

SVEN NEUFERT

Rolf Hochhuth:

*„Die vereinsamte Position eines Erfolgreichen“.
Forschungsüberblick und Tagungsbericht*

Rettung des Individuums

Am Anfang stand Hitler. Das Schreiben Hochhuths – und insofern bildet er keinen Ausnahmefall in der literarischen Nachkriegsgeneration – lässt sich von der nationalsozialistischen Diktatur und ihrer Negation des Individuums und seiner Würde herleiten. Das Bild General Eisenhowers, des „machtvollsten Soldaten der ganzen Welt“, der „vor den Leichenhügeln“ des Buchenwalder Außenlagers Ohrdruf „weinen musste“, prägte sich tief in die Psyche des vierzehnjährigen Hochhuth ein.¹ Die in einer anonymen industriellen Tötungsmaschinerie beseitigten Menschen, das Aufgehen des Individuums in Massenveranstaltungen und die Verfolgung von individuellen Aktionen und Meinungsäußerungen durch die Gestapo und das NS-Justizsystem sind der Ausgangspunkt, von dem aus das Schreiben Hochhuths im Allgemeinen und die Dramaturgie seiner Theaterstücke im Besonderen gedacht werden müssen. Tief erschüttert von einem System, in dem „zeittypisch“ der Begriff „Individuum“ nur noch „denunzierend als Berufschelte verwendet“ (Hochhuth 1979, 26) worden sei, wird dem Autor Literatur zu einem widerständigen „Plädoyer für den Einzelgänger“ (ebd., 27) – der Einzelgänger und die ihn verteidigende non-konforme Literatur gedacht als Sand im Getriebe von Machtapparaten, die dessen Eigensinn zu eliminieren suchen.

Sotera Fornaro (Sassari) lenkt in ihrer Auseinandersetzung mit der Erzählung „Die Berliner Antigone“ (1963) die Aufmerksamkeit auf eine frühe und zentrale Darstellung des diktatorischer Macht schutzlos ausgelieferten Einzelnen, deren biographischen Hintergrund sie transparent macht. Sie weist auf ein Geschehen, das für das Erwachen des sozialen Gewissens Hochhuths von überragender Bedeutung ist², denn in der Figur der Anne fikionalisierte Hochhuth Rose Schlösinger, die Mutter seiner Frau Marianne. Hochhuths „Berliner Antigone“ sei ähnlich wie Sophokles‘ Drama nicht vor-

dringlich ein Text über den Widerstand, wie dies bei anderen Antigone-Bearbeitungen (W. Hasenclever, Jean Anouilh) der Fall sei, sondern – so Fornaros These – thematisiere die Verantwortung und Wahl des einzelnen Menschen. Der Wert individueller Entscheidungen werde hier wie bei Sophokles problematisiert.

Die Insistenz auf der Rettung des Individuums in der literarischen Darstellung, die für Hochhuth zur „Rettung des Menschen“ (Hochhuth 1965) schlechthin wird, lässt den 1963 auf der literarischen Bühne auftauchenden Hochhuth und seinen fulminanten Erstling „Der Stellvertreter“ als einen Anachronismus erscheinen. „In der Wurstelei unseres Jahrhunderts [...] gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt.“ (Dürrenmatt 1954, 59) Diese in der Schrift „Theaterprobleme“ (1954) formulierte Einsicht Friedrich Dürrenmatts bleibt für dessen Ästhetik nicht ohne Konsequenzen. Hier konvergieren Analyse der Zeit und dramatische Form. Drei Jahre später rollt Clov in der deutschen Erstaufführung von „Fin de partie“ (1957) den Menschenstummel Ham in die Mitte des „Raumes“ – Anthropozentrismus als bittere Parodie dessen, was vielleicht einmal möglich war. Max Frisch belebt in Anlehnung an Bertolt Brecht, doch sehr viel skeptischer³, die Parabelform und tritt öffentlich für eine „Dramatik der Permutation“ (Frisch 1965b, 369) ein, die den Irrglauben, es gäbe „die klassische Situation, wo meine Entscheidung schlechterdings die Fabel entscheidet“ (ebd., 367), durch Akzentuierung des Zufälligen gar nicht erst aufkommen lassen soll.

Die meisten deutschsprachigen Geschichtsdramen nach 1945 begegnen der Herausforderung der Geschichte nicht mehr durch eine figurenzentrierte Dramatik. Der Akzent verrückt sichtlich von der Darstellung von Geschichte zur Zitierung von Darstellungs- und Deutungsmustern, den Konstitutionsbedingungen von Geschichte als ‚Erzählung‘ also, zu denen viele Dramen auf einer Metaebene Stellung beziehen. Gängige Darstellungsmodi sind die Travestie (Peter Hacks’ „Der Müller von Sanssouci“, 1958) und die Parodie (Max Frischs „Chinesische Mauer“, 1946/72; Friedrich Dürrenmatts „Romulus der Große“, 1949/80). Das ‚welthistorische Individuum‘ wird demontiert. Mit dem Grad der Selbstreflexivität dieser Dramatik geht eine Depotenzierung der *dramatis personae* einher.

Hochhuths Schreiben generiert sich aus einer „Opposition gegen den Zeitgeist der sechziger, speziell der achtundsechziger Jahre“, als man ihm seine „obsolete Dramaturgie“ unter dem Hinweis vorhielt, „der einzelne habe doch gar nichts mehr zu melden“ (Rauscher 2000, 109). Die im Rahmen dieser

Tagung des Öfteren herangezogene Kontroverse mit Adorno⁴ ist ein eindrücklicher Beleg für Hochhuths Auflehnung gegen den in die Analyse anonymer ökonomischer und ideologischer Strukturen verfangenen marxistisch geschulten Zeitgeist der sechziger und siebziger Jahre. Die sich in der individualisierenden Dramaturgie äußernde zentrale Opposition Hochhuths zu Verfahren der Nachkriegsdramatik beschäftigt auch die meisten Beiträge der Tagung. Explizit verhandelt wird ihre Reichweite u. a. von Bernd Hamacher und Christina Schlitzberger.

Die zunehmende Entmächtigung des Individuums in einer globalisierten Arbeitswelt werde auch in Hochhuths jüngeren Dramen wie „Wessis in Weimar“ und „McKinsey kommt“ vorgeführt und müsste, so *Bernd Hamacher* (Hamburg), in der Konsequenz dazu führen, eine individualisierende Dramaturgie, die auf die Geschichtsmächtigkeit einzelner Handlungsträger setze, zu verabschieden. Um dennoch in Zeiten sich anonymisierender Entscheidungsprozesse an der Individualisierung von Geschichte festhalten zu können, suchten Hochhuths Dramen Anschluss an „mythische Rollenmuster“. Inwiefern bei Hochhuth das Individuum selbst zum komplexitätsreduzierenden Mythos wird, untersucht Hamacher u. a. an „Hitlers Dr. Faust“, dessen Mythisierung des Bösen – Hitler als Teufel – er für gefährlich hält. *Christina Schlitzberger* (Kassel) konstatiert angesichts von Hochhuths großem Drama über den Ersten Weltkrieg „Sommer 14“ eine ähnliche Ausgangslage: Angesichts des anonymisierten Sterbens in einem Krieg, der sich erstmals in großem Umfang Massenvernichtungswaffen bedient, halte Hochhuth gerade in den Binnenszenen dieses Stücks an der individuellen Verantwortung einzelner Akteure wie etwa General Falkenhayns fest, die Reflexionsebene stelle aber solche einfachen Schuldzuschreibungen wieder in Frage. In Hochhuths Stück sei der personifizierte Tod traditioneller Totentänze obsolet geworden angesichts der Möglichkeiten der Massenvernichtung. Die Verwendung des Totentanzgenres löse die in „Sommer 14“ aufscheinenden Widersprüche zwischen individueller Verantwortung und der Ohnmacht des Individuums nicht auf, sondern stelle sie aus. Von der uneingeschränkten Geschichtsmächtigkeit des Individuums könne in diesem Stück also nicht mehr die Rede sein, vielmehr werde dem Leser/ Zuschauer die „Brüchigkeit der Kategorie Individuum“ bewusst.

Wie einzelne Beiträge dieses Bandes also zeigen, wird es auch für Hochhuths Dramen immer schwieriger, das Individuum als eine unbeschädigte Kategorie zu verteidigen. Angesichts der Globalisierung, aus der eine schier unüberschaubare Interdependenz von Akteuren und Institutionen resultiert,

bedeutet die Insistenz der Dramatik Hochhuths auf der Verantwortung und Schuldfähigkeit Einzelner mehr denn je zuvor ein Sich-Querstellen zum Zeitgeist und zu vorherrschenden Analysekatgeorien.

Dieses Sich-Querstellen, das zu einem ‚Sitzen zwischen allen Stühlen‘ führt(e), kann als ein ‚Markenzeichen‘ nicht nur der Dramatik, sondern auch der Essayistik und Lyrik Hochhuths bezeichnet werden. Es führte nicht nur zu einer fortschreitenden Entfremdung zwischen Literaturkritik/-wissenschaft und Hochhuths Werk, sondern auch zu einer Vereinzlung Hochhuths innerhalb des literarischen Feldes, so dass Werner Mittenzwei schon 1974 in seinem Resümee „Der Weg des Dramatikers Rolf Hochhuth“ von der „vereinsamten Position eines Erfolgreichen“ (Mittenzwei 1974) sprechen konnte.

Wirkung: Theater als politisch Anstalt?

Möchte man die Wirkmächtigkeit seiner Stücke als Indikator nehmen, so sind die Stücke Hochhuths bis in die jüngste Vergangenheit äußerst erfolgreich. Das „Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ hat in seiner Ausstellung „Skandale in Deutschland nach 1945“ (2007/2008) den Skandal um die Aufführung von „Der Stellvertreter“ unter die zwanzig für die Bundesrepublik und ihre Entwicklung repräsentativen Skandale eingereiht. *Andreas Quermann* (Dresden), der diese Ausstellung mitgestaltete, führt in seinem Beitrag nicht nur weitere Belege für die äußerst emotionale Reaktion auf dieses Stück an, sondern beantwortet auch die Frage, wie dieser Skandal, der mittlerweile nicht nur im metaphorischen Sinn museal geworden ist, in seiner gesellschaftspolitischen Rahmung adäquat auf der Bühne des Museums inszeniert werden kann. Den Skandal um das Drama „Der Stellvertreter“ apostrophiert er nicht als einen ‚Theaterskandal‘, da es weniger ein Skandal im Theater als vielmehr ein Skandal durch das Theater gewesen sei, der sich relativ schnell vom Stück und seiner Aufführung gelöst habe.

In einer für die Dramatik der Nachkriegszeit einzigartigen Form versteht es Hochhuth, das Theater zu einer politischen Anstalt insofern zu machen, als es zum Ausgangspunkt von öffentlichen Kontroversen, Rücktritten und konkreten politischen Aktionen wird. Dieser „Eingriff in die Zeitgeschichte“ (Hinc 1981) begann 1963 mit dem Drama „Der Stellvertreter“, dessen Aufführung nicht nur innerhalb kürzester Zeit mehr als 3000 Besprechungen, sondern auch Demonstrationen und eine kleine Anfrage im Bundestag nach sich zog.⁵ Auch Hochhuths zweites Stück „Soldaten“ (1967), obgleich

an den Bühnen ungleich erfolgloser, initiierte eine brisante Diskussion über alliierte Luftkriegsverbrechen, die vermeintliche Ermordung Władisław Sikorskis durch Churchill und die willfährige Dienstbarkeit des Wissenschaftlers Frederick Lindemann, Viscount of Cherwell. Seine erste Komödie, „Die Hebamme“ (1972), in der die haltlosen Zustände in den Kieler Obdachlosen-Baracken das rigorose Zupacken der Oberschwester Sophie provozieren, führte zu einer juristische Auseinandersetzung mit der Kieler CDU-Fraktion und schließlich zur Beseitigung dieser „Schlichthäuser“, wie die Baracken von den lokalen Behörden genannt wurden.⁶

Die Filbinger-Affäre allerdings ist keineswegs auf eines seiner Dramen, sondern auf die Erzählung „Eine Liebe in Deutschland“ (1978) zurückzuführen, genauer auf den Vorabdruck des sechsten Kapitels in der Wochenzeitschrift „Die Zeit“ (17. Februar 1978), in dem in einer kurzen Textpassage die zweifelhafte Gesinnungstreue des „furchtbare[n] Juristen“ (Hochhuth 1978, 62) Filbinger zur Sprache kommt. Infolge einer von Hans Filbinger selbst entfachten juristischen Auseinandersetzung wurde er in seiner damaligen Funktion als Ministerpräsident Baden-Württembergs untragbar und von der Stuttgarter CDU zur Demission gezwungen. Das erst ein Jahr später erscheinende Drama „Juristen“ (1979) hatte es in der öffentlichen Wahrnehmung schwer, mit dem ein Jahr zuvor stattgefundenen Theater in der Villa Reitzenstein zu konkurrieren, dem Amtssitz des baden-württembergischen Ministerpräsidenten. Gleichwohl ist es nicht dem Geltungsdrang eines Dramatikers zu verdanken, der nun schnell das „Stück zum Filbinger-Sturz“ nachliefern wollte, wie Hellmuth Karasek in seinem Verriss im „Spiegel“ (22. Oktober 1979) schrieb, sondern basierte auf Vorarbeiten des Autors vom Anfang der 1970er Jahre: „‘Juristen‘ ist also nicht die Ausnutzung des Filbinger-Falles, sondern dessen Begleittext.“ (Rühle 1980, 274)⁷

In jüngster Zeit erfuhren insbesondere „Wessis in Weimar“ (1993) und „McKinsey kommt“ (2003) eine große mediale Aufmerksamkeit. In seinen „Szenen aus einem besetzten Land“, so der Untertitel von „Wessis in Weimar“, werden dem Zuschauer vor allem die ostdeutschen Folgen für das Agieren der westdeutschen Treuhandanstalt vor Augen geführt. *Ilse Nagelschmidt* (Leipzig), die einleitend einen Überblick über die literarischen Spiegelungen der ‚Wende‘ in der deutschsprachigen Literatur gibt, hält Hochhuths „Wessis in Weimar“ aus zwei Gründen für eine Besonderheit: Zum einen widme sich hier ein westdeutscher Autor der Wiedervereinigung, die bisher dominant von ostdeutschen Schriftstellern thematisiert worden

sei, zum anderen sei Hochhuth von wenigen Ausnahmen (B. Strauß, E. Schleef) abgesehen der einzige, der diesen „epochalen Umbruch und dessen Folgen für das Individuum auf die Bühne gebracht hat“. Entgegen der in Literaturkritik und Forschung dominanten Lesart von „Wessis in Weimar“ als Beitrag des Dokumentartheaters, der zu dem Vorwurf führte, Hochhuths „Botschaft“ reduziere sich „auf das Klischee des raffgierigen Westbonzen und des betrogenen Ostdeutschen“ (Haas 2004, 85), betrachtet Nagelschmidt das Drama als ein Spiel „mit den Stereotypen Oassis und Wessis zur Kennzeichnung von gänzlich verschiedenen Werte- und Normvorstellungen“. Dennoch gelinge es dem Stück nicht, bekannte DDR-Mythen wie die Vollbeschäftigung, die Frauen-Emanzipation und das funktionierende Hochschul- und Akademiesystem zu dekonstruieren, was seinen „moralischen Mehrwert“ für den Zuschauer einschränke.

Mag der „moralische Mehrwert“ von „Wessis in Weimar“ auch eingeschränkt sein, seine Öffentlichkeitswirkung war es keineswegs. Noch vor seiner Uraufführung führte das Stück zu heftigen publizistischen Diskussionen über die rechtsstaatliche Legitimität von partikularer Gewaltanwendung, der in diesem Stück angeblich das Wort geredet werde. Der Vorabdruck der ersten Szene im „Spiegel“ (Nr. 23, 1992), in der Detlev Karsten Rohwedder erschossen wird, und Hochhuths Interview mit der Zeitschrift „manager magazin“ (1992) heizten diese Diskussion zusätzlich an.

Hier zeigt sich nur beispielhaft, wie sehr der Wirkungserfolg der Dramen Hochhuths mit der Wirkmächtigkeit des „Schriftstellers als öffentlicher Person“ (Schrimpf 1977a) verbunden ist, die von einer funktionierenden, sich über Medien konstituierenden Öffentlichkeit zeugt. Der Dramatiker ist vom wortgewaltigen, vor Polemik nicht zurückscheuenden Essayisten und Publizisten nicht zu trennen. Wie etwa die Reaktionen auf „Eine Liebe in Deutschland“ oder „McKinsey kommt“ zeigen, kann der etablierte Schriftsteller durch in die Massenmedien lancierte Vorabdrucke, Interviews und Essays das mediale Agenda-Setting mitbestimmen und damit einen Resonanzraum schaffen, der einem literarischen Text oder einer Theateraufführung erst politische Wirkung verschafft. Trotz der zum Teil harschen Abqualifizierung durch die Literaturkritik gelingt es Hochhuth immer noch, den öffentliche Raum zu besetzen, und dies, weil er sich als öffentliche Person zu einer ‚Marke‘ mit einem ‚Alleinstellungsmerkmal‘ entwickelt hat – Marketing-Begriffe, die bei der Beschreibung der medialen Wirkung durchaus angebracht erscheinen: Der als „Rächer der Entrechteten“ (Schaper 2004/ Dössel 2004) , als „letzter Mohikaner des Agitproptheaters“ (Dössel

2004) und immer wieder – weniger äquivok – als „Moralist“ (Bazinger 2000) bezeichnete Dramatiker sichert sich eine innerhalb des literarischen Feldes weitgehend verwaiste Position.

Peter Langemeyer (Halden) stellt sich in seiner Standortbestimmung des politischen Dramas und Theaters bei Rolf Hochhuth die Frage: Moralische oder politische Anstalt? Zweifellos stelle sich Hochhuth in seinen poetologischen Äußerungen in die Tradition einer „zweckgerichteten, wirkungsbezogenen Literatur“, die sich nicht in der bloßen Dokumentation erschöpfe, sondern auf eine politische Wirkung abziele. Folge man der Lesart Hochhuths, so dürfe man dessen Dramen nicht entlang der Leitdifferenzen real/ fiktional (Dokumentartheater) oder schön/ hässlich lesen, sondern nach Maßgabe binärer Codes wie Macht/ keine Macht, konservativ/ progressiv, affirmativ/ kritisch. Doch die Ausrichtung der Dramen Hochhuths gegen die Trennung von Moral und Politik im Namen einer ‚Machtpolitik‘ führe dazu, dass Hochhuths Theater das Politische stets aus der moralischen Perspektive betrachte. Damit stehe er im Gegensatz zum frühen Piscator, der ähnlich wie Brecht in „Die Maßnahme“ auch Moral der Politik untergeordnet habe, aber in Übereinstimmung mit dem späten Piscator, der mit seiner Rede vom „politischen Theater als moralischer Anstalt“ eine Kompromissformel fand, mit der sich auch Hochhuths Theater beschreiben lasse. Von einer politischen Anstalt könne also bei Hochhuths politischem Theater keine Rede sein.

Gewalt: Theater als „Brandstiftung“?

Die von den neuesten Stücken ausgelösten Skandale um die Frage nach den Grenzen der Thematisierung von Gewalt in Literatur und Theater schärfen noch einmal den Blick für die außerordentliche Bedeutung, die dieses Thema in Hochhuths Gesamtwerk seit den 1960er Jahren einnimmt. Gewalt kommt nicht nur innerhalb von Hochhuths Poetologie (vgl. Langemeyer i. d. Bd.) eine zentrale Stellung zu, sondern auch in der argumentativen Auseinandersetzung der Dramenfiguren über die ihnen zur Verfügung stehenden Handlungsoptionen. Geschichte als die Geschichte von Macht- und Herrschaftsverhältnissen stellt sich in Hochhuths Dramatik immer schon als ein Raum gewaltförmiger Auseinandersetzungen dar. In der Neuzeit gilt der Staat als ein Verbund von Menschen, dem das „Monopol legitimer Gewaltsamkeit“ (Max Weber) zukommt. Das Gewaltmonopol des Staates lässt sich solange rechtfertigen, wie er es legitim und rechtmäßig ausübt. Insbesondere die Judikative als rechtssprechende Staatsgewalt wird in ihrer

Lösung von Gesetz und Recht aber immer wieder zum Gegenstand der Auseinandersetzung in Hochhuths Werk („Die Berliner Antigone“, 1963; „Eine Liebe in Deutschland“, 1978; „Juristen“, 1979). Viele Dramen Hochhuths stellen zudem krisenhafte Situationen dar, in denen Gruppen oder einzelne Individuen glauben, der Staat habe sein Gewaltmonopol verwirkt, da er nicht mehr ausreichend legitimiert sei oder unrechtmäßig handle.

Für den Fall der sich durch Essayistik und Lyrik Hochhuths ziehenden Hitler-Attentäter Johann Georg Elser und Maurice Bavaud ist die Frage nach der Legitimität eines gewalttätigen Eingreifens zu Recht nie gestellt worden.⁸ Doch Hochhuths Werk bevölkern weitere Attentäter oder zu Gewalttaten bereite Figuren, die sich innerhalb von Rechtsgefügen bewegen, die nicht so offensichtlich als Diktatur angesprochen werden können: Nicolson und seine Mitverschwörer in „Guerillas“ (1970), die Mörderin des amerikanischen Präsidenten Judith („Judith“, 1984), die durch den Prolog des Stücks in direkte Beziehung zu Elena Mazanik gesetzt wird, der die Ermordung des NS-Generalkommissars für Weißrussland gelang. In „Wessis in Weimar“ wird im Prolog die Ermordung Detlev Karsten Rohwedders gezeigt. Aufgrund der inhaltlichen Nähe der Figurenrede Hildegards zum Autorkommentar kann durchaus der Eindruck entstehen, der Autor selbst rechtfertige die Ermordung als Akt der Empörung Ostdeutscher gegenüber der westdeutschen ‚Kolonisierung‘. Jüngst erregte zudem „McKinsey kommt“ Aufmerksamkeit vor allem aufgrund der vorab bekannt gewordenen *Figurenreden*, die eine Ermordung Josef Ackermanns, des Vorsitzenden der „Deutschen Bank“, als legitim erscheinen lassen.

Der Autor selbst distanzierte sich eindeutig davon, einen „Meuchelmord“ (manager magazin 1992, 289) legitimieren zu wollen, und forderte die freie Meinungsäußerung für Kunstfiguren ein.⁹ Zugleich hielt er aber daran fest, ein Stück solle „Brandstiftung“ sein, „im Sinne der so wegweisenden wie schrecklichen Maxime Lessings: ‚,Heute ein Dichter – morgen ein Königsmörder‘“ (ebd., 292).

Die zentrale mit der Möglichkeit von Gewaltanwendung verbundene Frage, die Hochhuths Stücke zur Disposition stellen, lautet, ob die jeweils dominierende Legalität nicht nur Ausdruck eines gewaltsamen Herrschaftsverhältnisses sei. Wenn Legitimität in den Herrschaftsformen rationalen Charakters sich „kraft des Glaubens an die Geltung legaler Satzung und der durch rational geschaffene Regeln begründeten sachlichen Kompetenz“ (Weber 1988, 507) ergibt, so schwindet sie mit diesem Glauben. Der Revolutionär Nicolson in dem Drama „Guerillas“ drückt dies in seiner Auseinan-

dersetzung mit dem auf Legalität pochenden Dr. Wiener so aus: „[W]er oder was ist denn die Legalität?/ Eine Körperschaft, die sich Wahlsiege kauft/ wie der kleine Mann seine Milch/ und Gesetze über zweihundert Millionen verhängt, die dafür schufteten, daß zweihundert Familien/ wie Ölkönige schmarotzen./ Das ist unsre Legalität.“ (Hochhuth 1975, 192) Nicolsons Definition von Legalität aber wirkt nicht wie ein valides Gegenmodell zum beklagten Rechtszustand: „Legal ist jede Gewalt,/ die von Unterdrückern provoziert wird.“ (Ebd., 193)

Durch „McKinsey kommt“ zieht sich leitmotivisch ein Satz aus Jacob Burckhardts „Historischen Fragmenten“: „Es liegt nahe, daß zunächst bei Abwesenheit aller legalen Rechtsmittel, da man Richter in eigener Sache wird, eine Regierung oder ein Individuum die Zernichtung des Gegners übernimmt.“ (Hochhuth ³2004, 51) In den Mündern der Rausgeworfenen wird dieser Satz als eine Formel zur legitimen „Zernichtung“ von ‚denen da oben‘¹⁰ erprobt: „‘Bei Abwesenheit aller Rechtsmittel’ – so geht’s uns“, stellt Christina fest und fordert ihre Arbeitskollegen auf: „Ihr Männer, wo bleibt denn/ einer von euch mit der Kalaschnikow? Ein Rächer!“ (ebd., 58). Auch Ruth in „Wessis in Weimar“ rechtfertigt die Brandstiftung ihres Großvaters unter Verweis auf den Schein der Legalität, indem sie eine Passage aus ihrem „Vademecum“, Ernst Jüngers „Der Waldgang“, zitiert: „Die Rechtsverletzung kann auch legalen Anstrich tragen, etwa dadurch, daß die herrschende Partei eine verfassungsändernde Mehrheit bewirkt. Die Mehrheit kann zugleich recht haben und Unrecht tun: der Widerspruch geht in einfache Köpfe nicht hinein.“ (Hochhuth 1993, 246f.) Erst mit diesem Zitat zeigt sich die bis an die Wurzeln der Demokratie gehende Radikalität der Dramatik Hochhuths, die aber keinen anderen theoretischen Rückzugsraum mehr lässt als den sich auf seine „altgermanische Freiheit“ (Hochhuth 1993, 247) berufenden Einzelnen, der für sich selbst definieren muss, wann die „Tyrannis von Parteien oder fremden Eroberern das Land“ (Jünger ⁹1995, 28) und seine eigene Freiheit bedrückt. Man sieht, welche Probleme gerade der Subtext von „Wessis in Weimar“, Jüngers „Der Waldgang“, mit sich führt (vgl. Radvan 2003).

Im Grundgesetz, Artikel 20, Abs. 4, der als eine „verlegene Zugabe“ (Hesselberger ¹³2003, 196) zu den Notstandsgesetzen in die Verfassung fand, heißt es: „Gegen jeden, der es unternimmt, diese Ordnung¹¹ zu beseitigen, haben alle Deutschen das Recht zum Widerstand, wenn andere Abhilfe nicht möglich ist.“ Das Widerstandsrecht ist also als „ultima ratio“ konzipiert: „Solange die demokratischen Einrichtungen, insbesondere die unabhängi-

gen Gerichte, funktionieren, berechtigen auch verfassungswidrige Handlungen einzelner Staatsorgane nicht zur sofortigen Gewaltanwendung.“ (Ebd., 196) Mit den Guerillas, Judith, Professor Roessing und den Rausgeworfenen treten in Hochhuths Dramen Figuren auf, die sich innerhalb von rechtsstaatlichen Ordnungen zum Widerstand entschließen oder ihn, im Falle der Rausgeworfenen, als eine Option in ihre Überlegungen einbeziehen. Sie nehmen also den Widerstands-Paragrafen nicht für sich in Anspruch, um etwa die bestehende Ordnung zu schützen, sondern stellen sie als einen Teil des Problems dar. Wenn aber Legalität und im Falle von „Wessis in Weimar“ eine der zentralen legitimitätsbildenden Instanzen, die Demokratie, von den Figuren in Frage gestellt werden, bleibt nur noch die Hoffnung auf das Ethos des Waldgängers.

In Hochhuths „McKinsey kommt“ wird die Radikalität von „Wessis in Weimar“ wieder zurückgenommen, obwohl die oft aus dem Zusammenhang gerissenen Ackermann-Stellen anderes vermuten lassen könnten. Hilde und ihre Partei der Arbeitslosen wenden sich im letzten Akt an die Institution des Bundesverfassungsgerichtes und prangern dort eine Verfassung an, „die mit keinem Paragrafen/ vor wirtschaftlicher Willkür schützt“ (Hochhuth 2003, 76). Der Senatsvorsitzende des Bundesverfassungsgerichts, der zuvor schon in der positiv gezeichneten Rolle des Großvaters aufgetreten war, zeigt sich durchaus offen für die Belange der Petenten, auch wenn er das Bundesverfassungsgericht eigentlich nicht für die „richtige Anlaufstelle“ (ebd., 75) hält. Am Ende des Stückes wird die Europa-Fahne im Gerichtssaal verbrannt, die Institution als solche wird aber nicht grundsätzlich in Frage gestellt oder angegriffen. Die Forderung nach Aufnahme eines Rechts auf Arbeit in die Verfassung verhallt zwar im geräumten Gerichtssaal, soll aber wohl ihr Echo im Resonanzraum der Öffentlichkeit finden.

Welche Wirkungsabsicht verbindet sich mit einer Dramatik, die den Grenzbereich der ‚ultima ratio‘ immer wieder in Figurenreden oder handfesten Aktionen erforscht? Als „McKinsey“ eine Woche nach der Uraufführung von „McKinsey kommt“ tatsächlich kam und eine ganze Aufführung im Brandenburger Stadttheater buchte, wirkte zumindest für einen der Zuschauer, den Leiter des Berliner McKinsey-Büros, das Stück gewaltverherrlichend. Dem sich zur Diskussion stellenden Autor hielt er entgegen: „Die permanente Aufforderung zur Gewalt in Ihrem Stück, die ist fast schon obszön.“ (Hampel 2004) Dagegen ist darauf zu insistieren, dass ein Theaterstück nicht wie ein Essay gelesen werden darf. Im Theater tritt eine etwaige vermittelnde erzählerische Instanz, die man mit dem Autor gleichsetzen könnte,

hinter die Rede unterschiedlicher Figuren zurück. Die Autorkommentare des Stücks fordern an keiner Stelle zur Gewalt auf; die Enkelin, die an zwei Stellen (Hochhuth 2003, 19 u. 23) mit dem Gedanken einer Ermordung Josef Ackermanns spielt, steht für die psychische Lage einer Arbeitslosen, die sich von den rechtsstaatlichen Institutionen und ihren etablierten Meinungsbildnern, den Parteien, nicht mehr in ausreichender Weise vertreten sieht. Gezeigt wird also eine Figur, die sich am Rande einer Situation zu befinden meint, die nach der ‚ultima ratio‘ verlangt.

Die pragmatische Dimension der Äußerung dieser Arbeitslosen am Ende des ersten Aktes, die in der Überschrift „Warnung“ zu erkennen ist, gibt einen Hinweis auf die Wirkungsabsicht des Autors. Mit dessen schriftstellerischem Selbstverständnis ist die Forderung Jaspers‘ verbunden, dass der „politische Schriftsteller“ die „Dinge denkend auf die Spitze treibe“¹²: „Literatur treibt Probleme auf die Spitze *auch in der Zuversicht*, daß sie dadurch so ‚aus‘-diskutiert werden, daß dem Leben erspart bleibt, sie ebenso auf die Spitze zu treiben.“ (Hochhuth 1991, 2133) Die Gewaltdarstellungen in Hochhuths Werk basieren also auf kathartischen Überlegungen. Die Bühne wird zu einem Raum, in dem das ausgesprochen, gefühlt und ausagiert wird, was realiter nicht möglich werden soll.

Hochhuth inszenieren

Den „direkten politischen Eingriff“ von Hochhuths Dramen hält *Axel Schalk* (Berlin) innerhalb der jüngeren deutschen Dramatik für singulär. Hochhuth enthalte sich ihrer privatistischen Tendenzen und öffne sich auch nicht der immer noch dominanten (Theater)Ästhetik der Dekonstruktion, sondern richte als engagierter Autor seine an aktuellen Zeitfragen orientierten Stücke auf eine direkte Wirkung aus. Mit den Worten Erwin Piscators spricht Schalk von der Überwindung des Novellistischen und nur Interessanten zugunsten einer objektivierenden und auf Totalität ausgerichteten Dramatik, die sich mit Grundsatzfragen des Miteinanders beschäftige und somit eminent politisch sei.

Sowohl Schalk als auch *Gert Ueding* (Tübingen) konstatieren trotz der politischen Bedeutsamkeit der jüngsten Dramatik Hochhuths eine immer stärkere Isolierung des vereinsamten Erfolgreichen, der von den deutschen Bühnen zwar noch uraufgeführt werde, aber kaum mehr einen integralen Bestandteil des Spielplans bilde. Diese mangelhafte Berücksichtigung Hochhuths durch die führenden Bühnen hänge, so Uedings These, gerade mit der Wirkungsabsicht seiner Dramen zusammen, die sich der

„Selbsterregungskultur“ des heutigen Theaters verschlossen und einen „ethischen Individualismus“ pflegten, dessen geschichtsphilosophische und ästhetische Bedingungen dem herrschenden Zeitgeist nicht entsprächen. Die Sprache der Dramen Hochhuths unterstreiche diese Wirkungsabsicht und nutze in einem ungewöhnlichen Umfang Alltagssprache, Dialekte, berufsständisches und generationenspezifisches Sprechen, um das Theater wieder zum Ort zu machen, an dem sich Sprache ereigne. Solange das Theater aber an der Eliminierung oder Auflösung von Sprache in „exzessiv-affektivistischem Sprachhandeln“ arbeite und das Bildertheater dominiere, könne Hochhuths Dramatik in ihm keinen bedeutenden Raum einnehmen.

Hubert Speidel (Kiel) stützt den Argumentationsgang Uedings indirekt in seinem Parforce-Ritt durch Aufführungskritiken jüngster Projekte des Regietheaters, dem er eine Vorliebe für die Zurschaustellung des nackten Körpers sowie seiner Säfte und Ausscheidungsvorgänge attestiert. Das Abstoßende und Ekelhafte werde zum Prinzip moderner Ästhetik erklärt. Der Voyeurismus der Bühne bediene die „psychosexuelle *conditio humana*“ des Zuschauers unter dem eskamotierenden Verweis auf „ästhetische Sekundärbegründungen“ und habe somit noch nicht einmal mehr, wie Speidel in seiner kämpferischen Polemik festhält, die Ehrlichkeit des Puffs: „Dieses Theater kann nicht das Theater Rolf Hochhuths sein und deshalb spielt es ihn nicht.“

Ganz verschließen sich für Hochhuth aber auch in den letzten Jahren die Bühnen nicht. Aus der Zusammenarbeit mit dem kleinen Theater der Stadt Brandenburg ging die erfolgreiche Uraufführung von „McKinsey kommt“ (Februar 2004), die Uraufführung seiner Komödie „Familienbande“ (November 2005) und eine neue Inszenierung von „Wessis in Weimar“ (2009) hervor. Jüngst spielte die freie Theatergruppe Blochberger das bislang letzte Stück Hochhuths, die Tragikomödie „Heil Hitler!“ (2007) (vgl. Hochhuth 2004) in der Berliner Akademie der Künste.

Sewan Latchinian (Senftenberg), Intendant der Neuen Bühne Senftenberg, die 2005 von 39 Fachkritikern des Theatermagazins „Theater heute“ zum besten deutschen Theater gewählt wurde, sprach in seinem Vortrag von dem „festen Entschluß“, eine Neu-Inszenierung des Dramas „Der Stellvertreter“ zu unternehmen. Seine ersten Vorschläge zielen auf eine stärkere Parabolisierung des Stückes ab, in dessen Inszenierung die Verantwortung und Notwendigkeit von Entscheidungen im Hier und Jetzt vor dem Hintergrund einer Geschichte der Barbareien thematisiert werden solle, über die auch der Völkermord der Türken an den Armeniern, der militärische Einsatz der NATO in

Jugoslawien oder der Irak- und Afghanistan-Krieg integriert werden könnte.

Die Absicht Latchinians, das Stück aus dem konkreten historischen und dokumentarischen Kontext zu lösen, kann als Reaktion auf eines der Probleme gewertet werden, mit dem heutige Theatermacher angesichts der Zeitstücke Hochhuths konfrontiert sind. Insofern ist Latchinians Ringen um einen neuen Inszenierungsansatz auf das Engste verknüpft mit der aufwändigen musealen Aufbereitung des historischen und gesellschaftspolitischen Kontextes im Drama „Der Stellvertreter“, wie sie Andreas Quermann und das „Haus der Geschichte“ unternommen haben. Möchte das Theater nicht zur Stätte einer gleichsam musealen Re-Inszenierung eines Theaterskandals werden, muss es sich fragen, was dieses Stück für das 21. Jahrhundert bedeutet, in dem allein die an den Papst und die Kirche herangetragene moralische Frage – man denke etwa an Johannes Paul II. „Mea culpa“-Rede zu Beginn der Passionszeit 2000 – keine Sprengkraft mehr bergen könnte. Ob aber gerade dieses den Holocaust und die Verantwortung einer weltumspannenden Autorität dramatisierende Stück einer historischen Entkontextualisierung zugänglich ist, wird während der die Tagung abschließenden *Podiumsdiskussion* kontrovers verhandelt. Rolf Hochhuth beharrt in der Diskussion auf der Einzigartigkeit des Holocaust genauso wie auf der einzigartigen Stellung des Papstes, dessen Schweigen nicht etwa mit dem Schweigen der türkischen Regierung zu den Morden an den Armeniern gleichgesetzt werden dürfe. Diesem Einwand stellt Latchinian die poetische Wahrheit der Bühne gegenüber, die auf einer höheren Ebene als der historischen Faktizität angesiedelt sei.

Dramatiker der Widersprüche

Mit dem hier angesprochenen Widerspruch von poetischer und historischer Wahrheit ist eine Eigenart der Dramatik und Autorschaft Hochhuths berührt, die auch auf dieser Tagung unterschiedlich bewertet wurde. Der Widerspruch zwischen historischem Wahrheitsanspruch und poetischer Freiheit, der viele Dramen Hochhuths kennzeichnet, ist nur einer unter vielen Widersprüchen, die ein irisierendes Bild des Autors und seines Werks ergeben und klare Zuordnungen nicht zulassen. Jenseits des oft als unkünstlerisch empfundenen Eingriffs in die Zeitgeschichte, der vielen Kritikern zudem sprachlich nicht wohlgeformt genug erscheint, ist es wohl auch diese Widersprüchlichkeit des Autors und seiner Dramatik, die ihn für die wissenschaftliche Behandlung und kritische Beurteilung sperrig macht. Widersprüche ergeben sich etwa auf folgenden Feldern:

- i) *Literaturhistorische Etikettierung: Dokumentartheater vs. klassische Dramaturgie*
- ii) *Intratheatrale Kommunikation: Episches vs. illusionistisches Theater*
- iii) *Gesellschaftspolitisches Analysepotential: Ökonomie vs. Metaphysik*
- iv) *Geschichtsphilosophie: (konkrete) Utopie/ Reformismus vs. ethologische Geschichtsphilosophie*
- v) *Ideologische Positionierung des Autors: Linker vs. Konservativer*

zu i) Die Teilnehmer der Tagung stimmen ohne Ausnahme darin überein, dass das Etikett ‚Dokumentartheater‘ der Dramatik Hochhuths nicht gerecht werde. Lässt sich der Begriff ‚Dokumentartheater‘ als literaturwissenschaftliches Analyseinstrument grundsätzlich in Frage stellen, da auf der Ebene der Textkonstitution angesiedelte Unterschiede zum ‚nicht-dokumentarischen‘, sogenannten ‚Geschichtsdrama‘ schwerlich haltbar sind, so erweist er sich erst recht im konkreten Fall schon in Bezug auf Hochhuths Erstling als nur sehr bedingt brauchbar. Bereits in den dem Dramentext folgenden „Historischen Streiflichtern“ verweist Hochhuth auf seine Orientierung an Schillers idealisierender Entschlackung der Wirklichkeit. Auch in den *dramatis personae* heißt es: „Außer dem Papst, dem Nuntius, Gerstein, Hirt und Eichmann sind alle Gestalten wie die Namen frei erfunden.“ (Hochhuth ³³2000, 19) Wie *Nikolas Immer* (Jena) in seiner Untersuchung der Dramenpoetik Hochhuths aber nachweist, lassen sich gerade die ‚Regieanweisungen‘ Hochhuths als Ausweis einer „knechtischen“ Orientierung an der Geschichte lesen, die auch durch die poetologischen Selbstauskünfte des Autors gestützt werden, der sich als „Knecht der Geschichte“ bezeichnet. Weder könne Hochhuths Poetik eindeutig Schillers oder Lessings herrschaftlichem Umgang mit der Geschichte zugeordnet werden, noch lasse sie sich als dokumentarisch bestimmen. Die Parallelen zu literarischen Vorbildern, die Hochhuth selbst durch Verweise auf dramatische Subtexte hervorruft, und die gerade im Hinblick auf Schiller immer wieder von Forschung und Literaturkritik hervorgekehrt wurden, beziehe sich etwa auf die erzieherische Funktion des Theaters, die Tragödientheorie Schillers aber sei auf Hochhuths Dramatik nicht zu applizieren. Der Konstitution einer „Suprawirklichkeit“ durch Hochhuths Dramenpoetik ständen die auf „Realgeschichte“ zielenden kritischen Kommentare gegenüber, deren moralischer Rigorismus durch die Konfrontation mit einer Potentialgeschichte an Durchschlagskraft verliere.

Diese Widersprüchlichkeit erweist sich für Ueding als scheinbar, da die Einarbeitung von Dokumenten, Zeitungsartikeln und Fakten nicht der Konstitution einer historischen Wahrheit dienen, sondern als Elemente eines ‚totalen Theaters‘ im Sinne Piscators aufzufassen seien, das Geschichte nicht deuten, sondern machen wolle. Langemeyer folgt Ueding in diesem Punkt: Der sich mit den Dokumenten verbindende Anspruch auf Authentizität und Verifizierbarkeit werde der politischen Wirkungsabsicht seiner Stücke untergeordnet. – Mit dem (scheinbaren) Widerspruch zwischen symbolischer ‚Entschlackung‘ und dokumentarischer Referenz ist sicherlich ein auch zukünftig interessantes Forschungsfeld benannt. Betrachtet man diesen Widerspruch nicht aus der Perspektive der Poetik und poetologischer Absichtserklärungen, sondern der Rezeption, so fällt auf, dass Hochhuths Dramatik nicht zuletzt deshalb solch eine Brisanz erlangt, weil sie als ein Beitrag gewertet wird, dem es um die historische Wahrheit gehe. So trägt etwa eine der ersten monographischen Repliken auf die „Stellvertreter“-Uraufführung im Berliner Theater am Kurfürstendamm den Titel „Verfälschte Geschichte“ (Adolph, 1963). Positiv gewendet, aber von derselben Rezeptionshaltung zeugend, stellt Hannah Arendt das Stück „Der Stellvertreter“ als „das am meisten auf Tatsachen beruhende Werk dieser Generation“ heraus, dessen Glaubwürdigkeit auf dem aufrichtigen Interesse „an der dokumentarischen geschichtlichen Wahrheit“ (Arendt 1964, 111) beruhe. Auch das Stück „Soldaten“ erlangte bei seiner Aufführung vor allem deswegen in der englischen Presse eine so große Aufmerksamkeit, weil die auftretenden Figuren als historisch referenzialisierbare wahrgenommen wurden. Hochhuths öffentliches Auftreten als Schriftsteller, seine Verweise auf einen britischen Informanten und die Forschungen David Irvings, die seine Version vom Tode Sikorskis durch Churchill stützen würden (vgl. Hoffmeister 1980, 109-114), taten ihr Übriges, um „Soldaten“ als einen in die dramatische Form gegossenen Beitrag zum historischen Diskurs zu lesen. Die fast allen Dramen beigegebenen Paratexte, die entweder autograph („Historische Streiflichter“, Vorwort zu „Guerillas“) oder allograph sind und etwa von Historikern wie Golo Mann („Der Stellvertreter“) oder Fritz Fischer („Sommer 14“) stammen, führen im Verein mit den dokumentengesättigten ‚Nebentexten‘ immer wieder zu einer Orientierung der Rezeption an der historischen Wahrheit des Dargestellten. Auch in der Filbinger-Affäre ging es in der öffentlichen Diskussion vorrangig um die Faktizität des literarisch Behaupteten, zu deren Untermauerung der Autor selbst ins

Bundesarchiv Koblenz ging (Hoffmeister 1980, 236).

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive wären für eine Untersuchung dieses Rezeptionsphänomens vor allem das Verhältnis von Text und Paratext und der unklare Status der Autorkommentare innerhalb der Dramatik Hochhuths zu fokussieren.¹³ Literaturwissenschaft und Kritik tun sich offensichtlich schwer mit diesen langen, die Figurenrede durchbrechenden Kommentaren, die als ‚Regieanweisungen‘ kaum zu qualifizieren sind und alles andere als ‚Nebentexte‘ oder gar „interruptions“ (Perry 1969, 832) darstellen. Wie Immer in seinem Beitrag konstatiert, tritt in ihnen der Autor als Sprecher in den Vordergrund, der historische Essay bricht gleichsam ins Drama ein und die Lektürehaltung des Rezipienten ändert sich.

Bemüht man Genettes Theorie des Paratextes zur Beschreibung der Autorkommentare, so wären diese als ‚Originalanmerkungen‘ zu bezeichnen, deren Funktion in der „Ergänzung“, der „Abschweifung“ und Kommentierung liegt. Nicht selten werden in ihnen „Zitate [...] ausgewiesen, Quellen angegeben, Gewährsleute zitiert, Informationen und Dokumente als Bestätigung oder Ergänzung angeführt“, „passende oder unpassende Abschweifungen“ angefügt (vgl. Genette 2001, 310-312). Die Originalanmerkung erweist sich also als „ein lokaler Umweg oder eine momentane Verzweigung des Textes, und als solche gehört sie ihm beinahe ebenso sehr an wie ein bloßer Einschub. Wir befinden uns hier in einem sehr unbestimmten Randbereich zwischen Text und Paratext.“ (Ebd., 313) Offensichtlich werden diese begrifflich auch als ‚Originalanmerkungen‘ nur unzureichend beschriebenen Autorkommentare in der Rezeption wie eine Anmerkung behandelt, die in wissenschaftlichen Werken der Legitimation eines referenzialisierbaren Wahrheitsanspruchs dienen. Freilich durchbricht Hochhuth selbst immer wieder diese sich aufbauende Rezeptionshaltung ausdrücklich, wenn er etwa in den „Historischen Streiflichtern“ feststellt: „Das ist nicht Wissenschaft und soll es nicht sein.“ (Hochhuth ³³2000, 382) Analog dazu heißt es in dem Stück „Soldaten“: „Hier ist nicht Wissenschaft, hier ist Theater [...].“ (Hochhuth 1970, 146)

ii) In engem Zusammenhang mit der Frage, welchem literarischen Modell und Vorbild Hochhuth denn nun zuzuordnen sei, stehen die als widersprüchlich beschreibbaren Wirkungsmechanismen der Dramatik Hochhuths, die im Theater die intratheatrale Kommunikation¹⁴ zwischen Zuschauer und Darsteller bestimmen sollen. Zumeist wird von der Forschung Hochhuths Theater als illusionistische Bühne mit aristotelischer Wirkungsästhetik be-

schrieben. So behauptete Schrimpf (1977b, 147) etwa, im „Stellvertreter“ sei das „Hauptgeschehen“ eine „dramatische Handlung der Illusionsbühne [...] mit Helden von konsequentem, durchgeführtem Charakter, durchmotivierter Fabel, Exposition, Klimax und Katastrophe“. Er konzidiert Hochhuths Hauptwerk aber auch eine „epische Verfremdung“, die den „direkten Bezug zur außerkünstlerischen politischen Wirklichkeit“ herstelle. Perry (1969, 828) hingegen stellt bezüglich dieses Dramas einsinnig fest: „He has chosen to write his play in the form which is best suited to the task of generating emotion in the audience – that of the conventional ‚theatre of illusion‘“. Ismayr (1977, 190) geht sogar so weit, das Stück als „nahezu unberührt von Einflüssen des ‚absurden‘ wie des ‚epischen‘ Theaters“ zu bezeichnen. Immer kann in seinem Beitrag zur Dramenpoetik nachweisen, dass sich in ihm keinesfalls die reine Form aristotelischen Dramas verwirklicht, selbst der ‚geschlossenen Form‘ im Sinne von Volker Klotz lasse es sich nicht zurechnen. Taëni (1966, 32) kommt zu dem ausgewogenen Urteil, das Drama bediene sich epischer Elemente, beruhe innerhalb der auf Riccardo konzentrierten Handlung aber auf einer aristotelischen Wirkungsästhetik und „vereinigt so gewissermaßen zwei Stücke in einem“. Wirkungsästhetisch ist also hier wie in vielen anderen Stücken nicht von einem Entweder – Oder, sondern von einem Sowohl-Als-auch auszugehen.

Die sich beim Lesen der Dramentexte immer wieder aufbauende Distanz zu Figur und Handlung wird durch ein am *movere*-Prinzip orientiertes Wirkungskonzept immer wieder aufgebrochen. Eindrücklich realisiert sich dies in der Verwendung des kreatürlichen Schreis in Hochhuths Dramatik. So schreit Carlotta in dem Stück „Der Stellvertreter“ auf, als sie vom „Tod ihrer Sippe“ (Doktor) erfährt, „*wie eine kreißende Frau in der Narkose, restlos enthemmt. [...] Ein Vorgang, so unverfremdet kreatürlich, so gänzlich unbezähmbar, daß er alles zerschlägt, was bisher versucht wurde, um die uns noch so nahestehenden Greuel der ‚Endlösung‘ auf der Bühne zu entrücken, zu stilisieren.*“ (Hochhuth ³³2000, 374) Im auf der Toteninsel spielenden Epilog des Dramas „Sommer 14“ sieht sich der Tod konfrontiert mit den Lauten sterbender Pferde und Menschen und hält sich „*wie selber gefoltert [...] die Gehörlöcher zu*“ (Hochhuth 1992, 397). Der Schrei findet hier gemäß der wirkungsästhetischen Dramentheorie Denis Diderots Anwendung, für den der ‚cri de la nature‘ einen Moment höchster psychischer Spannung signalisiert, in dem der Bürger aus dem Kulturzustand heraustritt und als ‚homme naturel‘ sichtbar wird.¹⁵ Der Schrei als eine vorsemiotische Ausdrucksform des Körpers ist – diese Hoffnung verbindet sich mit seinem

Einsatz – universal und wirkt unvermittelt auf den hörenden Zuschauer. Eine ähnliche Unvermitteltheit der Wirkung sucht Hochhuth in der Rahmen-erzählung von „Soldaten“, in der sich das Foto eines Dresdner Bombenopfers vor dem Zuschauer „riesig wie die Trümmerfassade“ aufbaut. Der reuige Sünder – und mit ihm nach Möglichkeit der Zuschauer – „verliert“ sich „überwältigt“ in diesem Bild und erkennt im Opfer sich selbst: „Erst mein Opfer, jetzt mein Verfolger, bald mein Abbild.“ (Hochhuth 1970, 25-27)

Besonders in den frühen Dramen Hochhuths könnte ihr episches Potential zugunsten des *movere*-Prinzips stark begrenzt werden, wenn man die Autorenkommentare ausklammert. Dieses wirkungsästhetische Problem wiegt umso schwerer, wenn man berücksichtigt, dass die Vermittlung eines Figurenbildes in Hochhuths Dramen vorrangig über die „geistige Physiognomie“, kaum aber über „gestisches Material“ vorgenommen wird: „Bei Hochhuth gibt es im Grunde keine Dialektik von Gestus und Dialog. Der Dialog fordert die Geste gar nicht heraus, er beschäftigt nur den Kopf, nicht den ganzen Körper des Schauspielers.“ (Mittenzwei 1974, 1264f.) Das Verhältnis von epischer Distanznahme und kathartischer Wirkung wird sich daher zu einem nicht geringen Teil danach bestimmen lassen müssen, inwieweit es einer Inszenierung gelingt, die Autorkommentare und Motti in die Aufführung einzubauen. In „McKinsey kommt“ z. B. ist das epische Element durch die Epilogtechnik, für die sich Hochhuth bezeichnenderweise nicht auf Brecht, sondern auf Shakespeare beruft, stärker im Dramentext als solchem verankert.

iii) Wohl am schärfsten hat Jan Berg das gesellschaftsanalytische Potential der Dramatik Hochhuths angegriffen: „Alles Ökonomische oder Soziale erscheint als biologisch oder moralisch hervorgebracht.“ (Berg 1977, 101; vgl. Berg 1973) Durch die individualisierende Dramaturgie ist die bereits von Adorno angesprochene Gefahr gegeben, das „Komplement“, das die Handlung der Subjekte Bedingende und damit Grundlegende, nämlich den „gesellschaftliche[n] Mechanismus“ (Adorno 1998, 594) unter den Tisch fallen zu lassen. Hochhuths Ausrichtung gegen eine marxistische Fixierung auf anonymisierte Prozesse und sein Eintreten für die Geschichtsmächtigkeit des Individuums führen nicht immer zu einer befriedigenden Verwebung von Individuum und gesellschaftlichem Umfeld. Zuweilen ist die Dialektik von Individuum und Gesellschaft unterkomplex. Dies zeigt sich mustergültig an der Figur des Senators Nicolson in dem Drama „Guerillas“, der Durzak

(1981, 168f.) nicht zu Unrecht eine Nähe zum „amerikanischen Comics-Herkules Superman“ attestiert, dem mit dem CIA-Boss Harold Stryker „Lex Luthor“ gegenüberstehe. Der moralische Impetus der Dramatik Hochhuths äußert sich manchmal in einer recht einschichtigen Gegenüberstellung von Vertretern des ‚Guten‘ und ‚Bösen‘. Eine Tendenz, die erst dann problematisch wird, wenn diese moralischen Zuschreibungen nicht mehr auf der Darstellung der gesellschaftlichen Genese von Verwerfungen basieren, sondern sie quasi natürlich festschreiben.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich in einigen Dramen Hochhuths ein als widersprüchlich deutbares Einhergehen von Metaphysierung des Bösen und ökonomisch-gesellschaftlicher Kontextualisierung. In „Der Stellvertreter“ stehen beide Elemente unverbunden nebeneinander. Einerseits werden dem Leser nur allzu deutlich die ökonomischen und ideologischen Motive des Vatikans für sein Schweigen und die nur scheinbar individuellen Beweggründe der nationalsozialistischen Elite für ihr Engagement (Jägerkeller-Szene, I/2) vor Augen geführt, andererseits wird mit der Figur des Doktors das personifizierte Böse in Szene gesetzt, das in der „Unterwelt“ (Hochhuth ³³2000, 303 u. 336) von Auschwitz an geradezu unüberwindbarer metaphysischer Größe gewinnt.¹⁶

Im dezidierten Festhalten an der Tragödie in bewusster Abgrenzung von Brecht, der „alle Tragik [...] nur mehr auf Ausbeutung in klassenkämpferischer Sicht zurückzuführen gewillt ist, dogmendumm wie Parteiblättchen“ (Hochhuth 1996, 7), zeigt sich – trotz der Bemühungen um eine gesellschaftliche Totalisierung in Hochhuths Dramatik – ein die gesellschaftliche Beschreibungsebene transzendierender Zug. Zuweilen, so legt Hochhuth in seiner Essayistik nahe, komme ein „Fremdling aus der anderen Welt“¹⁷, der „Menschen, eine Gesellschaft und ganze Völker packt und zerstampft“ (ebd., 18).

iv) Inwiefern das Tragödienkonzept Hochhuths eingebunden ist in eine Geschichtsphilosophie, die auf Annahmen der Verhaltensethologie von Konrad Lorenz basiere, führt *Sven Neufert* (Bonn) in seinem Beitrag aus. Der Widerspruch zwischen einer individualisierenden Dramaturgie, die von der Geschichtsmächtigkeit des Menschen ausgeht und insofern individuellen Akteuren Schuld und Verantwortung zurechnen kann, und einer zyklischen, sich ethologischer Erkenntnisse bedienenden Geschichtsphilosophie schreibe sich vor allem tief in das Drama „Soldaten“ ein, sei aber auch schon in „Der Stellvertreter“ angelegt. Der Held in einer natürlich determinierten Ge-

schichte reinszeniere den Mythos des Sisyphos: Auch wenn es aufgrund der mangelhaften intergenerationellen Lernfähigkeit absurd erscheint, rennt er gegen eine Geschichte an, die in „Soldaten“ durch eine monologische Figurenrede und die Handlungsstruktur als die Wiederholung des Immer-Gleichen vorgestellt werde. Erst mit dem Stück „Guerillas“, in dem sich Hochhuths Dramatik der Projektion einer neuen Wirklichkeit öffne, und den Komödien („Die Hebamme“, 1971; „Lysistrate und die Nato“, 1974), die als konkrete Utopien gelesen werden könnten, verliere die Geschichtsphilosophie Hochhuths in der Anlage seiner Stücke an Bedeutung, ihr Reflex lasse sich aber noch in „Sommer 14“ (1989) nachweisen.

v) Die Verweigerung Hochhuths gegenüber Modellen marxistischer Gesellschaftsinterpretation, für die etwa Herbert Marcuse Ende der 1960er einstand, und die Anlehnung an geschichtstheoretische Überlegungen von Jacob Burckhardt, Oswald Spengler, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff und Ernst Jünger ließen Stimmen aufkommen, die den gemeinhin als ‚links‘ verorteten Autor einen Konservativen nannten (vgl. Janßen 1970, Mennemeier 1975). So stellte Henning Rischbieter angesichts des Geschichtspessimismus von „Soldaten“ in einer zeitgenössischen Rezension fest, Hochhuth sei „fast“ bei „dem heroischen Nihilismus der Spengler und Jünger“ angelangt: „Hier bedient sich ein Konservativer der literarischen Formen, die seiner weltanschaulichen Position gemäß sind.“ (Rischbieter 1967, 5) Auch seinen berühmten Essay „Der Klassenkampf ist nicht zu Ende“ (1965) wird man – obwohl er in der zeitgenössischen Rezeption oft so gelesen wurde – jenseits des Reizwortes „Klassenkampf“ nicht als ‚linke‘ Programmschrift im Sinne der damaligen Lagerkämpfe bezeichnen können.¹⁸

Die Utopien der Hochhuthschen Texte, hier seien beispielhaft die Kapital- und Eigentumsbildung für alle („Der Klassenkampf ist nicht zu Ende“), die Luftkriegs-Konvention („Soldaten“), das Siebenpunkte-Programm der reformistischen Revolutionäre („Guerillas“) und die Aufnahme des Rechts auf Arbeit in die Verfassung („McKinsey“) genannt, zeugen von einem sich großen heilsgeschichtlichen Entwürfen verschließenden Autor, der insofern konservativ genannt werden kann, als er überzeugt ist: „Der Mensch ändert sich nicht von Grund auf.“ (Hochhuth 1965, 485) Im Kern dieses Konservatismus entsteht aber eine moralische Empörung gegenüber gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten, die in ihrem Hindrängen auf Veränderung der Macht- und Besitzverhältnisse an Radikalität manche vermeintlich ‚linke‘ Position übertrifft. Die provokante Frage der Zeitschrift „manager magazin“ nach

der politischen Einstellung des Autors zeigt auch in diesem Fall das Bedürfnis nach Einordnung an, dem das Außenbild des Autors und sein Werk sich – der Antwort des Autors zum Trotz – schwerlich fügen: „*mm*: Der Polemiker Hochhuth ist politisch schwer einzuordnen. Für die alten Linken sind Sie ein liberaler Scheißer, für die alten und neuen Rechten sind sie ein linker Wühler. Wie sehen Sie sich selbst? *Hochhuth*: Ich bin ein liberaler Scheißer.“ (manager magazin 1992, 296)

Den hier genannten Widersprüchen könnten weitere hinzugefügt werden; so wäre etwa die Aufarbeitung der Stellung von Hochhuths Dramatik zum Bühnennaturalismus¹⁹ ein Desiderat, auch hier würde das Ergebnis widersprüchlich oder doch zumindest nicht unilinear ausfallen. – Ob sich die hier aufgezeigten Widersprüche ‚aufheben‘ oder ‚versöhnen‘ lassen, soll offen bleiben. Die aufgezeigten Spannungen könnten in Formeln wie der von Fritz Raddatz (1981) scheinbar aufgelöst werden, der Hochhuth einen „utopischen Pessimisten“ nannte. Sie nicht aufzulösen würde jedoch kein Zeichen ästhetischer oder intellektueller Defizienz sein, sondern könnte den besonderen Reiz des Werks und der unorthodoxen Positionierung seines Autors ausmachen.

Literatur

- Adolph 1963 – Adolph, Walter: Verfälschte Geschichte. Antwort an Rolf Hochhuth. Mit Dokumenten und authentischen Berichten, Berlin 1963.
- Adorno 1998 [1967] – Adorno, Theodor W.: Offener Brief an Rolf Hochhuth, in: Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur (Gesammelte Schriften, Bd. 11), Darmstadt 1998, 591-598.
- Anglet 2003 – Anglet, Andreas: Der Schrei. Affektdarstellung, ästhetisches Experiment und Zeichenbewegung in der deutschsprachigen und in der französischsprachigen Literatur und Musik von 1740 bis 1900 – unter Berücksichtigung der bildenden Künste, Heidelberg 2003.
- Arendt 1964 – Arendt, Hannah: Der Stellvertreter in den USA, in: Neue Deutsche Hefte 1964, H. 101, 11-123.
- Bazinger 2000 – Bazinger, Irene: Durch Wald oder Klinik, in: Berliner Zeitung, 14. 8. 2000.
- Bekes 1978 – Bekes, Peter: Dramaturgie der Versöhnung. Überlegungen zur Kontroverse zwischen Hochhuth und Adorno, in: Text und Kritik 58 (1978), S. 11-22.
- Beniston 2000 – Beniston, Judith: „Unzulänglichkeit gegenüber der Geschichte“. Hochhuth's „Der Stellvertreter“ and Weiss's „Die Ermittlung“, in: Mary Fulbrook/ Martin Swales (Hrsg.): Representing the German nation. History and identity in twentieth-century Germany, Manchester/ New York 2000, S. 91-117.
- Berg 1973 – Berg, Jan: Geschichts- und Wissenschaftsbegriff bei Rolf Hochhuth, in:

- Heinz Ludwig Arnold/ Stephan Reinhardt (Hrsg.): Dokumentarliteratur, München 1973, 59-66.
- Berg 1977 – Berg, Jan: Hochhuths „Stellvertreter“ und die „Stellvertreter“-Debatte. „Vergangenheitsbewältigung“ in Theater und Presse der sechziger Jahre, Kronberg 1977.
- Burgers 1986 – Burgers, Hetty: Die „Stellvertreter“-Rezeption in der DDR. Zur Rezeption der einen deutschen Literatur im anderen Deutschland, in: Jos Hoogeveen/ Hans Würzner (Hrsg.): Ideologie und Literatur(wissenschaft), Amsterdam 1986, 167-207.
- Diderot 1981 – Das Theater des Herrn Diderot, hg. und übers. von Gotthold Ephraim Lessing, neu hg. mit Einleitung und Anmerkungen von Wolfgang Stellmacher, Leipzig 1981.
- Dössel 2004 – Dössel, Christine: Wenn der Frustmann zweimal klingelt, in: SZ, 16. 2. 2004.
- Dürrenmatt 1954 – Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme, in: Friedrich Dürrenmatt: Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd. 7, Zürich 1996, S. 28-69.
- Durzak 1981 – Durzak, Manfred: Amerikanische Mythologien. Zu Hochhuths Dramen „Guerillas“ und „Tod eines Jägers“, in: Hinck 1981, 159-186.
- Frisch 1965a – Frisch, Max: Der Autor und das Theater. Rede auf der Frankfurter Dramaturgentagung 1965, in: Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, Bd. 5, Frankfurt/M. 1986, S. 339-354.
- Frisch 1965b – Frisch, Max: Schillerpreis-Rede, in: Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, Bd. 5, Frankfurt/M. 1986, 362-369.
- Genette 2001 [1987] – Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt/ M. 2001.
- Haas 2004 – Haas, Birgit: Theater der Wende – Wendetheater, Würzburg 2004.
- Hampel 2004 – Hampel, Torsten: McKinsey war da, in: Der Tagesspiegel, 25. 2. 2004.
- Hesselberger ¹³2003 – Hesselberger, Dieter: Das Grundgesetz. Kommentar für die politische Bildung, Bonn ¹³2003.
- Hinck 1981 – Hinck, Walter (Hrsg.): Rolf Hochhuth – Eingriff in die Zeitgeschichte. Essays zum Werk, Reinbek 1981.
- Hochhuth 1965 – Hochhuth, Rolf: „Die Rettung des Menschen“, in: Frank Benseler (Hrsg.): Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács, Neuwied/Berlin 1965, 484-490.
- Hochhuth 1970 [1967] – Hochhuth, Rolf: Soldaten. Nekrolog auf Genf. Tragödie, Reinbek 1970.
- Hochhuth 1971 – Hochhuth, Rolf: Krieg und Klassenkrieg. Studien, Reinbek 1971.
- Hochhuth 1975 – Hochhuth, Rolf: Stücke. Guerillas. Lysistrata, Berlin (Ost) 1975.
- Hochhuth 1978 – Hochhuth, Rolf: Eine Liebe in Deutschland, Reinbek 1978.
- Hochhuth 1979 – Hochhuth, Rolf: Tell 38. Dankrede für den Basler Kunstpreis 1976 am 2. Dezember in der Aula des Alten Museums. Anmerkungen und Dokumente, Reinbek 1979.
- Hochhuth 1983 – Hochhuth, Rolf: Will man das Wahl nennen?, in: Die Zeit, 18. 2. 1983, S. 37.
- Hochhuth 1991 [1984] – Hochhuth, Rolf: Judith. Tragödie, in: Rolf Hochhuth: Alle Dramen 2, Reinbek 1991, 2127-2329.
- Hochhuth 1992 [1989] – Hochhuth, Rolf: Sommer 14. Ein Totentanz, Reinbek 1992.

- Hochhuth 1993 – Hochhuth, Rolf: Wessis in Weimar. Szenen aus einem besetzten Land, Berlin 1993.
- Hochhuth 1996 – Hochhuth, Rolf: Und Brecht sah das Tragische nicht, in: Rolf Hochhuth: Und Brecht sah das Tragische nicht. Plädoyers, Polemiken, Profile, hg. v. Walter Homolka/ Rosemarie von dem Knesebeck, München 1996, 1-18.
- Hochhuth ³³2000 [1963] – Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel, Reinbek ³³2000.
- Hochhuth ³2004 [2003] – Hochhuth, Rolf: McKinsey kommt. Molières Tartuffe. Zwei Theaterstücke, München ³2004.
- Hochhuth 2004 – Hochhuth, Rolf: Nietzsches Spazierstock. Gedichte, Tragikomödie „Heil Hitler!“, Prosa, Reinbek 2004.
- Hoffmeister 1980 – Hoffmeister, Reinhart (Hrsg.): Rolf Hochhuth. Dokumente zur politischen Wirkung, München 1980.
- Ismayr 1977 – Ismayr, Wolfgang: Das politische Theater in Westdeutschland, Meisenheim am Glan 1977.
- Janßen 1970 – Janßen, Karl-Heinz: In der Politik ein Konservativer, Die Zeit, 22. 5. 1970, abgedruckt in Hoffmeister 1980, 158-162.
- Jünger ⁹1995 [1951] – Jünger, Ernst: Der Waldgang, Stuttgart ⁹1995.
- Knesebeck 1980 – Knesebeck, Rosemarie von dem: In Sachen Filbinger gegen Hochhuth. Die Geschichte einer Vergangenheitsbewältigung, Reinbek 1980.
- Kolk 1998 – Kolk, Rainer: „Nemesis aus Gütersloh“. Anmerkungen zur Dramatik Rolf Hochhuths, in: Wirkendes Wort 48 (1998), 54-67.
- Lazarowicz/ Balme 1991 – Lazarowicz, Klaus/ Balme, Christoph (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991.
- manager magazin 1992 – Das Bekenntnis. Im mm-Interview: Die kalkulierten Provokationen eines professionellen Dramatikers, in: manager magazin 6 (1992), 289b-296.
- Mennemeier 1975 – Mennemeier, Franz Robert: Ein kleinbürgerlich-idealistischer Polemiker, in: Rudolf Wolff (Hrsg.): Rolf Hochhuth, Bonn 1987, 35-46.
- Mittenzwei 1974 – Mittenzwei, Werner: Die vereinsamte Position eines Erfolgreichen. Der Weg des Dramatikers Rolf Hochhuth, in: Sinn und Form 26 (1974), S. 1248-1272, wiederabgedruckt in Hochhuth (1975), 441-468.
- Perry 1969 – Perry, R. C.: Historical Authenticity and Dramatic Form: Hochhuth's „Der Stellvertreter“ and Weiss's „Die Ermittlung“, in: The Modern Language Review 64 (1969), 828-839.
- Raddatz 1981 – Raddatz, Fritz: Der utopische Pessimist, in: Hinck 1981, 33-54.
- Radvan 2003 – Radvan, Florian: Bruderkrieg in Deutschland – Zu Rolf Hochhuths Stück „Wessis in Weimar“, in: Neophilologus 87 (2003), 617-634.
- Rauscher 2000 – Rauscher, Gerald: Kein Zeichen, kein Wunder. Rolf Hochhuth über Schöpfer, Schöpfung und Geschöpf. Mit einem Schriftsteller-Gespräch, Frankfurt/ M. u. a. 2000.
- Rischbieter 1967 – Rischbieter, Henning: Monströs, mißlungen: „Soldaten“ von Hochhuth, in: Theater heute 8/2, H. 11 (1967), 16f.
- Rosenfeld 2000 – Rosenfeld, Alvin H.: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust, Göttingen 2000.
- Rühle, Günther: Rechnung für einen Stellvertreter, in: FAZ, 7. 1. 1980, abgedruckt in Hoffmeister 1980, 273-278.
- Schaper 2004 – Schaper, Rüdiger: Der Thriller Instinkt, in: Der Tagesspiegel, 22. 1. 2004.

- Schrimpf 1977a – Schrimpf, Hans Joachim: Der Schriftsteller als öffentliche Person. Von Lessing bis Hochhuth. Beiträge zur deutschen Literatur, Berlin 1977.
- Schrimpf 1977b – Schrimpf, Hans Joachim: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Zum politisch engagierten Theater im 20. Jahrhundert: Piscator, Brecht, Hochhuth, in: Rudolf Wolff (Hrsg.): Rolf Hochhuth, Bonn 1987, 127-152.
- Schwarz 1981 – Schwarz, Egon „Der Stellvertreter“: Rolf Hochhuths Verhältnis zur Geschichte, in: Hinck 1981, 289-301.
- Taëni 1966 – Taëni, Rainer: „Der Stellvertreter“: Episches Theater oder christliche Tragödie, in: Rudolf Wolff (Hrsg.): Rolf Hochhuth, Bonn 1987, 9-34
- Ueding 2006 – Ueding, Gert: Rolf Hochhuth, in: Gert Ueding (Hrsg.): Das Rolf Hochhuth Lesebuch, München 2006, S. 305-328.
- Urner 1998 – Urner, Klaus: Ein Schweizer Held oder zwei Opfer der Nazijustiz? Zum Gedenken an Maurice Bavaud und Marcel Gerbohay, in: NZZ, Dossier Zeitfragen, 7. 11. 1998.
- Weber 1964 [1921/22] – Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, Studienausgabe, hg. v. Johannes Winckelmann, 1. Halbband, Köln/Berlin 1964.
- Weber 1988 [1919] – Weber, Max: Politik als Beruf, in: Max Weber: Gesammelte Politische Schriften, Tübingen 1988, 505-560.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Hochhuths Interview in der „Kulturzeit“, 3sat, 16. 7. 2007.
- ² Vgl. für eine knappe Darstellung der biographische Zusammenhänge Ueding 2006, 305f.
- ³ Vgl. Frisch 1965a.
- ⁴ Vgl. die Beiträge von Neufert und Schlitzberger in diesem Bd. mit weiteren Nachweisen u. Bekes 1978.
- ⁵ Vgl. für die Stellvertreter-Rezeption Berg 1977, Hoffmeister 1980, 23-79, u. Burgers 1986.
- ⁶ Vgl. Hoffmeister 1980, 177f.
- ⁷ Ausführliche Dokumentation durch Knesebeck 1980.
- ⁸ Allerdings lässt sich aufgrund neuerer Forschungsergebnisse Klaus Urners (Leiter des Archivs für Zeitgeschichte an der ETH Zürich)füglich bezweifeln, ob die Motivlage Maurice Bavauds dafür geeignet ist, ihn als einen neuen ‚Wilhelm Tell‘ zu heroisieren. Vgl. Urner 1998.
- ⁹ Vgl. den Artikel „Hochhuth äußert sich zu Vorwürfen der Deutschen Bank“, in: FAZ, 21. 1. 2004.
- ¹⁰ Die Figur Franz beschreibt den Gegner mit dieser Formel: „Und weil die das wissen da oben, nur deshalb/ springen die so mit uns um...“ (Hochhuth ³2004, 58).
- ¹¹ Gemeint ist mit „dieser Ordnung“ die in Art. 20, Abs. 1-3 normierte Ordnung, die durch Art. 79 Abs. 3 jeder Änderung entzogen ist: „Demokratie, Sozial-, Bundes und Rechtsstaatlichkeit sind also die Objekte dieses Rechts; Subjekt ist jeder Bürger.“ (Hesselberger 2003, 196)
- ¹² Dieser Gedanke entstammt Karl Jaspers' letztem Buch „Antwort. Zur Kritik meiner Schrift ‚Wohin treibt die Bundesrepublik...“ (1967), wie auch Hochhuth in einem

ZEIT-Artikel (Hochhuth 1983) anführt.

¹³ Erste Überlegungen dazu hat Kolk (1998) angestellt.

¹⁴ Zu diesem Begriff vgl. Lazarowicz/Balme 1991, 455-459.

¹⁵ In seinen auf den „Fils naturel“ bezogenen „Entretiens“ (1757) spricht Diderot bezüglich Philoktets von „unartikulierte[m] Geschrei“ [„cris inarticulés de la douleur“]. Vgl. Diderot 1981, 107. Vgl. für weiterführende Hinweise Anglet 2003, 131-165.

¹⁶ Für die Konkurrenz von Gesellschaftsanalyse und Metaphysik bei Hochhuth vgl. Schwarz 1981, Beniston 2000, 97f., Rosenfeld 2000, 137f.

¹⁷ Hochhuth zitiert eine Stelle aus Friedrich Schillers Gedicht „Die Macht des Gesanges“ (1795).

¹⁸ Abgedruckt in Hochhuth 1971, 21-48.

¹⁹ Es ist ratsam, die Frage der intratheatralen Kommunikation, die z. B. durch das Verhältnis von Illusionismus und Episierung berührt wird, nicht in einen direkten Zusammenhang mit dem Bühnennaturalismus zu stellen. Zwar setzte Brecht Illusionismus und Naturalismus in eins, genau besehen ist der Naturalismus aber nur eine Sonderform der Illusionsbühne. Auch antinaturalistisches Theater wie etwa das Maurice Maeterlincks kann illusionistisch wirken.