

ETTORE GHIBELLINO

Begrüßung

Verehrter Herr Hochhuth,
sehr geehrte Referenten,
verehrte Damen und Herren,

ich heiße Sie alle sehr herzlich zur Tagung „Rolf Hochhuth – Theater als politische Anstalt“ willkommen. Seit über einem Jahr planen wir diese umfangreiche Tagung zu Leben und Werk von Rolf Hochhuth; es ist mir eine Ehre und Freude zugleich, dass der „Analysand“, um den sich diese Tagung dreht, ohne Berührungsängste bereit war, zu uns zu kommen, die Tagung zu begleiten und zu bereichern.

Sie sehen hinter mir ein großes Gemälde. Der renommierte Kunstmaler Dieter M. Weidenbach stellt große Teile seines viel beachteten Monumentalgemäldes „Totentanz zu Weimar“ von 1989 der Hochhuth-Tagung zur Verfügung. Weidenbach begründete seine Entscheidung, das Gemälde auf unserer Konferenz zu präsentieren, damit, dass es bei diesem Werk wie auch im Werk Hochhuths darum gehe, die Institutionen aufzurütteln und mit ihrer Geschichte zu konfrontieren. Hochhuth hat sich mehrmals mit dem Motiv des Totentanzes auseinandergesetzt, im Verlaufe der Tagung werden wir hierzu mehr erfahren.

Die Anna Amalia und Goethe Akademie organisiert in der Tradition des Weimarer Musenhofs Tagungen zu zeitgenössischen Fragen im Bereich von Wissenschaft und Kunst. Hochhuth ist einer der wenigen Exponenten einer auf dokumentarischer Recherche gegründeten Geschichtsdramatik, die wichtige Beiträge zur Entwicklung des Welttheaters geleistet hat. Dabei geht es ihm darum, den ganz konkreten politischen Ernstfall auf der Bühne zu verhandeln. Seit dem „Stellvertreter“ (1963) steht der Name Rolf Hochhuth für politisches Theater *par excellence*. Hochhuth will durch seine Dramen den Zuschauer aufklären und dadurch verändern. Die Bühne reflektiert den politischen Ernstfall, um richtiges und falsches Handeln zu untersuchen – immer im Bewusstsein der Kantischen Maxime, dass „die Politik keinen Schritt tun darf, ohne vorher der Moral gehuldigt zu haben.“ Rolf Hochhuth erneuert

damit die Tradition der antiken Dramatik, die immer politisch war, nämlich Raisonement und Debatte über Grenzfälle des Gemeinschaftslebens in der Polis in Szene setzte. Er verbindet diese Tradition mit dem kritischen Bewusstsein der Aufklärung und einer modernen Auffassung des Theaters als historisch inspiriertes Handlungs- und Haltungsexperiment.

Damit beharrt Hochhuth als einziger unter den führenden Dramatikern unserer Zeit auf der sozialen Verbindlichkeit des Theaters, auf seiner Verantwortung gegenüber einer Wirklichkeit, in der Demokratie, Freiheit und Gerechtigkeit zu entleerten Spielmarken der politischen Propaganda verkommen zu sein scheinen und das Publikum seine selbstverschuldete Unmündigkeit lieben gelernt hat. In der Tradition eines Lessing, eines Diderot scheut Rolf Hochhuth sich nicht, Themen des Tages dramatisch zu bearbeiten, Tabus zu brechen, menschliche Verbrechen und menschliches Versagen beim Namen zu nennen und somit die Angelegenheiten der Öffentlichkeit auf das Theater zu fokussieren, um sie dort illusionslos zu verhandeln und das Publikum nicht nur durch kurzweilige, harmlose Unterhaltung abzulenken.

Die Geschichte des politischen Theaters, der engagierten Literatur überhaupt, ist eine solche der Unterdrückung. Man denke etwa an Heinrich Heine, Karl Gutzkow oder an die Dichter des Jungen Deutschlands, die über eine sogenannte Tagesliteratur die Republik erreichen wollten. In einem Beschluss des Frankfurter Bundestages mit Wirkung für den ganzen Deutschen Bund hieß es 1835, die Mitglieder des Jungen Deutschlands zielten darauf ab, „in belletristischen, für alle Classen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden socialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören“.

Wolfgang Ismayr macht in seiner Doktorarbeit „Das politische Theater in Westdeutschland“ von 1976, lange Zeit das Standardwerk zum Thema, Johann Wolfgang von Goethe als wirkungsmächtigen Fürsprecher dafür aus, dass Politik kein passender Gegenstand für den Dichter sei. Das entspricht dem unter der Monarchie manipulierten und seither tradierten Bild des Dichters, dessen Staatsnähe gnadenlos in den Dienst jener Propaganda gestellt wurde, die die Errungenschaften der Französischen Revolution, also die Forderung nach Menschenrechten und Gewaltenteilung, in der Parole „Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit“ zusammengefasst, erfolgreich sabotieren sollte. Bis zum Ende des ersten Weltkrieges, also weit über ein Jahrhundert lang gelang es, die Herrschaft in Deutschland weiterhin in den Händen von Fürsten von Gottesgnade zu halten, mit der Konsequenz, dass Privatinteressen über jene des Gemeinwohls gestellt wurden. Goethe ist kein

unpolitischer Dichter, der Staat und seine Entwicklung sind in seinen Schriften allgegenwärtig. Der Staatsmann Goethe trennt jedoch genau zwischen einem möglichen idealen Staat und den in seiner Epoche erreichten Entwicklungsstand, der nicht über Umwälzungen höhere Stufen erklimmen kann. In Goethes Erziehungs- und Bildungsroman „Wilhelm Meister“ hat der Dichter entsprechend die Aufgabe, sich im sozialen Organismus einzugliedern, als ein Chirurg der Seele mit seiner Kunst dienend-nützlich zu sein.

Hölderlin ist der Gegenentwurf zu Goethe, im Gedicht „Hälfte des Lebens“ postuliert er seine Haltung als Dichter: „Die Mauern stehn/Sprachlos und kalt, im Winde/Klirren die Fahnen.“ Zuvor berichtet Hölderlin vom Land der Poesie, seiner Wohnstätte, Arkadien. Diese heiligen Gefilde werden von Mauern bedroht, von Spießern, die, zu Höherem unfähig oder unwillig, dem Dichter mit Sprachlosigkeit und Kälte, Hass und Verachtung begegnen und in seiner Existenz bedrohen. Eine Eingliederung unter Aufgabe des inneren Arkadiens ist für Hölderlin nicht möglich. Der Dichter hat stets im Harnisch seine Fahne fest zu halten, immer bereit, gegen die Mauern ins Feld zu ziehen. Doch was, wenn die Jugendkräfte schwinden, Erfolg ausbleibt, die Melodie der Tamburine verstummt? Die Verteidigung des inneren Arkadiens vor der Übermacht an Fratzen und Lemuren, die einem umzingeln, steht an; die Mauern verschlingen Talent und Genie des Künstlers bei lebendigem Leibe. In „Hälfte des Lebens“ ist sich Hölderlin der heraufziehenden finsternen Wolken bewusst. Seine Tragödie ist die des abendländischen Künstlers schlechthin. Auch im 21. Jahrhundert ist die Redewendung „brotlose Kunst“ aktuell, ebenso wie Lessings Befund, „Kunst geht nach Brot“ – aus Kunst wird die Kunst des Überlebens, der Titel der Fibel für das Scheitern des Künstlers.

Goethe kann in „Wilhelm Meister“ von sich schreiben: „... nicht leicht hat ein Autor sich so prächtig eingebunden gesehen“. Zu verdanken hat dies der Dichter der einflussreichen, hochgebildeten schönen Witwe Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar. Mit dieser war er heimlich liiert, nur aufgrund dieser verbotenen Liebe genoss Goethe einmalige Privilegien, die sein Talent, sein Genie zur Entfaltung brachten. Seine Geliebte, Prinzessin aus uraltem königlichen Geblüt, höchst einflussreiche ehemalige Regentin, strebte mit ihrer ganzen Kraft die Verwandlung des jungen, planlosen Stürmer und Dränger in einen geachteten Staatsmann und weltberühmten Dichter an. Die Zusammenhänge sollten lange verborgen bleiben, denn Goethe zahlte für sein unbeschwertes Leben und Arbeiten einen hohen Preis: die Instrumentalisierung seiner Biographie. Goethe, als „Genie der Genies“ (Carl

Ludwig von Knebel) Vorbild für Generationen von Künstlern, beugte sich der Pflicht zur Geheimhaltung und verhinderte damit die Erkenntnis der für die Interpretation von Leben und Werk unabdingbaren Zusammenhänge.

Wenn Hölderlins Postulat die Ausnahme blieb, während das manipulierte Bild Goethes als Antipode das erstrebenswerte Vorbild wurde, dann nur, weil die Sphäre der Macht es bis heute verstanden hat, wirkungsmächtige Mechanismen und Automatismen im Organismus der Gesellschaft zu installieren, die engagierte Autoren und Literatur neutralisieren. Ein Beispiel aus der Juristenausbildung, dem Rückenmark des Staatswesens, ist die beispiellose Karriere des Juristen Friedrich Karl von Savigny (1779-1861). Den bahnbrechenden napoleonischen Kodifikationen mit Grundprinzipien wie Freiheit, Gleichheit und Privatautonomie setzten die deutschen Fürsten mit sicherem Gespür die wirren Lehren Savignys entgegen. Der protestantische Adlige hugenottischer Abstammung erklärte das französische Zivilgesetzbuch 1814 für „eine überstandene politische Krankheit“, die deutsche Alternative müsse die Lehre vom sogenannten Volksgeist sein. Das Rechtsnormensystem entwickle sich organisch fortschreitend, es sei aus dem innersten Wesen der Nation und ihrer Geschichte durch Rechtshistoriker als Mittler zu schöpfen. Vergeblich wettete Hegel dagegen, galt es ja auch seine Rechtsphilosophie, ja Kultur überhaupt aus den juristischen Hörsälen zu verbannen. An den Rechtsfakultäten der Universitäten mussten Studenten in toten Sprachen das Recht ab dem 6. Jahrhundert nach Christus rückwärts zu den Quellen und den Originaltexten der Justinianischen Sammlung des römischen Rechts bis etwa 30 vor Christus studieren – die Zeit vom 6. bis zum 19. Jahrhundert spielte keine Rolle! Lehrstühle wurden auf Rat und Empfehlung Savignys mit seinen Schülern besetzt. Als Österreich nach der gescheiterten Revolution von 1848 versuchte, künftige revolutionäre Unruheherde auszuschalten, wurden Savignys Schüler in hoher Zahl berufen, sogar protestantische. Die Grundlagen von Savignys absolut unzugänglichem Rechtsnormensystem sind immer dann gefragt, wenn Parlamente für überflüssig erklärt werden sollen; Savignys Volksgeistlehre war das alles legitimierende juristische Fundament und Leitidee des nationalsozialistischen Führerstaates.



Im 20. Jahrhundert stehen zwei Dichter für die von Goethe und Hölderlin markierten Antipoden: Peter Hacks und Rolf Hochhuth. Nur in den Stücken „Die Sorgen und die Macht“ (1959) und „Moritz Tassow“ (1961) versuchte der 1955 von München nach Ostberlin umgesiedelte Peter Hacks die DDR-Wirklichkeit kritisch zu behandeln, sich als Dichter einzumischen. Scharfe

Kritik, erzwungene Überarbeitungen und verhinderte Aufführungen zwangen den genialen jungen Dichter zu einer radikalen Kehrtwende. Künftig behandelte Hacks unter der Diktatur der Spießer nur klassische Stoffe, namentlich solche, die geeignet sind, die Zeiten zu überdauern, die epochenübergreifenden Gesetzmäßigkeiten folgen. Die „zeitgeschichtlichen Realien“ (Hacks) sind wie bei Goethe in Metaphern, Chiffren, Masken und Verschlüsselungen zu lesen. In einem Interview bekannte Hacks: „... nun bin ich 45, und nun bin ich auch wie Goethe“.

Diametral hierzu verhält sich Hochhuth. Im Sinne Hölderlins zog der junge Dramatiker aus Hessen gegen die Mauern ins Feld, gegen die „terroristischen Spießer“. Als 30-Jähriger gelingt Hochhuth mit dem „Stellvertreter“ Mauern einzureißen, gleichsam eine Posaune von Jericho blasend. Etwas Vergleichbares mit den Mitteln der Musik schaffte vielleicht das Ensemble Pink Floyd mit „The Wall“ (1979), eine der überragenden Symphonien des 20. Jahrhunderts. Hochhuth gelang es im Alleingang, das politische Theater von der Vorstellung zu befreien, es würde sich immer nur Marxismus oder zumindest Sozialismus dahinter verbergen. Das politische Theater stellt selbst eine Klasse dar, die durch die konkrete künstlerische Durchdringung des zu verhandelnden Gegenstandes konkurrierende Entwürfe wie das Theater des Absurden oder die Parabel – an der Wirkungsmacht gemessen – weit hinter sich lässt. Im Vergleich erscheinen sie als blasse Formeln, mit denen die Sphäre der Macht leben kann, weil dem Speer die Spitze fehlt.

Für Schiller soll das Theater ein Tribunal sein, das aktiv wird, wenn der Staat versagt, weil er sich nicht um das Gedeihen des Gemeinwesens kümmert. Bei Hochhuth braucht das politische Theater keine Revolution von außen; diese soll vielmehr im Inneren des Zuschauers stattfinden, das Gewissen rückt in den Mittelpunkt. Für das Christentum ist das Gewissen der Ort der Gottesbegegnung, die „verborgenste Mitte“ des Menschen, das „Heiligtum im Menschen“. Vom „Stellvertreter“ über „Soldaten“ bis „Wessis in Weimar“ zieht Hochhuth den Zorn von Parlamenten, Kanzlern, Päpsten, Präsidenten, Wirtschaftsbossen, kurzum der Sphäre der Macht auf sich. Der frühe Ruhm ist Hochhuths Ansporn, ein stupendes Werk an Dramen, Essays, Erzählungen und Gedichten zu erarbeiten, das von einer tiefen Kenntnis und Verinnerlichung der Kultur-, Politik- und Geistesgeschichte des Abendlandes zeugt.

Auf die Frage an Hegel, warum in seinen letzten Lebensjahren seine Gesichtszüge immer düsterer geworden seien, soll dieser geantwortet haben, er mache sich Sorgen, was aus der Philosophie werden wird, wenn er nicht



mehr sei. Ebenso bleibt das politische Theater Hochhuthscher Prägung merkwürdigerweise so gut wie eine Einzelperscheinung. Bei der Podiumsdiskussion am Sonntag „Die Bühne als Vergnügungsstätte und Publikationsorgan“ wird es auch darum gehen, ob das politische Theater nicht wieder bedroht ist, ob neue Formen der Unterdrückung existieren, ob gewissermaßen vermeintliche Leichen noch äußerst lebendig von ihrem Grab aus winken – um im Bild des „Totentanzes zu Weimar“ von Weidenbach zu bleiben.

