I, 769) Was heißt es also, eine neue Wirklichkeit literarisch zu projizieren?

Zunächst kann das Attribut »neu« so verstanden werden, als erfahre der Zuschauer eine Wirklichkeit, wie es sie zwar gegeben hat, wie er sie aber nie erleben konnte. Gemeint ist die dramenpoetische Vergegenwärtigung dessen, was historisch nur hinter verschlossenen Türen stattgefunden hat und

was dem Zuschauer in dieser direkten Darstellung notwendig neu erscheinen muss. Wenn er plötzlich im vierten Akt des *Stellvertreters* im Thronsaal des päpstlichen Palastes steht, macht er die für ihn neue Erfahrung, als unmittelbarer Zeuge beobachten zu können, wie der Papst angesichts der Massenvernichtung des jüdischen Volkes schweigt.

Daneben kann das Attribut ›neu‹ aber auch in dem Sinne verstanden werden, als werde dem Zuschauer eine Wirklichkeit präsentiert, die es tatsächlich nie gegeben hat. Diese Lesart lässt sich ihrerseits positiv und negativ deuten. In positiver Hinsicht soll sich der Zuschauer dazu herausgefordert sehen, das Verhältnis von Historie und Fiktion selbständig zu hinterfragen. Schon Hans Joachim Schrimpf schrieb 1977: »Der Zuschauer soll keineswegs allem zustimmen, sondern im Gegenteil sein eigenes Wissen, sei es persönliche Erfahrung, Einsicht oder Vorurteil, mitbringen und vergleichen.«⁶³

Auch in der negativen Hinsicht dieser Lesart soll der Zuschauer freilich noch immer zu einem eigenen Urteil finden. Gleichwohl bildet das Theater durch die Vermischung von Fakten und Fiktionen bzw. durch die Entschlackung der Fakten zu Fiktionen eine Suprawirklichkeit ab, die es in dieser Form nie gegeben hat. Der Dichter zeigt einen Geschichtsverlauf, wie er gewesen sein sollte, um auf diese Weise die negativ konnotierten Figuren innerdramatisch anklagen zu können. Auf Kosten historischer Authentizität wird die ›Gerichtsbarkeit der Bühne‹ geltend gemacht. Hat das zur Konsequenz, dass die kritischen Kommentare der Regieanweisungen, die sich auf die Realgeschichte beziehen sollen, aber im Rahmen einer Potentialgeschichte geäußert werden, ihr Ziel verfehlen? Werden in der Schaubühne, die als moralische Anstalt funktionieren soll, demnach nur noch moralische Anstalten gemacht?

In seinem Essay *Theaterprobleme* hat Friedrich Dürrenmatt schon 1954 die Meinung vertreten, dass »sich die heutige Welt« kaum noch »mit der Dramatik Schillers gestalten« lasse.⁶⁴ Er begründete diese Ansicht mit der Beschaffenheit der modernen Welt, deren Komplexität und Anonymität nicht mehr in die klassische Gattung der Tragödie zu zwingen sei. Auch die Produkte der modernen Welt, die selbst Artefakte einer technischen Entwicklung sind, ließen sich nicht mehr im Raum des Künstlerischen fassen: »Die Atombombe kann man nicht mehr darstellen, seit man sie herstellen kann. Vor ihr versagt jede Kunst als eine Schöpfung des Menschen, weil sie selbst eine Schöpfung des Menschen ist.«⁶⁵ Vier Jahre später kommt Adorno in seinem *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (1958 entstanden) ebenfalls auf

diese Massenvernichtungswaffe zu sprechen. Dabei wendet er sich gegen eine naturalistische Gestaltung der modernen Welt im Drama, begründet diesen Standpunkt aber nicht mit der Unzulänglichkeit der Darstellungsmittel, sondern mit der Unmöglichkeit, das Leid der Opfer literarisch nicht zu entstellen. »Jedes vermeintliche Drama des Atomzeitalters wäre Hohn auf sich selbst, allein schon, weil seine Fabel das historische Grauen der Anonymität, indem sie es in Charaktere und Handlungen von Menschen hineinschiebt, tröstlich verfälscht.«⁶⁶ Hochhuth widerspricht dieser Äußerung 1963 entschieden: Vielmehr müsse die Anteilnahme am Leid der Opfer gerade den moralischen Impuls wecken, für sie öffentlich wirksam zu werden. Geschieht das im Bereich der Dramatik, zieht das jedoch die Konsequenz nach sich, die Geschichte so darzustellen, dass die Schuld personalisierbar wird. Auf diese Weise erwächst die ›Projektion einer neuen Wirklichkeit‹ zur dramenpoetischen Notwendigkeit: Erst die Vereindeutigung der Schuldverhältnisse erlaubt es, die Verbrecher der Geschichte innerdramatisch anklagen und verurteilen zu können.

Literatur

- FA_B – Büchner, Georg: Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente. Frankfurter Ausgabe. 2 Bde. Hrsg. von Henri Poschmann. Frankfurt a.M. 1992/99.
- FA_L – Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Wilfried Barner u.a. Frankfurt a.M. 1985–2003.
- HD – Hochhuth, Rolf: Alle Dramen. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1991.
- NA – Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers. Weimar 1943ff.
- PV – Hochhuth, Rolf: Die Geburt der Tragödie aus dem Krieg. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a.M. 2001.
- Adorno 1961 – Adorno, Theodor W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen [1961], in: Ders.: Noten zur Literatur. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1994, S. 281–321.
- Adorno 1967 – Adorno, Theodor W.: Offener Brief an Rolf Hochhuth [1967], in: Hinck 1981, S. 25–32.
- Aristoteles 1996 – Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1996.
- Asmuth 1997 – Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart/Weimar 1997.
- Bekes 1978 – Bekes, Peter: Dramaturgie der Versöhnung. Überlegungen zur Kontroverse zwischen Hochhuth und Adorno, in: Text + Kritik 58 (1978), S. 11–22.

- Bleckmann 2007 – Bleckmann, Bruno (Hrsg.): Herodot und die Epoche der Perserzüge. Realitäten und Fiktionen. Kolloquium zum 80. Geburtstag von Dietmar Kienast. Köln/Weimar/Wien 2007.
- Dürrenmatt 1954 – Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme [1954], in: Ders.: Werk-
ausgabe in dreißig Bänden. Zürich 1980, Bd. XXIV, S. 31–72.
- Herodot 1988 – Herodot: Historien. Griechisch-deutsch. Hrsg. von Josef Feix. 2 Bde.
München ⁴1988.
- Hinck 1981 – Hinck, Walter (Hrsg.): Rolf Hochhuth – Eingriff in die Zeitgeschichte.
Essays zum Werk. Reinbek bei Hamburg 1981.
- Hinderer 1981 – Hinderer, Walter: Hochhuth und Schiller – oder: Die Rettung des
Menschen, in: Hinck 1981, S. 59–78.
- Hochhuth 1963 – Hochhuth, Rolf: Gegen Adornos Minima Moralia – anlässlich der
Frage: Kann das Theater noch die heutige Welt darstellen? [1963], in: Hochhuth
2004b, S. 385–392.
- Hochhuth 1979 – Hochhuth, Rolf: Herr oder Knecht der Geschichte? Ein Interview
[1979], in: Hinck 1981, S. 9–17.
- Hochhuth 1981 – Hochhuth, Rolf: Aufblick zu Lessing. Hamburger Dankrede am 20.
Februar 1981, dem 200. Jahrestag der Beerdigung, in: Hochhuth 1982a, S. 105–206.
- Hochhuth 1982a – Hochhuth, Rolf: Räuber-Rede. Drei deutsche Vorwürfe. Schiller /
Lessing / Geschwister Scholl. Reinbek bei Hamburg 1982.
- Hochhuth 1982b – Hochhuth, Rolf: Räuber-Rede. Nationaltheater Mannheim am 13.
Januar 1982, dem 200. Jahrestag der Uraufführung, in: Hochhuth 1982a, S. 7–103.
- Hochhuth 1990 – Hochhuth, Rolf: Georg Büchner [1990], in: Hochhuth 1996a, S. 19–
25.
- Hochhuth 1995 – Hochhuth, Rolf: Soldaten. Nekrolog auf Genf. Tragödie. Reinbek bei
Hamburg 1995.
- Hochhuth 1996a – Hochhuth, Rolf: Und Brecht sah das Tragische nicht. Plädoyers,
Polemiken, Profile. Hrsg. von Walter Homolka und Rosemarie von dem Knesebeck.
Mit einem Vorwort von August Everding. München 1996.
- Hochhuth 1996b – Hochhuth, Rolf: Und Brecht sah das Tragische nicht, in: Hochhuth
1996a, S. 1–18.
- Hochhuth 2004a – Hochhuth, Rolf: McKinsey kommt. Molières Tartuffe. Zwei The-
aterstücke. Mit einem Essay von Gert Ueding. München ⁴2004.
- Hochhuth 2004b – Hochhuth, Rolf: Nietzsches Spazierstock. Gedichte, Tragikomödie
Heil Hitler!, Prosa. Mit einem Essay von Gert Ueding. Reinbek bei Hamburg 2004.
- Hochhuth 2006 – Hochhuth, Rolf: Wessis in Weimar. Szenen aus einem besetzten
Land. München ⁴2006.
- Ingarden 1960 – Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen ²1960.
- Ismayr 1978 – Ismayr, Wolfgang: Hochhuths politisches Theater, in: Text + Kritik 58
(1978), S. 41–50
- Klotz 1985 – Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München
¹¹1985.
- Mayer 1973 – Mayer, Hans: *Jedermann* und Winston Churchill [1973], in: Hinck
1981, S. 148–158.
- Muschg 1967 – Muschg, Walter: Hochhuth und Lessing [1967], in: Rolf Hochhuth:
Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel. Mit einem Vorwort von Erwin Piscator
und Essays von Karl Jaspers, Walter Muschg und Golo Mann. Reinbek bei Hamburg
²⁴2001, S. 497–501.

- Onderdelinden 1983 – Onderdelinden, Sjaak: Die theatralische Wut des Rolf Hochhuth. Zur Dramaturgie von *Juristen* und *Ärztinnen* [1983], in: Wolff 1987, S. 63–103.
- Radvan 2001 – Radvan, Florian: Literarische Wi(e)dervereinigung – Zum Beispiel Rolf Hochhuth: *Wessis in Weimar*. in: Kritische Ausgabe (2001), H. 1, S. 40–43.
- Reinhold 1977a – Reinhold, Ursula: Interview mit Rolf Hochhuth, in: Weimarer Beiträge 23 (1977), H. 12, S. 85–96.
- Reinhold 1977b – Reinhold, Ursula: Drama und Geschichte bei Rolf Hochhuth, in: Weimarer Beiträge 23 (1977), H. 12, S. 96–115.
- Rosenstein 1996 – Rosenstein, Doris: Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter*, in: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart 1996, S. 126–156.
- Ryan 2005 – Ryan, Francis X.: Phrynichos kommt vor Gericht, in: Studia Humaniora Tartuensia 6 (2005), H. 1, S. 1–5.
- Schalk 2004 – Schalk, Axel: Welt der Schuldigen: Rolf Hochhuth, in: Ders.: Das moderne Drama. Stuttgart 2004, S. 114–125.
- Schrimpf 1977 – Schrimpf, Hans Joachim: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Zum politisch engagierten Theater im 20. Jahrhundert: Piscator, Brecht, Hochhuth [1977], in: Wolff 1987, S. 127–152.
- Schroeder-Krassnow 1983 – Schroeder-Krassnow, Sabine: Hochhuths *Stellvertreter* und das klassische Drama, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 16 (1983), S. 107–116.
- Subiotto 1978 – Subiotto, Arrigo: Streit um einen Kriegshelden. Zu Rolf Hochhuths *Soldaten*, in: Text + Kritik 58 (1978), S. 23–30.
- Taëni 1966 – Taëni, Rainer: *Der Stellvertreter*: Episches Theater oder christliche Tragödie [1966], in: Wolff 1987, S. 9–34.
- Ueding 2001 – Ueding, Gert: Der Essay als Streitkunst, in: Rolf Hochhuth: Einsprüche! Zur Geschichte, Politik und Literatur. Tübingen 2001, S. 7–12.
- Wolff 1987 – Wolff, Rudolf (Hrsg.): Rolf Hochhuth. Werk und Wirkung. Bonn 1987 (Sammlung Profile, Bd. 29).

Anmerkungen

- ¹ Rolf Hochhuths bis 1991 erschienene Dramen werden im Folgenden unter dem Kürzel ›HD‹, die Poetik-Vorlesungen nach dem Kürzel ›PV‹ zitiert. Die entsprechenden Ausgaben sind im Literaturverzeichnis nachgewiesen. – Zu weiteren Aspekten von Hochhuths Dramenpoetik vgl. auch den Beitrag von Peter Langemeyer in diesem Band.
- ² Ursula Reinhold stellt aufgrund der Komödien, die Hochhuth zu Beginn der 70er Jahre verfasst hat, einen Einschnitt in seinem Werk fest. Die Frage, warum die Tragödien in diesem Werk überwiegen, beantwortet sie mit Verweis auf den nur »begrenzten Handlungsraum«, den die Komödien für die Entfaltung des zentralen Konflikts bieten (Reinhold 1977b, S. 113).
- ³ Reinhold 1977a, S. 89.
- ⁴ Vgl. Hochhuth 2004b, S. 186.
- ⁵ Reinhold 1977a, S. 90.
- ⁶ Vgl. Asmuth 1997, S. 48f.
- ⁷ Klotz 1985, S. 25.

- ⁸ Rosenstein 1996, S. 134.
- ⁹ »Dem geschlossenen Drama, das ausschließlich Höhepunkt und Ende einer langen Entwicklung in konziser, möglichst lückenloser Form darbietet, kommt es auf Stunden an.« (Klotz 1985, S. 113).
- ¹⁰ Sowohl die von Klotz geforderte Akzentuierung der Akte als auch die Proportion zwischen den Akten werden im *Stellvertreter* gewahrt. Während der erste, dritte und fünfte Akt jeweils in drei Szenen unterteilt sind, weisen der zweite und vierte Akt keinen Szenenunterteilung auf. Vgl. Klotz 1985, S. 67, 71.
- ¹¹ Klotz 1985, S. 59f.
- ¹² FA_L, Bd. IV, S. 647.
- ¹³ Hochhuth 1979, S. 12. Eine ähnliche, nicht datierte Formulierung Hochhuths findet sich im Rahmen der »Stimmen zu *Soldaten*«: »Ich glaube nicht, daß der Autor geschichtlicher Dramen das Recht hat, entscheidende Vorfälle zu erfinden. Ich bin sogar der Meinung, daß er sich auf diese Weise künstlerisch ruiniert.« (Hochhuth 1995, S. 314). Zu diesem Zitat vgl. Subiotto 1978, S. 23.
- ¹⁴ Hochhuth 1990, S. 20.
- ¹⁵ FA_B, Bd. II, S. 410.
- ¹⁶ Reinhold 1977a, S. 89.
- ¹⁷ NA, Bd. X, S. 10. Vgl. Ismayr 1978, S. 41f.; Schroeder-Krassnow 1983, S. 109.
- ¹⁸ NA, Bd. XXVIII, S. 98. Schiller an Herder vom 4. November 1795.
- ¹⁹ Ursula Reinhold merkt hierzu, bezogen auf den *Stellvertreter*, an: Es »besteht ein gewisser Widerspruch zwischen der stoffgetreuen historischen Dokumentation und dem Erfundenen, der seinen Ausdruck in der Unentschiedenheit des Figurenaufbaus [...] und den Ungereimtheiten der Fabelkonstruktion hat.« (Reinhold 1977b, S. 103f.).
- ²⁰ Vgl. hierzu ausführlicher Hinderer 1981, S. 61f.; Schrimpf 1973, S. 137f. – Auf Hochhuths Verhältnis zu Bertolt Brecht kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Vgl. vor allem Hochhuth 1996b.
- ²¹ Hochhuth 2004a, S. 9.
- ²² Vgl. Taëni 1966, S. 11. Hans Joachim Schrimpf relativiert mit Bezug auf den *Stellvertreter*: »Die Sprache der Figuren wird keineswegs durchgängig dem erhobenen poetischen Anspruch gerecht, ist nicht immer rhythmisch stilisierte Wirklichkeitsfiktion, sondern bleibt manches Mal einfach versifizierte Allerweltsprosa [...].« (Schrimpf 1977, S. 145f.).
- ²³ Unmissverständlich heißt es eingangs des fünften Akts im *Stellvertreter*: »Dokumentarischer Naturalismus ist kein Stilprinzip mehr.« (HD I, 277).
- ²⁴ Vgl. Ingarden 1960, S. 220; Rosenstein 1996, S. 131f.
- ²⁵ Vgl. Onderdelinden 1983, S. 66f.
- ²⁶ FA_L, Bd. VI, S. 539. Hamburgische Dramaturgie, 71. Stück.
- ²⁷ Hochhuth 2006, S. 14. Schon Hans Mayer hatte angesichts der *Stellvertreter*s geäußert: »Hochhuth hatte seinen *Stellvertreter* nach der Dramaturgie von Schillers *Don Carlos* aufgebaut: Der junge Jesuitenpater Riccardo stand vor Papst Pius wie der Marquis Posa vor König Philipp.« (Mayer 1973, S. 156).
- ²⁸ Vgl. Hochhuth 2004a, S. 15.
- ²⁹ Vgl. Hochhuth 2006, S. 23.
- ³⁰ Vgl. Hochhuth 2004a, S. 23 sowie S. 19.
- ³¹ Vgl. Muschg 1967; Schroeder-Krassnow 1983, S. 107.
- ³² Hinderer 1981, S. 68.
- ³³ Mayer 1973, S. 157. Hervorhebung von mir, NI.

- ³⁴ Dass er tatsächlich geweint hat, belegt die Regieanweisung, die auf die Übermittlung der Nachricht von Sikorskis Tod folgt: »Churchill hat mit einem Lidschlag die Augen voll Tränen, er sagt kein Wort.« (HD I, 693).
- ³⁵ NA, Bd. VI, S. 282.
- ³⁶ Hochhuth 1981, S. 112.
- ³⁷ Ueding 2001, S. 8.
- ³⁸ Hochhuth 1981, S. 123f.
- ³⁹ Hochhuth 1981, S. 140.
- ⁴⁰ FA_L, Bd. V/2, S. 528. In seine Lessing-Rede nimmt Hochhuth dieses Zitat mit kleinen Abweichungen auf: »Es ist einem Künstler weit anständiger, den Stoff, in dem [sic!] er arbeitet, seinen Gedanken, als seine Gedanken dem Stoff zu unterwerfen« (Hochhuth 1981, S. 135).
- ⁴¹ Hochhuth 1981, S. 145.
- ⁴² Hochhuth 1981, S. 145.
- ⁴³ »Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.« (Aristoteles 1996, S. 29).
- ⁴⁴ Hochhuth 1982b, S. 45.
- ⁴⁵ NA, Bd. XX, S. 92.
- ⁴⁶ NA, Bd. XX, S. 96.
- ⁴⁷ NA, Bd. XX, S. 97.
- ⁴⁸ NA, Bd. XX, S. 97.
- ⁴⁹ NA, Bd. III, S. 5.
- ⁵⁰ Hochhuth 1982b, S. 21.
- ⁵¹ Hochhuth 1982b, S. 23.
- ⁵² FA_B, Bd. II, S. 411. Büchner an seine Familie vom 28. Juli 1835.
- ⁵³ Hochhuth 1982b, S. 22.
- ⁵⁴ »Nur das Leiden sinnlichmoralischer Wesen, dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken.« (NA, Bd. XX, S. 167). – Mit seinem Tragödienmodell des Pathetischerhabenen führt Schiller vor, wie konsistent sich Dramentheorie und -praxis verklammern lassen. Hochhuths Einsprüche dagegen, die theoretische Beschäftigung mit dem Drama habe Schillers literarische Produktion gelähmt, sind weitgehend haltlos. Vgl. Hochhuth 1982b, S. 62; PV, 59, 71f., 78.
- ⁵⁵ Die gesamt Passage lautet in den »Historischen Streiflichtern« sowie in der Schiller-Rede: »Wer diese Forderung Schillers ignoriert; wer nicht »dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg« erklärt, der muß heute vor jeder Wochenschau kapitulieren, schon deshalb, weil sie uns »den rohen Stoff der Welt« viel drastischer und vollzähliger vorstellen kann als die Bühne, die nur wahr bleibt, wenn sie – was nicht erst der Verfremdungstheoretiker Brecht entdeckte – »die Täuschung, die sie schafft, aufrichtig selbst zerstört« (Wallenstein).« (HD I, 354; Hochhuth 1982b, S. 92).
- ⁵⁶ Herodot 1988, Bd. II, S. 771. Herodot, Buch VI, Kap. 21.
- ⁵⁷ Ryan 2005, S. 1, sowie weiterführend Bleckmann 2007. Für den Hinweis auf die Studie von Ryan danke ich Peter Langemeyer herzlich.
- ⁵⁸ Hochhuth 1981, S. 143. Hochhuth zitiert aus Reich-Ranickis *Anmerkungen zur deutschen Literatur der siebziger Jahre* vom 29. Mai 1979. Auch in den Poetik-Vorlesungen wird die Frage nach der »Politisierung der Literatur« erneut aufgeworfen

(PV, 9–11).

⁵⁹ Zur Kritik an Hochhuths neueren Dramen unter ästhetischen Gesichtspunkten vgl. Radvan 2001.

⁶⁰ NA, Bd. XX, S. 96.

⁶¹ Hochhuth 1963, S. 389. Vgl. Reinhold 1977b, S. 100; Bekes 1978.

⁶² Das Zitat stammt aus Schillers Schrift *Ueber das Pathetische* (1792). Vgl. NA, Bd. XX, S. 219.

⁶³ Schrimpf 1977, S. 145.

⁶⁴ Dürrenmatt 1954, S. 59.

⁶⁵ Dürrenmatt 1954, S. 60.

⁶⁶ Adorno 1961, S. 286. In seinem offenen Brief an Hochhuth aus dem Jahr 1967 schreibt Adorno entsprechend: »Die Absurdität des Realen drängt auf eine Form, welche die realistische Fassade zerschlägt.« (Adorno 1967, S. 29). Vgl. auch Schalk 2004, S. 122, mit Hinweis auf den Begründungsaspekt des Unsagbarkeitstopos.