

Bernd W. Seiler (Hamburg)

EXAKTHEIT ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE

Zur Rezeption des historischen Dramas der Gegenwart

1.

Es ist nunmehr fast zehn Jahre her, daß mit der Uraufführung von Rolf Hochhuths *Stellvertreter*¹ das schon recht antiquiert wirkende Genre des historischen Dramas neu belebt wurde und auf der Stelle Wirkungen hervorrief, wie sie für die Theatergeschichte der Nachkriegszeit beispiellos sind. Auf dem Kothurn des jambischen Verses präsentiert und Szene für Szene als Literatur ausgewiesen, beschäftigte dieses „christliche Trauerspiel“ weniger die literarische Welt als Historiker und Publizisten, Politiker und Bürger, Kleriker und Laien. Von Podiumsdiskussionen über Demonstrationen bis hin zu parlamentarischen Anfragen reichte die Skala der Reaktionen, fixiert allein auf die von dem Stück aufgeworfene Frage, ob Papst Pius XII. mehr, als er getan hat, hätte tun müssen und tun können, um die Juden Europas vor der Vernichtung durch Hitler zu bewahren. Als Literaturwissenschaftler könnte man versucht sein, das lediglich als ein Stück Wirkungsgeschichte des politischen Theaters abzuhandeln, dem man gewiß Respekt, aber ein weitergehendes Interesse dann doch nicht schuldig sei, wäre in diesem Zusammenhang nicht ein altes und seither häufig diskutiertes ästhetisches Problem aufs neue relevant geworden: das Problem der Autonomie der Kunst, bzw. die Frage nach der Freiheit des Autors gegenüber dem historischen Stoff. In zahlreichen Stellungnahmen wurde damals der Vorwurf erhoben, Hochhuth sei zu weit gegangen, er habe nicht Kunst, sondern eine „schlechte Legende mit böser Tendenz“ produziert, Tatsachen manipuliert, Geschichte gefälscht, und sogar Papst Paul VI. äußerte Zweifel, ob man „eine solche theatralische Ungerechtigkeit der Kultur und der Kunst zum Verdienst anrechnen“ könne². Andererseits gab es immer wieder auch

¹ *Der Stellvertreter*. Ein christliches Trauerspiel, Reinbek 1963. Uraufführung am 20. 2. 1963.

² Msgr. E. Klausener, „Billig und böse“, und „Papst Paul VI. zu Hochhuths Anklage gegen Pius XII.“, in: W. Jäggi (Hrsg.), *Der Streit um Hochhuths Stellvertreter* (Theater unserer Zeit. 5), Basel/Stuttgart 1963, S. 100—110 und S. 73—75, hier: S. 110 und S. 75. Ein zweiter wichtiger Sammelband zur Rezeption des *Stellvertreter* wurde herausgegeben von Fritz Joachim Raddatz: *Summa iniuria oder Durfte der Papst schweigen?* (Rororo. 591), Reinbek 1963.

Stimmen, die es als das selbstverständliche „Vorrecht des Dramatikers gegenüber dem Historiker“ bezeichneten, die überlieferten Vorgänge „zu rafften, zu vereinfachen oder zu überhöhen“, die gerade das als eine große künstlerische Leistung des Autors gewertet sehen wollten, was so vielen ein Ärgernis war, daß nämlich der Zuschauer am Ende nicht mehr wisse, „wo Geschichte aufhört und Hochhuths Phantasie anfängt“³.

Welcher Rang dem ästhetischen Problem der Abgrenzung von literarischer und historischer Wahrheit in unserer Zeit zukommt, hat sich in den folgenden Jahren und bis in unsere Tage hinein an der Aufnahme gezeigt, die die seither aufgeführten Stücke dieses Genres gefunden haben. Bereits 1964, ein Jahr nach dem *Stellvertreter*, gab es anläßlich Heinar Kipphardts Schauspiel *In der Sache J. Robert Oppenheimer*⁴ einen zweiten spektakulären Streit um literarisch aufbereitete Geschichte. Obwohl sich Kipphardt im Gegensatz zu Hochhuth eng an einen dokumentarisch belegten Vorgang anlehnte, jenes Verhör, dem der Atomphysiker Oppenheimer 1954 durch einen Sicherheitsausschuß der US-Regierung unterzogen worden war, rückte das Wahrheitskriterium ebenso in den Mittelpunkt wie bei Hochhuths geschichtsträchtiger Fiktion. Damit wurde schon zu diesem Zeitpunkt offenbar, daß nicht Hochhuths Darstellung der historischen Wahrheit in einer „dichterisch brauchbaren Fabel“ die Frage nach den wirklichen Vorgängen herausgefordert hatte⁵, sondern daß es die Problematik des wie immer behandelten historischen Stoffes an sich war. Es soll deshalb in unserem Zusammenhang auch auf Begriffe wie dokumentarisches Drama, historisches Schauspiel, Zeitstück und andere formale Klassifikationen⁶ kein besonderer Wert gelegt und verallgemeinernd vom historischen Drama gesprochen werden, gibt es doch — wie zu zeigen sein wird — in den zentralen ästhetischen Fragen eine Kontinuität der Entwicklung, die sich bis zum ‚eigentlichen‘ historischen Drama des 19. Jahrhunderts und weiter zurück verfolgen läßt. Was Kipphardts *Oppenheimer* betrifft, so wurde nach dem Protest des lebenden Oppenheimer, es sei ihm hier ein Standpunkt unterschoben worden, den er nie eingenommen hätte, in der Öffentlichkeit lange darum gestritten, „inwieweit ein literarischer Autor das Recht hat, die

³ W. Jäggi, „Vorwort“, in: *Der Streit um Hochhuths Stellvertreter*, S. 9—14, hier: S. 12; Klausener, S. 110.

⁴ Edition Suhrkamp. 64, Frankfurt a. M. 1964. Uraufführung am 11. 10. 1964 (als Fernsehspiel am 23. 1. 1964).

⁵ R. Ch. Zimmermann, „Drama oder Pamphlet?“, in: *Der Streit um Hochhuths Stellvertreter*, S. 137—169, hier: S. 137. Auch in einer Reihe von Tageskritiken klingt an, daß vor allem die Vermischung dokumentarischen Materials mit einer fiktiven Handlung als Ursache für die historischen Sachinwände angesehen wird.

⁶ Abgrenzungen dieser Art versucht u. a. Walter Hinck, „Von der Parabel zum Straßentheater“, in: H. Kreuzer (Hrsg.), *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, Stuttgart 1969, S. 583—603, hier: S. 597 ff.

Geschichte historischer Figuren, die unsere Zeitgenossen und noch am Leben sind, frei zu interpretieren und über den dokumentarisch belegten, historischen Tatbestand hinaus aus eigener Erfindung zur Geschichte dieser Figuren beizutragen⁷. Daß dabei die Meinung des betroffenen zeitgenössischen ‚Helden‘ nicht der einzige Maßstab war, zeigte sich an dem von Jean Vilar herausgebrachten *Dossier Oppenheimer*, einer Bearbeitung des Kipphardt'schen Stückes auf der Grundlage des Verhörprotokolls. Oppenheimer selbst hatte dagegen zwar nichts einzuwenden, insofern nun auf der Bühne angeblich kein Wort mehr fiel, „das im Verlauf der Verhandlungen von 1954 nicht tatsächlich gesprochen worden wäre“, in der Öffentlichkeit jedoch stand die Authentizität auch dieser Montage zur Diskussion⁸.

Die Priorität des inhaltlich-historischen Aspektes bestätigte sich wenige Monate später auch an Peter Weiss' *Ermittlung*⁹, und zwar ausnahmsweise dadurch, daß hier, bei der Darstellung des Auschwitz-Prozesses, die Frage nach dem Wahrheitswert gerade nicht gestellt wurde. Das lag freilich nicht, wie gelegentlich zu lesen war, an einer über alle Zweifel erhabenen „Fakten-Schlüssigkeit“ des Stückes¹⁰, sondern an der Scheu von Publikum und Kritik, eine in jedem Falle furchtbare Summe von Vergangenheit auf Heller und Pfennig nachzurechnen. Abgesehen von einigen Pro-domo-Stimmen, die die Rolle der Industrie bei der Judenvernichtung überbewertet sahen¹¹, waren es bezeichnenderweise nur profunde Sachkenner wie etwa der Hauptanklagevertreter in der Frankfurter „Strafsache gegen Mulka und andere“, die die Richtigkeit des bei Weiss entstehenden Auschwitz-Bildes infrage zu stellen wagten¹². Ansonsten duckte man sich — wie schon vor der Auf-führung prophezeit — vor der „Gewalt des Faktischen“¹³, wollte hier niemand die von Erwin Piscator beschworene „Freiheit des Zuschauers“ in Anspruch nehmen und „seine eigene moralische Verantwortung ungehindert festlegen, [...] sich zum Zeugen oder gar zum Angeklagten machen“¹⁴, so

⁷ *Süddeutsche Zeitung* vom 15. 12. 1964.

⁸ Vgl. ebd. und *Kurier* vom 28. 12. 1964. Kipphardt bestritt, daß Vilars Bearbeitung den Dokumenten genauer folge als sein Stück.

⁹ *Die Ermittlung*. Oratorium in 11 Gesängen, Frankfurt a. M. 1965. Uraufführung am 19. 10. 1965.

¹⁰ M. Nössig, „Ermittlung zur Ermittlung“, *Theater der Zeit* Jg. 20/1965, H. 23, S. 4—7. 29, hier: S. 4.

¹¹ Vgl. Th. v. Vegesack, „Dokumentation zur Ermittlung“, *Kürbiskern* Jg. 1966, H. 2, S. 74—77.

¹² Vgl. *Stuttgarter Zeitung* vom 25. 10. 1965 (Bericht über eine Podiumsdiskussion im Kleinen Haus Stuttgart). — Schwerwiegende (nicht publizierte) Sach-einwände hat auch Bernd Naumann (†), der wohl sorgfältigste Beobachter des Auschwitz-Prozesses, gegen die *Ermittlung* erhoben. Vgl. J. Kaiser, „Eine kleine Zukunft“, *Akzente* Bd. 13/1966, S. 212—216, hier: S. 216.

¹³ J. Kaiser, „Plädoyer gegen das Theater-Auschwitz“, *Süddeutsche Zeitung* vom 4. 9. 1965.

¹⁴ „Anmerkungen zu einem großen Thema“, *Programmheft der Freien Volkes-*

daß sich die öffentliche Diskussion in einer belanglosen Erörterung der Formen und Möglichkeiten von Inszenierungen erschöpfte. Wie sehr freilich diese Abstinenz dem Blickwinkel der Zeit widersprach, wurde deutlich an dem Entrüstungsturm, den das zur gleichen Zeit veröffentlichte 20.-Juli-Stück *Die Verschwörer* von Wolfgang Graetz¹⁵ auslöste. Nachdem die Aufführung aufgrund eines negativen Gutachtens des Münchner Instituts für Zeitgeschichte nicht zustande gekommen war¹⁶ — schon das ein bemerkenswertes Verfahren —, wurde unter dem Motto „Dichtung und Wahrheit“ allenthalben über die historische Stichhaltigkeit dieser Darstellung des Offiziersputsches von 1944 debattiert¹⁷.

In den Auseinandersetzungen um Kipphardts *Oppenheimer* ist verschiedentlich der Standpunkt vertreten worden, das Stück hätte die Sacheinwände der betroffenen Personen wie der Öffentlichkeit nicht auf sich gezogen, wenn der Autor den ‚Indiskretionseffekt‘ vermieden und statt der wirklichen erfundene Namen gebraucht hätte. „Gerade in diesem Stück“, schrieb Marcel Reich-Ranicki, „hätte der Verzicht auf die realen Namen zu erkennen gegeben, daß es sich nicht um den Mann Oppenheimer, sondern um den Fall Oppenheimer handelt. Günter Grass wußte, was er tat, als er den Helden seines jetzt entstehenden Brecht-Stückes nicht ‚Bertolt Brecht‘, sondern ‚der Chef‘ nannte“¹⁸. Als Grass jedoch ein Jahr danach mit seinem „deutschen Trauerspiel“ *Die Plebejer proben den Aufstand*¹⁹ an die Öffentlichkeit trat, zeigte sich die vollständige Wirkungslosigkeit eines auf diese Weise von der Geschichte abstrahierenden Verfahrens. Obwohl er von vornherein darauf aufmerksam gemacht hatte, daß er nicht auf Brechts Verhalten am 17. Juni 1953 abzielte, sondern auf ein „Modell des Dichters und Intellektuellen, der die politische Wirklichkeit, die er so oft angerufen hat, nicht erfaßt“²⁰, obwohl er in Kenntnis der historischen Zusammenhänge sogar rundheraus von „Fälschungen der Theatergeschichte“ in diesem seinem Stück sprach²¹, wies ihm die deutsche Kritik in West und Ost mit minutiöser Genauigkeit nach, daß er solche „Fälschungen“ begangen und daß

bühne Berlin, Spielzeit 1965/1966, Heft 12 („Die Ermittlung“), S. 1—5, hier: S. 4.

¹⁵ München 1965. Uraufführung am 2. 11. 1968.

¹⁶ Vgl. *Stuttgarter Zeitung* vom 6. 11. 1965.

¹⁷ *Süddeutsche Zeitung* vom 30. 11. 1965.

¹⁸ „Namen sind nicht Schall und Rauch“, *Die Zeit* vom 20. 11. 1964; wieder abgedruckt in: M. R.-R., *Literarisches Leben in Deutschland*, München 1965, S. 246—250 („In der Sache Oppenheimer und Kipphardt“), hier: S. 249.

¹⁹ Neuwied/Berlin 1966. Uraufführung am 15. 1. 1966.

²⁰ Klappentext der Erstausgabe.

²¹ „Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir“ (Rede vom 24. 4. 1964), in: G. G., *Die Plebejer proben den Aufstand* (Fischer Bücherei. 910), Frankfurt a. M. 1968, S. 101—124, hier: S. 123.

Brecht sich in einer anderen Situation befunden habe als der Bühnen-„Chef“. Identifizierung und historische Sacherörterung erfolgten also trotz der anonymen und pseudonymen Personenbezeichnungen, ja vielen Rezensenten erschien der Sinn der Namenunterschiede so unwesentlich, daß sie ihren Lesern wie selbstverständlich mitteilten, man könne diesen oder jenen Schauspieler „als Brecht“, dieses oder jenes Team „als Berliner Ensemble“ sehen. Auf den Einwand, daß derlei Gleichsetzungen nun doch unerlaubt seien, hieß es ungerührt, ein Autor dürfe eben sein Publikum nicht mit „Spittelmarkt, Spitzbart, tausend Anspielungen und zwei Dutzend Brecht-Zitaten bombardieren“, wenn er die Erinnerung an eine bestimmte historische Situation zu vermeiden wüsch²². Selbst Reich-Ranicki befand nunmehr bei der selbstkritischen Frage, ob man denn den „Chef“ nicht betrachten könne, ohne an Brecht zu denken: „Nein, man kann es nicht. Denn wenn uns diese Gestalt überhaupt zu interessieren vermag, so vor allem dank Brecht, dank den Anspielungen auf seine Situation in der DDR, auf seine Stücke und Gedichte, auf sein Theater und sein Leben.“²³

Ebensowenig wie die Grass'sche Namenverfremdung verschlug die ‚Spiel im Spiel‘-Technik, mit der Hochhuth den Hauptteil seiner Tragödie *Soldaten*²⁴ in die Distanz eines als subjektiv gekennzeichneten Bühnenarrangements zu entrücken versuchte. Nur wenige bemerkten, daß Hochhuth „nicht Geschichte vortäuschen, sondern rekonstruieren, nachspielen will“²⁵, indem er das als „Londoner kleines Welttheater“ ausgewiesene Churchill-Drama im Rahmen der *Soldaten* einem Autor und Regisseur Dorland zuschreibt, der es für eine Säkularfeier des Roten Kreuzes in Coventry einstudiert. Ohne Respekt vor derlei Subtilitäten fragte vielmehr jedermann den Autor Hochhuth, wie er dazu käme, Churchill für den Tod des polnischen Generals Sikorski verantwortlich zu machen. Es entwickelte sich ein erbitterter, später auch vor Gericht geführter Streit um diese Frage, weil weder mitbetroffene Personen noch ‚die Öffentlichkeit‘ es dulden wollten, daß ein zweifach entrückter Bühnen-Churchill einer Tat verdächtigt wurde, die dem historischen Churchill nicht nachzuweisen war²⁶. Daß sich Hochhuth dabei auf

²² *Süddeutsche Zeitung* vom 19. 7. 1966.

²³ „Trauerspiel von einem deutschen Trauerspiel“, *Die Zeit* vom 21. 1. 1966; wieder abgedruckt in: M. R.-R., *Literatur der kleinen Schritte*, München 1967, S. 173—178 („Günter Grass: *Die Plebejer proben den Aufstand*“), hier: S. 175.

²⁴ *Soldaten*. Nekrolog auf Genf. Tragödie, Reinbek 1967. Uraufführung am 10. 10. 1967.

²⁵ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. 12. 1967. — Daß die Rahmenhandlung nicht beachtet wurde, lag auch an ihrer Vernachlässigung in manchen Aufführungen.

²⁶ Der ehemalige Royal-Air-Force-Pilot Edvard Prchal, überlebender Flugzeugführer der abgestürzten Sikorski-Maschine, hatte in London eine Verleumdungsklage eingereicht, die Anfang Mai 1972 zu einer Verurteilung Hochhuths zu 50 000 Pfund Schadenersatz führte.

Geheimdokumente berief, die er für noch fünfzig Jahre in einem Banksafe verwahrt halten wollte, machte die geringe Wertschätzung des lediglich ‚schönen Scheins‘ im historischen Drama freilich auch von seiner Seite her deutlich, und es war mehr als ein Bonmot, wenn geäußert wurde, er hätte lieber die Dokumente veröffentlichen und sein Stück für fünfzig Jahre wegschließen sollen²⁷. Weit weniger spektakulär, im Prinzip jedoch ähnlich, stellte sich das Problem der Faktentreue ein Jahr später auch für Tankred Dorsts ‚Revolutions-Revue‘ *Toller*²⁸, bei der Sachkennern auffiel, „wie unverantwortlich Tankred Dorst mit den für das gesamte Geschehen maßgebenden Gestalten seines Stückes umgeht“²⁹. Die Witwe des 1919 hingerichteten Räterevolutionärs Leviné sah sich bei allem Verständnis für Dorsts künstlerische Absichten zu dem Einwand veranlaßt, daß die historisch noch umstrittene Persönlichkeit ihres Mannes „nicht als Schöpfung einer dichterischen Phantasie behandelt“ und so Millionen von Fernsehzuschauern wahrheitswidrig „als brutale, despotische Gestalt“ gezeigt werden dürfe³⁰.

Als sich am *Stellvertreter* der erste Sachstreit um ein zeitgenössisches historisches Drama entzündet hatte, erklärte man diese damals noch befremdende Tatsache damit, daß offenbar nur zu den entlegenen historischen Stoffen Shakespeares oder Schillers „die notwendige zeitliche Distanz“ bestehe, „um oft gravierende Abweichungen von der geschichtlichen Wahrheit widerspruchlos hinnehmen zu können“, daß es jedoch schwierig sei, diesen Abstand auch bei einem Bühnengeschehen zu gewinnen, das „unmittelbar in unsere Gegenwart hineinwirkt“. Das Publikum müsse sich erst daran gewöhnen, daß nicht nur „ein antiker Römer, ein Mann in mittelalterlicher Ritterrüstung oder in der Tracht des Dreißigjährigen Krieges“ in einem historischen Drama auftreten könne, sondern auch „ein Mann im modernen Jackett“³¹. Das mochte zunächst überzeugt haben, erwies sich jedoch, da eine ‚Gewöhnung‘ trotz vieler weiterer ‚Zeitstücke‘ nicht eintrat, immer mehr als unzutreffend und wurde schließlich durch Dieter Fortes *Luther*³² widerlegt, der ungeachtet des nun wirklich historischen Sujets auf ähnliche Weise ‚wörtlich‘ genommen wurde wie die Dramen über Ereignisse unserer Zeit. Die einen begrüßten hier die Darstellung der materiellen Hintergründe der Reformation als notwendige „Demontage einer Legende“,

²⁷ Vgl. *Tagesspiegel* vom 5. 2. 1969.

²⁸ Edition Suhrkamp. 294, Frankfurt a. M. 1968. Uraufführung am 9. 11. 1968.

²⁹ A. Anders, „Weder Dichtung noch Wahrheit. Kritische Bemerkungen zu Tankred Dorsts *Toller*“, *Volksbühnenspiegel* Jg. 15/1969, H. 7—8, S. 5 f., hier: S. 6.

³⁰ „Wie war Leviné? Ein Briefwechsel zwischen Tankred Dorst und der Witwe des Münchner Räterevolutionärs“, *Die Zeit* vom 25. 4. 1969.

³¹ Jäggi, „Vorwort“, S. 13; W. Haas, „Hochhuths *Stellvertreter* — Legende und Historie“, in: *Der Streit um Hochhuths Stellvertreter*, S. 23—33, hier: S. 26.

³² *Martin Luther & Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchhaltung* (Quartheft Wagenbach), Berlin 1971. Uraufführung am 4. 12. 1970.

andere sahen das authentische „Geschichtsbild von einem intelligenten Stückeschreiber übermalt“, dritte wieder fanden „unseren bedeutendsten Geschichtsstoff überprüft und aktiv gemacht“, oder es erschien das Ganze nur als „historisches Kabarett“³³. Nicht weniger engagiert wurde bald danach auch zu Peter Weiss' *Hölderlin*³⁴ Stellung bezogen, einem zweiten weit in die Vergangenheit zurückgreifenden Stück. Ob nun „Halbwahres über einen Dichter“ konstatiert oder der „manipulierte Hölderlin“ bedauert wurde, ob der Poet als Bühnenfigur „knapp unterhalb der Wolken“ zu schweben oder geradewegs „von Marx absolviert“ zu sein schien³⁵ — immer spielte die Relation zu den historischen Fakten eine wichtige Rolle, und sei es, daß man sie ausdrücklich nicht beachten zu wollen vorgab.

2.

Überblickt man diese und weitere Beispiele der jüngsten Theatergeschichte, so kann festgestellt werden, daß bei der Rezeption des zeitgenössischen historischen Dramas fast immer die Frage im Mittelpunkt steht, wie richtig, wie authentisch, wie wahr denn ist, was dort von der Vergangenheit enthüllt und gespielt wird. Ohne Rücksicht auf die gewohnten Unterscheidungen von Kunst und Wirklichkeit, von Dichtung und Historiographie werden die Theaterschriftsteller nach Dokumenten gefragt und mit Dokumenten widerlegt, der Fälschung bezichtigt und zu Korrekturen ermahnt, vor Kathedern oder gar vor Gerichtsschranken auf die Wahrheit festgelegt und auf nichts als die Wahrheit. Natürlich fehlt es an Stimmen nicht, die das als historische Beckmesserei abtun, dem Kunstcharakter von Bühnenwerken unangemessen und nur von zweit- oder dritrangiger Bedeutung. „Kein Theaterstück kann historische Wahrheiten feststellen oder entscheiden“, hieß es schon zum *Stellvertreter*, „seine Wahrheit ist eine ganz andere, die Wahrheit der Dichtung“. Da die weltweite Papst-Diskussion nur den historischen Tatsachen gelte, „die eben außerhalb der Kunst liegen“, bewege sie sich „nicht auf dem Hauptgleis, sondern auf dem Nebengleis“³⁶. Später bemerkte man zu der an Grass sich entzündenden Brecht-Debatte, sie werde „bei den

³³ *Süddeutsche Zeitung* vom 8. 4. 1971; *Die Welt* vom 13. 4. 1971; *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7. 12. 1970; *Tagesspiegel* vom 1. 4. 1971.

³⁴ *Hölderlin*. Stück in zwei Akten, Frankfurt a. M. 1971. Uraufführung am 18. 9. 1971.

³⁵ *Die Welt* vom 21. 9. 1971; *Die Welt* vom 24. 9. 1971; *Frankfurter Rundschau* vom 6. 11. 1971; *Die Zeit* vom 24. 9. 1971.

³⁶ H. Fabian, „Ein erregendes Dokument“, *Volksbühnenspiegel* Jg. 10/1964, H. 11, S. 8. Ganz ähnlich auch W. Muschg, „Hochhuth und Lessing“, in: R. Hochhuth, *Der Stellvertreter* (Rororo Theater. 997—998), Reinbek 1967, S. 294—296.

aufstandsprobenden Plebejern nicht inauguriert³⁷. Anlässlich der *Soldaten* wurden die Theater- und Literaturkritiker von berufener Seite gemahnt, „unter allen Umständen“ darauf zu verzichten, die wirklichen Vorgänge um Churchill und Sikorski in ihre Überlegungen einzubeziehen. „In Hochhuths Stück handelt es sich, trotz ihrer historischen Prominenz, um Kunstfiguren eines Dramatikers“, schrieb Hans Mayer. Und weiter:

Der Kritiker urteilt daher nicht über die Wirklichkeit eines Vorgangs innerhalb des geschichtlichen Ablaufs, sondern über die innere Wahrscheinlichkeit der Figuren, mit denen ein Dramatiker ihn konfrontiert. Nicht der wirkliche Winston Churchill geht ihn an, sondern der dramatisch mögliche. Die Erörterung darüber sollte längst ausgestanden sein. Wer immer von nun an gegen den Dramatiker Hochhuth mit politischen Vorwürfen und wissenschaftlichen Einwänden angehen möchte: er sollte das ästhetische Problem dazudenken, über das schon Lessing, Goethe, ungewöhnlich klar auch Hebbel im Vorwort zu *Maria Magdalena* geurteilt haben.³⁸

Ganz in diesem Sinne hat auch Hans Wolffheim zu den Sacheinwänden gegen *Hölderlin* geäußert, sie basierten „auf absolut falschen Prämissen“. Der Dramatiker sei „allein an seine eigene Konzeption gebunden“, und er sei nicht, wie schon Friedrich Hebbel geklärt habe, der „Auferstehungengel der Geschichte“³⁹.

Angesichts des Umfangs, der Lebendigkeit, der Unbeirrtheit der historischen Sachdiskussionen gemahnen diese Äußerungen freilich immer ein bißchen an den einmal von Brecht gegen Georg Lukács in Erinnerung gebrachten Witzblatt-Aviatiker, der auf eine Taube deutend erklärt: Tauben zum Beispiel fliegen falsch. Denn so wie sich jener einst in der Expressionismus-Debatte sagen lassen mußte, daß „etwas Langbärtiges, Unmenschliches am Werk“ sei, wenn eine dynamische Kunstbewegung von einem ‚klassischen‘ Normensystem her für falsch erklärt wird⁴⁰, so muß auch in unserem Falle bezweifelt werden, ob die Frage nach der historischen Wahrheit des Geschichtsdramas damit abgetan ist, daß „schon Lessing, Goethe, ungewöhnlich klar auch Hebbel“ darüber geurteilt haben. Es dürfte vielmehr an der Zeit sein, über die ästhetischen Bedingungen und Möglichkeiten des Kunstproduktes ‚historisches Drama‘ von neuem nachzudenken, wenn es heute so ganz andere Wirkungen hat, als es sie nach herkömmlichen Maßstäben haben sollte. Immerhin hat schon Hegel, wenn uns hier die propädeutische Berufung auf ihn erlaubt ist, die Historizität der ästhetischen Normen er-

³⁷ *Stuttgarter Zeitung* vom 17. 1. 1966.

³⁸ „Jedermann und Churchill. Uraufführung der *Soldaten* von Rolf Hochhuth in Berlin“, *Die Zeit* vom 13. 10. 1967.

³⁹ „Halbwahres über einen Dichter. Die Umdeutung zum Jakobiner und die Literaturwissenschaft“, *Die Welt* vom 21. 9. 1971.

⁴⁰ B. Brecht, „Die Expressionismusdebatte“, in: B. B., *Gesammelte Werke* (Werkausgabe Edition Suhrkamp), Bd. 19, S. 290–292, hier: S. 290.

kannt und zugleich betont, daß das Publikum „in dem Kunstobjekt sich selbst seinem wahrhaften Glauben, Empfinden, Vorstellen nach wiederzufinden und mit den dargestellten Gegenständen in Einklang kommen zu können den Anspruch hat“⁴¹.

Wenn das historische Drama heute unter ausdrücklich historischen Kriterien rezipiert wird, geschieht das oftmals mit der Begründung, daß die Autoren selbst ihre Bindung an die Geschichte hervorgehoben und dadurch zu Sacheinwänden herausgefordert hätten. „Wer Regieanweisungen zu historischen Essays ausweitet, wer Ergebnisse seiner Privatstudien in Artikeln und Interviews ausbreitet, wer auf Pressekonferenzen mit dem Anspruch des Besserwissenden Behauptungen aufstellt, die das Geschichtsbild einer ganzen Nation ins Wanken bringen“, so bemerkte Karl-Heinz Janßen über Hochhuth und die *Soldaten*, der müsse sich auch „die harte Frage gefallen lassen, ob er objektiv, unverfälscht und umfassend berichtet“⁴². In der Tat ist Hochhuth von Anfang an nicht nur als Dramatiker, sondern auch als Historiker aufgetreten. Im Falle des *Stellvertreter* versuchte er durch einen Dokumenten-Anhang zu beweisen, „daß der Verfasser des Dramas sich die freie Entfaltung der Phantasie nur so weit erlaubt hat, als es nötig war, um das vorliegende historische Rohmaterial überhaupt zu einem Bühnenstück gestalten zu können. Die Wirklichkeit blieb stets respektiert, sie wurde aber entschlackt.“ Dabei war sich Hochhuth darüber im klaren, daß sein „Versuch, durch den Schutt und die Zufälligkeiten der sogenannten historischen Tatsachen zur Wahrheit, zum Symbol vorzustoßen“, wissenschaftlichen Exaktheitsansprüchen nicht genügen konnte⁴³, und später hat er sogar eingeräumt, „daß jede Vereinfachung die Gefahr der Verfälschung mit sich bringt, wenn sie nicht schon an sich Verfälschung ist“. Gleichwohl blieb für ihn die „Forderung, daß alle Angaben überprüfbar sein müssen, nach wie vor bestehen“, und er hat von sich aus die *Soldaten* zurückzuziehen versprochen, wenn er in der Sikorski-Affäre durch Dokumente widerlegt werden sollte⁴⁴.

Mit einem ähnlichen Anspruch ist auch Kipphardt aufgetreten, insofern er seine *Sache Oppenheimer* als ein „abgekürztes Bild“ des historischen Untersuchungsverfahrens vorstellte, „das die Wahrheit nicht beschädigt“. Unter ausdrücklicher Berufung auf Hegel glaubte er in diesem seinem Stück den „Kern und Sinn“ der Begebenheit aus den „umherspielenden Zufälligkeiten“ freigelegt und dadurch die „Form eines sowohl strengeren als auch

⁴¹ *Ästhetik*, hrsg. von F. Bassenge, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1967, Bd. 1, S. 242.

⁴² „Hochhuth als Historiker“, *Die Zeit* vom 27. 10. 1967.

⁴³ „Historische Streiflichter“, in: *Der Stellvertreter* (Taschenbuch-Ausgabe), S. 229—278, hier: S. 229.

⁴⁴ Interviews mit Hochhuth, *Stuttgarter Zeitung* vom 7. 7. 1966; *Die Zeit* vom 10. 1. 1969.

umfassenderen Zeitdokuments“ erreicht zu haben⁴⁵. Auch Kipphardt sah es als seine Pflicht an, „das Verhältnis des Stücks zu den Dokumenten genau zu beschreiben, damit niemand irreführt wird und jedermann die Möglichkeit erhält, an Hand der historischen Dokumente zu überprüfen, ob der Schriftsteller mit seiner Arbeit die historische Wirklichkeit getroffen hat“. Insofern war er, als Oppenheimer selbst Protest anmeldete, sogar zu einigen Korrekturen bereit, ohne dann allerdings dessen negatives Gesamturteil zu akzeptieren. Dem Vorwurf, er habe ihn, Oppenheimer, „Dinge sagen lassen, die meine Meinung weder waren noch sind“, begegnete er mit dem schlechthin unerhörten Argument, es sei „für den historisch Beteiligten besonders schwer, aus dem Gestrüpp der tausend miteinander verfilzten Details der Wirklichkeit die objektive Distanz zu gewinnen“, die zur rechten Beurteilung dieser Angelegenheit nötig sei⁴⁶. Dem vermochte freilich kaum mehr jemand zu folgen. So wie sich schon Hochhuth sagen lassen mußte, er habe sich „in der Diskussion allzusehr auf die Behauptung versteift, seine Darstellung des Papstes sei bis in die Details der wirklichen Persönlichkeit nachgezeichnet“⁴⁷, sah man in Kipphardts Anspruch, den erst eigentlich ‚wahren‘ Oppenheimer dargestellt zu haben, mehr das Bemühen um Publikumswirkung als um Wahrheit und Aufklärung⁴⁸.

Erst recht deutlich wurde der propagandistische Effekt solcher Wahrheitsbeteuerungen bei Fortes *Luther*. Obwohl die Aktualisierung der historischen Szenerie hier für jedermann offenkundig war, empfahl sich der Autor als skrupulöser Forscher, der „zum größten Teil Originaltexte“ zitiert und peinlichst darauf geachtet habe, daß „Zahlen und Fakten stimmen“. Die so ziemlich einzige Freiheit des Stückes sollte darin bestehen, daß alle historischen Geldbeträge „in DM umgerechnet“ waren⁴⁹. Derlei Konkurrenz zur „objektiven Geschichtsschreibung“⁵⁰ provozierte natürlich, und je öfter professoraler Ernst die „Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit“ nachwies⁵¹, desto mehr Aufsehen machte auch das Stück. Forte hielt gleichwohl hartnäckig an seinem „Faktenfetischismus“ fest, bequemte sich nicht einmal zu dem historisch-hermeneutischen Bewußtseinsstand seiner wissen-

⁴⁵ „Nachbemerkung“, in: H. K., *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (Edition Suhrkamp. 64) Frankfurt a. M. 1968, S. 142 f. Vgl. Hegel, *Ästhetik*, Bd. 2, S. 359. — Grundsätze dieser Art vertritt auch Graetz, *Die Verschwörer*, S. 2.

⁴⁶ „Wahrheit wichtiger als Wirkung. Heinar Kipphardt antwortet auf J. R. Oppenheimers Vorwürfe“, *Die Welt* vom 11. 11. 1964. — Den zitierten „Haupteinwand“ Oppenheimers, geäußert am 12. 10. 1964 in einem Rundbrief an Kipphardt und mehrere Theaterintendanten, veröffentlichte erst *Die Zeit* vom 1. 1. 1965.

⁴⁷ Jäggi, „Vorwort“, S. 12.

⁴⁸ Reich-Ranicki, „Namen sind nicht Schall und Rauch“.

⁴⁹ *Martin Luther & Thomas Münzer*, S. 6 und S. 140 („Zur Methode“).

⁵⁰ Forte in einem Gespräch mit Esther Cornioley, *Schweizer Theater Zeitung* Jg. 1971, H. 1, S. 4—14, hier: S. 12.

⁵¹ B. Lohse, „Ein feste Burg sind Geld und Zins...“, *Die Welt* vom 17. 4. 1971.

schaftlichen Widersacher⁵² und mag bei allem kalkuliert haben, daß die Öffentlichkeit, dermaßen mit ihren eigenen Maßstäben herausgefordert, wenigstens zu einem Teil akzeptieren werde, was ihr zur Tradition des Protestantismus gesagt werden sollte.

Abgesehen davon, daß so hypertrophierte Wahrheitsansprüche eine Ausnahme darstellen, zeigt sich aber an der Rezeption der weniger rechthaberisch angebotenen Stücke, daß die historischen Sachdebatten kaum vorrangig von den Objektivitätsbekundungen der Autoren initiiert werden. Peter Weiss etwa hat sich im allgemeinen bescheidener geäußert, ohne daß die Reaktion auf seine Dramen in puncto Faktentreue wesentlich anders gewesen wäre als die bei Kipphardt oder Forte. Sein Bemühen gehe dahin, so erklärte er während der Arbeit an der *Ermittlung*, den historischen Stoff „zu aktualisieren, in meine Gegenwart zu versetzen, vielleicht auch zu revidieren“⁵³. Später äußerte er in dem Aufsatz „Das Material und die Modelle“ noch pointierter, daß das dokumentarische Theater „aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge“ zusammenstelle, das in jedem Falle „parteilich“ sei. Der Autor dürfe oder müsse sich gar der „Technik einer Schwarz-Weiß-Zeichnung“ bedienen, insofern „Objektivität unter Umständen ein Begriff [sei], der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient“⁵⁴. Auch sein Hölderlin sollte — so Weiss — kein historisches Porträt sein, sondern eine Figur, „die mir, meiner eigenen Zeit entspricht“, weshalb andere Personen des Stückes „gelegentlich fast karikiert werden, um bestimmte Aspekte zu verschärfen“⁵⁵. Diese Parteilichkeitserklärungen verschlugen nur eben nichts, weil offenbar schon die historischen Namen und Daten eine Kongruenz mit der Geschichte suggerieren und das Kunstwerk unweigerlich zu ihr in Beziehung bringen. Andererseits hat freilich auch Weiss selbst auf eine gewisse Faktentreue Wert gelegt. Nicht nur hat er der *Ermittlung*, *Hölderlin* und anderen Stücken ein Quellen- und Literaturverzeichnis angefügt, sondern sich nach eigenem Bekenntnis mehr oder minder „auch an die historischen Fakten gehalten“⁵⁶. Unter ausdrücklichem Verzicht auf „Schwarz-Weiß-

⁵² Ph. Wolff-Windegg, „Der Faktenfetischismus des Dieter Forte“, *Schweizer Theater Zeitung* Jg. 1971, H. 2, S. 6—10, hier: S. 9; Fortes Erwiderung: S. 10—13. Einen extrem positivistischen Standpunkt nahm Forte auch in einer Podiumsdiskussion am 2. 5. 1971 im Hamburger Thalia-Theater ein, wo ihn die Professoren Kupisch, Lohse und Thielicke vergeblich dazu zu bewegen versuchten, die notwendige Relativität jeder Geschichtsdarstellung zuzugeben.

⁵³ „Engagement im Historischen. Ernst Schumacher unterhielt sich mit Peter Weiss“, *Theater der Zeit* Jg. 20/1965, H. 16, S. 4—7, hier: S. 4.

⁵⁴ „Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater“, in: P. W., *Dramen in zwei Bänden*, Frankfurt a. M. 1968, Bd. 2, S. 464 bis 472, hier: S. 468 f.

⁵⁵ Interview in *Der Spiegel* vom 13. 9. 1971, S. 166.

⁵⁶ Ebd.

Zeichnung' hat er seinen *Trotzki im Exil*⁵⁷ sogar in der Absicht verfaßt, den stalinistischen Verleumdungen gegenüber „gerechte historische Proportionen wiederherzustellen“ und Trotzki den Platz anzuweisen, „der ihm zukommt in der Geschichte der Revolution“⁵⁸.

Eine interessante Ergänzung bietet in diesem Zusammenhang Hans Magnus Enzensbergers *Verhör von Habana*⁵⁹, insofern hier im Gegensatz zur üblichen Praxis gerade die genaueste und ausschließliche Wiedergabe von Dokumenten als subjektives Arrangement mit parteilicher Perspektive verstanden werden sollte. So sehr nämlich Enzensberger Wert darauf legte, daß „jeder Satz und jedes Wort des Dialoges“ bei dem Verhör der Kuba-Invasoren von 1961 tatsächlich gesprochen worden ist, so wenig wollte er andererseits auf die Rekonstruktion dieses historischen Ereignisses festgelegt bleiben. Er bezeichnete seine Auswahl aus den Verhörprotokollen vielmehr als eine „politische Interpretation“, die bei aller Situationsgebundenheit auf allgemeinere, in vielen Teilen der Welt bestehende Verhältnisse ziele⁶⁰. Das führte dazu, daß das Stück — neben und sogar im Widerspruch zu den üblichen Zweifeln an seiner Authentizität — gerade auf seinen Informationsgehalt festgelegt und ihm zugleich der intendierte Erkenntniswert abgesprochen wurde⁶¹. Die Fixierung auf die historische Wahrheit des zeitgenössischen Geschichtsdramas bedeutet also keineswegs ein Desinteresse an den daraus abgeleiteten Konsequenzen. Anlaß für die inhaltlichen Auseinandersetzungen ist nur die Unvereinbarkeit zwischen den offenkundigen oder vermeintlichen Intentionen der Autoren auf der einen und den Gegebenheiten des historischen Stoffes auf der anderen Seite, sei es, daß man die Aussagen eines literarischen Geschichtsmodells durch die außerhalb des Stückes verifizierbare Geschichte im Stich gelassen sieht, sei es, daß man einer hinreichend exakt entworfenen historischen Szenerie den geforderten Sinn nicht abzugewinnen vermag.

Insgesamt kann festgestellt werden, daß hinsichtlich des historischen Wahrheitswertes zeitgenössischer Geschichtsdramen durchaus eine Korrelation zwischen den Interessen des Publikums und dem Selbstverständnis der Autoren besteht. Die Produzenten wie die Rezipienten zeigen eine starke Affinität zu den realen historischen Vorgängen, und beide sind auch dort deutlich auf sie ausgerichtet, wo die Geschichte ein Modell von weiterrei-

⁵⁷ *Trotzki im Exil*. Stück in zwei Akten, Frankfurt a. M. 1970. Uraufführung am 20. 1. 1970.

⁵⁸ „Offener Brief an die *Literaturnaja Gaset*a, Moskau“ (1970), zugänglich in: V. Canaris (Hrsg.), *Über Peter Weiss* (Edition Suhrkamp. 408), Frankfurt a. M. 1970, S. 141—150, hier: S. 141. 150.

⁵⁹ Frankfurt a. M. 1970. Uraufführung am 8. 6. 1970.

⁶⁰ „Ein Selbstbildnis der Konterrevolution“, in: H. M. E., *Das Verhör von Habana*, S. 11—56, hier: S. 52 ff.

⁶¹ *Die Zeit* vom 12. 6. 1970; *Süddeutsche Zeitung* vom 9. 11. 1970; *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4. 2. 1971.

chender Bedeutung abgeben soll. Neben Grass hat eigentlich nur noch Tankred Dorst — vergeblich beide, wie wir sahen — jene Autonomie für die historische Literatur proklamiert und für sich in Anspruch genommen, die von den an klassischen Maßstäben orientierten Kritikern so regelmäßig gegen den allgemeinen Trend ins Feld geführt wird. Er habe, erklärte Dorst, seinen *Toller* nicht geschrieben, „um das Geschichtsbild von dieser Zeit zu korrigieren“, die historischen Reminiszenzen des Publikums seien lediglich eine „nützliche Nebenwirkung des Stückes“. Einwände der Art, „daß es nicht so war, daß der und der ganz anders geredet, gehandelt, reagiert habe“, könnten ihn nicht erschüttern, da Theaterszenen niemals etwas anderes wären als „arrangierte Fiktionen“. Erstaunlicherweise versprach Dorst der Witwe Levinés jedoch in eben diesem Zusammenhang, einen Satz seines Stückes, mit dem er „dem historischen Leviné unrecht tue“, bei künftigen Inszenierungen zu streichen — und das, obwohl er gerade mit diesem Satz die „äußerste Position gegen Toller“ hatte fixieren wollen⁶². Bei aller erklärten Unbefangenheit den geschichtlichen Fakten gegenüber scheint es demnach auch für ihn nicht gleichgültig zu sein, ob er diesen Fakten Gewalt antut oder nicht.

3.

In einer weitverbreiteten neueren Poetik der epischen Gattung, Eberhard Lämmerts *Bauformen des Erzählens*, heißt es — und diese allgemeine Feststellung darf wohl auch auf das historische Drama bezogen werden —, Versicherungen zur Geschichtstreue eines literarischen Werkes seien

[...] auch im Munde eines Dichters aus dem 20. Jahrhundert nicht wörtlicher zu nehmen als in mittelalterlichen Erzählungen, wo sie zugleich das Unternehmen selbst rechtfertigen sollen. Das gilt auch dann noch, wenn der Dichter sich nachweislich mit wissenschaftlicher Genauigkeit in seine Materie eingearbeitet hat oder wenn er Selbsterlebtes benutzt. Es macht geradezu das Wesen des Dichterischen aus, daß alle benutzten Realien ihres transliterarischen Bezugssystems entkleidet werden und innerhalb der fiktiven Wirklichkeit der Dichtung neuen Stellenwert und eine neue, begrenzte Funktion erhalten.⁶³

In deutlicher Anlehnung an Schillers Standpunkt, daß der „Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben“ soll⁶⁴, ist hier jenes ästhetische Grundgesetz ausgesprochen,

⁶² „Wie war Leviné?“

⁶³ Stuttgart 1967, S. 27.

⁶⁴ „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, in: F. Sch., *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, 5 Bde., München 1959, Bd. 2, S. 816 bis 823, hier: S. 818.

auf das sich mehr oder minder alle beziehen, die das Problem der Faktentreue für irrelevant halten, und dies ausdrücklich auch für den Fall, daß die Autoren selbst für ihre Werke historische Exaktheit in Anspruch nehmen sollten.

Nun offenbart allerdings die Analogie zur mittelalterlichen Dichtung die kühn ahistorische Konstruktion, die dieser Auffassung zugrunde liegt, insofern damit der Wahrheitsbegriff einer Zeit, in der Geschichtsschreibung und historische Dichtung noch kaum voneinander zu trennen sind, mit dem unserer Zeit ohne weiteres gleichgesetzt werden kann. Es tut deshalb not, sich zunächst einmal in Erinnerung zu rufen, daß die Abgrenzung der beiden Bereiche voneinander erst mit der Herausbildung der wissenschaftlichen Historiographie im 17. Jahrhundert begann⁶⁵ und daß von daher eine Entwicklung eingeleitet wurde, die für das Verständnis der Poesie ebenso folgenreich war wie für das der Geschichte. Zwar war mit der Aristotelischen Unterscheidung, daß der Geschichtsschreiber die Dinge so zu schildern habe, wie sie gewesen seien, der Dichter hingegen so, wie sie hätten sein können oder sein sollen, eine allgemein bekannte und akzeptierte Funktionstrennung von alters her gegeben, in der Praxis bestanden jedoch zwischen dem Geschichtsverständnis der Historiker und dem der historischen Dichter im Mittelalter und bis in die Barockzeit hinein keine gravierenden Unterschiede. Die einen wie die anderen begriffen Geschichte als Heilslehre, deren Zweck — christliche Belehrung, aber auch Unterhaltung des Publikums — alle möglichen Erfindungen ebenso rechtfertigte, wie ihr die ernste Beteuerung, wo nicht der ‚dokumentarische‘ Nachweis der Wahrheit wohl zu Gesicht stand. Besonders in der erzählenden Dichtung über historische Gegenstände sind ‚wissenschaftliche‘ Anmerkungen und Apparate häufig anzutreffen, sofern hier überhaupt eine Grenze zu den ‚eigentlichen‘ Geschichtswerken zu ziehen ist, aber auch im Falle des humanistischen und barocken Dramas können historische Unterweisung und poetische Verallgemeinerung oft genug nicht voneinander getrennt werden. So hat noch Gryphius seine Trauerspiele vergleichsweise eng an die historischen Fakten gebunden, sie auch mit quellenkundlichen Anmerkungen versehen und bei seinem *Carolus Stuardus* sogar in der zweiten Fassung den Text geändert, wo er mit jüngeren Nachrichten über das Ende Karls I. nicht mehr übereinstimmte⁶⁶. Ganz in diesem Sinne wurde es den Poeten nicht weniger als den Chronisten übel vermerkt, wenn man sie auf einer Fälschung oder auf einer der durchaus üblichen Quellenfiktionen ertappte. Die im 12. Jahrhundert entstandene *Kaiserchronik*, obschon selbst alles andere als ein verlässliches Geschichtsbuch, verurteilt die gottlose „gewoneheit“ fabulierender

⁶⁵ Vgl. dazu W. Vosskamp, *Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein*, Bonn 1967.

⁶⁶ G. Schönle, *Das Trauerspiel Carolus Stuardus des Andreas Gryphius*. Diss. Köln (Teildruck: Würzburg) 1933, S. 38 ff.

Zeitgenossen, mit „scophelichen Worten“ Lügen zusammenzustücken, und noch zu Ende des 17. Jahrhunderts wird historischen Dichtungen vorgeworfen, sie fälschten rücksichtslos die „Eventus und Verläuffe, die der Höchste der in dem Himmel ist und schafft was er will, auß geheimem Rahtschluß zu seiner Ehr, auff seine Weise geordnet“⁶⁷.

In dem Maße, wie sich der Sinn für eine unvoreingenommene Betrachtung der Vergangenheit schärfte — nicht zuletzt aufgrund des Bemühens, rationale Lösungen für die immer komplizierteren Probleme der politischen Gegenwart zu finden —, war eine historische Dichtung, die an dem alten Wahrheitsanspruch und seinen Konsequenzen festhielt, nicht nur in ihrer formalen Qualität, sondern angesichts der davonziehenden wissenschaftlichen Konkurrenz auch in ihrem Erkenntnisanspruch bedroht. Es war die Aufklärung, die in dieser Situation eine radikale Entscheidung zugunsten der Autonomie des Kunstwerkes fällte. Mit Gottscheds Verkündung, daß der Poet „nicht die historische, sondern die moralische Wahrheit zum Zwecke“ habe⁶⁸, wurde erstmals — so Friedrich Sengle in seinem grundlegenden Werk über die Entwicklung des historischen Dramas — ein „eindeutiger Trennungsstrich zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung“ gezogen⁶⁹. Mußte dieser Emanzipation von der Geschichte auch noch die von Religion und Philosophie folgen, bevor die genuin ästhetische Wahrheit des Kunstwerkes proklamiert werden konnte, so war doch der für die Weiterentwicklung der historischen Dichtung wesentliche Grundsatz gefunden, daß der Sinn dieser Gattung, wie immer er in Zukunft bestimmt werden mochte, in der faktengetreuen Geschichtsdarstellung jedenfalls nicht bestand. Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts begann sich eine deutliche Gegenströmung gegen diese Art von Freiheit abzuzeichnen, und erst heute wird — wenn auch von den einen schon als Versuch, von den anderen mangelnder Konsequenz wegen kritisiert — die Bindung der poetischen Wahrheit an die historische Faktizität erneut zum Prinzip erhoben.

Die Entwicklung von der Aufklärung zu den kanonisierten Positionen der Klassik und darüber hinaus war natürlich so geradlinig nicht, wie es die Aneinanderreihung konkordanter Äußerungen ‚von Lessing bis Hebbel‘ glauben machen könnte. Zumeist haben nicht einmal die einzelnen Autoren hier an einem bestimmten Standpunkt unwandelbar festgehalten. Am konsequentesten hat sich noch Lessing dem Autonomiegedanken verschrieben, insofern er in der Geschichte „nichts als ein Repertorium von Namen“ sah,

⁶⁷ So Gotthard Heidegger, *Mythoscopia romantica*, zitiert nach: M. Wehrli, „Der historische Roman. Versuch einer Übersicht“, *Helicon* Bd. 3/1941, S. 89—109, hier: S. 89. 93.

⁶⁸ *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* (1740), zitiert nach F. Sengle, *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart ²1969 (1952 unter dem Titel: *Das deutsche Geschichtsdrama*), S. 17.

⁶⁹ Ebd.

„mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind“. Den historischen Fakten im Umkreis dieser Namen zu folgen, schien ihm ebensowenig ein Verdienst zu sein, wie ihnen nicht zu folgen ein Verbrechen, ja er billigte dem Dichter sogar zu, den aus der Geschichte übernommenen Charakteren (die freilich nicht verändert werden sollten) „erfundene Begegnisse“ hinzuzufügen⁷⁰. Goethe hingegen hat sich anfangs, bei *Götz von Berlichingen*, ausdrücklich für die „historische Behandlungsart“ entschieden und dem Werk auf der Grundlage sorgfältiger Studien „immer mehr historischen und nationalen Gehalt zu geben“ versucht⁷¹. Auch *Egmont* ist noch unter ähnlichen Aspekten konzipiert worden, und im langwierigen Prozeß der Vollendung ist zu beobachten, „wie Goethe aus einer schon veränderten geistigen Welt heraus darum ringt, der ursprünglichen Idee eines historischen Dramas treu zu bleiben“⁷². Erst danach hat er sich in dem Bestreben, der Poesie größtmögliche Allgemeingültigkeit zu sichern, an konkrete historische Ereignisse nicht mehr gebunden oder diese souverän nach dem vielzitierten Grundsatz behandelt, daß der Dichter lediglich „gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre“ erweise, „ihre Namen seinen Geschöpfen zu leihen“⁷³.

Eher umgekehrt verlief die Entwicklung bei Schiller. Den Helden seiner *Verschwörung des Fiesko* stellt er 1784 dem Mannheimer Publikum als eine Kunstfigur vor, zu der der Genueser Fiesko „nichts als den Namen und die Maske“ hergegeben habe, und rechtfertigt das ganz im Sinne Lessings mit der Begründung, daß „eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, [...] die strengste historische Genauigkeit“ aufwiege⁷⁴. Ebenso ist ihm die Geschichte in *Don Carlos* noch kaum mehr als ein „Magazin für meine Phantasie“⁷⁵, und erst recht voneinander getrennt hat er die historische und die poetische Wahrheit in den ästhetischen Schriften. In dem 1792 veröffentlichten Aufsatz „Über die tragische Kunst“ gibt Schiller der Tragödie ausdrücklich „Macht, ja Verbindlichkeit, die historische Wahrheit den Gesetzen

⁷⁰ *Hamburgische Dramaturgie*, 24. und 91. Stück; vgl. Sengle, S. 19. — Verwiesen sei hier auch auf die Rolle, die Shakespeare bei Lessing und über ihn hinaus das ganze 18. und fast noch 19. Jahrhundert hindurch spielt. Seine Tragödien werden keineswegs als Modelle historischer Konflikte gefaßt, wie das später etwa Lukács getan hat, sondern immer als allgemeingültige „natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens“ (69. Stück).

⁷¹ *Dichtung und Wahrheit*, 13. Buch; vgl. Sengle, S. 37 ff.

⁷² Sengle, S. 48.

⁷³ Rezension von Manzoni's *Conte di Carmagnola*, 1820; vgl. Sengle, S. 59. — Im Gespräch mit Eckermann vom 31. 1. 1827 rügt Goethe Manzoni's Verfahren, den Tragödien historische Sacherklärungen hinzuzufügen.

⁷⁴ „Erinnerung an das Publikum“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 752—754, hier: S. 753.

⁷⁵ Brief vom 10. 12. 1788 an Caroline v. Beulwitz; zitiert nach Sengle, S. 51.

der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten“, insofern bei „strenger Beobachtung der historischen Wahrheit nicht selten die poetische leiden und umgekehrt bei grober Verletzung der historischen die poetische nur um so mehr gewinnen kann“⁷⁶. Desungeachtet hat sich Schiller in der Folgezeit freilich weit über diese Grundsätze hinaus darum bemüht, in seinen Dramen auch der Geschichte gerecht zu werden. „Gewissermaßen gegen das klassische Programm“⁷⁷ opfert er in der *Wallenstein*-Trilogie dem historischen Stoff sogar die herkömmliche Form des Dramas auf, und an Goethe schreibt er nach Abschluß des Werkes, er werde es sich „gesagt sein lassen, keine andre als historische Stoffe zu wählen“, weil „die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffs meine Phantasie zügelt und meiner Willkür widersteht“⁷⁸.

Ohne daß mit diesen Äußerungen das Meinungsspektrum der Klassik zum Gegenüber von Geschichte und Poesie auch nur halbwegs nachgezeichnet wäre — Schiller hat sich später wieder stärker vom historischen Drama abgesetzt, Herder z. B. die Geschichte stets zur einzigen Quelle der Tragödie erklärt —, ist für unsere Zwecke doch hinreichend erhellt, an welchen Standpunkten sich diejenigen orientieren, die es auch heute noch für ungerechtfertigt halten, „den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen“⁷⁹.

Zur Vervollständigung des Bildes ist nun allerdings der Blick auch darauf zu richten, wie man in jener Zeit auf die Autonomiebestrebungen der Kunst reagiert, mit welchen Erwartungen und Maßstäben ‚die Öffentlichkeit‘ den Emanzipationsprozeß der Poesie von der Geschichte begleitet hat; denn es haben sich die Dichter auch des 18. Jahrhunderts auf ein Publikum bezogen und in ihrer Theorie und Praxis mit ihm ins Verhältnis zu kommen versucht. So betrachtet zeigt sich sofort ein deutlicher Unterschied zu den heute gewohnten Verhältnissen, weil damals die Frage nach der historischen Wahrheit gerade nicht gestellt oder der im allgemeinen großzügige Umgang mit dem Geschichtsstoff doch wenigstens nicht beanstandet wurde. Viel wichtiger als die exakte Wiedergabe dessen, was die historischen Personen irgendwann einmal tatsächlich gedacht, gesagt oder getan hatten, war den Kritikern der Zeit, daß ihr Bühnenverhalten logisch, im Menschlichen interessant und wenn möglich ergreifend war. Zum einen hatte die Poesie der allgemeinen Überzeugung nach ja gerade dadurch zu großen und eigenständigen Leistungen gefunden, daß sie sich von allen eindimensionalen didaktischen Zwecken befreit und die menschlichen Empfindungen und Be-

⁷⁶ In: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 372—393, hier: S. 390.

⁷⁷ Sengle, S. 57.

⁷⁸ Brief vom 5. 1. 1798, in: *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, hrsg. von H. G. Gräf und A. Leitzmann, Frankfurt a. M. 1964, S. 415 f., hier: S. 416.

⁷⁹ Schiller, „Über die tragische Kunst“, S. 390.

ziehungen in ihrer ganzen Vielfalt abzubilden begonnen hatte; zum anderen spielte die Geschichte im ‚öffentlichen‘ Bewußtsein als faktische und in irgendeiner Weise gesetzmäßige Manifestation der Entwicklung der menschlichen Verhältnisse noch kaum eine Rolle.

Untersucht man jene Minderzahl von Rezensionen und Kritiken genauer, die den Beziehungen eines Dramas zur Geschichte überhaupt Beachtung schenken, so bestätigt sich gerade an ihnen der Vorrang der poetischen vor der historischen Wahrheit. Signifikant ist bereits, daß man sich bei der Beurteilung der Geschichtstreue oft genug mehr auf den Gesamteindruck eines Werkes stützt als auf eine exakte Analyse der einzelnen Vorgänge. Mit diesen nicht sehr vertraut und auch nicht — wie heute — durch eine stets präsente wissenschaftliche Publizistik belehrt, ist man deshalb nicht selten auf der einen Seite der Meinung, der Dichter sei der historischen Wahrheit nicht zunahe getreten, während man auf der anderen befindet, er habe sich völlig seiner Phantasie überlassen. Die immanente Logik des Bühnengeschehens allein schon kann ausreichen, auf Historizität zu schließen. Obwohl z. B. Schiller dem „vielleicht“ danach verlangenden Publikum zu erklären anbot, warum er seinen Fiesko so unhistorisch gestaltet hatte⁸⁰, zeichnete ein Kritiker ein weitgehend auf die theatralische Darstellung gegründetes ‚historisches‘ Porträt und schlußfolgerte, Schiller habe „wirklich den Charakter des Fiesko meisterhaft aus der Geschichte ausgehoben und in Handlung gebracht“⁸¹. Ebenso wenig scheint man sich im Falle des Goetheschen Egmont immer darüber im klaren gewesen zu sein, daß dieser eigentlich als seriöser Familienvater und nicht als jugendlicher Liebhaber hätte dargestellt werden müssen, meinte also feststellen zu können, daß „der Dichter uns nur in die wirkliche Geschichte blicken, und Scenen der wirklichen Welt vor uns über gehen läßt“⁸². Aber auch dort, wo genauere Kenntnisse der historischen Zusammenhänge vorhanden sind, legt man in der Regel mehr Wert auf historisches Kolorit und allgemeine Wahrscheinlichkeit als auf die Exaktheit der Einzelmomente. Trotz der bekannten Tatsache etwa, daß Goethe seinen Götz den Bühnentod in einem Alter sterben läßt, das der wirkliche „Ritter mit der eisernen Hand“ um fast vierzig Jahre überlebte, sah man keinen Grund zu dem Vorwurf, „daß er unrichtig gezeichnet, das Kolorit vernachlässigt oder wider das Kostüm gefehlet habe“⁸³. Der Eindruck, daß alles sich so abgespielt

⁸⁰ „Erinnerung an das Publikum“, S. 753.

⁸¹ Rezension von 1788, in: J. W. Braun (Hrsg.), *Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen*, 1. Abtheilung: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, 3 Bde., Leipzig 1882, Bd. 1, S. 226—230, hier: S. 226 f.

⁸² Aufführungskritik von 1801, in: J. W. Braun (Hrsg.), *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*, 3 Bde., Berlin 1884, Bd. 2, S. 381—384, hier: S. 384.

⁸³ J. Möser, *Über die deutsche Sprache und Literatur*, 1781, in: H. Blumenthal (Hrsg.), *Zeitgenössische Rezensionen und Urtheile über Goethes Götz und Werther*, Berlin 1935, S. 29—34, hier: S. 32.

haben könnte, wog die Korrektur des weniger exemplarisch verlaufenen Lebens des historischen Helden ebenso auf, wie er im Falle eines Marquis Posa gerade umgekehrt das unhistorisch Besondere gegenüber dem Zeittypischen rechtfertigte. Den Einwand, daß ein Mann wie Posa für das 16. Jahrhundert zu ‚modern‘ sei (nicht etwa, daß er in der Umgebung des spanischen Infanten nicht existiert habe!), widerlegte man mit dem Argument, jener wirke als der durchaus einzelne und außerordentliche Mensch, als der er ja vorgestellt werde, in Philipps Zeitalter „nicht nur nicht unnatürlich, sondern sogar sehr natürlich“⁸⁴.

Wenn unbeschadet solcher Perspektiven immer wieder auch genauere Vergleiche zwischen den Dramen und der historischen Realität gezogen werden, so folglich nicht oder nur selten, um dem Dichter Geschichtsfälschungen vorhalten zu können. Nur ausnahmsweise wird etwa der vorzeitige Tod des Götz von Berlichingen als die „ein wenig zu große Freiheit mit der Geschichte“ gerügt⁸⁵ oder Schiller der „etwas beträchtlichere Fehler“ angekreidet, den Untergang der Armada in *Don Carlos* um zwanzig Jahre vorverlegt zu haben⁸⁶. Die berühmte Kritik, die Schiller selbst an dem unverheirateten und kinderlosen Egmont Goethes geübt hat⁸⁷, stellt für die hier betrachtete Phase der ersten Rezeption in jedem Falle eine denkwürdige Seltenheit dar, die den niedrigen Stand des allgemeinen Geschichtsbewußtseins erst recht ermessen läßt. In der Regel nämlich dienen die Recherchen und Vergleiche der Kritik eher dazu, dem „Schöpfungsgeist“ des Dichters und seiner „poetischen Gerechtigkeit“ die gebührende Bewunderung zu zollen. So gab der Blick auf die Autobiographie Gottfrieds von Berlichingen, die — jahrzehntelang unbeachtet — dank des Dramas sogleich eine zweite Auflage erlebte, immer wieder Anlaß zu freudigem Staunen darüber, wie geschickt Goethe „aus der Menge von Vorrath gerade nur das ausgewählt, was zum Interesse oder zu Individualisierung seines Stücks beytragen konnte, wie vortreflich er sich einen eigenen Zusammenhang und Plan geschaffen“. Erst recht aufschlußreich erschien es da, des Dichters „Eigenthum [zu] inventiren, das er sich ganz allein zu danken hat“⁸⁸. Mit einer aus heutiger Sicht kaum mehr verständlichen Andacht verweilt die Kritik bei Szenen, die von der Geschichte nicht vorgegeben, sondern frei erfunden sind, so daß „also natürlich auch das große Verdienst der Schönheit der Ausführung“

⁸⁴ Rezension von 1803, in: N. Oellers (Hrsg.), *Schiller — Zeitgenosse aller Epochen*, T. 1 (Wirkung der Literatur. 2), Frankfurt a. M. 1970, S. 98—109, hier: S. 102.

⁸⁵ Rezension von 1773, in: *Zeitgenössische Rezensionen und Urtheile*, S. 8 f. hier: S. 9.

⁸⁶ Rezension von 1787, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 185—188, hier: S. 187.

⁸⁷ „Über *Egmont*“ (1788), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 933—942.

⁸⁸ Rezension von 1774, in: *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 28—31, hier: S. 29.

zur Gänze „dem Dichter [gehört]“⁸⁹. Die Begegnung der beiden Königinnen in *Maria Stuart*, wo „der Dichter es wagte, die geschichtliche Wirklichkeit höhern Forderungen der dramatischen Kunst aufzuopfern“, hat in diesem Sinne Furore gemacht. Man war davon überzeugt, „daß, wenn je eine solche Zusammenkunft, die, der Geschichte zufolge, Maria Stuart stets sehnlich erflachte, und Elisabeth stets listig vermied, statt gefunden hätte, sie ohngefähr denselben Ausgang genommen haben müßte, den hier der Dichter wirklich vorzeichnet“⁹⁰. Glänzender glaubte man wohl die Kraft der poetischen Imagination nicht bestätigt, höher die Kunst der Historie nicht überlegen finden zu können als darin, daß der Dichter nicht mehr als der Nachahmer, sondern als der souveräne Schöpfer einer so nicht abgelaufenen Weltgeschichte auftrat. Die Beflissenheit freilich, mit der in diesem Sinne argumentiert wird, erlaubt auch schon nicht mehr so ganz auszuschließen, daß man sich hier eines beginnenden Unbehagens zu erwehren hatte.

Die der Zeit stets gegenwärtige ästhetische Maxime, daß der Dramatiker nicht der historischen, sondern der poetischen Wahrheit verpflichtet sei, führte konsequenterweise auch zu kritischen Einwänden gegen eine zu große Faktentreue dort, wo das Kunstwerk Schaden daran genommen zu haben schien. „Hätte der Dichter sich mehr an die Eingebungen seines Genie's, als an die Historie gehalten, er würde ohne Zweifel etwas Vollendetes geleistet haben“, meinte man gegen *Wilhelm Tell* einwenden zu müssen und attackierte das Schauspiel als „dramatischen Auszug aus Müllers Geschichte der Eidgenossen“⁹¹. Mehr noch und vor allem ist Schiller freilich wegen seines *Wallenstein* angegriffen worden, diesem schon von der Form her den Verdacht nährenden Werk, eine umfassende und authentische Geschichtsdarstellung sein zu wollen. Man bedauerte es außerordentlich, „daß Hr. S. sich, was den Haupthelden, Wallenstein, betrifft, zu sehr an die Geschichte gehalten hat“, weil jener demzufolge widerspruchsvoller und „verächtlicher“ ersehe, als es für die Identifikation und den poetischen „Total-Eindruck“ gut sei: „Ob der Held wirklich so war, die Handlung sich wirklich so zutrug, darum braucht der Dichter sich nicht zu bekümmern.“⁹² In dem gleichen Sinne fragte sich auch Merkel in seinen *Briefen an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Litteratur*, was denn Schiller verbunden habe, der Geschichte „so treu zu folgen, da er nicht eine dialogisierte Biographie, sondern ein Drama liefern wollte“. Es sei schließ-

⁸⁹ Rezension der *Maria Stuart* von 1801, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 3, S. 88—90, hier: S. 89.

⁹⁰ Aufführungskritik von 1800, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 384—386, hier: S. 384 f.

⁹¹ Rezension von 1805, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 3, S. 428—441, hier: S. 432.

⁹² Rezension von 1800, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 386—391, hier: S. 389.

lich „diese widerliche, peinigende Zerbröckelung einer ehrfurchtgebietenden Größe, diese moralische Verwesung“ Wallensteins keine Handlung, „die man mit Genuß und ausdauernder Theilnahme vor sich kann geschehen sehn“⁹³. Derlei Tadel hinderte natürlich andere Rezensenten nicht daran, Schiller gerade darum zu loben, daß er — „ohne der historischen Wahrheit allzunahe zu treten“ — den wirklichen Wallenstein „veredelt und für unser Interesse anziehender gebildet“ habe⁹⁴, während wieder anderen sogar Zweifel kamen, „ob nicht endlich die Idee, welche die Geschichte selbst zur Auflösung der Widersprüche in Wallensteins Betragen angeht, auch dem Dichter bessere Dienste gethan hätte, als der von ihm eingeschlagene Weg“⁹⁵. Im großen und ganzen freilich bleibt es für die erste und unmittelbare Rezeption der klassischen historischen Dramen typisch, daß man den Autor davon freispricht, „sich so slavisch an der Geschichte zu halten, daß seinem Werke dadurch Mängel erwachsen“⁹⁶, ja ihm sogar ausdrücklich aufträgt, weniger darzustellen, „was wirklich war“, als anschaulich zu machen, „wie es möglich, wie es nothwendig war“, und „die Lücken, welche die Geschichte läßt, auszufüllen“⁹⁷.

Etwas von den objektiven Umständen sichtbar zu machen, die diese unserer Zeit so fremd gewordenen Maßstäbe begünstigt, wo nicht ermöglicht haben, ist wohl kein Drama besser geeignet als Goethes halbdokumentarisches Zeitstück *Clavigo*⁹⁸. Auf der Grundlage eines autobiographischen Berichtes, Beaumarchais' eben damals, 1774, erschienenem vierten *Mémoire*, stellt Goethe einen dramatischen Handel um Liebe und Ehre dar, der sich kaum zehn Jahre zuvor in Madrid ereignet hatte und dessen drei Hauptakteure noch am Leben waren. Obwohl er dabei ganze Dialogpartien des ‚Tatsachenberichtes‘ so genau übernahm, daß eine französische Übersetzung des Stückes auf den Originaltext zurückgreifen konnte, scheute er sich doch nicht, den Ausgang der Affäre auf das entschiedenste zu verändern. Während in Wirklichkeit der königlich-spanische Archivar Clavigo wegen seines gebrochenen Heiratsversprechens lediglich von Karl III. entlassen wurde und die betrogene Schwester Beaumarchais' mit ihrem Schicksal sich abfand, ließ Goethe den wortbrüchigen Höfling durch Beaumarchais niederstechen

⁹³ Rezension des *Wallenstein* von 1801, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 3, S. 26—33, hier: S. 27.

⁹⁴ Rezension von 1801, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 3, S. 123—139, hier: S. 127.

⁹⁵ Rezension von 1801, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 3, S. 33—49, hier: S. 41.

⁹⁶ Aufführungskritik der *Maria Stuart* von 1801, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 3, S. 84—87, hier: S. 87.

⁹⁷ Rezension der *Maria Stuart* von 1802, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 3, S. 173—192, hier: S. 175.

⁹⁸ Vgl. zum folgenden E. Schmidt, „Clavijo, Beaumarchais, Goethe“, in: E. S., *Charakteristiken*, 2. Reihe, Berlin 1901, S. 99—116.

und die verlassene Braut an Gram und Schwindsucht den Tod finden. Vergleicht man diesen kühnen Strich durch das Leben zweier Zeitgenossen mit etwa Kipphardts *Oppenheimer*, so will einem das Verfahren des heutigen Autors nachgerade rührend rücksichtsvoll erscheinen. Trotzdem hat Goethes freizügiger Umgang mit der Realität bei weitem nicht so viel Aufsehen gemacht, wie wir das mittlerweile in solchen Fällen gewohnt sind. Über die Herkunft des Stoffes durchaus informiert, hat man sich zwar gelegentlich entrüstet, Goethe habe das Stück „zur Hälfte gestohlen“⁹⁹, andererseits auch wiederum bedauert, daß „manche Umstände der Geschichte, die Hr. G. auszulassen für gut fand“, auf der Bühne nicht zu sehen waren, hat aber im übrigen wie stets nach der poetischen Wahrheit gefragt und weder gegen die Umformung von Clavigos Charakter noch „wider diesen Ausgang“ etwas einzuwenden gehabt¹⁰⁰. Die einsame „Zumuthung eines Kritikers an Hn. Göthe, die Namen im Clavigo umzutaufen“, ließ sich rundheraus als „lächerlich“ abtun¹⁰¹.

Nun haben freilich auch die Hauptakteure gegen die Bühnenhandlung nicht öffentlich protestiert, wie das heute in aller Regel der Fall zu sein pflegt. Don Josef Clavigo soll sich noch im hohen Alter über die ihm zuteil gewordene Ehre amüsiert, wenn auch das Ende des Stückes „etwas allzu poetisch“ gefunden haben, Beaumarchais hat einmal bemerkt, Goethes Zutaten zu seinem Bericht zeugten von „plus de vide de tête que de talent“¹⁰². Diese aus heutiger Sicht recht gleichmütig wirkenden Reaktionen sind aber gewiß weniger dem Naturell der Betroffenen als der Tatsache zuzuschreiben, daß es für einen Spanier oder einen Franzosen des 18. Jahrhunderts so gut wie keine Rolle spielte, ob an irgendwelchen deutschen Theatern ein literarisches Konterfei von ihnen in Umlauf war. Sie brauchten kaum damit zu rechnen, daß die eigene Sphäre davon tangiert werde, wie auch auf der anderen Seite dem deutschen Publikum die Vorgänge um Beaumarchais und Clavigo viel zu exotisch erschienen sein dürften, als daß man sich mehr für sie selbst als für das Theaterstück hätte interessieren können. Sehr bezeichnend ist nämlich, daß Beaumarchais in dem Moment, als *Clavigo* ins Französische übersetzt wurde, für seinen und seines Begleiters Namen die Verwendung von Pseudonymen erwirkte. Jetzt plötzlich bestand eben jene Gefahr der Identifizierung, jene Möglichkeit des Wörtlichnehmens, die heute wegen des weltweiten Nachrichten- und Kommunikationssystems immer und von vornherein gegeben ist, und dies sogar noch mit dem Unterschied, daß damals die bloße Änderung der Namen schon einen Erfolg zu gewährleisten schien. Das macht deutlich, daß die vielzitierte poetische Frei-

⁹⁹ Schmidt, S. 105.

¹⁰⁰ Rezension von 1776, in: *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 339—342, hier: S. 341.

¹⁰¹ Rezension von 1774, in: *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 73.

¹⁰² Schmidt, S. 116.

heit jener Zeit nicht zum geringsten einem Mangel, dem Mangel an öffentlicher Information zu danken war; denn die auf Verhüllung zielende Abwehr des ‚poetischen Opfers‘ ist natürlich nur ein Symptom für Nebenwirkungen, die in der Regel auch die Autoren davon abgehalten haben, noch existierende Personen und deren Erlebnisse anders als aus einer fremden gesellschaftlichen Sphäre sich zum Vorwurf zu wählen.

Sollte nun diese Einschränkung des poetischen Freiheitsraumes nicht auch für die Verarbeitung von Ereignissen aus einer fernerer Vergangenheit gelten? Wenn man bedenkt, wie übereinstimmend die Autoren und das Publikum des 18. Jahrhunderts die Bedeutungslosigkeit der Faktentreue für historische Dichtungen hervorheben, und dieses Bild mit der Einhelligkeit ganz anderer Art vergleicht, die heute zu beobachten ist, so will einem jedenfalls der Gegensatz nicht mehr ganz zufällig erscheinen. Kaum jemand etwa vermöchte heute noch unbefangen zu fordern, die Autoren sollten sich über die historischen Faktizitäten hinwegsetzen, um ihrem Werk ein Höchstmaß an Wahrheit zu sichern. Allenfalls bei einem Tabu-Stoff wie dem der *Ermittlung* konnte noch bemerkt werden, daß der Bühnen-Prozeß um so wahrer werde, „je entschlossener Weiss die Materialien bündelt und rafft, je mehr er interpretierend hinzufügt“¹⁰³. Weit öfter wird mit selbstverständlicher Apodiktik erklärt, daß der Dramatiker „die ‚Lücken‘, die unsere Geschichtsschreiber offen lassen, nicht beliebig füllen“, nicht mit Fakten operieren dürfe, „die er nicht beweisen kann“¹⁰⁴. Und wenn gar ein Autor — wie Hochhuth in den *Soldaten* — zu sagen wagt, „hier ist nicht Wissenschaft, hier ist Theater“¹⁰⁵, diese für klassische Zeiten so selbstverständliche Voraussetzung, daß man sie gar nicht erst ausspricht, so muß er sich wegen seiner ‚Erfindungen‘ erwidern lassen, Theater sei „keine Ausrede, sondern eine besondere Gelegenheit, die Wahrheit zu sagen“¹⁰⁶. Eine im Widerspruch zur historischen Empirie stehende poetische Wahrheit wird also kaum noch akzeptiert, weil offenbar das allgemeine (nicht notwendig das individuelle) Wissen von der Vergangenheit so groß geworden ist, daß unsere Überzeugung, sie sei wirklich und eben so und nicht anders abgelaufen, Fiktionen in diesem Bereich nicht mehr zuläßt. Die weltweite Kommunikation und die ‚Vergegenwärtigung‘ des Gewesenen scheinen die poetische Freiheit so eingeschränkt zu haben, daß Exaktheit im Detail für den verifizierbaren Stoff unabdingbar, daß sie zur ästhetischen Kategorie geworden ist.

¹⁰³ *Die Zeit* vom 19. 10. 1965; vgl. auch Vegesack, „Dokumentation zur *Ermittlung*“.

¹⁰⁴ *Die Welt* vom 25. 3. 1969.

¹⁰⁵ Rororo Theater. 1323, Reinbek 1970, S. 93.

¹⁰⁶ *Die Welt* vom 25. 3. 1969.

4.

Wie alle ästhetischen Kategorien ist natürlich auch die der historischen Exaktheit nicht aus einem spontanen Geschmackswandel entstanden, sondern als das Ergebnis einer längeren Entwicklung zu bestimmen. Streng genommen liegt der Keim dafür sogar schon dort, wo Poesie und Geschichtsschreibung als scheinbar grundverschiedene Erkenntnisweisen erstmals einander gegenübergestellt werden: in der Aufklärung. Indem nämlich hier die Nachahmung der Natur, die Darstellung empirisch vermittelter Verhältnisse zum obersten poetischen Prinzip erhoben und alles Phantastische und Wahnhafte zurückgewiesen wird, ist bereits dafür gesorgt, daß auch die Faktizität historischer Ereignisse mitberücksichtigt werden kann. Über welche Etappen der Weg von der Bindung an die Wirklichkeit der Natur im 18. Jahrhundert zur Bindung an die Wirklichkeit der Geschichte im 19. Jahrhundert führt, können wir im einzelnen nicht entwickeln. Im wesentlichen ergibt er sich, wie Sengle resümiert, aus der „Erkenntnis des Menschen“¹⁰⁷, dem Bemühen, das Menschliche in a l l e n seinen Bedingtheiten — also schließlich auch den historischen — verständlich werden zu lassen. Gewiß spielt dabei das geschichtliche Einzelfaktum in der Regel noch für lange Zeit keine Rolle, und selbst Dramen mit einem gröberen Begriff von Historizität — wie Goethes *Götz* oder Schillers *Wallenstein* — stellen Ausnahmen dar. Andererseits wird aber doch gelegentlich auch schon im 18. Jahrhundert etwas von den Maßstäben sichtbar, die die Entwicklung späterhin immer deutlicher bestimmen. So hat Johann Elias Schlegel 1741 die „lobenswürdige Mühsamkeit“ hervorgehoben, mit der Gryphius die „innersten Winkel der Geschichte“ durchdrungen habe, insofern seine Trauerspiele davon „unvermerkt so natürlich geworden“ seien, und über Schlegel selbst und sein *Herrmann*-Drama (1743) findet sich das Urteil, es mache ein Trauerspiel, „das sich auf eine bekannte Begebenheit gründet, zumal wenn solche für die Leser oder Zuschauer ein wichtiger Teil ihrer Geschichte ist, [...] einen sichrern Eindruck, wenn es soviel möglich der historischen Wahrheit folgt, als wenn es durch allzu häufige und ganz fremde Zusätze seinen Stoff unscheinbar macht“¹⁰⁸. So wie hier der Erwartungshorizont des Publikums die Forderung der Faktentreue begründet, konnte im Hinblick auf ihn auch bemerkt werden, mittelalterliche Stoffe wie der des *Götz von Berlichingen* seien für die Tragödie ungeeignet, weil der Dichter dem „festgesetzten Ideal“, es seien damals die Menschen viel zu unempfänglich für große Handlungen und Gefühle gewesen, nicht zu widersprechen vermöchte¹⁰⁹. Auch einem *Wallenstein*-Kritiker erscheint es in diesem Sinne

¹⁰⁷ *Das historische Drama in Deutschland*, S. 20.

¹⁰⁸ Zitate nach Sengle, S. 23 f.

¹⁰⁹ Rezension von 1775, in: *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 137—148, hier: S. 140.

schon einmal als „Nebenvorteil“, wenn die poetische Darstellung auf ihre selbstverständliche Autonomie verzichtet und „mit der Wirklichkeit übereinstimmt“¹¹⁰. Vor allem aber hat bereits Schiller gegen Goethes *Egmont* eingewendet, jener hätte des Helden Familienverhältnisse, die Sorgepflicht für eine Frau und neun Kinder, „nicht vernachlässigen sollen, sobald er Handlungen, welche natürliche Folge waren, in sein Trauerspiel aufnahm“¹¹¹. Ohne Rücksicht auf Schillers sonstige Äußerungen zu Ende gedacht, bedeutet das nichts anderes als die Bindung der Poesie an eine unaufhebbare historische Kausalität, in der schließlich auch das kleinste Faktum seinen notwendigen und unverwechselbaren Wert behaupten könnte.

Ein durchgreifender Wandel bei der Einschätzung der historischen Faktizität in der Dichtung trat aber erst in der Romantik ein, also im Gefolge jener großen Umwälzungen, die die Geschehnisse der europäischen Staaten im Zeitalter der Französischen Revolution und Napoleons bestimmten. Da man sich für die Gegenwart jeglicher Kontinuität beraubt sah, gewann damals die Vergangenheit als das Verbürgte und Feststehende rasch an Bedeutung und wurde insbesondere unter dem nationalen Aspekt zur geheiligten Größe. Deutlicher fast als in der ephemeren Dramenproduktion jener Zeit, in der nun wieder ‚wissenschaftliche‘ Anmerkungen und Fußnoten auftauchten¹¹², zeigt sich dieser Wandel in der veränderten Beurteilung der klassischen Dramen. Schiller avancierte zum wegweisenden Vorbild für die Geschichtsdichtung, aber nun gerade jener historischen Tugenden wegen, die kaum eine Generation vorher noch gar nichts gegolten hatten und die man auch bei ihm eher zu gering entwickelt sah. Umfängliche Vergleiche seiner Dramen mit den historischen Vorgängen, wie sie etwa Böttiger ab 1809 im Taschenbuch *Minerva* vornahm, gipfelten immer wieder in kritischen Urteilen über die allzu freie Behandlung, wo nicht „harte Verunstaltung des Geschichtlichen“, also daß man sich „durch die Willkür des Dichters, womit er die Geschichte handhabt und verfälscht, auf eine verdrießliche Weise getäuscht“ sehe¹¹³. Friedrich Schlegel lobte Schiller wegen der „großen historischen und philosophischen Zurüstungen“ zu einigen Dra-

¹¹⁰ Aufführungskritik von 1799, in: *Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 349–362, hier: S. 352.

¹¹¹ „Über *Egmont*“, S. 936. — Es verging fast ein volles Jahrhundert, bis Vorbehalte wie die Schillers öffentliche Geltung beanspruchen konnten. In der *Vossischen Zeitung* nennt Thodor Fontane 1870 die *Egmont*-Gestalt Goethes „einfach ein Greuel, eine historische Sünde“, die er „dem ‚Heros deutscher Nation‘ [als] Attentat gegen eins der schönsten Kapitel der Geschichte der Menschheit nicht verzeihen“ könne. „Glücklicherweise immer kleiner“ werde aber die Zahl derer, die Goethes Bedenkenlosigkeit als „Recht des Genius“ verteidigten („*Egmont*“, in: Th. F., *Schriften zur Literatur*, hrsg. von H.-H. Reuter, Berlin 1960, S. 149).

¹¹² So in den historischen Dramen Zacharias Werners; vgl. Sengle, S. 75–86.

¹¹³ Rezension der *Verschwörung des Fiesko* von 1816, in: *Schiller — Zeitgenosse aller Epochen*, S. 223–229, hier: S. 227.

men und führte etwelche Mängel einzig auf die Tatsache zurück, daß er seine Studien nicht konsequent genug zu Ende geführt hätte¹¹⁴. Kein Wunder, daß nun *Wallenstein* die größte Zustimmung fand, dieser Ansatz zu einer Poesie als „Tat der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt“, wie Ludwig Tieck befand, um allgemein zu postulieren, es könne die Dichtung „schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird“¹¹⁵. So wie er hat auch Karl Wilhelm Ferdinand Solger, um schließlich den bedeutendsten Vertreter dieser theoretischen Konzeption zu nennen, „jede willkürliche Veränderung der historischen Begebenheiten nach angeblich höheren künstlerischen Absichten“ verurteilt und es an *Wallenstein* bei allen Vorzügen als ein Übel vermerkt, „daß der historische Stoff dem Dichter eigentlich nicht genügte, daß er immer noch etwas Idealisches dabei haben wollte“¹¹⁶.

Natürlich hat es eine Literatur, die diesen ästhetischen Forderungen wenigstens annähernd entsprochen hätte, in der Romantik selbst nicht gegeben. Schon der Begriff der ‚historischen Wahrheit‘ wurde weiter gefaßt, als man es den theoretischen Maximen zufolge vermuten sollte, insofern er sich mit handfesten nationalen Tendenzen ebenso vertrug wie mit religiösen, auf Lokalpatriotismus ebenso hinauslaufen konnte wie auf Schicksalsmythologie. Wichtig für unseren Zusammenhang ist jedoch, daß auf die sachlich richtige Abbildung des zum Vorwurf genommenen Realitäts-Ausschnittes immer mehr Wert gelegt, daß die Geschichte nicht mehr nur als Steinbruch betrachtet, sondern als ein Zusammenhang von eigener Logik respektiert wurde. Wie sehr das Ausdruck eines neuen Bewußtseins war, zeigt sich an Hegel, der zwar einerseits an dem klassischen Gedanken der Eigengesetzlichkeit des geschichtsbezogenen Kunstwerkes festhalten, andererseits aber damit gerade die Möglichkeit und den Auftrag verbinden wollte, „den innersten Kern und Sinn einer Begebenheit, Handlung, eines nationalen Charakters, einer hervorragenden historischen Individualität herauszufinden, die umherspielenden Zufälligkeiten aber und gleichgültigen Beiwerke des Geschehens, die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen“¹¹⁷. Die noch heute übliche Unterscheidung, ja antinomische Behandlung von Faktengenauigkeit und ‚höherer Wahrheit‘ der historischen Dichtung, die hier

¹¹⁴ *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812), hrsg. von H. Eichner (= *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 1. Abt., Bd. 6), Paderborn/München/Wien 1961, S. 404 f.

¹¹⁵ Rezension des *Wallenstein* von 1823, in: *Schiller — Zeitgenosse aller Epochen*, S. 158—171, hier: S. 160 f.

¹¹⁶ „A. W. Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*“ (1819), in: *Schiller — Zeitgenosse aller Epochen*, S. 156—158, hier: S. 156. Vgl. außerdem Sengle, S. 104.

¹¹⁷ *Ästhetik*, Bd. 1, S. 359.

ihre Wurzel hat, ist bei Hegel jedoch keineswegs so grundsätzlich vorgenommen, wie das seine idealistischen, aber auch seine materialistischen Erben aufgefaßt haben. Zwar setzt sich Hegel sehr entschieden gegen zeitgenössische Auffassungen ab, die bei dem „ganz Formellen der historischen Richtigkeit und Treue“ stehenbleiben, tut dies aber nicht zuletzt deshalb, weil dabei „von der Bildung und dem Gehalte der gegenwärtigen Anschauung und des heutigen Gemüts abgesehen“ werde. Ausdrücklich wendet er sich gegen die „Kenner und Gelehrten“, die ihre Vorliebe für „historische Kostbarkeiten“ und nicht die Einsichten des weniger gelehrten Publikums zum Maßstab ihrer Exaktheitsforderungen machten, was die Berechtigung dieser Forderungen bei einem gebildeteren Publikum schon fast impliziert¹¹⁸. Die Gefahr jedenfalls, daß bei Abweichung von den „geschichtlich bekannten Data“ ein „Widerspruch des sonst schon in unserer Vorstellung Festen und des durch die Poesie neu Hervorgebrachten“ entstehen könne, hat Hegel klar gesehen und es für unbedingt notwendig erachtet, hier einen „störungslosen Einklang“ zustande zu bringen, — „denn auch die Wirklichkeit hat in ihren wesentlichen Erscheinungen ein unbestreitbares Recht“¹¹⁹.

Die radikalsten Versuche jener Zeit, in der Dichtung den „wahren Geist der Geschichte zu enträthseln“¹²⁰, haben Christian Dietrich Grabbe und Georg Büchner unternommen, beide nun allerdings um den Preis unmittelbarer Wirkung. Bei Grabbes *Napoleon* entzogen sich die kolossalischen Schlachtengemälde — bewußter Bestandteil einer auf entscheidende historische Momente zielenden Darstellung — allen Möglichkeiten der Bühne, bei Büchners *Danton* irritierte das bis zum authentischen Zitat gesteigerte Verfahren, „der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen“¹²¹. Es bestätigt Hegels Urteil über das in der Öffentlichkeit so weit noch nicht ausgebildete Geschichtsinteresse, wenn Gutzkow 1836 an Büchner schreibt:

Ihr Danton zog nicht: vielleicht wissen Sie den Grund nicht? Weil Sie die Geschichte nicht betrogen haben: weil einige der bekannten heroice Dicta in Ihre Komödie liefen und von den Leuten drin gesprochen wurden, als käme der Witz von ihnen. Darüber vergaß man, daß in der Tat doch mehr von Ihnen gekommen ist als von der Geschichte, und machte aus dem Ganzen ein dramatisiertes Kapitel des Thiers.¹²²

¹¹⁸ *Ästhetik*, Bd. 2, S. 265 und S. 271.

¹¹⁹ *Ästhetik*, Bd. 1, S. 359.

¹²⁰ Ch. D. Grabbe, Anmerkung zur Zweiten Fassung von *Marius und Sulla*, in: Ch. D. G., *Sämtliche Werke*, hrsg. von E. Grisebach, 4 Bde., Berlin 1902, Bd. 1, S. 431.

¹²¹ G. Büchner, Brief an seine Familie vom 28. 7. 1835, in: G. B., *Sämtliche Werke*, hrsg. von P. Stapf, Berlin 1959, S. 431—433, hier: S. 432.

¹²² Brief vom 10. 6. 1836, abgedruckt in: G. B., *Sämtliche Werke*, S. 458 f., hier: S. 458.

Insofern war mit Büchner und Grabbe auch noch keineswegs der Durchbruch zu einer primär der historischen Realität zugewandten Geschichtsdichtung vollzogen. Im Gegenteil ist zu dieser Zeit von Franz Grillparzer und später besonders von Hebbel wieder der Grundsatz zur Geltung gebracht worden, daß die Geschichte für den Dramatiker lediglich ein „Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen“ sei, nicht aber „umgekehrt der Dichter der Auferstehungselge der Geschichte“¹²³. Grund dafür war nicht zuletzt die schon an Bedeutung gewinnende historische Bildungsdichtung vom Typ der Raupachschen „Hohenstaufen-Bandwürmer“¹²⁴, die nicht nur formaler Qualität ermangelte, sondern auch zumeist auf eine platte Belehrung des Publikums hinauslief. Dennoch kann bei Grillparzer wie bei Hebbel von einer Rückkehr in den Stand der Unschuld, die klassische Autonomie dem historischen Stoff gegenüber, nicht die Rede sein. Beide haben der an Geschichtsbewußtsein gewinnenden Zeit ihren Tribut gezollt und für ihre dichterischen Projekte umfangreiche historische Studien getrieben, die immer wieder auch in einer vergleichsweise gewissenhaften Behandlung der historischen Gegebenheiten ihren Niederschlag fanden¹²⁵.

Für die weitere Entwicklung bleibt es überhaupt eine typische Konstellation, daß am Gedanken der ‚poetischen Freiheit‘ unter Berufung auf das klassische Vorbild ungebrochen festgehalten, zugleich aber von dieser Freiheit immer weniger Gebrauch gemacht wird. Das bedeutet nicht, zumal für die ernster zu nehmenden Werke, daß man sich ganz und gar einer authentischen Wiedergabe historischer Einzelheiten verschrieben hätte. Die Dichotomie von Faktengenauigkeit und historischer Wahrheit, die schon Hebbel so weit getrieben hatte, daß er den „höchsten Gehalt der Geschichte“ ganz unabhängig von dem „verdächtigen Conglomerat“ der überlieferten Tatsachen darstellen zu können meinte¹²⁶, wurde vielmehr zum anerkannten poetologischen Prinzip, aber auch zum willkommenen Ausweg aus dem Dilemma, einer immer komplexer erscheinenden Geschichte in drei Theaterstunden gerecht werden zu müssen. Da wir auf das Verhältnis der marxistischen Literaturkritik zum Problem der Faktentreue noch zu sprechen kommen werden, verdient hier die Tatsache besonderes Interesse, daß sich auch Karl Marx und Friedrich Engels unter diesem Aspekt zum historischen Drama geäußert haben. Als sie sich 1859 in mehreren Briefen mit Ferdinand Lassalles *Franz von Sickingen* auseinandersetzten, beurteilten sie den historischen Gehalt dieses Dramas natürlich von ihrer materialistischen Ge-

¹²³ F. Hebbel, „Mein Wort über das Drama!“ (1843), in: F. H., *Sämtliche Werke*, hrsg. von R. M. Werner, 12 Bde., Berlin 1903, Bd. 11, S. 3—39, hier: S. 9.

¹²⁴ So Hebbel über Raupachs achteiligen Hohenstaufenzyklus (1837) im „Vorwort zu *Maria Magdalene*“ (1844), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 11, S. 39—65, hier: S. 60.

¹²⁵ Vgl. dazu Sengle, *Das historische Drama in Deutschland*, S. 132 ff. 212 ff.

¹²⁶ „Vorwort zu *Maria Magdalene*“, S. 60.

schichtsauffassung her, nahmen jedoch in bezug auf die Faktenfrage den gleichen Standpunkt ein wie ihre ganz anders orientierten Zeitgenossen. Die Szenerie um Franz von Sickingen interessierte sie nicht in ihrer tatsächlichen Richtigkeit, sondern nur hinsichtlich ihres Modellwertes für eine bestimmte Gesamtkonstellation der Reformationszeit. So erscheint es Engels falsch, daß bei Lassalle aufständische Bauern dem rebellierenden Sickingen ihre Hilfe anbieten, weil eine solche Allianz für das 16. Jahrhundert nicht ‚repräsentativ‘ sei. „Inwiefern Ihre Annahme, daß Sickingen mit den Bauern wirklich in einiger Verbindung gestanden, historisch begründet ist“, schreibt er an Lassalle, „kann ich nicht beurteilen, darauf kommt es auch gar nicht an“¹²⁷. Marx stellt wohl einmal die Frage, ob Lassalles Ulrich von Hutten als bloßem Repräsentanten von „Begeisterung“ nicht „großes Unrecht geschehn“ sei, hat dabei aber auch mehr die dramatische Wirkung im Auge, die er durch solchen Schematismus gefährdet sieht, als eine ‚gerechte‘ Porträtierung¹²⁸. Im Prinzip wird hier also ganz wie bei den idealistischen Ansätzen davon ausgegangen, daß das Geschichtsdrama seine ‚Lehre‘ nicht aus der Faktizität eines bestimmten historischen Falles zu entwickeln brauche, sondern ein ‚wahrscheinliches‘ Modell konstruieren könne, aus dem dann der gesamtgeschichtliche Sinn, und sei es unter Verletzung von Einzeltatsachen, hervorscheint.

Unbeschadet solcher Prämissen bewirkte der von Leopold Ranke, Theodor Mommsen und Heinrich von Treitschke angeführte Triumphzug der Historiographie aber doch, daß in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts das Tatsachenmaterial der Geschichte zunehmend sorgfältiger behandelt wurde. Nachdem schon Gustav Freytag in seiner *Technik des Dramas* (1863) davor gewarnt hatte, diese Zeit, die „so fortgeschritten in geschichtlicher Bildung und in der Kenntnis früherer Kulturverhältnisse“ sei, durch einen Mangel an Faktentreue zu brüskieren¹²⁹, machte die Verwissenschaftlichung der historischen Dichtung rasche Fortschritte. Es wurde nicht nur üblich, Leser und Zuschauer um Verständnis zu bitten für diese oder jene ‚künstlerisch bedingte‘ Abweichung von der Überlieferung, sondern man begann auch über die benutzten Materialien Rechenschaft abzulegen, direkte Zitate zu kennzeichnen und in umfangreichen Apparaten über allgemeine geschichtliche Zusammenhänge aufzuklären. Die ‚höhere poetische Idee‘, die natürlich nicht fehlen durfte, war oft nur noch die aufgesetzte — und störende —

¹²⁷ Brief vom 18. 5. 1859, in: K. Marx/F. Engels, *Über Kunst und Literatur*, hrsg. von M. Kliem, Frankfurt a. M./Wien 1968, Bd. 1, S. 183—188, hier: S. 186 f.

¹²⁸ Brief an Lassalle vom 19. 4. 1859, in: *Über Kunst und Literatur*, S. 179 bis 182, hier: S. 181. In seiner Replik (abgedruckt: S. 188—217) argumentiert Lassalle ebenfalls überwiegend mit der historischen Wahrscheinlichkeit und beruft sich lediglich dann auf Tatsachen, wenn er damit Einwände gegen einzelne Szenen widerlegen kann.

¹²⁹ Darmstadt 1969 (Reprint), S. 239.

Rechtfertigung des Vorhabens, dem bildungshungrigen Bürgertum Geschichtsunterricht zu erteilen, wie denn ja auch Professoren an der immensen Produktion historischer Dichtungen einigen Anteil hatten. Je stärker sich freilich der Zug zur Versachlichung bemerkbar machte, desto geringer wurde auch die Wertschätzung des historischen Dramas als Poesie, und es bedurfte nur des Abklingens der allgemeinen Geschichtsbesessenheit, um das Interesse an ihm schnell zum Erliegen zu bringen. Schon um die Jahrhundertwende wird beklagt, daß die Zeitungskritik dem historischen Drama „prinzipiell kühl, ablehnend, teilweise feindselig“ gegenüberstehe und sich auch die Bühne — wegen der erforderlich gewordenen peniblen Echtheit der Ausstattung — kaum noch seiner annähme¹³⁰. An dem ästhetischen Grundsatz, daß der poetische Gehalt aus einer möglichst korrekten historischen Darstellung heraustreten müsse, wurde gleichwohl festgehalten, ja man sah auch jetzt noch eher zu wenig als zu viel Rücksicht der Wissenschaft gegenüber am Werk und entwickelte das Konzept eines wirklich historischen Dramas als „theoretische Forderung für die Zukunft“¹³¹.

Wenn stattdessen das Geschichtsdrama über ein halbes Jahrhundert hin ganz aus dem Blick geriet, so dürften dafür vor allem zwei Gründe zu nennen sein: Zum einen bestand für dieses Genre in seiner herkömmlichen Funktion, für seinen pathetisch-philiströsen Bildungsauftrag, in einer von zwei Weltkriegen und bedeutsamen gesellschaftlichen Wandlungen gekennzeichneten Zeit, die ein eher kritisches Verhältnis zur Vergangenheit begründete, kein Bedürfnis mehr, zum anderen waren durch das objektive Erfordernis exakter Geschichtsdarstellung, die Möglichkeiten zur Erschließung neuer Gehalte stark eingeschränkt. Letzteres zeigt sich besonders deutlich am expressionistischen Drama, das gelegentlich — vor allem in seinen Anfängen — auf historische Stoffe zurückgriff. Der Versuch, das über alle historische Erfahrung hinausreichende Pathos des ‚neuen Menschen‘ auf diese Weise sinnbildlich zu gestalten, war ohne die radikale Auflösung der historischen Kausalitäten nicht möglich, beschwor aber eben deshalb einen Konflikt mit dem Realitätskonnex herauf, den mittlerweile Namen und Daten zwangsläufig herstellten. Georg Kaiser, einer der ‚historischen‘ Expressionisten, hat 1923 in aller Öffentlichkeit gegen den Anspruch des Publikums auf „Historientreue“ polemisiert und die Aufgabe des Dichters dahingehend bestimmt, daß er aus dem „hingeschmissenen Steinhäufen“ von Vorfällen, den die Geschichte darstelle, ein sinnvolles Gebäude zu konstruieren habe. Wichtig sei dabei nicht, „was sich kalendermäßig ereignet, [...] sondern was geistig funktioniert“, und die Vergangenheit solle sich „fürstlich abgefunden wissen, wenn ein Namen — ein Wort — ein Klang ihr entnommen wird, der planvoll eingeordnet in die hohe Glorie von

¹³⁰ O. von der Pfordten, *Werden und Wesen des historischen Dramas*, Heidelberg 1901, S. 197.

¹³¹ Von der Pfordten, S. 102.

Dichtung einer ganzen Epoche Glanzlicht von Rechtfertigung zuteilt¹³². Nichts jedoch zeigt deutlicher als dieses sarkastisch pervertierte Verhältnis zur Geschichte, daß der Anspruch auf Authentizität unabweisbar geworden war und den expressionistischen Gestaltungstendenzen empfindliche Grenzen zog. Selbst konservative Literaturhistoriker pflegten zu dieser Zeit schon auf das „Ritter- und Ehrenmannsgebot“ hinzuweisen, dem Namen und dem Andenken historischer Personen in der Dichtung keinen Schaden zuzufügen, aber auch sonst der Geschichte treu zu bleiben, weil allgemein das „mehr oder weniger deutliche Gefühl“ bestehe, „daß in den Wirklichkeitsgestaltungen trotz alles scheinbar Zufälligen und Gleichgültigen ein gesetzmäßiger, das Kleine und Kleinste mit dem Großen verknüpfender Prozeß verlaufe“¹³³. So begann damals Piscator mit der Inszenierung ‚historischer Revuen‘, die — wie *Trotz alledem* über die Jahre 1914 bis 1919 — ganz aus dokumentarischem Material montiert waren, und Ende der zwanziger Jahre gab es mit Friedrich Wolfs *Matrosen von Cattaro* und Hans Rehfischs *Affäre Dreyfus* erste Ansätze zu einem authentisch-dokumentarischen Geschichtsdrama politischer Provenienz¹³⁴.

Angesichts dieser Entwicklung erscheint es nur folgerichtig, daß die in den sechziger Jahren als ‚politisches Theater‘ wiedererstehende Gattung des historischen Dramas in wesentlich schwererer Rüstung auf die Bühne zurückkehrte, als sie sie ein halbes Jahrhundert zuvor verlassen hatte. Nicht genug damit, daß die Autoren nunmehr mit respektablen Materialsammlungen aufwarteten und sich auf jahrelange Forschungen einschließlich der Auswertung von Geheimdokumenten beriefen — sie bedienten sich zunehmend mehr auch der direkten, mitunter nur komprimierten Wiedergabe authentischer Zeugnisse. Das Konkurrenzverhältnis zur Geschichtswissenschaft, lange Zeit vehement zurückgewiesen, dann großzügig interpretiert, schließlich halben Herzens zugestanden, wurde wie selbstverständlich akzeptiert, wo nicht schon fast in einem neuen Identitätsverständnis aufgehoben.

¹³² „Historientreue“, *Berliner Tageblatt* vom 4. 9. 1923, jetzt in: G. K., *Stücke Erzählungen, Aufsätze, Gedichte*, hrsg. von W. Huder, Köln/Berlin 1966, S. 688–690.

¹³³ R. Weltrich, „Über das Verhältnis des Dramatikers zur Geschichte“, *Zeitschrift für Deutschkunde* Jg. 36/1922, S. 81–101, hier: S. 98.

¹³⁴ Es mag verwundern, daß in diesem Zusammenhang nicht auf die Stücke Brechts eingegangen ist, die sich ja ausdrücklich als Demonstration historischer Konflikte verstehen. Sie können jedoch außer Betracht bleiben, weil Brecht entweder den historischen Stoff so verfremdet, daß nicht eigentlich mehr von Geschichte gesprochen werden kann (ein Weg, dessen ästhetische Gefahren im *Arturo Ui* sehr deutlich wurden), oder weil er die historischen Prozesse am Beispiel anonymer Teilhaber und Opfer darstellt, womit ebenfalls der Bereich verifizierbarer Tatsachen verlassen ist. Bei einem Werk wie dem *Galilei*, das dem Typ des historischen Dramas schon näherkommt, hat vielleicht nur die bereits ‚klassische‘ Geltung der Parabelform die sinngemäße Aneignung ermöglicht.

Nur in der Rezeption offenbarte sich eine gestörte Kontinuität des literaturhistorischen Bewußtseins, insofern sich gerade die ‚gebildete‘ Kritik diesen Werken von *Egmont*, *Don Carlos* oder *Dantons Tod* her näherte und die spontanen Sachdiskussionen mit den ästhetischen Normen der Klassik be- und verurteilt sehen wollte.

5.

Es ist nicht zum geringsten dieser literaturtheoretischen Desorientierung zuzuschreiben, daß die spezifisch ästhetische Bedeutung, die die Faktentreue für das moderne historische Drama besitzt, unserer Zeit noch nicht in dem Maße bewußt geworden ist, wie es die tägliche Praxis der Kritik erwarten lassen müßte. Zumal die direkte Ableitung eines literarisch-ästhetischen Urteils aus der Faktenerörterung findet sich selten und hat dann immer noch eher spontanen als reflektierenden Charakter. Hochhuth habe mit der „unbewiesenen und darum unredlichen Sikorski-Intrige [...] sein Stück entwertet“, heißt es etwa zu den *Soldaten*, ein andermal auch, es enthülle diese Episode die „entscheidende dramaturgische Schwäche des Stückes“, insofern der Eindruck entstehen könne, Churchill sei nicht unbedingt schuld am Tode des polnischen Exil-Premiers¹³⁵. In sinngemäßer Übereinstimmung mit solchen „möglichen ästhetischen Einwänden gegen Hochhuths Art der Geschichtsdarstellung“¹³⁶ kommt man bei Weiss' *Hölderlin* einmal zu dem Ergebnis: „Wenn Hölderlin Szene für Szene herrlich oder finster ins Recht gesetzt wird, alle seine Gegenfiguren aber, ob Bankiers, Goethe oder Hegel, immer nur erbärmlich ins Unrecht, so kostet diese simple Antithese von Schuld und Unschuld das Stück nicht nur Dialektik und Spannung.“¹³⁷

Wesentlich häufiger als eine solchermaßen direkte Deduzierung ästhetischer Minderwertigkeit aus unzureichender Geschichtstreue begegnet die generelle Ablehnung von Stücken, die hinter den Exaktheitserwartungen der Rezipienten zurückbleiben. Belege dafür, daß in diesem Zusammenhang von Manipulation, Diffamierung, Unterschlagung, Fälschung und Lüge gesprochen wird, lassen sich zu Dutzenden beibringen, und wenn auch nicht jeder Verstoß gegen überlieferte Sachverhalte beklagenswert, unverfroren, infam oder unerträglich genannt wird, so ist doch der Vorwurf der Einseitigkeit oder Nachlässigkeit schnell zur Hand¹³⁸. Alle diese inhaltlichen Verdikte tangieren aber ohne Zweifel auch die ästhetische Qualität der Stücke, mag hin und wieder sogar die Meinung zu lesen sein, der ‚künstlerische Wert‘ wäre bei solchen Erörterungen unberücksichtigt geblieben.

¹³⁵ *Die Welt* vom 25. 3. 1969 und *Süddeutsche Zeitung* vom 14. 12. 1968.

¹³⁶ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. 12. 1967.

¹³⁷ *Süddeutsche Zeitung* vom 20. 9. 1971.

¹³⁸ Beispiele aus dem für diese Arbeit ausgewerteten Material.

Schon Grabbe wußte, daß Abweichungen von den historischen Verhältnissen im Drama nur solange ästhetisch indifferent sind, wie sie der Leser nicht als einen „Mißklang“ bemerkt, wenn doch, „so ist es ein Fehler“¹³⁹. Ein Drama, dem man zum Vorwurf macht, daß es eine Person schmählich diskriminiere oder einen historischen Sachverhalt unerträglich versimpele, wird jedenfalls trotz zugestanderer formaler Vorzüge kaum mehr als ein befriedigendes Kunstwerk angesehen werden können.

Die ästhetische Bedeutung des Kriteriums der Exaktheit läßt sich im weiteren aber auch dort erkennen, wo — wie häufig — die dramatische Szenerie nur auf ihre historische Richtigkeit hin überprüft und auf ein direktes Werturteil verzichtet wird. Ganz im Gegensatz zur Funktion solcher Vergleiche im Ausgang des 18. Jahrhunderts ist dabei nämlich so gut wie nie intendiert, die künstlerische Leistung genauer zu bestimmen, sondern man will eigentlich immer nur den Zugang zur wirklichen Geschichte gewinnen. Galt einst die bewußte Aneignung der poetischen Imagination als das wesentliche Ziel jeglicher Sachanalyse, so wird das Poetische heute eher als Maske verstanden, hinter der es das wahre Gesicht der Vergangenheit zu entdecken gilt, und sie wird natürlich um so weniger geschätzt, je mehr sie die historische Realität verbirgt. Wie sich an der Rezeption des zeitgenössischen historischen Dramas fast stets gezeigt hat, ist das ‚Kunstwerk‘ dann nur der sehr bald vergessene Anstoß, zu Erkenntnissen zu gelangen, die von ihm selbst nicht vermittelt werden und von denen aus betrachtet es nachgerade bedeutungslos erscheinen kann. Von diesem prinzipiellen Befund abgesehen, wird aber oft auch in den Einzelheiten der Faktenerörterung sichtbar, daß die historische Genauigkeit eine sehr viel größere Rolle spielt, als es erklärten Maßstäben zufolge der Fall sein soll. Zu exemplarischer Deutlichkeit gerät das, wenn Hellmuth Karasek über Weiss' *Hölderlin* schreibt:

Sieht man nicht auf die Ähnlichkeit der Weiss'schen Figur zum historischen Vorbild (auch Egmont, Don Carlos, Richard II. sind ja in dem Sinn nicht ‚ähnlich‘), dann entpuppt sich das Weiss-Drama als das Stück von einem, der nicht mitspielt, weil er es besser weiß und weil er den Idealen seiner Jugend treu bleibt.

dann jedoch unmittelbar fortfährt:

Szenen, in denen Hölderlin mit Schiller und Goethe zusammentrifft (sie sind, was den äußeren Verlauf anlangt, übrigens erstaunlich wirklichkeitsgetreu) machen deutlich, daß man sehr wohl der Ansicht sein kann, daß Goethe und Schiller die Diskussion beharrlich in die Ästhetik vertagen wollten, weil sie nur so ihre Stellung in der Welt behaupten konnten, während Hölderlin in Ästhetik und gesellschaftlichem Entwurf ja in der Tat nur zwei Ausdrucksformen ein und desselben sehen wollte.¹⁴⁰

¹³⁹ Anmerkung zur zweiten Fassung von *Marius und Sulla*.

¹⁴⁰ „Hölderlin — von Marx absolviert“, *Die Zeit* vom 24. 9. 1971.

Hier ist die historische Folie in genau dem Sinne als Korrektiv und Ergänzung gebraucht, in der sie vorgeblich nicht benutzt werden soll: nicht nur erscheint die Wirklichkeitsnähe der Szenen um Goethe und Schiller „erstaunlich“, was als Positivargument durch das „übrigens“ nur oberflächlich kaschiert ist, sondern es erfolgt auch die direkte Übertragung der Handlung auf die Weimarer Verhältnisse, die für das „Stück von einem, der nicht mitspielt“, ja gerade außer Betracht bleiben sollten.

Der ständige Wechsel zwischen immanenter und emanenter Perspektive ist überhaupt charakteristisch für die Situation einer Kritik, die mit einem ihrem ‚zeitgemäßen‘ Empfinden widerstreitenden Kunstbegriff arbeitet. So postuliert Joachim Kaiser wohl in einer Rezension von Grass' *Die Plebejer proben den Aufstand*, ein Theaterstück wie dieses müsse „seine eigene Wahrheit auszudrücken wissen“, fragt aber sogleich, „ob man ein sich in großen Teilen realistisch gebendes Stück über den 17. Juni herstellen ‚darf‘, wenn dieses Stück einfach dadurch, daß es weitergeht, den 17. Juni vernebelt“. Danach heißt es wieder in scheinhafter Interesselosigkeit: „Fragen wir nicht danach, in welchem (juristischen) Sinn Bertolt Brecht damals schon Chef ‚seines‘ Theaters war, fragen wir auch nicht, ob er am 17. Juni den *Coriolan* probierte. Grass will es so.“ Wenn nun aber aus dem Verhalten der revolutionären Arbeiter lediglich die ‚Kunstwahrheit‘ erschließbar zu sein scheint, „daß man am 17. Juni stundenlang Zeit hatte, auf die Entscheidungen eines theatervernarrten Dramatikers zu warten“, so wird das rundheraus als „nicht nur unrealistisch, sondern auch unsinnig“ abgetan. Die Feststellung, es könne sich dieses Stück nicht „hinreichend freimachen von den Anforderungen und den Fakten des tatsächlichen Geschehens“, kann also ebensogut auf den Kritiker bezogen werden, der das Vorhandensein einer eigenständigen Kunstwahrheit zwar voraussetzt, dann aber, weil es nicht anders geht, immer nur nach dem wirklichen Brecht, den wirklichen Arbeitern, dem wirklichen Ablauf des 17. Juni fragt¹⁴¹. Daß hier als Kunstwahrheit ganz selbstverständlich so etwas wie der Hegelsche „Kern und Sinn“ des historischen Vorganges erwartet wird und das von Grass intendierte (und auch von Hegel für möglich gehaltene) geschichtsferne Modell von vornherein außer Betracht bleibt, ist natürlich ebenfalls ein Indiz für das Übergewicht der Faktenorientierung. Ähnliche Ambivalenzen ließen sich auch anderswo, etwa in einer Rezension der *Soldaten* nachweisen, in der zunächst die „dramaturgische Achillesferse“ des Stückes dahingehend bestimmt wird, „daß der Sikorski-Mord wenig Dramatisches über Churchill beweist und der unbewiesene Mord rein gar nichts“, also aus der Belegbarkeit des Faktums ein Gradunterschied in der ‚poetischen‘ Glaubwürdigkeit abgeleitet ist, wenig später jedoch ausdrücklich erklärt wird, es wäre der Mangel an Belegen „noch kein Fehler“, wenn Hochhuth „einleuchtende dramatische Entwick-

¹⁴¹ „Uraufführungstagebuch“, *Der Monat* Jg. 18/1966, H. 210, S. 59–64.

lungen zustande brächte¹⁴². Daß der Konflikt um Churchill und Sikorski unter dramatischen Aspekten fruchtbar sein könnte, hat nun freilich Hans Mayer unbezweifelbar dargelegt¹⁴³, und es ist eben doch nur das Unbeglaubigte dieses Konfliktes, in eine minutiös bekannte Vergangenheit hineinmontiert, das hier und überhaupt die Stringenz des Bühnengeschehens fragwürdig werden läßt.

Angesichts dieser Problematik wird von der orthodoxen marxistischen Literaturkritik gern die These aufgestellt, es handle sich bei der ‚dokumentarischen Mode‘ und bei dem Anspruch auf Faktentreue um eine kleinbürgerliche (oder spätbürgerliche) Verfallserscheinung, bei der die umfassende, auf das Wesen der Dinge gerichtete Intention ‚echter‘ Kunst aufgegeben und die unreflektierte Kopierung der Oberfläche an ihre Stelle getreten sei. Am profiliertesten hat Georg Lukács diese Auffassung vertreten, schon in den Auseinandersetzungen um den ‚modernen‘ Roman zu Beginn der dreißiger Jahre¹⁴⁴, später in seinem Buch über den *Historischen Roman*, in dem er sich mit der Frage der Faktentreue auch hinsichtlich des historischen Dramas auseinandersetzt. In betontem Anknüpfen an die ästhetische Theorie und Praxis der Klassik, die allerdings sehr einseitig auf Hegel hin interpretiert werden, trennt Lukács scharf zwischen der „wirklichen historischen Treue zum Ganzen und dem Pseudohistorismus in der bloßen Echtheit der einzelnen Tatsachen“. Er geht so weit zu sagen, daß, wenn nur die „großen Krisen und Wendepunkte der Geschichte“ in ihrer wahren Bedeutung erfaßt wären, der „Dichter mit den einzelnen Tatsachen ganz frei umgehen“ könne, ja daß er sich um so weniger „durch einzelne überlieferte Tatsachen gebunden fühlen“ werde, je „tiefer und echter“ seine Kenntnisse von dem behandelten Zeitraum seien¹⁴⁵. Bei dieser aufs äußerste zugespitzten Antinomie von Faktum und Wahrheit, die über Hegel noch ein gutes Stück hinausgeht, kann Lukács dem Erfahrungswissen der Rezipienten natürlich nur eine untergeordnete Bedeutung beimessen. Er erkennt zwar, daß der Schriftsteller bei der Gestaltung eines wahren Geschichtsbildes mit den Vorkenntnissen und „Vorurteilen seiner Leser zu kämpfen“ haben könnte, vermutet hier sogar „in vielen Fällen vollständig unlösbare Probleme“, bagatellisiert sie jedoch dadurch, daß er das Geschichtsbild des Publikums „mit dem Zunehmen des wirklich historischen Sinnes, mit dem Zunehmen der historischen Kenntnisse immer richtiger“ werden sieht. Als Marxist geht er letztlich davon aus, daß die „innere Struktur der Ereignisse“ von dem „notwendig von Zufällen durchsetzten Charakter der

¹⁴² *Süddeutsche Zeitung* vom 11. 10. 1967.

¹⁴³ „Jedermann und Churchill“.

¹⁴⁴ „Reportage oder Gestaltung?“ und „Aus der Not eine Tugend“, beide in: G. L., *Schriften zur Literatursoziologie*, hrsg. von P. Ludz (Soziologische Texte. 9), Neuwied 1970, S. 122—142 und S. 143—156.

¹⁴⁵ *Der historische Roman*, Berlin 1956, S. 175 ff.

Einzelerscheinungen“ so übereinstimmend unterschieden werden könne, daß eine Störung des poetischen Erlebnisses durch die Vernachlässigung von Fakten, die dem Zuschauer ja stets genauso viel oder wenig wert wären wie jeweils dem Autor, nicht mehr einträte. Daß bei einer solchen Identität des Geschichtsverständnisses, zumal wenn es sich noch als unwiderlegbar richtig definiert, die historische Poesie, wenn nicht Geschichtsaneignung überhaupt, nur noch Bestätigungscharakter hätte, ist eine Konsequenz, die Lukács freilich nicht mehr ins Auge faßt¹⁴⁶.

Als Gestaltungsprinzip kehrt der Standpunkt Lukács', trotz dessen politischer und wissenschaftlicher Verfemung, in den poetischen Normen des ‚sozialistischen Realismus‘ wieder. Nicht nur wird hier das Streben nach faktengenaue Darstellung als genuin unkünstlerisches Verfahren zurückgewiesen, es wird überdies die „Forderung nach dokumentarischer Treue, nach historischer Exaktheit“, wo sie „an die Adresse der sozialistischen Künstler“ gerichtet ist, als Aufforderung gewertet, „die Parteilichkeit preiszugeben“¹⁴⁷. Da „Parteilichkeit“, d. h. die Reproduzierung des jeweiligen Erkenntnisstandes der Partei, als die zentrale Kategorie des sozialistischen Realismus gilt, sieht man in der DDR also „keine echte Perspektive für das dokumentarische Drama“¹⁴⁸. Diese Grundsätze werden auch angesichts des kritischen Potentials westlicher Dokumentarstücke aufrechterhalten. Man würdigt zwar das Bemühen eines Hochhuth, Kipphardt oder Weiss (deren Stücke ja auch in der DDR gespielt wurden), eine noch keineswegs abgetane Vergangenheit in ihrer Tatsächlichkeit in Erinnerung zu bringen, sieht aber gerade in der zugleich heraufbeschworenen Faktendiskussion den Beweis dafür, daß der kritische Aspekt letztlich unverbindlich bleibt. Unter Berufung auf Lessing werden die Dramatiker ermutigt, „die Wirklichkeit im Interesse [ihrer] Ideen zu manipulieren“, bzw. den „konkreten Stoff überhaupt als sekundär anzusehen und Ideen zu liefern, die ausdrücken, was sie von der Welt halten“¹⁴⁹.

Ist also das Interesse an der Faktizität der historischen Dichtung nur der kapitalistischen Gesellschaft eigen, hat sich wirklich infolge der Beseitigung des Privateigentums an Produktionsmitteln das Beharren auf einer Kunstauffassung ermöglicht, die auf Detailgenauigkeit keinen Wert legt? Es ge-

¹⁴⁶ *Der historische Roman*, S. 176 f.

¹⁴⁷ E. Pracht/W. Neubert, „Zu aktuellen Grundfragen des sozialistischen Realismus in der DDR“ (1966), in: E. Schubbe (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, S. 1144–1179, hier: S. 1159.

¹⁴⁸ H. Nitsche/M. Nössig/K. Pfützner/E. Schumacher, „Zwischen Walser und Weiss (2)“, *Theater der Zeit* Jg. 20/1965, H. 14, S. 24–27, hier: S. 25.

¹⁴⁹ A. Müller, „Mode oder Methode? Bemerkungen zum dokumentarischen Theater“, *Theater der Zeit* Jg. 21/1966, H. 13, S. 27–29. Ähnliche Äußerungen auch bei M. Nössig, „Berliner Tagebuchblätter“, *Theater der Zeit* Jg. 21/1966, H. 23, S. 4–6.

hört zu den in unserem Zusammenhang besonders aufschlußreichen Beobachtungen, daß dies keineswegs der Fall ist, daß die Kategorie der Exaktheit — trotz der lupenreinen Deduzierung ihrer ästhetischen Fragwürdigkeit aus der Theorie des ‚sozialistischen Realismus‘ — auch in der Literaturkritik der DDR zentrale Bedeutung erlangen kann. Das signifikanteste Beispiel dafür liefern die Reaktionen auf Grass' Trauerspiel *Die Plebejer proben den Aufstand*, das zwar in der DDR nicht gespielt, aber seiner Thematik wegen stark beachtet wurde. Abgesehen davon, daß der „Chef“ hier direkter noch als sonst mit Brecht identifiziert und die daraus abgeleitete Gesamtaussage des Stückes — Brecht habe es am 17. Juni 1953 an Loyalität dem Staat gegenüber fehlen lassen — verworfen wurde, attackierte man auch die von Grass selbst offengelegten Detailfiktionen als ‚Lügen‘. Manfred Nössig, als Theoretiker der „historischen Faktologie“ eher abhold¹⁵⁰, schrieb über die *Plebejer*:

Wer zu Lebzeiten Brechts allein die von ihm verfaßten Aushänge am Schwarzen Brett des Berliner Ensembles las, weiß, daß er die Entwicklung seines Theaters stets als untrennbaren Bestandteil des Wachsens unserer Republik verstanden hat und dementsprechend handelte und experimentierte. Grass' Geschichte — ebenso wie die einzelnen Fiktionen des Stückes, von den *Coriolan*-Proben, die es gar nicht gab, bis zur Beteiligung von Mitgliedern des Berliner Ensembles am Putsch, die nie stattgefunden hat — ist also purer Geschichtsschwindel.¹⁵¹

Wie gewohnt wird also auch hier eine dramatische Aussage, die nicht akzeptiert, bzw. deren stoffliches Fundament mit einer anderen Auffassung ‚besetzt‘ ist, dadurch als fragwürdig hingestellt, daß die Bühnenhandlung bis in die letzten Details hinein mit der Realität verglichen und der Autor der Lüge bezichtigt wird. Gewiß mußte das Stück allein deshalb schon abgelehnt werden, weil Grass einen in den Augen der DDR-Kritik gar nicht vorhandenen Konflikt, also etwas zutiefst Unhistorisches darstellt, Grund genug sogar, es als einen Beweis dafür auszugeben, „daß Antikommunismus auch in dem Versuch einer künstlerischen Umsetzung steril bleibt“¹⁵². Indem aber der Erklärung, daß hier das Wesen der Sache verfehlt wurde, noch triumphierend hinzugefügt wird, daß Brecht am entscheidenden Tag nicht einmal den *Coriolan* geprobt hat, avanciert das der Theorie nach unwesentliche Detail zum Kronzeugen einer auf ästhetische Minderwertigkeit hin argumentierenden Kritik.

Daß dieses Beispiel keine Ausnahme ist, zeigt sich u. a. in Lev Ginsburgs Urteil über Weiss' *Trotzki im Exil*. An den Befund, daß es in dem Stück

¹⁵⁰ „Berliner Tagebuchblätter“, S. 6.

¹⁵¹ „Gott, war das schlecht“, *Theater der Zeit* Jg. 21/1966, H. 5, S. 21 f., hier: S. 21.

¹⁵² *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 21. 1. 1966 (Auszüge aus Ost-Berliner Kritiken).

„eine Fülle historischer Entstellungen, falscher Dokumente und vom Autor selbst angefertigter Pseudozitate“ gebe und daß sich Weiss überhaupt „nicht sehr für die historische Wahrheit [interessiert]“ habe, knüpft Ginsburg die Bemerkung: „Wie so häufig, mußte sich die schlechte Idee auch auf die künstlerischen Eigenschaften des Werkes auswirken, das sich durch ungewöhnliche Schwülstigkeit, durch Schematismus, emotionale Saftlosigkeit und lexikalische Schwäche auszeichnet.“¹⁵³ Selbst wenn diese detaillierten formalen Vorwürfe nicht eigentlich aus Sachmängeln abgeleitet sind — von den fehlenden Beweisen gar nicht zu reden —, ist der ästhetisch abwertende Effekt der ‚historischen Entstellungen‘ bis hin zu den ‚Pseudozitaten‘ nicht zu übersehen. Gelegentlich kann das Kriterium der Exaktheit dann sogar auch im positiven Sinne Bedeutung erlangen. Als der DDR-Autor Rolf Schneider 1967 sein Dokumentarstück *Prozeß in Nürnberg* veröffentlichte¹⁵⁴, wurde hier die „Authentizität des äußeren Ablaufs“ als eine ästhetische Nowendigkeit erkannt, ohne die „jener höhere Grad von Wahrheit“ nicht hätte erreicht werden können, „der Voraussetzung ist für realistische Kunst“. Daß erst die „parteiliche Wertung des Dargestellten“ den Kunstcharakter des Stückes ausmachen durfte, versteht sich von selbst, mindert aber die Bedeutung nicht, die der Faktentreue eingeräumt ist¹⁵⁵.

Neben solchen Äußerungen, in denen das Kriterium der Exaktheit spontan und gegen die erklärten poetischen Grundsätze zum Ausdruck kommt, in denen praktisch vorgeführt wird, daß sich historische Wahrheit nur in der Berufung auf Fakten einklagen läßt, gibt es nun freilich auch Beispiele einer marxistischen Literaturtheorie, die sich von den dogmatisierten Positionen des 19. Jahrhunderts gelöst hat. 1968 erschienen in der Theaterzeitschrift der DDR „Bemerkungen zum Dokumentartheater“, die mit der lakonischen Feststellung einsetzen: „Die Wissenschaft beeinflusst und verändert die Literatur.“ Der Autor konstatiert an den modernen Geschichtsdichtungen „eine neue Qualität der geschichtlichen Treue“, herausgefordert von einem „stärkeren intellektuellen Bedürfnis der Leser und Zuschauer“, und versucht an einigen sowjetischen Dokumentarstücken nachzuweisen, daß diese Treue „lebens- und kunstnotwendig“ sei. Den „ästhetischen Vorurteilen und Ressentiments“, die sich der „Verwissenschaftlichung der Literatur“ vorerst noch entgegengesetzten, wird der Respekt aufgekündigt, weil historische Dokumente ein Material von solcher „ästhetischer Bedeutung und Kraft“ darstellen könnten, daß — alle seine Möglichkeiten genutzt — die „leidige Begrenzung der Phantasie“ durchaus aufgewogen werde. Auch und

¹⁵³ „Selbstdarstellung‘ und Selbstentlarvung des Peter Weiss“ (1970), zugänglich in: *Über Peter Weiss*, S. 136—140, hier: S. 136 f. 139 f.

¹⁵⁴ *Prozeß in Nürnberg*. Ein Dokumentarstück (Fischer Bücherei. 872), Frankfurt a. M. 1968. Uraufführung am 15. 10. 1967.

¹⁵⁵ G. Piens, „Ein praktischer Beitrag zum Thema Dokumentation und Theater“, *Theater der Zeit* Jg. 22/1967, H. 24, S. 29—31.

gerade unter dem ästhetischen Aspekt sei eine „äußerst interessante Entwicklung dieses Genres zu erwarten“¹⁵⁶.

Damit scheint eine Auffassung Raum zu gewinnen, als deren Protagonist der offenbaren Abhängigkeit der historischen Poesie vom Geschichtsverständnis anzusprechen ist. Schumacher hatte sich schon 1959 in *Sinn und Form* mit der offenbaren Abhängigkeit der historischen Poesie vom Geschichtsverständnis der jeweiligen Epoche auseinandergesetzt und dabei festgestellt, daß sich mit der Herausbildung eines materialistischen Geschichtsdenkens auch in der Literatur strengere Begriffe von historischer Wahrheit entwickelt haben. „Die Schönheit des historischen Dramas wird um so größer sein“, lautete deshalb seine gegenwartsbezogene ästhetische Schlußfolgerung, „je kräftiger in ihm die geschichtliche Wahrheit anschaulich und einsichtig gemacht wird“¹⁵⁷. Könnte sich ein solcher Satz auch schon bei Lukács finden, so bedeutet er doch hier etwas grundsätzlich anderes, weil Schumacher keinen Unterschied zwischen Wahrheit und Faktum konstruiert. Während Lukács z. B. an Goethes *Egmont* gerade die Abwendung von den tatsächlichen Verhältnissen als Ausdruck einer „außerordentlichen historischen Treue“ deutet und Schillers *Egmont*-Kritik als verfehlt zurückweist¹⁵⁸, befindet Schumacher in Übereinstimmung mit dieser Kritik, daß hier die „Verletzung der historischen Wahrheit zu einer Verletzung der ästhetischen Vollkommenheit führte“. Für ihn ist es eben eine Frage der Wahrheit und nicht nur eine der ‚äußeren Umstände‘, „daß Goethe aus dem Familienvater Egmont einen Liebhaber Egmont gemacht hat“¹⁵⁹. Es braucht uns in diesem Zusammenhang nicht weiter zu kümmern, daß Schumacher sein Wahrheitskriterium insofern unangemessen — und im Widerspruch zu seiner eigenen Intention — überzieht, als er rückwirkend auch dort die Verletzung der historischen Wahrheit als ästhetischen Mangel einklagt, wo das weniger entwickelte Geschichtsbewußtsein der Vergangenheit noch keinen Anstoß nahm. Genug, daß er vom modernen Dramatiker erwartet, er müsse „in der geschichtlichen Wahrheit die poetische vorgebildet sehen“, könne nur dann eine ästhetisch befriedigende historische Dichtung schaffen, wenn er sie auf die Tatsächlichkeit der Geschichte gründe. Schumacher war folglich auch einer der ersten marxistischen Kritiker, die im dokumentarischen Theater die „letztmögliche Folgerung“ sahen, die der Dramatiker heute aus der „Verbreitung geschichtlicher Kenntnisse“ ableiten dürfte¹⁶⁰. Ein

¹⁵⁶ B. Reich, „Bemerkungen zum Dokumentartheater“, *Theater der Zeit* Jg. 23/1968, H. 24, S. 12—14.

¹⁵⁷ „Geschichte und Drama“, *Sinn und Form* Bd. 11/1959, S. 579—620, hier: S. 604.

¹⁵⁸ *Der historische Roman*, S. 175.

¹⁵⁹ S. 606 f.

¹⁶⁰ *Drama und Geschichte*. Bertolt Brechts *Leben des Galilei* und andere Stücke, Berlin 1965, S. 259.

Stück wie Kipphardts *Oppenheimer* erschien ihm ausdrücklich deshalb problematisch, weil der Autor „sich verpflichtet hält, Oppenheimer ein Schlußwort in den Mund zu legen, das dieser gar nicht gehalten hat“, anstatt den Zuschauer aus der bloßen Abbildung der realen Vorgänge die „richtigen Konsequenzen“ ziehen zu lassen¹⁶¹.

Nun scheint es freilich gerade die Vielfalt möglicher Konsequenzen zu sein, die zur Überformung der Dokumente und erst recht zur demonstrativ interpretierenden Darstellung historischer Ereignisse den Anlaß gibt. Zur Rechtfertigung solcher Verfahren greift deshalb die Kritik nicht selten zu dem Argument, daß ja immer nur diejenigen auf Exaktheit bestünden, denen die Gesamtaussage eines Dramas nicht genehm sei, daß also der Wink mit dem Geschichtsbuch nur dazu diene, unbequeme Wahrheiten durch den Nachweis eigentlich gleichgültiger ‚Fehler‘ sich selbst und anderen verdächtig zu machen. Dem liegt sicher eine richtige Beobachtung zugrunde; denn natürlich ist es kein Zufall, daß beispielsweise gerade *Die Welt* mit besonderem Gusto notierte, Marx habe — entgegen der Weisssschen Darstellung — Hölderlin weder besucht noch gekannt, ja er sei nicht einmal der dem Theater-Hölderlin so sympathische Pfeifenraucher gewesen¹⁶², oder daß sich gerade die auf die *Plebejer* so empfindlich reagierende DDR-Kritik an den ‚Schwindel‘ der nicht stattgehabten *Coriolan*-Proben klammerte. In unserem Zusammenhang ist das freilich zunächst schon deshalb ohne Bedeutung, weil bereits der Einsatz solcher Argumente ein Symptom dafür darstellt, daß es im allgemeinen Verstande nicht völlig dasselbe ist, ob man dergleichen gegen ein Stück vorbringen kann oder nicht. Wie die öffentlichen Diskussionen gezeigt haben, wird der Prozeß der ‚Aneignung‘ des dramatischen Modells jedenfalls erheblich gestört, wenn nicht unmöglich gemacht, sobald an der Zuverlässigkeit seines sachlichen Fundamentes Zweifel aufkommen.

Darüber hinaus ist zu fragen, ob nicht die dominierende Rolle, die das Faktenproblem insbesondere bei der Ablehnung zeitgenössischer Geschichtsdramen spielt, auch in der Funktion des historischen Stoffes begründet ist. Anders nämlich als in der oft beschworenen Klassik, in der dieser Stoff nur das Modell für eine allgemeinere Problematik privater oder gesellschaftlicher Art war und als solcher wenig Aktualität hatte, zielt das heutige Geschichtsdrama von vornherein auch auf ein stoffliches Interesse, sei es, daß die behandelten Vorgänge an sich bekannt und aktuell sind, sei es, daß Aspekte daran in den Vordergrund gerückt werden, die für diese Zeit eine entsprechende Bedeutung besitzen. Die ‚freie‘ Behandlung eines Konfliktes aus dem spanischen Königshaus des 16. Jahrhunderts oder eines Usurpationsversuches aus dem Dreißigjährigen Krieg könnte vielleicht auch heute

¹⁶¹ „Zwischen Walser und Weiss (2)“, S. 25.

¹⁶² *Die Welt* vom 24. 9. 1971.

noch ohne große Proteste durchgehen, so wie etwa schon um Dorsts *Toller* und seine Darstellung der vergleichsweise peripheren Ereignisse der Münchner Räterepublik nur in kleinerem Kreis gestritten wurde. Da es jedoch Luther oder Pius XII., Churchill oder Brecht, Auschwitz oder der 20. Juli sind, ist unsere Zeit schon vom Stoff her nicht unerheblich betroffen und entsprechend engagiert. Wenn dann obendrein das dichterische Modell auch noch auf die Wirklichkeit zielt, die es abbildet, nicht ein beliebiges Problem meint, sondern ein in ebendiesem Zusammenhang entstandenes, und den Anspruch erhebt, es im Sinne seiner realen Bewältigung klären zu können, ergibt sich endgültig ein schwerwiegender Widerspruch. In ihrer Substanz darauf abgestellt, daß Geschichte nicht als etwas Zufälliges, Willkürliches betrachtet werden dürfe, sondern daß sie um der Gegenwart willen, in der sie sich mit tausend Erscheinungen fortsetzt, sehr ernst genommen werden müsse, verzichten diese Stücke doch nicht darauf, ihren Stoff zum Zweck einer umfassenderen Erkenntnis mehr oder minder stark zu vereinfachen, zu pointieren, zu ergänzen. Damit jedoch ist die Vermittlung wirklich neuer Einsichten fast schon unmöglich geworden. Da der Zuschauer gewissermaßen von vornherein ein Auge zudrücken muß, werden diese Stücke nur zur Bestätigung für diejenigen, die mit ihren Grundüberzeugungen ohnehin übereinstimmen, wohingegen die anderen, auf deren Neuorientierung gerade ein politisches Theater doch angelegt ist, sich auf ihre ‚gesicherten‘ Positionen zurückziehen können. Die ‚Wahrheiten‘ des historischen Dramas unserer Tage sind ohne Überzeugungskraft, weil dieses Drama die Geschichte ernst zu nehmen auffordert, ohne sie selbst im vollen Sinne ernst zu nehmen.

Nun wird mit Blick auf die ungebrochene Rezeption der klassischen Geschichtsdramen zuweilen gemutmaßt, daß die aktuellen stofflichen Gesichtspunkte heutiger Stücke allmählich in den Hintergrund treten und dann den Blick auf einen tieferen, ‚eigentlichen‘ Gehalt freigeben könnten. Nicht zuletzt die Autoren selbst haben auf diese Dimension ihrer Werke immer wieder aufmerksam machen wollen. So hat Hochhuth das „Erkennen von überzeitlichen Wahrheiten hinter zeitgebundenen Geschehnissen“ als sein Ziel bezeichnet¹⁶³, hat Grass sein Modell des unpolitischen Dichters und Intellektuellen verteidigt, hat Kipphardt von einem „bedeutenden Exempel“ für die tragischen Konflikte heutiger Wissenschaftler gesprochen¹⁶⁴. Aber auch die veränderte Bewertung, die einzelne Stücke bei ihrer Aufführung im Ausland fanden, könnte im Sinne einer solchen Perspektive interpretiert werden. Über die Aufnahme der *Plebejer* in London wurde z. B. berichtet, es habe sich das Publikum, „das weder die Einzelheiten des Juni-Aufstandes noch die Persönlichkeitszüge Brechts kennt, [...] nicht mit

¹⁶³ Interview in der *Stuttgarter Zeitung* vom 7. 7. 1966.

¹⁶⁴ *Die Welt* vom 11. 11. 1964.

faktengebundenem Dokumentartheater konfrontiert“ gesehen, sondern mit einem Problemstück, und es habe offenbar dieser „Distanzierung vom rein stofflichen Ausgangspunkt bedurft, um das Stück zu seinem Recht kommen und die ideellen Zusammenhänge darin klar aus dem Wust von Zitaten und biographisch-historischen Einzelheiten heraustreten zu lassen“¹⁶⁵. In bestätigendem Kontrast dazu stünden Aufführungen der Hochhuthschen *Soldaten* in London und New York, die viel mehr als andere die Problematik empfinden ließen, „die das Erscheinen historischer Personen aus unserer Lebenszeit auf der Bühne mit sich bringt“¹⁶⁶. Hatte es ein deutsches Theater immerhin gewagt, einen physiognomisch ganz unähnlichen Churchill agieren zu lassen¹⁶⁷, so wurde hier der tieferen Vorkenntnisse wegen die Porträtähnlichkeit zum entscheidenden Kriterium der Inszenierungen und ließ „Hochhuths Botschaft von der Verwerflichkeit der Zivilistenbombardierung oder der Unterordnung der mörderischen Mittel unter die Zwecke“ weitgehend in Vergessenheit geraten¹⁶⁸.

Trotz solcher Unterschiede in der Exaktheitserwartung muß es jedoch zweifelhaft erscheinen, ob in absehbarer Zukunft die von historischen Erinnerungen ungetrübte Aneignung eines ‚eigentlichen‘ Gehaltes dieser Stücke erfolgen wird. Diese Zeit, einmal eingerichtet im wissenschaftlichen Geschichtsverständnis, wird schwerlich das Interesse an der Frage verlieren, ob eine Literatur, die der Wirklichkeit so stark verpflichtet ist wie das historische Drama, mit den Tatsachen und Erkenntnissen übereinstimmt, die ihr die Wissenschaft zugänglich macht. Da sich das Bild von dem, was geschieht und vergeht, sogar noch immer detaillierter konstituiert, ist im Gegenteil zu erwarten, daß Verstöße gegen die Faktizität der Geschichte mehr und mehr den Verdacht erwecken werden, gegen Erkenntnis überhaupt gerichtet zu sein. Daß aber eine Kunst, die dem zeitbezogenen Erkenntnisbemühen nicht mit ihren Möglichkeiten zur Seite steht, als befriedigend nicht empfunden werden kann, hat schon die Klassik gewußt, und nur die beständige Rezeption ihrer eigenen Geschichtsdramen als zeitgeprägt-menschliche, nicht historische Sinnbilder hat diese in einem Verständnis stabilisiert, das sie gegen die heutigen Ansprüche immun macht. Das bedeutet nicht, daß Exaktheit nicht auch damals schon eine ästhetische Kategorie gewesen wäre. Im Grunde war sie es immer, und nur der Bereich, für den sie gefordert ist, der Bereich, in dem das Schwergewicht des Realitätsverständnisses liegt, hat sich verändert und erweitert im Laufe der Zeit. Genügte einst die Richtigkeit der heilsgeschichtlichen Konstruktion, hatte später die Glaubwürdigkeit des ‚unbedingt‘ Menschlichen den Vorrang vor allen historischen Umständen, so mußte mit der wachsenden Einsicht in die historische Bedingt-

¹⁶⁵ *Stuttgarter Zeitung* vom 31. 7. 1970.

¹⁶⁶ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6. 5. 1968.

¹⁶⁷ Aufführung Bochum; vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6. 12. 1967.

¹⁶⁸ *Stuttgarter Zeitung* vom 18. 12. 1968.

heit menschlicher Konflikte schließlich die Faktizität der Geschichte eine unaufhebbare ästhetische Bedeutung bekommen.

6.

Ist angesichts des Zwanges zur Genauigkeit, angesichts der immer schwerer werdenden Kunstaufgabe, in der Darstellung des historischen Stoffes eine allgemeine Idee, eine gesellschaftliche Gesetzmäßigkeit, eine politische Handlungsanweisung zum Vorschein zu bringen, das historische Drama überhaupt noch möglich und sinnvoll? Friedrich Dürrenmatt hat, lange vor der dokumentarischen Wiederbelebung dieser Gattung, dazu ein Urteil abgegeben, das sich heute nur zu deutlich bestätigt:

Es ist nun einmal so, daß die Wissenschaft, indem sie sich, und immer heftiger, nicht nur auf die Natur, sondern auch auf den Geist und die Kunst stürzte, [...] Fakten schuf, die nicht mehr zu umgehen sind (denn es gibt keine bewußte Naivität, welche die Resultate der Wissenschaft umgehen könnte), dem Künstler aber dadurch die Stoffe entzog, indem sie selber das tat, was doch Aufgabe der Kunst gewesen wäre. Die Meisterschaft etwa, mit der ein Richard Feller die Geschichte Berns schreibt, schließt die Möglichkeit aus, über Bern ein historisches Drama zu schreiben, die Geschichte Berns ist schon Gestalt vor der Dichtung, aber eben, eine wissenschaftliche Gestalt [...], eine Gestalt, die den Raum der Kunst einengt, ihr nur die Psychologie übrigläßt, die auch schon Wissenschaft geworden ist; die Dichtung wäre eine Tautologie, eine Wiederholung mit untauglichen Mitteln, eine Illustration zu wissenschaftlichen Erkenntnissen: gerade das, was die Wissenschaft in ihr sieht.¹⁶⁹

Auf die für Dürrenmatt einzige Möglichkeit, Geschichte noch zum Gegenstand der Dichtung zu machen, die Parodierung der historischen Stoffe, den Versuch, sie „in bewußtem Gegensatz zu dem dar[zustellen], was sie geworden sind“, können wir hier nicht eingehen, obschon ein interessanter Aspekt daran wäre, ob heute nicht schon der Bruch mit den historischen Fakten — man stelle sich eine moderne Parallele zu *Clavigo* vor! — unausweichlich zur Parodie führen müßte. Wichtiger erscheint die Frage, ob die Sorge um die Eigenständigkeit der Kunst allein darüber entscheiden wird, welche Entwicklung das historische Drama in Zukunft nimmt. Denkt man an die außerordentliche Resonanz, die die hier behandelten Stücke im Verlauf des vergangenen Jahrzehnts bei aller Kritik gefunden haben, so erscheint der Schluß erlaubt, daß es sehr wohl eine andere Funktion haben könnte als die einer Parodierung der Geschichte, und zwar gerade die der von Dürrenmatt abgelehnten „Illustration zu wissenschaftlichen Erkenntnissen“. Schon Rolf Schneider nannte selbst als einen der Gründe, den

¹⁶⁹ *Theaterprobleme* (1955), jetzt in: F. D., *Theaterschriften und Reden*, hrsg. von E. Brock-Sulzer, Zürich 1966, S. 92—131, hier: S. 126 f.

Nürnberger Prozeß auf die Bühne zu bringen, „simple Information“, da dieser Prozeß seinerzeit nicht mit der gebotenen Aufmerksamkeit zur Kenntnis genommen worden sei¹⁷⁰. Forte wies sein Publikum darauf hin, daß viele ‚schockierende‘ Tatsachen seines Luther-Stückes „in jedem besseren Geschichtswerk“ stünden, und fragte in stellvertretender Verwunderung: „Was ist uns da bisher erzählt worden?“¹⁷¹ Und auch anläßlich der *Ermittlung* wurde von einem „Theater als Informationsstätte“ gesprochen, das dem Zuschauer zu recht einmal nur Unterricht erteile¹⁷². Diese Ansätze und vor allem die öffentlichen Diskussionen über die Stücke, die in der Tat in nicht wenigen Fällen Erkenntnisse mühsam umwälzten, die der Fachwelt längst geläufig waren, kennzeichnen die Bedeutung, die einer solchen Vermittlung von Wissenschaft zukommen könnte. Da es außerordentlich schwierig, wenn nicht unmöglich geworden ist, die Ergebnisse der historischen Forschung in ihrer primären Form einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, eine Weitergabe jedoch für die Bewußtseinsbildung und Handlungsorientierung demokratischer Gesellschaften wichtig ist, brauchte ein so angelegtes Geschichtsdrama um seine Legitimität nicht besorgt zu sein.

Daß ein historisches Belehrungstheater mit Kunst, wie sie heute (noch?) definiert wird, nicht viel gemein hätte, steht freilich außer Frage. Jedenfalls wird viel zu unbedenklich auf die vorklassische Poetik Rekurs genommen, wenn neuerdings die „Unausweichlichkeit von Fakten“, die Demonstration verbindlicher Aussagen als das Wesen der Dichtung bestimmt und das Dokumentartheater als der kunstgerechte Versuch interpretiert wird, die „Herrschaft des schönen Scheins“ zu überwinden, „dem Theater seine Bedeutung als Ort der Wahrheitsfindung und Überzeugung neu zu gewinnen“¹⁷³. So ganz am Ende dürfte die fiktionale Literatur — man denke nur an die Wiederbelebung des ‚Volkstheaters‘ durch die Stücke von Bauer, Kroetz oder Sperr — denn doch nicht sein. Zum besseren Verständnis dessen, was sich für die Zukunft des historischen Dramas abzeichnet, sollte man sich vielmehr daran erinnern, daß es neben der ‚reinen‘ Poesie von jeher literarische Formen gegeben hat, die sich der Reproduktion vorgeprägter Realitätselemente bedienten und sich jener dabei nähern, aber auch von ihr entfernen konnten. Wenn sich das historische Drama in jüngster Zeit immer direkter an die beglaubigte Wirklichkeit hat anlehnen müssen, so vollzog sich damit jedenfalls nur ein Prozeß, der auch in anderen Bereichen, z. B. in der biographischen Literatur zu beobachten ist, insofern hier die Grenzen vom biographischen Roman zur wissenschaftlichen Biographie schon

¹⁷⁰ *Prozeß in Nürnberg*, S. 6.

¹⁷¹ *Martin Luther & Thomas Münzer*, S. 140.

¹⁷² *Süddeutsche Zeitung* vom 21. 10. 1965.

¹⁷³ E. Schöfer, „Auschwitz auf dem Theater?“, *Stuttgarter Zeitung* vom 9. 10. 1965.

zu Ende des 19. Jahrhunderts fließend wurden. Überschaubare oder durch Massenkommunikationsmittel überschaubar ‚gemachte‘ Gesellschaften scheinen nun einmal der Kunst nur die Alternative zu lassen, sich entweder auf die detailgetreue Aufarbeitung der allen vertrauten Realität zu beschränken oder sich in die totale Fiktion zu entfernen.

Von dem Problem der ästhetischen Bestimmung abgesehen, wird sich das Dilemma des Geschichtsdramas unter der wissenschaftlichen Ägide jedoch um nichts ändern. Nach wie vor auf die Notwendigkeit gegründet, einen außerordentlich komplexen Realitätsausschnitt zu einer Bühnenhandlung zu komprimieren, bleiben die Probleme der Stoffreduzierung, der Vereinfachung, der Pointierung in vollem Umfang bestehen. Die sich daraus ergebenden Antinomien möchten allenfalls deshalb weniger gravierend sein, als nicht mehr die Absicht oder die Verpflichtung besteht, dem historischen Stoff eine ihm nicht immanente Idee abzurufen, sondern stets der Konsens mit dem wissenschaftlich Vertretbaren gesucht wird. Welcher Formen sich ein solches Geschichtsdrama bedient, ist dann vermutlich gar nicht so wichtig. Das Dokumentarstück als die authentischste Nachstellung von Vergangenheit wird aber sicher nicht allen Erwartungen gerecht werden können, weil sich historische Entwicklungen nicht allzu oft zu exemplarischen Situationen dramatischen Charakters zu verdichten pflegen und Korrekturen hier besonders augenfällig werden. Außerdem erscheint die ehestmögliche Form des Dokumentarstückes, die Prozeß-Retraktion, schon heute stark strapaziert: Kipphardts *Oppenheimer* und Weiss' *Ermittlung*, Schneiders *Prozeß* und Enzensbergers *Verhör von Habana* als nur die geläufigsten Beispiele bemühten dieses Verfahren. So mag die in der Brecht-Tradition stehende demonstrative Spielweise, wie sie etwa Peter Weiss in vielen seiner Stücke anwendet¹⁷⁴, für die Zukunft des Geschichtsdramas durchaus von Bedeutung bleiben, sofern sie ihren Zug zur (un)historischen Abstraktion und zur politischen Schulmeisterei überwinden kann¹⁷⁵. Nicht zuletzt aber könnte sich auch das traditionelle aristotelische Theater als tragfähige Form für die Weitergabe historischer Erkenntnisse eignen. Bei allem, was in der Nachfolge Brechts dagegen eingewandt worden ist, darf nicht übersehen werden, daß ein Stück wie Hochhuths *Stellvertreter* für die Bewältigung der Vergangenheit mehr bedeutete als alle übrigen Geschichtsdramen des zurückliegenden Jahrzehnts, weil offenbar der ‚mittlere Held‘ als Identifikationsangebot noch immer großes Engagement auszulösen vermag.

Im weiteren ist freilich abzusehen, daß der Film, das Fernsehen die legitimen Erben des historischen Dramas werden müssen oder es zu werden schon im Begriff sind — man denke nur an die zahllosen Filme über historische Episoden von der Antike bis sogar in die Zukunft des nächsten

¹⁷⁴ Dazu auch Schumacher, *Drama und Geschichte*.

¹⁷⁵ Diese Tendenz erörtert exemplarisch Bernd Jürgen Warneken, „Kritik am Viet Nam Diskurs“, in: *Über Peter Weiss*, S. 112—130.

Jahrtausends hinein oder an die vielen Fernsehsendungen zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Der Übergang zu diesen Medien ist natürlich schon aus technischen Gründen nahegelegt. Da es wohl zutrifft, daß sich — so Dürrenmatt — aus Hitler und Stalin keine Wallensteine machen lassen, insofern heute die Triebkräfte der Geschichte weniger in Personen als in Statistiken zu finden seien, ist die der Bühne inhärente Beschränkung auf die (vielleicht zufälligen) Entscheidungsträger stets in Gefahr, wesentliche historische Gesetzmäßigkeiten außer acht zu lassen. Selbst Brecht ist im *Galilei* dieser Gefahr nicht ganz Herr geworden, wenn er seinen ‚Helden‘ als einsamen Promotor nicht nur des wissenschaftlichen, sondern auch des sozialen Fortschritts hinstellt, dessen persönliches Versagen die revolutionäre Energie des Volkes erlöschen läßt. Hier größere Zusammenhänge bewußt zu machen, bieten sich dem Film ganz andere Möglichkeiten, wie sich ja auch nicht zufällig das epische Theater dieses Mediums schon bedient.

Hinzu kommt allerdings — und das ist wesentlicher — ein erkenntnistheoretisches Moment. Die einmalige, unersetzbare Wirkungsmöglichkeit des Theaters liegt in seiner menschlichen Direktheit, in der Teilnahme des Zuschauers an einem lebendigen und letztlich unwiderholbaren Ereignis. So wirkungsvoll diese Unmittelbarkeit bei Konflikten ist, die sich wirklich im Hier und Jetzt der Darstellung ereignen könnten, so irreführend und falsch kann sie werden, wenn es sich um ein für alle schon vergangenes Geschehen handelt. Als in der Ost-Berliner Inszenierung von Schneiders *Prozeß in Nürnberg* die Angeklagten so genau porträtiert erschienen, daß vor dem Schlußapplaus zumeist eine Pause eintrat, bis „im Bewußtsein der Zuschauer die Figuren von den Schauspielern sich schieden, die ihnen Körper und Stimme geliehen hatten“¹⁷⁶, da wurde die Problematik dieser Art von Wiederbelebung der Vergangenheit evident. Da der Versuch, die Geschichte als Gegenwart abzubilden, letztlich scheitern muß, wird das historische Ereignis nach kurzfristiger Täuschung zum unvermittelt Anderen, das sich dem Verstehen entzieht. Ein Medium wie der Film, seiner technischen Dimension wegen von vornherein als etwas Produziertes, von der Wirklichkeit Abgehobenes im Bewußtsein, möchte die hermeneutische Situation, die aller Geschichtserkenntnis zugrunde liegt, besser zum Ausdruck bringen. Zu der trotz möglicher Verfremdungseffekte stets verführerischen Nähe der Bühne nicht imstande, könnte es deutlich machen, daß Geschichte nicht einfach existiert, sondern daß sie ist, was war und was nie mehr sein wird und dessen Sinn aus einer Unendlichkeit von Zeichen immer wieder neu erschlossen werden muß.

¹⁷⁶ *Theater der Zeit* Jg. 22/1967, H. 24, S. 29.