

**Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit
der neueren Geschichtsdichtung
Literaturwissenschaftliches Jahrbuch
der Görres-Gesellschaft 28 (1987), S. 227-242**

Der Aufsatz wird hier - außer korrigierten Druckfehlern - nach der Druckfassung wiedergegeben. Die Unterteilung in fünf Abschnitte mit Zwischenüberschriften findet sich dort allerdings nicht.

- | | |
|--|-------------------|
| 1. Das 'klassische' Geschichtsdrama | S. 227-230 |
| 2. Das Geschichtsdrama als Dokumentarstück | S. 230-233 |
| 3. Die Kurzlebigkeit der Dokumentarstücke | S. 233-236 |
| 4. Der Film als Variante des Geschichtsdramas | S. 236-240 |
| 5. Überlegungen für die Zukunft | S. 240-242 |

Anmerkungen

1. Das 'klassische' Geschichtsdrama (S. 227 bis 230)

Im Jahre 1798, auf dem Höhepunkt seines Gedankenaustausches mit Schiller, veröffentlicht Goethe eine kleine Kunstbetrachtung mit dem Titel *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. Zwei Opernbesucher unterhalten sich hier über die Frage, ob man von einem Kunstwerk verlangen könne, daß alles an ihm 'wahr und wirklich' erscheinen solle, oder ob nicht die 'innere Wahrheit', die Übereinstimmung des Werkes mit sich selbst das viel Wichtigere sei. Dabei überzeugt der eine den anderen, daß gerade die Oper, wo die Personen wider jede Wahrscheinlichkeit "alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herumschlagen und singend verschneiden", den Beweis für die Nebensächlichkeit der Naturtreue liefere. Nur der ganz ungebildete, allein am Gegenständlichen haftende Zuschauer nehme an dieser Unwahrscheinlichkeit Anstoß. Der Kenner frage eher nach der Kunstgestalt des Werkes, er bewundere "die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt" und gewinne so auch für sein eigenes zerstreutes Leben die Ahnung einer "höheren Existenz".¹⁾

Hier haben wir alles zusammen, was das klassische Kunstverständnis ausmacht: die Idee der Abgehobenheit der Kunst von der Wirklichkeit, die Forderung nach Schönheit und Harmonie in ihr und die Überzeugung, daß eine läuternde, eine erhebende, eine veredelnde Wirkung von ihr ausgehe. Überraschen könnte allenfalls das Beispiel der Oper, aber es steht hier nicht zufällig. Ein Brief Schillers an Goethe, der aus der gleichen Zeit stammt, sagt uns, wie wir es zu verstehen haben. Er habe immer darauf vertraut und vertraue noch darauf, schreibt Schiller, daß sich im Gefolge der Oper auch das Drama, die Tragödie zu einer höheren Kunstgestalt hinentwickeln könnten. Da man der Oper die "servile Naturnachahmung" erlasse, da in ihr das Wunderbare aus Tradition immer schon geduldet werde, könnten sich die Zuschauer an diesem Beispiel vielleicht daran gewöhnen, auch beim Drama das Unwirkliche oder Unwahrscheinliche wieder zu dulden, könnte sich auf diesem Weg also auch hier die Kunst "Luft und Licht |S.228:|verschaffen".²⁾ Ganz im Sinne dieses Programms führt Schiller dann in der *Braut von Messina* versuchsweise den antiken Chor wieder ein, und Goethe schlägt er einen Theaterneubau vor, in dem ausschließlich Tragödien gegeben werden sollen, einmal wöchentlich übrigens mit einer Vorstellung nur für Männer, damit die Versenkung in das Kunstwerk auch durch gesellschaftliche Rücksichten und Ablenkungen nicht gestört werde.

Was ist aus dieser Idee der reinen Kunst-Bezogenheit des Publikums geworden? Man könnte an solche Erscheinungen denken wie die Wagner-Festspiele in Bayreuth oder die *Jedermann*-Aufführungen in Salzburg, auch an

die sakrale Aura mancher Kunstaussstellungen, wo man in riesigen Räumen einsam aufgestellte Objekte andächtig umkreist - und täte Goethe und Schiller mit diesen Vergleichen doch Unrecht. Denn was sie wollten, war nichts Zeremonielles, nichts Elitäres, sondern in einem sehr genauen Sinne das, was wir Erwachsenenbildung nennen. Nur die Kunst und zumal das Theater schien ihnen in der Lage zu sein, die Menschen aus der Enge ihres Horizonts, der Kleinheit ihrer Begriffe, der Begrenztheit ihres Wollens herauszuführen, nur von dieser Institution meinten sie sich erhoffen zu können, daß sie in die Dumpfheit der öffentlichen Zustände nach und nach die Idee der Selbstbestimmung hineinragen könne. Möge sich jeder selbst die Frage beantworten, ob er diese Überzeugung für unsere Zeit noch teilt. Was die öffentliche Einschätzung betrifft, so darf man ohne weiteres sagen, daß man schon im 19. Jahrhundert nicht mehr auf die Kunst, sondern auf die Wissenschaft, nicht mehr auf das Theater, sondern auf die Schule als das wichtigste Mittel der Erziehung gesetzt hat. Diejenigen freilich, die sich seither professionell mit der Literatur beschäftigen, haben diesen Wandel nicht immer mitvollzogen, und so wird an der klassischen Wirkungsästhetik oft noch festgehalten, als könne sie gar nicht infrage stehen, und man kommt zu ganz wirklichkeitsfremden Urteilen.³⁾

Was bedeutet nun das klassische Kunstprogramm für die Dramengattung, mit der wir es hier zu tun haben, für das Geschichtsdrama? Zunächst einmal macht es uns verständlich, warum die Klassik Autonomie auch hier gefordert, warum sie auch hier den Gedanken der Nachahmung verworfen hat. Eine "einzige große Aufwallung, die ich [...] in der Brust meiner Zuschauer bewirke", verkündet Schiller in der Vorrede zu seinem *Fiesko*, "wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf".⁴⁾ Die Wahrheit des Geschichtsdramas sollte, wie jede künstlerische Wahrheit, eine allgemein-menschliche, eine läuternd-beispielhafte Wahrheit |S.229:|sein, nicht Belehrung über einen bestimmten historischen Konflikt. Dem durfte von Fall zu Fall auch das historische Faktum, ja sogar die historische Wahrscheinlichkeit aufgeopfert werden, weil man, wie Goethe kategorisch erklärt, die Poeten gar nicht brauchte, "wenn sie bloß die Geschichte des Historikers wiederholten. Der Dichter muß weiter gehen und uns womöglich etwas Höheres und Besseres geben."⁵⁾

Wenn man späterhin solche Forderungen wiederholt - und wiederholt werden sie bis in unsere Zeit hinein - , so übersieht man freilich, daß ihnen damals auch noch eine weitverbreitete historische Kenntnislosigkeit gegenüberstand. Es gibt zahlreiche Zeugnisse dafür, wie Rezensenten die Handlungsentwürfe von Geschichtsdramen großzügig wegen ihrer historischen Treue loben, obwohl bei einiger Belesenheit leicht zu erkennen gewesen wäre, daß es damit nicht weit her war.⁶⁾ Eine gewisse Aura von Vergangenheit, das suggestive Anderssein allein schon konnte genügen, sich von diesen Entwürfen gefangennehmen zu lassen - bis hin zu dem Fall (über den man sich dann allerdings auch schon amüsiert), daß der Brockhaus von 1853 in einem Artikel über den historischen Michael

Kohlhaas treuherzig den Inhalt von Kleists Novelle nacherzählt und dabei eine Kleistsche Erfindung um die andere als biographische Tatsache verbucht.⁷⁾ Und noch etwas anderes ist zu bedenken: daß sich die Klassik aller Beteuerung ihrer Unabhängigkeit gegenüber der Geschichtsschreibung zum Trotz in der Praxis dieser gegenüber doch längst verpflichtet gesehen hat. Für Schiller erinnern wir nur an den *Wallenstein*, der, aus historischen Studien hervorgegangen, seinem Autor bis zuletzt das Gefühl gab, zwischen dem, was er wußte, und dem, was er wollte, wie "auf der Breite eines Schermessers" zu balancieren - weil es eben nicht möglich war, sich über die Bestimmtheiten dieses Falles einfach hinwegzusetzen.⁸⁾ Und ebenso Goethe. Mag immer er bei anderen das Rücksichtnehmen auf die Geschichte getadelt und die Geschichtsschreibung selbst wegen ihrer "ärmlichen Wahrheit" für belanglos erklärt haben⁹⁾ - für sich selber hat er die Grenzen, die sich ihm hier zeigten, durchaus respektiert. Als ihm nahegelegt wird, ein Werk über den Herzog Bernhard von Weimar zu schreiben, einen Vorfahren seines Landesvaters aus der Zeit des 30jährigen Krieges, gibt er den Plan bald wieder auf. Es sei leider nicht zu leugnen, sagt er 1812 zu dem Historiker Luden, daß der Herzog in der Schlacht |S.230:|von Nördlingen schmählich die Flucht ergriffen habe und also als heroische Figur nicht zu gebrauchen sei, denn

eine Gardine ist nicht niederzulassen, ein Schleier nicht darüber zu werfen. Und wenn auch der Dichter noch wohl einen Ausweg fände, so kommt ihr Historiker mit dem, was ihr Wahrheit nennt, und reißt des Dichters Werk auseinander. Und so habe ich mich denn zurückgezogen und die Sache aufgegeben.¹⁰⁾

Es war also ein problematisches Konstrukt, diese Idee der Freiheit der historischen Dichtung gegenüber dem historischen Stoff, und so verwundert es nicht, daß ihm der Aufstieg der Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert sehr schnell den Boden entzieht. Schon Hegel, den man gern als den Vollender der klassischen Ästhetik versteht, sieht die wichtigste Aufgabe dieser Dichtung ganz unklassisch darin, den "innersten Kern und Sinn" der behandelten historischen Vorgänge zu erschließen, verweist sie also schon vorwiegend auf das öffentliche Geschehen, die öffentlich ausgetragenen Konflikte.¹¹⁾ Natürlich war damit menschliche Allgemeingültigkeit, persönliche Tragik nicht ausgeschlossen - man denke an Grabbe und Büchner, die den Weg in die eigentliche Geschichte ja schon gehen -, aber der Bereich des Menschlich-Allgemeinen tritt nun doch zurück hinter den des Historisch-Besonderen, und die Maßstäbe dafür, was hier 'Wahrheit' heißt, sind eben zunehmend die der Geschichtswissenschaft. An Lassalles *Sickingen*-Drama erörtern Marx und Engels 1859 beinahe ausschließlich, ob es die Bewegung des Bauernkrieges 'richtig' erfasse, und in den zahlreichen Römer- und Stauffer-Dramen, die von der Jahrhundertmitte an mehr und mehr das Bild der historischen Dichtung bestimmen, begegnen uns auch schon Quellennachweise und kommentierende Fußnoten. Das bedeutet nicht, daß man sich nicht noch immer gern auf die 'poetische Freiheit' beriefe. Praktisch

jedoch reicht diese Freiheit kaum weiter, als daß etwelche verstreuten historischen Einzelmomente einmal in einer einzigen Situation zusammengezogen werden oder daß man im Privatbereich der historischen Akteure dieses und jenes hinzuerfinden kann. Was in der Klassik noch als Beispielfall zeitloser menschlicher Wahrheit gedacht war, nimmt so am Ende des 19. Jahrhunderts schon weitgehend den Charakter szenisch zurechtgemachten Geschichtsunterrichts an, nicht unähnlich unserem Schulfunk, der sich dieses Materials wohl sogar wirklich bedient. Entsprechend gering wird das öffentliche Interesse. Die wenigsten dieser Dramen werden noch aufgeführt, und nichts sprach dafür, daß die Gattung noch eine Zukunft hatte.

2. Das Geschichtsdrama als Dokumentarstück (S. 230 bis 233)

Richtet man von diesem Hintergrund her den Blick auf die Wiedergeburt eines an der Geschichte orientierten - also historischen - Dramas in unserer jüngeren |S.231:|Vergangenheit, so wird einem als erstes bewußt, daß das meistbeachtete formale Merkmal dieses Dramas, seine dokumentarische Tendenz, der am wenigsten erstaunliche Zug an ihm ist. Die Orientierung an den historischen Dokumenten bis hin zum direkten Zitat ist nur der letzte Ausdruck davon, daß das heutige Bild von der Geschichte ein wissenschaftlich gegründetes Bild ist und daß es zu den durch die Wissenschaft festgestellten und beglaubigten Tatsachen keine Alternative mehr gibt. Jedenfalls keine wahrscheinliche Alternative - denn natürlich bleibt immer die Möglichkeit, sich vom wissenschaftlichen Erkenntnisweg einfach zu trennen. Die noch am ehesten geschichtlich-abbildliche Variante in dieser Hinsicht ist die Parabel, wobei freilich der historische Aufschlußwert dieser Form - von Brechts *Arturo Ui* bis zu Frischs *Andorra* - heute auch schon zweifelhaft ist. In anderen Fällen gelangt man auf diesem Wege zur Komödie oder zur Satire - Dürrenmatts *Romulus* z. B. -, also zu Formen, die das wissenschaftliche Geschichtsbild gerade ironisch infrage stellen. Aber auch die ernsthaft-kritische Beleuchtung dieses Geschichtsbildes ist so möglich, wenn wir an die Stücke Heiner Müllers denken. Im Unterschied zum originären Geschichtsdrama, das die historischen Vorgänge selbst zur Anschauung bringen will, kann man in diesen Fällen allerdings wohl nur von einem Drama *über* die Geschichte sprechen, insofern es ein wissenschaftlich fixiertes Geschichtsbild immer schon voraussetzt und auf dieses reagiert. Dabei ist hier nicht zu erörtern, ob der wissenschaftliche Erkenntnisweg auf diese Weise wirklich noch infrage gestellt oder korrigiert werden kann. Das Entscheidende ist, daß jedenfalls das andere Drama, das die Geschichte noch unmittelbar abbilden will, der Konkurrenz zu diesem Erkenntnisweg nicht mehr entkommen kann. Jede Abweichung vom wissenschaftlich Erwiesenen kann hier die Gefahr heraufbeschworen, als Verfälschung angesehen zu werden oder anderweit hinter unseren gewöhnlichen Erkenntnisansprüchen zurückzubleiben. Natürlich muß das nicht notwendig das Zitieren oder Nachspielen der Dokumente selbst zur Folge haben - auch das Dokumentarstück ist nicht immer in diesem Sinne

dokumentarisch -, aber der intentionale Bezug auf die Dokumente ist doch jedenfalls unabdingbar.

Was hat dann aber überhaupt zur Wiedergeburt des Geschichtsdramas geführt, wenn es der Geschichte gegenüber doch kaum mehr Freiräume besitzt? Wo liegt sein besonderer Zweck oder - um mit Goethe zu sprechen - seine Wahrheit? Halten wir uns zunächst an jene Serie von Stücken, die mit Hochhuths *Stellvertreter* im Jahre 1963 ihren ersten und mit Weiss' *Hölderlin* 1971 ihren letzten großen Erfolg verzeichnete, so ist die Antwort sogleich zur Stelle: es waren politische Botschaften, politische Anklagen, die für sie den Antrieb bildeten. Schon die Stoffe, überwiegend die jüngere und jüngste Vergangenheit betreffend, deuteten das an: die Verfolgung und Ermordung der Juden (*Der Stellvertreter*, *Joel Brand*, *Die Ermittlung*), Kriegsverbrechen und Widerstandsbewegung (*Soldaten*, *Die Verschwörer*, *Prozeß in Nürnberg*) der Bau der Atombombe |S.232:|(In der Sache J. Robert Oppenheimer), der 17. Juni (*Die Plebejer proben den Aufstand*), die Invasion in Cuba (*Das Verhör von Habana*), der Vietnam-Krieg (*Vietnam-Diskurs*). Nicht ganz so dicht an die Gegenwart heran führten die Stücke über Trotzki und Toller (*Trotzki im Exil*, *Toller*), doch von wirklich anderen Epochen handelten nur die über Hölderlin und Luther (*Hölderlin*, *Martin Luther und Thomas Münzer*).

Der überwiegend geringe zeitliche Abstand zu den behandelten Ereignissen ist für den politischen Sinn allerdings nur ein Indiz, dieser selbst ergibt sich aus etwas anderem. Wie Egon Schwarz am Beispiel des *Stellvertreter*s dargelegt hat, ist entscheidend dafür erst die Perspektive, unter der das behandelte historische Geschehen wahrgenommen wird. Für den Historiker ist das Wichtigste die Genese und der Verlauf der Ereignisse, er will klären, um es mit Ranke zu sagen, "wie es eigentlich gewesen".¹²⁾ Dazu gehört insbesondere auch, daß er den Motiven der handelnden Personen nachgeht, ihre Antriebe und Skrupel aufdeckt, ihre Entscheidungen nachzuvollziehen versucht usw. Doch eben das findet man bei Hochhuth nicht. Bei ihm drängt vielmehr alles zu der Aussage hin, daß das, was geschehen ist, nicht hätte geschehen sollen und dürfen, also in diesem Falle, daß der Papst zur Vernichtung der Juden nicht hatte schweigen dürfen. Das aber ist, wie Schwarz betont, nicht die Aussage eines Historikers, sondern die eines Moralisten, und da die Institution, der sie gilt, noch immer existiert und mächtig ist, ist es natürlich auch eine politische Aussage.¹³⁾

Ist man erst einmal auf das Muster der moralischen Geschichtsbewertung zum Zweck politischer Wirkung aufmerksam geworden, dann erkennt man es auch in den anderen Stücken der 60er Jahre wieder. Besonders aufschlußreich ist, daß es in mehreren Fällen Prozeßsituationen sind, die den Blick auf die historischen Vorgänge lenken: in der *Ermittlung* von Peter Weiss der Auschwitz-Prozeß, in Kipphardts *Oppenheimer* das Verhör dieses Physikers und 'Vaters der

Atombombe' durch einen Sicherheitsausschuß, in Schneiders *Prozeß in Nürnberg* die Aburteilung der deutschen Hauptkriegsverbrecher, in Enzensbergers *Verhör von Habana* die Untersuchung der gescheiterten Schweinebucht-Invasion. Aufschlußreich ist diese Form der Einholung geschichtlicher Ereignisse deshalb, weil die prozessuale Geschehensermittlung im Gegensatz zur historischen ja von vornherein mehr schuldfeststellenden als erklärenden Charakter hat, weil sie also schon an sich moralischer Natur ist. Während im direkten Zugriff auf die historischen Ereignisse die moralische Anklage-Position in der Regel erst konstruiert werden muß - bei Hochhuth zumeist in Gestalt einer moralischen **|S.233:|**Vorbild-Figur, im *Stellvertreter* der des Paters Riccardo -, ergibt sich diese Position in der Prozeßform von selbst. Andererseits ist das moralische Raster dieser Form grob, da sie ja nur die öffentlich zu erhebenden Schuldvorwürfe erfaßt, und auch der historische Horizont wird durch sie stark eingengt.

Über die politisch-moralische Tendenz der Stücke ist hier nicht im einzelnen zu sprechen. Generell lassen sich zwei Richtungen unterscheiden. Die eine hat die direkte Anklage politischer Verhältnisse zum Ziel, also das Versagen des Papstes in der Judenfrage, die Mitwirkung der deutschen Industrie bei der Ausbeutung der KZ-Häftlinge, die Politik der USA in Vietnam oder Mittelamerika u. a. Die andere gilt der Infragestellung politischer Leitbilder und Leitwerte. Hierher gehören die Demontage Churchills oder die der Offiziere des 20. Juli, die moralische Abwertung Brechts und die politische Aufwertung Hölderlins. Den spektakulärsten Fall einer solchen Werteverchiebung stellte allerdings wohl Fortes Luther-Stück dar, insofern es die Reformation als einen von den deutschen Fürsten inszenierten Anschlag auf den gesellschaftlichen Fortschritt interpretierte, der für Jahrhunderte die gemeinsame Herrschaft von Kapital und Obrigkeit begründen half. All das löste heftige öffentliche Diskussionen aus und machte das Theater zu einem politischen Forum, wie es das selten zuvor war, so daß auch seine Rolle im gesellschaftlichen Leben neu bestimmt zu sein schien.

3. Die Kurzlebigkeit des Dokumentarstücks (S. 233 bis 236)

Im Rückblick ist nun allerdings vor allem der Gegensatz auffällig zwischen dieser außerordentlichen Wirkung am Anfang und der alsbaldigen Gleichgültigkeit, die ihr folgt. Keines der Stücke hat sich über eine erste Aufführungswelle hinaus am Theater halten können, auch wenn die eine und andere Wiederaufführung noch zustande gekommen ist.¹⁴⁾ Woran liegt das? Vergegenwärtigt man sich die damaligen öffentlichen Auseinandersetzungen, so wird deutlich, daß sich die erregende Wirkung der Stücke in erster Linie der Tatsache verdankte, daß sie sich für historisch wahr, zuverlässig, unanfechtbar ausgaben, also ihre provokante Deutung der geschichtlichen Vorfälle für mehr oder minder zwingend erklärten. Das forderte zum Widerspruch, zur Überprüfung

heraus, d.h. es führte zu historischen Sachdebatten, die die Stücke selbst schnell hinter sich ließen. Je mehr man sich bei diesen Debatten aber davon überzeugete, daß der geschichtliche Zusammenhang in ihnen doch hier und da vereinfacht, Dokumentiertes abgeändert, Unbeweisbares hinzugefügt war, desto uninteressanter wurden sie, weil das, was ihre Idee zu sein schien, auf eine bloße Meinung oder Behauptung zusammenschrumpfte, wie man sie natürlich auch anderweit haben konnte. So haben die Dokumentarstücke zwar zum Nachdenken oder sogar zum Nachforschen |S.234:|angeregt und auf diese Weise das öffentliche Geschichtsbild vielleicht auch wirklich verändert, nur sind sie selbst von diesem Prozeß überholt worden und interessierten alsbald nicht mehr.

Wie vorrangig die historische Sachorientierung in der Rezeption dieser Stücke gewesen ist, sieht man auch daran, daß die formalen Unterschiede zwischen ihnen für ihr weiteres Schicksal ohne jede Bedeutung geblieben sind. Nun kann man natürlich sowieso fragen, ob die Literaturwissenschaft die Tragweite solcher Formunterschiede nicht prinzipiell überschätzt, ob also wirklich die epische Form ein reflektierteres Verhältnis zum dargestellten Geschehen aufbaut als die aristotelische, ob uns wirklich eine Spiel-im-Spiel-Handlung von der Frage nach der Wahrheit des Dargestellten weiter entfernt als eine direkt inszenierte, ob ein in isolierten Einzelmomenten gezeigtes Geschehen unsere Lebenserfahrung wirklich genauer widerspiegelt als ein zusammenhängendes usw. Aber selbst wenn es im allgemeinen so sein sollte - im Falle des Dokumentarstückes sind alle diese Formverschiedenheiten, an denen man noch immer wer weiß was für Erkenntnisunterschiede festmachen will¹⁵⁾, von der kruden Frage nach der historischen Richtigkeit beiseite geschoben worden. Einmal in den Blick gerückt, läßt sich das historische Wissen heute eben durch keinerlei 'Kunst' mehr aufheben oder korrigieren. Gerade der dokumentarische Gestus, der, sofern er nicht bloß Provokation war, diesem Wissen so weit wie möglich entgegenkommen wollte, ist an ihm nur um so zwingender gescheitert.

Für das schnelle Veralten des Dokumentarstücks gibt es aber auch noch einen anderen Grund - die fehlende Menschlichkeit. Denn merkwürdig: die älteren Geschichtsdramen, die dem heutigen Wissen im Prinzip ja genauso wenig genügen, werden immer noch wieder gespielt. Man kann sich den intentionalen Unterschied, der dafür die Ursache ist, besonders gut an Schillers *Schaubühnen-*Aufsatz klar machen. Dieser Aufsatz mit seiner Idee vom Theater als 'moralischer Anstalt', den man oft auch für das politische Geschichtsdrama in Anspruch genommen hat, beweist nämlich gerade nicht die Ähnlichkeit, sondern die Verschiedenheit der moralischen Wirkungsabsicht. Zwar spricht auch Schiller von der "Gerichtsbarkeit der Bühne", aber er versteht darunter nicht eine Schuldfeststellung im Sinne der weltlichen Gesetze oder gar das Nachspielen von Gerichtsverfahren. Die Bühne soll vielmehr Gericht halten, "wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt". Sie soll die schuldhaften Handlungen "zu ihrer Quelle zurückbegleiten". sie soll den Verbrecher nicht bloß anklagen, sondern die

"Tiefe seiner Bedrängnisse" sichtbar machen, sie soll das Böse ergründen auch und gerade zu dem Zweck, daß sich Verständnis, ja sogar Mitleid in den |S.235:|Schuldspruch mischen.¹⁶⁾ Daran gemessen sind alle moralischen Exempel der Dokumentarstücke oberflächlich, ja mehr noch, sie sind, wo sie den Bereich des Menschlichen berühren, von Grund auf unwahr. Unwahr ist Hochhuths Papst, der die Enzyklika "Mit brennender Sorge" in monströsem Zynismus als eine Sorge um verlorengelassene Fabriken deklariert.¹⁷⁾ Unwahr sind die Angeklagten der *Ermittlung*, denen in ihrer stereotypen Unempfindlichkeit auch noch der letzte Rest von Verstehbarkeit genommen ist. Unwahr ist der von Grass vorgestellte Theater-Chef, der in seinem bornierten Ästhetizismus nicht einmal mehr die einfachsten Signale menschlicher Not wahrnimmt. Unwahr sind aber auch der makellose Riccardo, der christusähnliche Hölderlin, der kaderfromme Münzer und diverse revolutionäre Edelsubjekte in weiteren Stücken. Sie sind unwahr, weil sie - anders als die Figuren Schillers - keine Menschen sind, sondern bloß Behauptungen. Und dies ist auch der Grund, warum dessen Stücke selbst nach 200 Jahren noch gespielt werden, diese aber schon nach 20 Jahren bedeutungslos erscheinen.

Ist nicht aber, was das politische Geschichtsdrama stattdessen geleistet hat, also zum Nachdenken angeregt, zum Hinsehen gezwungen zu haben, als Leistung völlig ausreichend? Bleibt nicht - Schiller hin oder her - die kritische Aufarbeitung der Vergangenheit eine Aufgabe, mit der es auch in Zukunft jederzeit bestehen kann, auch wenn die Stücke selbst, wenn sie ihre Funktion erfüllt haben, in Vergessenheit geraten sollten? Man hat in der Tat noch in den 70er Jahren gemeint, in diesem Sinne hier von der "wichtigsten Gattung der modernen Dramatik" sprechen zu können.¹⁸⁾ Heute jedoch läßt sich diese Einschätzung wohl nicht mehr teilen. Der Erfolg dieses Genres in den 60er Jahren verdankte sich einer ganz besonderen, aber nicht als Dauerzustand denkbaren historischen Konstellation. Einer großen historischen Schuld hatte sich die Öffentlichkeit entweder noch gar nicht oder nur in der Form gestellt, daß man einzelne mit ihr belastete. In Verbindung damit waren auch andere politisch-moralische Fragen verdrängt worden, denen man sich sonst wohl schon gestellt hätte. Hier setzte das Geschichtsdrama an und brachte das Verdrängte in provozierender Zuspitzung zur Sprache. Im Grunde ist es also nur ein Versäumnis, aufgetreten in der Folge eines großen geschichtlichen Umbruches, das zur Wiederbelebung der Gattung in dieser Form geführt hat. Doch die schon in den 70er Jahren geringer werdende, inzwischen nur noch verschwindende Zahl von Stücken dieser Art zeigt, daß das Versäumte entweder eingeholt worden ist oder auf anderen Ebenen diskutiert wird oder daß die Zeit darüber |S.236:|hinweggegangen ist - politische Bedeutung erlangten sie jedenfalls nicht mehr.¹⁹⁾ Natürlich könnten neue Verdrängungen, neue Versäumnisse entstehen. Aber die Vorstellung, daß man sich im nächsten Jahrzehnt dann in Dokumentarstücken mit der Politik der 50er und 60er Jahre auseinandersetzen wird, hat doch etwas Irreales. Wir leben in einer 'offenen Gesellschaft', um mit

Popper zu sprechen.²⁰⁾ Weder müssen wir auf einen politischen Umbruch warten, um uns über sie verständigen zu können, noch bedürfen wir dafür der Ermutigung durch Theaterstücke. So wird das politische Geschichtsdrama also wohl eine Episode bleiben, notwendig vielleicht, aber doch letztlich durch Umstände herausgefordert, von denen wir uns nicht wünschen können, daß sie sich wiederholen.

4. Der Film als Variante des Geschichtsdramas (S. 236 bis 240)

Die herausragende Bedeutung, die die politische Variante des Geschichtsdramas in unserer jüngeren Vergangenheit gehabt hat, sollte uns nun allerdings nicht vergessen lassen, daß in der Tradition dieser Gattung noch eine andere Möglichkeit angelegt ist: nämlich Geschichte in erster Linie zu dem Zweck dramatisch zu gestalten, sie öffentlich bekannt zu machen, also das wissenschaftlich Erschlossene einem größeren Publikum auf unterhaltsame Weise nahezubringen. Angesichts der immer unübersichtlicher werdenden historischen Detailforschung möchte man diese Art der Wissensvermittlung nachgerade als eine Notwendigkeit bezeichnen, auch wenn sie weder als Kunst noch als Wissenschaft in besonderem Ansehen stünde. Doch wo finden wir sie? Da es in ihr wesentlich auf Veranschaulichung, auf Illusion ankommt, ist sie natürlich längst in die verbesserte Form des Illusionstheaters, in den Film, abgewandert. Schon in den 30er Jahren gibt es einige große und sehr erfolgreiche Geschichtsfilme - über Bismarck, über Friedrich den Großen, über Heinrich VIII.²¹⁾ - und viele weitere, die in historische Milieus führen. Das kann allerdings kein Grund sein, sich für die Gattungsproblematik nicht auch in dieser Form zu interessieren, zumal sich inzwischen auch das Medium des Fernsehens der Geschichtsdarstellung angenommen hat und sich auf diese Weise die Bühnenform und die Filmform immer mehr miteinander vermischen.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie viele Geschichtsfilme wir alle schon gesehen haben und wie stark Einzelmomente daraus in unserer Erinnerung haften geblieben sind, so werden wir nicht zögern, dem Film eine große Bedeutung für unser Geschichtsbild einzuräumen. Ob Nero oder Kleopatra, ob |S.237:|Gandhi oder Stresemann, ob Königin Luise oder Rosa Luxemburg, ob 'Holocaust' oder 'Feuersturm' - jederzeit können Filmbilder vor unserem inneren Auge stehen, wenn wir mit historischen Verhältnissen in Berührung kommen, und wer weiß, welche Ansichten wir darüber hinaus Filmen verdanken, von denen wir nicht wissen, daß wir sie ihnen verdanken. Gleichwohl scheint es so, als ob wir nicht ganz einverstanden mit diesen Verdeutlichungen sind. In historischen Diskussionen bezieht man sich niemals auf sie, als Filme stehen sie ebenfalls in keinem guten Ruf, und selbst die gelungensten unter ihnen lassen in uns wohl Zweifel zurück, ob wir wirklich in allem einen Blick in die Geschichte getan

haben.

Was ist die Ursache dieser Skepsis? Zunächst einmal sollte man annehmen, daß dem Film alle Möglichkeiten offenstehen, das historische Wissen so vollständig und richtig, wie es nur immer verlangt wird, zur Anschauung zu bringen, daß wir hier also wirklich einen Eindruck davon bekommen können, wie es - der Wahrscheinlichkeit nach jedenfalls - gewesen ist. Was das äußere Erscheinungsbild der historischen Verhältnisse angeht, so ist das in der Tat auch der Fall. Ob Kostüme oder Einrichtungen, Gebäude oder Fahrzeuge, Straßenszenen oder Landschaftsbilder - der neuere Geschichtsfilm kann uns diese Dinge in einer Perfektheit entwerfen, die nichts zu wünschen übrig läßt. Nicht zufällig sind manche dieser Filme - *Ben Hur* mit seinen Wagenrennen, *Krieg und Frieden* mit seinen Schlachtszenen usw. - allein schon wegen ihrer Ausstattungen berühmt geworden. Was sich in dieser historischen Szenerie allerdings oft fremd ausnimmt, das ist das Agieren der historischen Personen. Sehen wir davon ab, daß sie meistens sowieso viel zu sehr nach unseren heutigen Geschmacks- und Schönheitsbegriffen gebildet und absichtlich heroisiert sind. Eine gewisse Unwirklichkeit ergibt sich fast immer allein schon daraus, daß sie um der historischen Handlung willen andauernd in bedeutenden Situationen, bei bedeutenden Entscheidungen vorgeführt werden müssen. Im historischen Drama, wo dieser Zug natürlich ebenfalls vorhanden ist, fällt er wegen der allgemein stilisierten Situation nicht so auf. Vor dem viel lebenswahrscheinlicheren Hintergrund des Filmes jedoch nehmen die Menschen darüber leicht etwas Flaches, Plakatives an, und zwar umso eher, je näher die Handlung an unsere Zeit heranrückt.

Verschärft wird dieses Glaubwürdigkeitsproblem noch durch die Forderung nach personaler Ähnlichkeit. Solange es um Personen geht, von denen uns Abbildungen nicht überliefert sind, hat es damit nicht viel auf sich - alle Welt ist sich darin einig, daß Kleopatra wie Elizabeth Taylor und Cäsar wie Rex Harrison ausgesehen hat.²²⁾ Gibt es Gemälde oder Fotografien, nehmen wir es mit den |S.238:|Darstellern schon sehr viel genauer. Ins schlechthin Unerfüllbare aber können die Anforderungen wachsen, wenn uns Filmaufnahmen von den Personen zur Verfügung stehen und wir auch sonst Lebenszeugnisse aller Art von ihnen haben. Ein Hitler oder Stalin, ein Churchill oder Roosevelt, wie sie z. B. in der amerikanischen Fernsehserie *Feuersturm* auftreten, bleiben immer heikel, auch und gerade dann, wenn sie an 'Echtheit' möglicherweise gar nicht zu übertreffen sind. Denn da man immer weiß, daß man sie nicht wirklich vor sich hat, kann das Staunen über die gelungene Porträtierung allzu leicht umschlagen in das Gefühl einer unwürdigen Imitation, ähnlich den Empfindungen, die uns in einem Wachsfigurenkabinett überkommen. Mehr und mehr verzichten neuere Geschichtsfilme deshalb ja auch darauf, solche Gestalten noch ins Bild zu bringen. Auch wenn sie in der Handlung mitwirken, wird von ihnen nur berichtet. Ganz überzeugend ist diese Lösung freilich auch wieder nicht, d. h. es schränkt

die Dokumentiertheit der Vergangenheit eben auch die Möglichkeiten des Films in einem gewissen Umfang ein.

Die Glaubwürdigkeitsgrenze bei der Personendarstellung ist jedoch nur eine und nicht die problematischste Folge, die sich aus der Festgelegtheit des Films auf das historische Wissen ergeben kann. Viel gravierender ist, daß die Annäherung an dieses Wissen überhaupt, so notwendig und unabweisbar sie ist, für den Erkenntnishorizont des Films eine Gefahr bedeutet. Das Problem ist, daß diese Annäherung, je größer sie wird, diesen Horizont gerade nicht erweitert, sondern verengt. Wenn man es gemeinhin als die Idee der Geschichtsschreibung bestimmt, uns in die Vergangenheit zurückzuführen, so war es doch natürlich nie der letzte Sinn dieser Idee, die historischen Vorgänge selbst wieder auferstehen zu lassen. So sehr die Historie auch danach trachte, sagt schon Ranke 1836, jeder historischen Begebenheit "ihre Farbe und Gestalt wiederzugeben", so bleibe sie doch dabei nicht stehen, sondern schreite zur Erforschung der Ursachen fort und suche "bis zu den tiefsten und geheimsten Regungen des Lebens" vorzudringen.²³⁾ Mit anderen Worten: nicht letztlich sinnliche Rekonstruktion ist ihr Ziel, sondern das Auffinden von Antrieben, Entwicklungen, Gesetzmäßigkeiten. Gerade die neuere und neueste Geschichte, die sich uns immer mehr in Dokumenten und Filmbildern schon selbst konserviert, macht die Notwendigkeit eines solchen analytischen oder auch synthetischen Zugriffs deutlich. Dem Geschichtsfilm jedoch, dem es seiner ganzen Anlage nach um nichts anderes gehen kann, als eben uns die historischen Erscheinungen selbst noch einmal vor Augen zu führen, bleibt diese Erkenntnisrichtung gerade verschlossen. Da sie im Prinzip eine des Wortes, der Abstraktion ist, reichen seine Bilder nur höchstens mittelbar und gewissermaßen zufällig an sie heran. Als Medium historischer Erkenntnis wird der Film am Ende also vielleicht um so unwesentlicher, je genauer er seinen Zweck erfüllt.

|S.239:|

Ein Beispiel für diese Problematik bietet der 1983 herausgekommene *Danton* des polnischen Regisseurs Andrzej Wajda. In diesem Film wird das Milieu der Französischen Revolution, soweit wir uns überhaupt ein Bild von ihr noch machen können, in einer schwerlich zu übertreffenden Intensität wieder hergestellt. Die Armut, der Schmutz, der Lärm, die Rohheit und Häßlichkeit der Menschen, ihre gierigen Leidenschaften und Hoffnungen, die Intrigen und die Gewalt und die große Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod, aber auch die kleinen Inseln der Menschlichkeit und die erste Ahnung von Freiheit - das alles fällt einen hier mit einer Direktheit an, daß man wirklich das Gefühl bekommen kann, dabeigewesen zu sein. Aber es wird einem zugleich auch jede Erklärung verweigert. Wer nicht weiß, was die Französische Revolution geschichtlich zu bedeuten hat, der wird aus diesem Film nicht mehr entnehmen, als daß es früher offenbar schlimm zugegangen ist und daß wir froh sein können, es besser zu haben. Gewiß ist das kein falscher Schluß. Läßt man beiseite, was darin als

aktuell-politischer Vorwurf gegen das 'revolutionäre' Polen steckt - daß man es nämlich hier noch keineswegs durchaus besser hat - , so könnte man dies sogar als die eigentliche und wesentliche Einsicht des Films bezeichnen.²⁴⁾ Um mit ihr in historischer Hinsicht etwas anfangen zu können, muß man allerdings wissen, was wir dieser Revolution möglicherweise auch verdanken. Erst dann wird aus dem Gefühl 'So war es' und aus dem sprachlosen Erschrecken darüber, daß es so war, eine Auskunft zu den geschichtlichen Verläufen, eine wirklich historische Erkenntnis. Ohne ein solches Wissen bleibt der Film als Geschichtsfilm stumm.

Oder will Wajda auf einen möglichen 'Sinn' der Französischen Revolution vielleicht gar nicht mehr hinaus? Ist der Film gerade Ausdruck der Überzeugung, daß alle diese feierlichen Bedeutungszuweisungen zu historischen Ereignissen in die Irre gehen und in Wahrheit nur etwas Banales, Vernunftloses einfach geschieht? Nicht im Geschichtsfilm, wohl aber im historischen Drama kennen wir solche Infragestellungen historischer Sinnstiftungen ja schon länger, in Shaws *Heiliger Johanna* z. B. oder in Giraudoux' *Trojanischem Krieg*, der unsinnigerweise doch stattfindet, oder in Anouilh's *Becket oder die Ehre Gottes*. Hier sind es freilich ironische Kontrafakturen zum Nimbus geschichtlicher Größe. Sie verkleinern diese Größe wohl, insofern sie sie mit unseren Alltagsbegriffen von menschlicher Schwäche konfrontieren, führen sie damit aber gleichzeitig doch auch näher an unser Verständnis heran und geben insoweit die Möglichkeit eines Sinnes nicht völlig preis. Die andere Kontrafaktur wäre radikaler. Sie würde allen |S.240:|Konstruktionen von Bedeutung die Skepsis entgegensetzen, ob es sich nicht nur um erfundene Bedeutungen handelt, während die wahre Geschichte vielleicht nichts als ein Abgrund von Brutalität, eine Anhäufung von Schrecknissen ist. Daß wir uns dies bei Wajdas *Danton* denken können, zeigt, daß es uns als letzte Konsequenz des Rückblickes in die Geschichte nicht ausgeschlossen erscheint. Es zeigt aber auch, daß aus der Vermehrung des geschichtlichen Wissens längst Gravierenderes für das Geschichtsdrama folgt als nur die Einschränkung der Erfindungsfreiheit.

5. Überlegungen für die Zukunft (S. 240 bis 242)

Ein Drama, das uns diese letzte Konsequenz, nämlich das prinzipiell Unfaßliche aller Geschichte, demonstriert, ist Hildesheimers 1970 erschienene 'historische Szene' *Mary Stuart*. Dargestellt werden hier die letzten Stunden vor Maria Stuarts Hinrichtung, historisch-authentisch, soweit man dies aus der Rekonstruktion der Dokumente und in Zubilligung einiger Vereinfachungen sagen kann, und doch auf eine beklemmende Weise absurd. Wir werden konfrontiert mit den Vorbereitungen des Scharfrichters, den Erbstreitigkeiten des Gefolges, den Tätigkeiten von Arzt und Apotheker, die der Delinquentin Beruhigungsmittel verabreichen und ihre Verdauung stillstellen, deren Einkleidung für die Enthauptung und den letzten Handlungen des Priesters. Die Königin selbst, wirr

und heruntergekommen, überläßt sich währenddessen teils leichtfertigen, teils sentimental Erinnerungen, schikaniert ihr Gefolge, trifft konfuse Verfügungen und verfällt schließlich dank der eingenommenen Sedative in eine Gebetseuphorie, die sie das Geschehen gar nicht mehr wahrnehmen läßt. Das Ganze ist auf eine gespenstische Weise gefühllos, von unvermuteten Brutalitäten durchsetzt oder auch plötzlich in eine absurde Komik umschlagend, letztlich nichts anderes als der Blick in einen historischen Zoo.

In einem erklärenden Nachwort zu seinem Stück hat Hildesheimer ausgeführt, daß all dies, so absurd es uns vorkommen mag, unzweifelhaft geschehen sei und daß jeder Versuch, es mit Sinn erfüllen zu wollen, zum Scheitern verurteilt sei. Vor dem, was Maria Stuart erlebt, was sie sich zugemutet habe, müsse die Vorstellungskraft jedes redlichen Geschichtsschreibers versagen; sie sei uns fremd und bleibe uns fremd, und so wie mit ihr ergehe es uns mit allen Menschen früherer Zeiten, mit allen früheren Verhältnissen. Das Bemühen der Geschichtsschreibung, uns hier etwas 'nahebringen' zu wollen, sei "bestenfalls Spekulation, schlimmstenfalls Kitsch". Das wirklich geschichtliche Drama könne nicht mehr tun, als "die Einsicht der Unvorstellbarkeit eines historischen Ereignisses zu fordern". Grundsätzlich sei deshalb auch ein moralischer Standpunkt der Geschichte gegenüber fehl am Platz. Wo "Sinnloses das Sinnlose gebiert und ernährt", gebe es nur eins: hinnehmend zu registrieren.²⁵⁾

|S.241:|

Der Vergleich zu Schiller drängt sich natürlich auf, und er zeigt, was wir verloren haben. Denn ganz gleich, für wie übertrieben wir Hildesheimers 'historische Szene' halten - sicher ist doch, daß sie in jedem Falle dichter an der historischen Realität steht als Schillers Exempel der Erhabenheit. Vielleicht war dieses Exempel auch damals schon ein Wagnis. Goethe, der dieses Wagnis prinzipiell forderte, hat immerhin schon die sarkastische Bemerkung gemacht, er sei doch gespannt, wie das Publikum es aufnehmen werde, "wenn die beiden Huren zusammenkommen und sich ihre Aventüren vorwerfen".²⁶⁾ Aber man konnte seine Skepsis eben doch noch stillstellen und sich auf diese Umdeutung einlassen, konnte einer verjüngten Maria zusehen, wie sie alle Todesfurcht beiseite schiebt, um der anderen, die ihre Unterwerfung verlangt, die Wahrheit ins Gesicht zu sagen. Und wer will ausschließen, daß dieses Beispiel nicht auch gewirkt hat, daß es über Generationen hin den Menschen nicht vielleicht wieder und wieder Mut gemacht hat, auch für sich selbst zu einem aufrechteren Gang zu kommen? Uns jedoch hat das Wissen, daß es dieses Beispiel nicht gegeben hat, eingeholt, und so wie hier ist es mit aller historischen Beispielhaftigkeit. Und wenn es uns bei Schiller vielleicht auch noch möglich ist, so zu tun, als wüßten wir nichts - einem Autor von heute würden wir auf diesem Wege nicht mehr folgen. Wir glauben einfach nicht mehr, daß die großen geschichtlichen Akteure auch die großen Muster der Menschlichkeit sind.

Oder ist das doch wieder nicht die ganze Wahrheit? Werden nicht Filme mit Geschichtshelden immer noch gern gesehen, werden sie nicht der nüchtern-belehrenden Filmdokumentation, wie sie das Fernsehen in seiner volkserzieherischen Fürsorglichkeit des öfteren anbietet, immer noch vorgezogen? Das Wissen, auch wenn es in der Welt ist, ist eben noch durchaus nicht so gleichmäßig verteilt, daß diese so angenehm menschlichen historischen Bilderbogen auf einhelliges Mißtrauen stoßen. Und wir sollten uns auch hüten zu sagen: besser nichts als sie. Wer sich seine eigenen Begriffe und Maßstäbe in ihm gesellschaftlich freigehaltener Zeit in Ruhe hat bilden können, der mag eine *Holocaust*-Serie nicht brauchen. Für viele war sie der erste ernsthafte Blick auf das, was war, und immer können sich weitere und genauere Blicke anschließen. Und wie für die Trauer, so für die Hoffnung. Wenn wir auch, um mit Brecht zu sprechen, kein Land, keine Gesellschaft mehr sein wollen, die 'Helden nötig hat' - als Leitbilder für das eigene Handeln sind sie vielleicht doch von Zeit zu Zeit nötig. In unserer eigenen nationalen Geschichte sind die Möglichkeiten - oder auch Verführungen - in dieser Hinsicht zwar nicht groß, aber es ist auch nicht beunruhigend, wenn sich inmitten unseres wissenschaftlichen Zeitalters z. B. um die Person Kennedys so etwas wie ein neuer Mythos bildet.

Im großen und ganzen freilich ist abzusehen, daß das Geschichtsdrama, der Geschichtsfilm mehr und mehr in historische Durchschnittsverhältnisse führen |S.242:|werden, ja eigentlich schon jetzt bei ihnen angekommen sind. Nur hier, in der noch unerschlossenen, unaufgeschriebenen Alltagsgeschichte sind die Freiräume noch groß genug, die historischen Verhältnisse so aufzufinden oder umzugestalten, daß nicht nur das Historische, sondern auch das Menschliche glaubhaft zu seinem Recht kommt. Oder um noch einmal Goethes Begriffe aufzunehmen: nur hier vermag uns die historische Welt wohl noch wahr und wahrscheinlich zugleich zu sein. Als Geschichtsdramen sollte man solche Alltagsgeschichten jedoch nicht mehr bezeichnen. In diesem Begriff steckt grundsätzlich der Bezug sowohl auf ein öffentliches als auch ein dokumentarisch belegtes Geschehen. Die Darstellung eines Privatschicksals, auch wenn es vielleicht dokumentarisch belegt ist, rechtfertigt also die Zuordnung eines Werkes zum Bereich der historischen Dichtung noch ebenso wenig wie die Darstellung eines allgemein-repräsentativen Geschehens, dem es an der individuellen Dokumentiertheit fehlt. Eine Quelle historischer Einsicht können die Alltagsgeschichten freilich durchaus sein, und sei es am Ende nur der, daß wir keinen Grund haben, uns die Vergangenheit zurückzuwünschen. Hat das auch damit zu tun, daß unsere Zeit schon den Stoff für Geschichtsdramen nicht mehr liefert? "Die Weltgeschichte ist nicht der Boden des Glücks", heißt es bei Hegel, "die Perioden des Glücks sind leere Blätter in ihr".²⁷⁾ Wir brauchen jedenfalls den größer werdenden Abstand zum Geschichtsdrama nicht zu bedauern.

Anmerkungen

- 1) Johann Wolfgang Goethe, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch* (1798), Goethes Werke (Hamburger Ausgabe, 1953), Bd. 12., S. 67-69.
- 2) Schiller an Goethe am 29. Dezember 1797, in *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. H.G. Gräf und A. Leitzmann (Frankfurt/M., 1964), S. 409.
- 3) Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (30. März 1824), hg. F. Bergemann (Wiesbaden, 1955), S. 95.
- 4) Friedrich Schiller, *Erinnerung an das Publikum* (1784), *Sämtliche Werke*, hg. G. Fricke und H.G. Göpfert (München, 1959), Bd. 1, S. 753.
- 5) Eckermann, *Gespräche* (31. Januar 1827), S. 206.
- 6) Vgl. Bernd W. Seiler, *Exaktheit als ästhetische Kategorie*, *Poetica*, Bd. 5 (1972), S. 388-433, bes. S. 405ff.
- 7) Brockhaus, *Conversations-Lexikon*, 10. Aufl. (Leipzig, 1853), Bd. 9. Vgl. auch *Heinrich von Kleists Nachruhm*, hg. H. Sembdner (München, 1977), S. 645.
- 8) Schiller an Körner am 28. November 1796, in *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, hg. K.L. Berghahn (München, 1973), S. 259.
- 9) Eckermann, *Gespräche*, (15. Oktober 1825), S. 145 f.
- 10) Goethe zu H. Luden am 1. Oktober 1812, in *Goethes Gespräche*, hg. F. Frh. von Biedermann (Leipzig, 1909), Bd. 2, S. 157f.
- 11) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik* (1828/29), hg. F. Bassenge (Frankfurt/M., 1965), Bd. 2, S. 359.
- 12) Leopold von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*, Vorrede (1824), *Sämtliche Werke* (Leipzig, 1872 ff.), Bd. 33, S. VII.
- 13) Egon Schwarz, *'Der Stellvertreter' - Rolf Hochhuths Verhältnis zur Geschichte*, in *Geschichte als Schauspiel*, hg. W. Hinck (Frankfurt/M., 1981), S. 289-303, bes. S. 291 f.
- 14) Das einzige Dokumentarstück, das von den Bühnen beständig wieder aufgeführt wird, ist Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (etwa 40

Inszenierungen innerhalb der letzten 15 Jahre). Für die *Ermittlung* von Weiss sind noch acht Wieder-Inszenierungen zu verzeichnen, für Hochhuths *Stellvertreter* und Fortes *Luther* je fünf (Mitteilung von Prof. Dr. G. Erken, München).

15) Vgl. als jüngstes Beispiel Günter Saße, *Faktizität und Fiktionalität. Literaturtheoretische Überlegungen am Beispiel des Dokumentartheaters*, Wirkendes Wort, Bd. 36 (1986), Heft 1, S. 15-26.

16) Friedrich Schiller, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1784), Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 822f.

17) Rolf Hochhuth, *Der Stellvertreter* (Hamburg 1963), 4. Akt.

18) Reinhold Grimm / Jost Hermand, *Geschichte im Gegenwartsdrama* (Stuttgart/Berlin, 1976), S. 8.

19) Das zurückgehende Interesse zeigte sich vor allem bei Stücken mit ähnlicher Thematik, z. B. bei *Bruder Eichmann* von Heinar Kipphardt (1983) oder *In Goethes Hand* von Martin Walser (1982).

20) Karl R. Popper, *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* (1944), deutsche Ausgabe (Bern, 1957).

21) Von Friedrich dem Großen handelten die Filme *Der Choral von Leuthen* (1933) und *Der alte und der junge König* (1936), von Heinrich VIII. der Film *Sechs Frauen und ein König* (1933), von Bismarcks Reichsgründung (1860 bis 1871) der Film *Bismarck* (1940).

22) *Cleopatra*, amerikanisch-englische Co-Produktion von 1963, mit Elizabeth Taylor, Richard Burton und Rex Harrison.

23) Leopold von Ranke, *Antrittsvorlesung* (1836), Sämtliche Werke, Bd. 24, S. 284.

24) Daß Wajdas Film dem geschichtlichen Stoff eine aktuell-politische Bedeutung gibt, ist für die Bewertung der historischen Dimension insofern nicht wichtig, als sich solche politischen Aspekte in vielen - auch wissenschaftlichen - Geschichtsdarstellungen finden. Zu einer Infragestellung des geschichtlichen Sinnes eines Werkes führen sie erst dann, wenn sie dem historisch Wahrscheinlichen widersprechen. Das ist bei Wajdas Film nicht der Fall.

25) Wolfgang Hildesheimer, *Mary Stuart. Eine historische Szene / Anmerkungen zu einer historischen Szene*, in *Spectaculum*, Bd. 14 (Frankfurt/M. 1971), S. 261-332.

26) Goethe zu F. Schlegel im September 1800, in *Goethes Gespräche*, Bd. 1, S. 285.

27) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Einleitung* (1822ff.), *Sämtliche Werke*, hg. H. Glockner (Stuttgart, 1961), Bd. 11, S. 56.