



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Geschichte im Gegenwartsdrama. 7th Wisconsin Workshop 1976

Wisconsin Workshop (7th : 1975 : Madison, Wis.)

Stuttgart ; Berlin ; Köln ; Mainz : W. Kohlhammer, 1976

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/TKBTOQ4XP7E6T8V>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

Reinhold Grimm
Jost Hermand (Hrsg.)

Geschichte im Gegenwartsdrama



Kohlhammer





Sprache
und
Literatur 99

Reinhold Grimm
Jost Hermand
(Hrsg.)

Geschichte im Gegenwartsdrama

Mit Beiträgen von

Ulrich Weisstein
George L. Mosse, Andreas Huyssen
Jim Elliott/Bruce Little/Carol Poore
Evelyn Torton Beck/
Betsy Edelson/Nancy Vedder-Shults
Klaus L. Berghahn, David Bathrick

Verlag W. Kohlhammer
Stuttgart Berlin Köln Mainz

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Geschichte im Gegenwartsdrama/Reinhold Grimm; Jost Hermand (Hrsg.).

Mit Beitr. von Ulrich Weisstein . . . — 1. Aufl. —

Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1976.

ISBN 3-17-002611-9

NE: Grimm, Reinhold [Hrsg.]; Weisstein, Ulrich [Mitarb.]

Alle Rechte vorbehalten

© 1976 Verlag W. Kohlhammer GmbH

Stuttgart Berlin Köln Mainz

Verlagsort: Stuttgart

Gesamtherstellung: W. Kohlhammer GmbH

Grafischer Großbetrieb Stuttgart

Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	7
Ulrich Weisstein	
Das Geschichtsdrama: Formen seiner Verwirklichung	9
George L. Mosse	
Die NS-Kampfbühne	24
Andreas Huyssen	
Unbewältigte Vergangenheit — Unbewältigte Gegenwart .	39
Jim Elliott/Bruce Little/Carol Poore	
Naturwissenschaftlerdramen und Kalter Krieg	54
Evelyn Torton Beck/Betsy Edelson/Nancy Vedder-Shults	
Frauen an der Front. Formen des Alternativtheaters seit 1960	66
Klaus L. Berghahn	
Die Geschichte des Deutschen Bauernkriegs — dramatisiert	81
David Bathrick	
Agroprop: Kollektivismus und Drama in der DDR	96
Anmerkungen	111
Beiträger und Herausgeber	120

Vorwort

Nachdem das Geschichtsdrama lange Zeit als ein hoffnungslos veraltetes Genre gegolten hat, ist es in den letzten fünfzehn Jahren zu einer auffälligen Renaissance dieser Gattung gekommen. Was seit 1960 auf den Bühnen der BRD Sensation gemacht hat, sind nicht mehr die grotesken Farcen, absurden Pseudotiefsinnigkeiten oder existentialistischen Lehrstücke ohne Lehre, sondern in steigendem Maße Stücke mit spezifisch politischen, gesellschaftlichen oder — im weiteren Sinne — historischen Stoffen. Die »unbewältigte Vergangenheit« der Nazizeit, die deutschen Bauernkriege, die revolutionären Bewegungen der Dritten Welt, das politische Engagement bestimmter Dichter-Helden, die Frage der gesellschaftlichen Verantwortlichkeit des Naturwissenschaftlers, das Eingreifen der Frau in die Geschichte der Männer: all das stand plötzlich auch auf dem Theater zur Debatte. Die Bühne, auf der bis dahin eher Abseitiges vorgeherrscht hatte, rückte somit wieder in den Blickpunkt der Öffentlichkeit, ja wurde geradezu zum Tummelplatz jener Ideologien und Reformvorschläge, die sich in der Wirklichkeit nicht durchsetzen konnten.

Man mag darin das herkömmliche Dilemma bürgerlicher Intellektueller sehen, die ihre Kritik an der bestehenden Gesellschaft ins Ästhetische transponieren und sich an politischen Spektakeln berauschen, weil sie selber von der realen Politik ausgeschlossen sind. Mit der gleichen Berechtigung mag man darin das Bedrohliche der gegenwärtigen Situation erkennen, die sich unter dem Einfluß weltweiter Entwicklungen allmählich so zugespitzt hat, daß manche der spezifisch »historisch« Denkenden der Zukunft der Erde nur noch fünfzig Jahre geben, falls nicht möglichst bald ein durchgreifender Wandel der politischen Konstellationen eintritt. Jedenfalls zeigt sich in diesen Stücken ein ganz anderes Geschichtsbewußtsein als im 19. Jahrhundert. Während dort die meisten Geschichtsdramen bloße »Kostümstücke« blieben, in denen weniger die Idee als die Ausstattung im Vordergrund stand (was zu der berüchtigten »Meiningeri« führte), hat das neue Geschichtsdrama einen viel aktuelleren, kritischeren Charakter. Statt sich wie die gründerzeitlichen Epigonendramatiker in den Dienst feiernder Heroisierung zu stellen und dafür die begehrten Schiller-Preise einzuheimsen, neigen seine Autoren eher zur analytischen Durchdringung, ja schrecken nicht davor zurück, auch ihren eigenen Standpunkt kritisch in Frage zu stellen. Hier sind nicht mehr teutomanische Oberlehrer,

Geschichtsprofessoren oder Hofdramatiker am Werk; hier arbeiten Stückeschreiber und Stückeschreiberinnen, für die unter den als bedrückend erfahrenen Zeitumständen alles zur reißenden Geschichte geworden ist.

Vielleicht ist damit das Geschichtsdrama überhaupt zur wichtigsten Gattung der modernen Dramatik geworden. Es gibt heute viele Autoren, die ihre Wirklichkeit nur noch in Form der sich ständig verändernden und somit veränderbaren Geschichte auf den Bühnen abbilden können. Jedenfalls war das die Überzeugung der Teilnehmer des 7. Wisconsin Workshop, der am 21. und 22. November 1975 in Madison stattfand und auf dem die folgenden Vorträge gehalten und diskutiert wurden. Daß dabei Theaterpraktiker und Germanisten im Grundsätzlichen weitgehend übereinstimmten, statt sich wie üblich mißzuverstehen, gehörte zu den hoffnungsvolleren Aspekten dieser Tagung. Nicht minder symptomatisch war es, daß anlässlich dieses Kongresses die amerikanische Uraufführung des Revolutionsstücks *Mauser* von Heiner Müller stattfand. So wurde Geschichte wirklich zur Gegenwart, Gegenwart zur Geschichte.

Madison, im Januar 1976

Die Herausgeber

Das Geschichtsdrama: Formen seiner Verwirklichung

Der Geschichtsschreiber weiß wenig, der
Dichter aber muß alles wissen.

(Franz Grillparzer)

Das beste Theater ist noch immer die
Wirklichkeit.

(Erwin Piscator)

Man soll sich den klaren Blick durch
Sachkenntnis nicht trüben lassen.

(Johannes Bobrowski)

»Die Gattung sollte unserer Ansicht nach als eine Gruppierung literarischer Werke verstanden werden, die theoretisch auf der äußeren Form (Metrum, Struktur) wie auch auf der inneren Form (Haltung, Ton, Zweck – grober gesagt, Gegenstand und Publikum) fußt«, heißt es ein wenig orakelhaft im Gattungskapitel des zwar überholungsbedürftigen, aber nach wie vor unentbehrlichen Handbuchs *Theorie der Literatur* von Wellek und Warren.¹ Auf diese Maxime folgt die praktische Nutzenanwendung: »Die offensichtliche Grundlage kann die eine oder die andere sein (z. B. ›Pastorale‹ oder ›Satire‹ für die innere Form; dipodischer Vers oder pindarische Ode für die äußere); dann aber ist es die Aufgabe des Kritikers, die andere Dimension herauszufinden, um das Schema zu vervollständigen.« Machen wir im Hinblick auf unsere Fragestellung die Probe aufs Exempel, so zeigt sich, daß in der Tat auch hier die Dialektik von Form und Inhalt (vom Gehalt einmal völlig abgesehen) eine Rolle spielt.

Der Zufall – oder ist es mehr als Zufall? – will es, daß auch in diesem Punkt die Wellek/Warrensche *Theorie der Literatur* Hilfestellung leistet, äußern sich doch die Verfasser spezifisch zum Thema »Geschichte und Literatur«, allerdings in bezug auf die wahre literarische Totalform der neueren Zeit, das heißt den Roman. Sie lehnen prinzipiell die »ausschließlich vom Gegenstand bestimmte Gruppierung« epischer Gebilde als »eine rein soziologische Klassifizierung« ab, machen aber beim historischen Roman eine Ausnahme. Ihnen zufolge

unterscheidet sich derselbe nämlich — man höre und staune — von anderen Zweigen dieser Gattung »nicht nur durch seinen weniger eingeschränkten Gegenstand, der schließlich nichts weniger als die gesamte Vergangenheit umfaßt, sondern in erster Linie durch seine Bindungen an die Romantik und den Nationalismus, durch jenes neue Gefühl und die neue Einstellung gegenüber der Vergangenheit, die in ihm zum Ausdruck kommen«.² Diese Begründung, auf die es sich näher einzugehen lohnte, ist in mancher Hinsicht kurios, um nicht zu sagen konfus. Denn warum soll der historische Roman gattungshafter sein, weil sein Gegenstand umfassender ist als der des Fabrikarbeiter-Romans oder des politischen Romans? Uns scheint vielmehr die Schwierigkeit bei der Erfassung und systematischen Aufbereitung der Materie, *mutatis mutandis*, gerade darin zu liegen, daß sie so umfangreich ist. Dabei läßt sich nicht leugnen, daß die Geschichte des historischen Romans kürzer und daher übersichtlicher ist als die des ihm analogen Dramas, dessen langer und verwickelter Lebenslauf mit der von der athenischen Zensur gerügten, nur fragmentarisch überlieferten *Einnahme Milets* des Phrynichos einsetzt und sich über die *Perser* des Aischylos, die *Chronicle and History Plays* der Elisabethaner und die Meisterwerke der deutschen Klassik bzw. Nachklassik — Schillers *Wallenstein* und Grillparzers *Bruderzwist in Habsburg* — bis zu Piscators dramaturgischen Experimenten, dem *Stellvertreter* Hochhuths, der *Ermittlung* von Peter Weiss und den politisch brisanten Stücken eines Armand Gatti erstreckt.

Man mag sich darüber streiten, ob, wie Herbert Lindenberger in seiner kürzlich erschienenen Studie *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality* behauptet, wirklich allen bedeutenden Stückschreibern von Marlowe bis Brecht Geschichtsdramen aus der Feder flossen;³ doch wird man einräumen müssen, daß sich fast stets das ernste Drama — nur um dieses kann es sich wohl handeln, da historische Lustspiele⁴ wie Scribes *Glas Wasser* im Grunde Raritäten sind — geschichtlicher Vorgänge bedient und dieselben, den jeweils gültigen Gepflogenheiten huldigend, dem Theater einverleibt hat. Daher hat Lindenberger unseren Segen, wenn er folgert »that by a strict definition one cannot categorize historical drama as a genre at all, though one can speak of specific forms of historical plays which prevailed at certain moments in history« (S. ix). Dazu läßt sich grob verallgemeinernd sagen, daß das Geschichtsdrama oft in Krisen- und Übergangszeiten auftritt, vor allem im Moment des Erwachens von Nationalbewußtsein. Dabei können Stoffe aus der eigenen nationalen Vergangenheit (wie die berüchtigten Hohenstaufen-Bandwürmer à la Raupach),⁵ aber auch solche aus der Weltgeschichte (Römerdramen)⁶ als Ausdruck des völkischen Willens dienen.

Bei der Umfriedung des Phänomens »Geschichtsdrama«, das, wie zu zeigen ist, das Politische und Dokumentarische Theater einbegreift,

aber auch Teilbereiche des Lehrstücks und des aus dem dramatischen Roman »Typ Feuchtwanger« hervorgegangenen Epischen Theaters umfaßt,⁷ hängt viel (man kann fast sagen: alles) davon ab, wie man Geschichte definiert. Wie Benno von Wiese, den deutschen Sprachgebrauch abhorchend, feststellt, bezeichnet dieses Wort durchaus nicht nur den Stoff der hinter uns liegenden Wirklichkeit, das heißt »das in der Zeit sich ereignende Geschehen«, sondern zugleich auch »die Geschichtsschreibung, die das Überlieferte aufzeichnet«.⁸ Auch im Englischen ist der terminus »history« sowohl inhalts- als auch aussagebezogen, wie R. S. Collingwood in seinem vielzitierten Buch *The Idea of History* geltend macht.⁹ Collingwoods Definition geht sogar über die obige Begriffsbestimmung hinaus, nennt er doch die Historiographie »the science of *res gestae*, the attempt to answer questions about human actions done in the past« (S. 9). Für ihn besteht also die Aufgabe des Geschichtsschreibers nicht nur darin, Fakten auszugraben und Dokumente zu sammeln, sondern auch — und spezifisch — darin, dieselben aufzuschlüsseln: »Historians will agree that historical procedure, or method, consists essentially of interpreting evidence« (S. 10). Bei der Injektion geschichtlicher Materie in das Drama und den Roman — von historischer Lyrik kann höchstens bei balladesken Formen die Rede sein — erhebt sich demnach zunächst die Frage, ob diese Zwitter aus »fact and fiction« vorwiegend durch den in ihnen behandelten Gegenstand oder durch die in sie hineingelegte oder aus ihnen herauszulesende Tendenz bestimmt sind. Freilich muß man bei Tendenz noch einmal unterscheiden zwischen einem bei aller angestrebten Objektivität unvermeidlichen Perspektivismus und einer bewußten Deutung (im schlimmsten Falle sogar Verfälschung) der Geschichte, die dieser unweigerlich — wenn auch manchmal sanfte — Gewalt antut. Unverhohlene Subjektivität, die sich wissenschaftlich oder gar philosophisch gibt, spricht aus den teleologischen Systemen und quasimathematischen Konstruktionen eines Vico, Hegel, Spengler und Toynbee, wobei natürlich gradmäßige Unterschiede zu berücksichtigen sind. Die wahre Geschichtsschreibung, wie sie den Begründern der modernen Historiographie (einem Theodor Mommsen und Leopold von Ranke) vor Augen schwebte, widersetzt sich mit Macht Überlegungen der Art, die einen Hegel dazu veranlaßten, von der Weltgeschichte als der unaufhaltsamen »Entwicklung des Bewußtseins des Geistes von seiner Freiheit« zu sprechen und in ihr »die von solchem Bewußtsein hervorgebrachte Verwirklichung« zu sehen.¹⁰ Gegen diese »Mystik des ›Geistes‹« wandte sich mit Nachdruck ein Georg Lukács, indem er forderte, man solle dieselbe »in materialistische, historische Wirklichkeit übersetzen«.¹¹ Diese Übersetzung, so glaubte er — wohl eher aus ästhetischen als aus sozio-politischen Gründen —, sei den bürgerlichen Realisten weitaus besser gelungen als den Utopisten des Sozialistischen Realismus. Übrigens müßte der gewissenhafte

Historiker auch die der Hegelschen entgegengesetzte anti-teleologische These George Bernard Shaws ablehnen, der zufolge »there is no reason to suppose that any progress has taken place since [the] time [of Caesar and Cleopatra]«. ¹²

Ziehen wir die soeben erwähnten Umstände in Betracht, so ergeben sich mehrere, theoretisch leicht voneinander abzugrenzende Grundformen des Geschichtsdramas: nämlich 1) Werke, deren Urheber die Vergangenheit als ein Steinbruch dient, dem sie beliebig Baumaterial entnehmen; 2) Werke, in denen eine Deutung der Geschichte aus historischer Sicht geleistet oder wenigstens angestrebt wird; und 3) Werke, in denen die vorliegenden Tatsachen lediglich dazu benutzt werden, geschichtsphilosophische Vorurteile zu bestärken. Hinzu käme eine vierte Gruppe, bestehend aus Stücken, in denen — aus welchem Grunde immer — bewußter Anachronismus betrieben wird. Hierzu gehören Dramen wie Shaws *Saint Joan* und die zahlreichen Werke, in denen aus politischen Gründen (im inneren und äußeren Exil, im Hinblick auf die Zensur usw.) Gegenwartsbezüge historisch verbrämt werden. So bemerkt die Shakespeare-Forscherin Lily B. Campbell, daß im elisabethanischen Drama »historical eras were chosen for dramatization which offered direct parallel with the events of the dramatists' own times«. ¹³

Darüber, ob die Mehrzahl der künstlerisch gelungenen Geschichtsdramen zur zweiten, historischen bzw. historisierenden Klasse gehören, läßt sich streiten. Vielleicht wäre es gar nicht so abwegig zu behaupten, ein Schuß Tendenz tue gute Wirkung — etwa wie eine Transfusion den Blutdruck reguliert. Man denke an die auf spätmittelalterliche Morality Plays zurückgehenden Dramen der Elisabethaner, von denen ein Experte sagt, ihre Verfasser hätten keineswegs beabsichtigt »to present truth about the past«, sondern »to use the past for didactic purposes«. ¹⁴ Und war den Tragödien Friedrich Hebbels die geschichtsphilosophische Auffassung nützlich oder schädlich, die im programmatischen Aufsatz *Mein Wort über das Drama* (1843) in der These gipfelt: »Die Geschichte ist für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter ein Auferstehungengel der Geschichte«? ¹⁵

Geschichte, so sagten wir anfangs, sei »das in der Zeit sich ereignende Geschehen«. Nimmt man diese Inhaltsangabe beim Wort, so folgt, daß *alles* Geschehen, einschließlich des Trivialen und Banalen, Gegenstand des historischen Dramas sein könne. Niemand wird denn auch zu leugnen wagen, daß die von Lukács als pseudohistorisch bezeichneten und von ihm abgekanzelten Kostüm- und Milieustücke des positivistischen 19. Jahrhunderts und deren romantische Vorläufer zu dem hier zu behandelnden Komplex gehören. ¹⁶ Freilich sind die solchermaßen mit Details überfrachteten theatralischen Werke oft kaum des Papiers wert, auf das sie gedruckt sind. Sie ersticken sozusagen im

Stoff. Schreibens- und lesenswert wird ein Geschichtsdrama erst, wenn es sich mit Handlungen und Personen befaßt, die wahrhaft bedeutend, das heißt im historischen Sinne »epochemachend« sind. Dabei braucht es sich nicht unbedingt um Haupt- und Staatsaktionen der Art zu handeln, wie sie Walter Benjamin als typisch für das barocke Trauerspiel empfindet – unter Hinweis auf Martin Opitz, dessen *Buch von der Teutschen Poeterey* den charakteristischen Passus enthält: »Die Tragödie ist an der majestet dem Heroischen gedichte gemessen / ohne das sie selten leidet / das man geringen standes personen und schlechte sachen einführe: weil sie nur von königlichem willen / todschlägen / verzweiffelungen / kinder und vatermördern / brande / blutschanden / kriege und auffruhr / klagen / heulen / seuffzten und dergleichen handelt.«¹⁷

Auch ein auf sozial unvergleichlich tieferem Niveau angesiedeltes »bürgerliches Trauerspiel« wie Hebbels *Maria Magdalene* kann (und soll nach des Dichters Wunsch und Willen) insofern tragfähig sein, als hier »eine entscheidende Veränderung« im »jedemaligen Welt- und Menschenzustand«¹⁸ gespiegelt wird – weshalb Meister Anton, ohne die auf ihn selbst bezügliche tiefe Ironie seines Ausspruchs zu ahnen, am Ende kopfschüttelnd sagen kann: »Ich verstehe die Welt nicht mehr.«¹⁹ Eine bewußte Umkehrung der von Aristoteles im dreizehnten Kapitel seiner *Poetik* angelegten heroischen Perspektive erfolgt, noch etwas zögernd, in Büchners *Woyzeck* (»wir arme Leut«) und mit polemischem Nachdruck in der sechsten Szene der *Mutter Courage*, wo Brecht durch seine Anti-Heldin verkünden läßt, das Schicksal des kleinen Mannes sei wichtiger und folgenreicher als das der Großkopfeten. »Das ist ein historischer Augenblick«, bemerkt der Feldprediger, als die Kanonenschüsse, die die Grablegung Tillys begleiten, in der Ferne hörbar werden. Worauf die Landstörtzerin resolut erwidert: »Mir ist ein historischer Augenblick, daß sie meiner Tochter übers Aug geschlagen haben.«

Wichtig – vielleicht sogar entscheidend – für die Qualifizierung eines Stückes zum Geschichtsdrama ist also nicht so sehr die Fallhöhe des Helden oder die politische Tragweite des behandelten Stoffes als die erfolgreiche und Folgen zeitigende Umsetzung einer Handlung aus der Sphäre des Privaten in die der Öffentlichkeit. Auszuscheiden wäre, diesem Kriterium zufolge, zum Beispiel ein Werk wie der *Prinz Friedrich von Homburg*, weil dort – wie stets bei Kleist – an das Gefühl (das hier dem Patriotismus in die Hände spielt) als die letzte und höchste Instanz appelliert wird. Die Wirkung dieses vaterländischen Dramas liegt, wie Petersen bemerkt, »eigentlich darin begründet, [...] daß es kein Geschichtsdrama im strengsten Sinne sein wollte«.²⁰ Auch bei *Dantons Tod* erheben sich Zweifel. Büchner trieb bekanntlich eingehende historische Vorstudien und dokumentierte sein Wissen im Drama selbst durch häufige Verwendung von Zitaten.²¹

Sein Brief an die Familie vom 28. Juli 1835 enthält denn auch die bezeichnende Stelle:

»Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts als ein Geschichtsschreiber, steht aber *über* letzterem dadurch, dass er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockene Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere und statt Beschreibungen Gestalten gibt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen.«

Das klingt fast wie ein Bekenntnis zum Dokumentarischen Theater. Doch täuscht der Schein. Denn in Wirklichkeit erwuchs gerade aus der Beschäftigung mit den Fakten bei Büchner die Erkenntnis, es herrsche in der Geschichte ein »gräßlicher Fatalismus«; der einzelne sei nur »Schaum auf der Welle« und Größe sei »ein bloßer Zufall.«²² Vor diesem »ehernen Gesetz« bleibt demnach dem Individuum nichts übrig als der heroische Nihilismus, eine Art negativer Transzendenz und Flucht aus der Historie.

Auch alles rein Individuell-Psychologische, soweit es nicht direkt oder indirekt auf die Staatsräson bezogen und in die geschichtliche Welt integriert ist, muß dem historischen Drama als solchem abträglich, ja ausgesprochen feindlich sein. Aber weil das Pathologische (wie Hebbel es nennt)²³ die Geschichte vermenschlicht und dem Zuschauer bzw. Leser näherbringt, werden allzuoft Kompromisse geschlossen. Das gilt besonders für die deutsche Klassik. Man kann es Lukács wirklich nicht verübeln, daß er zum Beispiel an der Schillerschen Praxis, Liebesmotive in seine Geschichtsdramen einzubauen, »um einen Raum zu schaffen, in dem die wirklich menschlichen Leidenschaften sich ausleben können«,²⁴ Kritik übt. Denn bei solcher Reprivatisierung gerät der Historiker unweigerlich mit dem Dichter in Konflikt, der den kalten – im Falle des *Wallenstein* eisigen – Stoff erwärmen will, indem er die Herzen sprechen läßt. In einem Brief an Goethe vom 18. November 1796 bekannte Schiller, es fiele ihm schwer, »einen so fremden Gegenstand als [ihm] die lebendige und besonders die politische Welt [sei]« zu ergreifen. Und zehn Tage später berichtete er nach Weimar, die von ihm dramatisch zu gestaltende Materie sei undankbar und unpoetisch, und gestand freimütig, er sei »bloß für den nächsten nach dem Hauptcharakter, den jungen Piccolomini durch seine eigene Zuneigung interessiert, wobei das Ganze übrigens eher gewinnen als verlieren solle«.²⁵ Weder Grabbe, der sich Immermann gegenüber beklagte, den Hannibal menschlich zu machen sei »'ne Kunst« gewesen, da er »wie eine kalte Mythe« in der Geschichte stehe,²⁶ noch der Verfasser des *Bruderzwist in Habsburg*, dem Oswald Redlich bescheinigt, seine Rudolf-Gestalt entspreche der geschichtlichen Wirklichkeit so

weit, als dies bei einer Dichtung überhaupt möglich sei,²⁷ gaben dieser Versuchung im gleichen Maße nach.

Daß im Drama, wie im Leben, das Einmalig-Historische mit dem Allgemein-Menschlichen ständig in Berührung tritt, braucht nicht eigens betont zu werden. Zum Gegensatz verschärft sich diese Dialektik in humanistischen Zeitaltern wie der Klassik und der Aufklärung, in denen die Dauer über den Wechsel und das Universale über das Partikuläre gestellt wird. In solchen Epochen kann das Geschichtsdrama reiner Prägung schlecht gedeihen, weil der Weltlauf als äußerliche Bewegung aufgefaßt wird, die um eine feste innere Achse — eben den sich ewig gleich bleibenden Menschen — kreist. Die Geschichte tritt also sozusagen auf der Stelle. John Lofits, der von der wohl berechtigten Annahme ausgeht, »many of the central attitudes and doctrines of neoclassicism are corollaries of Aristotle's discrimination between the province of history and the province of poetry«, folgert aus dieser Tatsache: »Extending Aristotle's argument further than he took it, a [neoclassical] theorist might assert that a poet, if he were completely successful in assimilating his materials to a universal theme, would produce a work that lacked a historical dimension.«²⁸

Eine solche, im Grunde statische Auffassung der Historie, die zwar materiellen Fortschritt nicht leugnet, ethisch-moralischen Fortschritt aber für eine Fiktion hält, wird den Dichter dazu veranlassen, in den *realia* der geschichtlichen Welt Exempel zu sehen, mit deren Hilfe er unumstößliche Wahrheiten demonstrieren kann. So heißt es in Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* in bezug auf die Tragödie symptomatisch:

»Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst suchet er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen für die Personen seiner Fabel: um derselben also ein Ansehen zu geben.«²⁹

Geschichtlichkeit und Geschichtslosigkeit sind, wie wir sehen, einerseits polar entgegengesetzt, andererseits aber fusioniert und bei Gelegenheit ineinander übergehend. Ein bedeutender Grenzfall des Historischen ist das Legendäre bzw. Mythische. Ob diese Bereiche zu unserem Thema gehören, hängt davon ab, inwiefern sie als historische Kategorien gelten dürfen. Es fragt sich vor allem, ob — ihrem Wesen und dem Selbstverständnis der Zeit, in der sie entstanden, nach — Tragödien wie *Oedipus Rex* und *King Lear* historisch sind. Tom F. Driver, dessen Buch *The Sense of History in Greek and Shakespearean Drama* sich ausdrücklich mit diesem Problem beschäftigt, behauptet glattweg, das Zeitbild der Griechen sei eher zyklisch als linear gewesen, und zieht den Schluß, daß »the subordination of time to space

resulted in an attitude which found the future essentially closed, the present not unique, all time essentially past«. ³⁰ Für die Hellenen wäre demnach die Geschichte eher flächenhaft als plastisch gewesen, das heißt mehr panoramisch als dynamisch. So konnte Irving Ribner in bezug auf die athenischen Dramen sagen: »And we have little reason to doubt that the great story cycles which furnished the plots of Aeschylus, Sophocles and Euripides were regarded by the Greeks as historically true.« ³¹ In genauer Entsprechung zu dieser Auffassung behauptet der gleiche Autor unter Verweis auf das elisabethanische Geschichtsdrama, »much that we today consider mythical was considered historical matter by the Elizabethans«. ³²

Sind bei den Griechen und, mit Einschränkung, bei den Zeitgenossen Shakespeares die mythischen bzw. legendären Stoffe als Fabeln für das Geschichtsdrama großen Stils geeignet, so ändert sich das Bild in der Neuzeit rapide. Besonders seit der Romantik kommt es zu einer fortschreitenden und letzten Endes unaufhaltsamen Polarisierung von geschichtsfreundlichem Realismus und geschichtsfeindlichem Mythizismus. Die Tendenz zur Remythisierung macht sich im außerdramatischen Bezirk — vor allem in der Lyrik — in einem von Novalis bis zu den französischen Symbolisten (so der Titel einer komparatistischen Studie Werner Vordtriedes) ³³ reichenden Zeitraum bemerkbar. Im Drama wird sie vorgeführt von Friedrich Schlegel, in dessen Rede über die Mythologie die Mythologie und die Poesie als »eins und unzertrennlich« bezeichnet und alle geschichtlichen Dramen unter Berufung auf die Griechen abgelehnt werden, »weil wir bei einem historischen Sujet nun einmal die moderne Behandlungsart der Charaktere verlangen, welche dem Geist des Altertums schlechthin widerspricht«. ³⁴

In Theorie und Praxis durchgesetzt wurde Schlegels Auffassung durch Richard Wagner, den Revolutionär *manqué*, der nach 1848 als großer Verächter der Geschichte auftrat. Seine langatmige, aber nichtsdestoweniger grundlegende Abhandlung *Oper und Drama* plädiert für eine Erneuerung des Mythos im Drama aus dem Geiste der Musik und überläßt der Darstellung und Verarbeitung geschichtlicher Materie dem Roman:

»Geschichte ist nur dadurch Geschichte, daß sich in ihr mit unbedingtester Wahrhaftigkeit die nackten Handlungen der Menschen uns darstellen: sie gibt nicht die inneren Gesinnungen der Menschen, sondern läßt uns aus ihren Handlungen erst auf ihre Gesinnungen schließen. Glauben wir nun diese Gesinnungen richtig erkannt zu haben, und wollen wir die Geschichte nun als aus diesen Gesinnungen gerechtfertigt darstellen, so vermögen wir dies eben nur in der reinen Geschichtsschreibung oder — mit erreichbarster künstlerischer Wärme — im historischen Roman, d. h. in einer Kunstform, in der wir durch keinen äußerlichen Zwang genöthigt sind, den Thatbestand der nackten Geschichte durch willkürliche Sichtung oder Zusammendrängung zu entstellen.« ³⁵

Von der ihm von Wagner und seinen Epigonen beigebrachten Schlappe hat sich das Geschichtsdrama in Deutschland (wie überhaupt) nur langsam erholt. Selbst das expressionistische Rausch-, Schrei- und Ichdrama und die politisch-ästhetischen Experimente Piscators und Brechts konnten nicht verhindern, daß es im Dritten Reich zur Apotheose des Thing- und Weihespiels kam. So enthält Julius Petersens 1940 veröffentlichtes Büchlein *Geschichtsdrama und nationaler Mythos* den charakteristischen Passus: »Im Drama der Gegenwart trifft Mythisierung geschichtlicher Stoffe und zeitgeschichtliche Bezugnahme mythischer Stoffe zusammen« (S. 49).³⁶ Erst im dokumentarischen Drama der sechziger Jahre scheint der Geist des Mythos endgültig gebannt zu sein. Aber wer weiß, was uns schon in den achtziger Jahren erwartet?

Im Anschluß an diesen skizzenhaften historischen Exkurs über das historische Drama wollen wir *last*, aber keineswegs *least*, zur systematischen Behandlung unseres Themas schreiten. Hierbei wäre es wohl am besten, dem Beispiel Lindenbergers folgend, ohne es im einzelnen nachzuahmen, eine Skala der dem Geschichtsdramatiker zur Verfügung stehenden Möglichkeiten dramaturgischer Gestaltung zu entwerfen, an deren Enden jeweils die extremste Form der Darstellung des Verhältnisses von Kunst und Leben — das heißt völlige Verzahnung einerseits und völlige Entflechtung andererseits — zu finden wäre. Der eine Pol entspräche in etwa der von Arno Holz im Rahmen seiner Theorie vom konsequenten Naturalismus erhobenen Forderung, die Kunst (hier: das Drama) solle die Tendenz haben, wieder Natur (hier: Geschichte) zu werden, müsse also mit den wirklich stattgefundenen Begebenheiten so weit wie irgend möglich identisch sein. Am anderen Pol stünde das symbolisch-allegorisch überhöhte »unhistorical history play« in der Art des barocken Jesuitendramas und des Calderón-Hofmannsthalschen *Turm*, von dem es bei Lindenberger heißt: »By freeing itself from the limitations imposed by a familiar historical action, a play of this sort can focus on the thematic content of history without bondage to the day-by-day political events which are the customary material of political plays« (S. 25).

Als Beispiel einer dramatischen Schaustellung, die dem dargestellten, frisch im Gedächtnis haftenden Geschehen möglichst nahezukommen sucht, scheint sich neben den von Lindenberger beschriebenen »reenactments of the Chicago Eight trial which were planned in 1970 to employ seven of the actual defendants as actors« (S. 20) vor allem die von Brecht als »Grundmodell einer Szene des epischen Theaters« beschriebene Straßenszene zu eignen, bei der der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls »einer Menschenansammlung [...] demonstriert, wie das Unglück passierte«. ³⁷ Bei dieser Demonstration handelt es sich, Brecht zufolge, keineswegs um das, »was wir unter einem Kunstvorgang verstehen. Der Demonstrierende braucht kein Künstler zu sein. Was er

können muß, um seinen Zweck zu erreichen, kann praktisch jeder« (S. 71). Die Form dieser Darstellung ist also mimetisch, die ihr zugrunde liegende Intention aber didaktisch (wie im Fall der Rekonstruktion der Gerichtsverhandlung gegen die Chicago Eight agitatorisch), wodurch das Prinzip der Nachahmung teilweise aufgehoben wird. Eine Umkehrung der obigen Sachlage erfolgt übrigens bewußt ironisch in Grass' pseudo-dokumentarischem Brecht-Stück, wo die Kunst nicht dem Leben dienstbar gemacht wird, sondern das Leben der Kunst. Denn der nur am Proben interessierte Chef fordert dort die ihn um Schreibhilfe bittenden Arbeiter auf, die Ereignisse, die ihnen auf den Fingernägeln brennen und deren Initiatoren sie sind, auf seiner Bühne nachzuspielen, damit er sich ein Urteil darüber bilden kann, ob sie sich für seine Bearbeitung des Shakespeareschen *Coriolanus* eignen oder sich gar für ein noch ungeschriebenes, zeitnäheres Stück verwenden lassen.

Im großen Stil werden Straßenszenen zuweilen zur Feier einschneidender historischer Ereignisse inszeniert, wie am dritten Jahrestag der Oktoberrevolution, als Nikolai Jewreinow an Ort und Stelle, das heißt vor dem Winterpalais in Petrograd, ein Massenschauspiel arrangierte, an dem 15 000 Darsteller, größtenteils Soldaten der Roten Armee, teilnahmen. Ein künstlerisch stilisiertes Gegenstück hierzu bietet Gerhart Hauptmanns aus Anlaß der Jahrhundertfeier der Befreiungskriege in Breslau aufgeführtes Festspiel.

Den reinsten Historismus mimetischer Prägung ohne didaktisch-polemischen Unterton praktizierten, wie schon erwähnt, die Verfasser der entromantiserten Milieu- und Kostümstücke im Zeitalter des Positivismus, denen es mehr auf das Lokalkolorit und die »bloße Echtheit der einzelnen Tatsachen«³⁸ ankam als auf die Wiedergabe geschichtlicher Wirklichkeit. Als Beispiel für diese im Grunde peinliche Buchstabengelehrsamkeit nennt Lindenberger den trivialen Antiquarismus Alfred de Mussets in seinem *Lorenzaccio*, und Lukács zitiert folgenden Passus aus Ludovic Vitets Vorwort zu seinem Revolutionsstück *Les Barricades*:

»Ich habe es vorgezogen, die Dinge so zu lassen, wie ich sie vorfand, keine Erfindung zu gestatten und keinen Fehler darin zu sehen, wenn ich die Handlung oft durch Digressionen und Episoden unterbreche, so wie dies im wirklichen Leben vorzukommen pflegt. Ich habe auf das Erregen eines lebhafteren Interesses verzichtet, um exakter nachahmen zu können.«³⁹

Ähnlich hatte sich schon 1826 Ludwig Tieck in seinen *Dramaturgischen Blättern* geäußert. Dort heißt es: »Geht in einem Dichter die Gesamtheit einer großen Geschichtsbegebenheit auf, so wird er um so poetischer und um so größer sein, je näher er sich der Wahrheit hält; sein Werk ist so vollendeter, je weniger er störende, spröde Bestandteile wegzuerwerfen braucht: er fühlt sich selbst als der Genius der Ge-

schichte, und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird.«⁴⁰

Dem »wahren Wirklichkeitsdrama« Tiecks auf der zu entwerfenden Skala benachbart wäre das Historienstück vom Typ Chronicle Play, »a type of drama flourishing in the latter part of Elizabeth's reign, which drew its English historical materials from the sixteenth-century chronicles, such as Holinshed's, and which stressed the nationalistic spirit of the times«.⁴¹ Gewöhnlich wird bei dieser Art von dialogisierter Geschichte das mehr oder minder verlässliche Quellenmaterial teils wörtlich übernommen und teils bearbeitet. Insgesamt ist die politisch-biographisch bestimmte »Einheit des Helden« hierbei wichtiger als die sogenannten aristotelischen Einheiten.

Der lockere, balladeske Aufbau dieser Spektakel bietet eine zureichende Erklärung dafür, daß sie für das Theater unserer Zeit in mancher Hinsicht Modell stehen konnten. Nicht zufällig haben denn auch Brecht und Feuchtwanger (bzw. Feuchtwanger und Brecht) das Paradeferd der Gattung, Christopher Marlowes *Edward II*, experimentierfreudig aufgezümt. Die nachmals von Brecht entwickelte Theorie des Epischen Theaters beruht bekanntlich unter anderem auf dem Glauben, im Gegensatz zur fugenlosen Gestaltung des Wagnerschen Einfühlungstheaters sei die offene Form als Konstruktionsprinzip wie geschaffen, dem Zuschauer das Eingreifen in die Handlung zu erleichtern und ihm die Kritik an den dargestellten Vorgängen und Zuständen zu ermöglichen.

In mancher Hinsicht ist das Chronicle Play eine Vor- und Frühform des Dokumentarischen Dramas, wie es Büchner und die Naturalisten Hauptmann und Holz gezeugt, Piscator getauft und Hochhuth, Weiss und Kipphardt sozusagen konfirmiert haben. Beim Versuch, diese Spielart des Geschichtsdramas zu definieren, ist es angebracht, die verhältnismäßig selten auftretende, bewußt anti-ästhetische Reinform von der künstlerisch gehobenen Mischform abzugrenzen. Als Urzelle des Dokumentarischen Dramas läßt sich, unserer Meinung nach, die theatralische Wochenschau, das Living Newspaper bezeichnen, das heißt eine nach bestimmten Gesichtspunkten arrangierte, aber kaum dramaturgierte Folge von Schnappschüssen und Momentaufnahmen. Im Grunde handelt es sich hierbei um das, was Günther Rühle ein »einziges konsequentes Zitieren«⁴² nennt, wobei es, ihm zufolge, mehr auf die Funktion als auf die Form bzw. die Fabel ankommt. Peter Weiss hat diesen Tatbestand beim Brecht-Dialog 1968 wie folgt umrissen: »Das dokumentarische Theater ist einzig und allein das Theater, das die Handlung ausschließlich auf authentischen Dokumenten aufbaut, und alle anderen Theater sind schon wieder Erscheinungsformen, die nichts mehr direkt mit dem dokumentarischen Theater zu tun haben.«⁴³

Beim modifizierten — wenn man will: ästhetisierten — Typ spielt im Gegensatz hierzu die Formfrage eine wichtige, Weiss zufolge sogar entscheidende Rolle: »Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.«⁴⁴ Der Autor der *Ermittlung* hat folgerichtig erkannt, daß für die von ihm beabsichtigte Wirkung viel davon abhängt, wie die historischen Fakten exzerpiert und strukturiert sind: »Diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik.«⁴⁵ Was er schafft, sind also letzten Endes keineswegs Abbildungen, sondern Modelle. So — und *nur* so — kann der nötige Abstand zur bedrückenden, selbsterlebten Vergangenheit geschaffen und die Katharsis eingeleitet werden. Emotionell tragbar werden derartige Erlebnisse nämlich nur vermittels der Verfremdung. Daher die paradoxerweise für das Dokumentarische Drama typische Stilisierung im Sprachlichen, der auch für das Epische Theater charakteristische Rückgriff auf Klassizität.

Setzt sich das Dokumentarische Drama vorwiegend mit der unbewältigten, weil noch nicht abgeklärten und in eine historische Perspektive gerückten unmittelbaren Vergangenheit auseinander, so bedient sich das Politische Theater Piscatorscher Prägung — es ist nicht zu verwechseln mit dem vergleichsweise »harmlosen« politischen Drama der Klassik à la *Emilia Galotti*, *Clavigo* und *Don Carlos* — der Geschichte als Lehrstoff, mit dessen Hilfe die herrschenden politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zustände ätiologisch erklärt werden, zugleich aber als Zündstoff, der den Impuls für die als notwendig erachtete Veränderung derselben vermittelt. Ist das Dokumentarische Theater tendenziös im allgemein menschlichen Sinne, so ist das Politische Theater im ideologischen Sinn parteilich, ja ausgesprochen revolutionär. Dabei will es nicht auf Kunst verzichten und zur bloßen Propaganda entarten. »Der Stil des politischen Theaters,« so Piscator, »ist [...] von der reinen Agitationsgruppe grundsätzlich verschieden. So verschieden, wie die Kunst, auch im Dienste und als Sprachrohr der politischen Weltanschauung, von einer ziffernmäßigen Darstellung und der thematischen Behandlung einer Idee verschieden sein muß.«⁴⁶

Piscator entwickelte keine verbindliche Poetik, sondern höchstens eine soziologisch bestimmte Dramaturgie, die sich dem jeweils ins Auge gefaßten Stoff anpassen mußte. Die Struktur der aufzuführenden Stücke war sehr flexibel und manchmal bis zur Premiere hin veränderlich. Und wenn die zur Verfügung stehenden bühnentechnischen Mittel nicht ausreichten, so wies Piscator, oft Unmögliches begehrend, seine Bühnenbildner an, neue zu erfinden, so das laufende Band im *Schwejk* und die Globus-Segmentbühne beim *Rasputin*. Da er der Ansicht war,

man könne die heutige Welt nur dann völlig durchschauen, wenn man sie in ihrer ganzen Komplexität vor Augen habe, strebte er — unter anderem in dem von Gropius entworfenen, freilich nie zur Ausführung gelangten Vielwecktheater — nach epischer Totalität. Hieraus erklärt sich u. a. die szenisch gewagte Realisierung der von Leo Lania konzipierten Komödie der Wirtschaft *Konjunktur*, vermittels deren »der Komplex wirtschaftlicher Fragen, die dieser Stoff beherrscht, die Gesetze und Phasen seiner ökonomischen Entwicklung und deren politische Auswirkungen«⁴⁷ auf der Bühne gespiegelt werden sollten. Piscator sah übrigens wohl im Drama nicht so sehr eine literarische Form als ein Libretto oder Drehbuch, das der szenischen Auferstehung bedarf und seiner bühnenmäßigen Verwirklichung harrt.

Da war Brecht, der auch wußte, daß, »wenn unsere heutige Welt nicht mehr ins Drama paßt«, das Drama eben nicht mehr in die Welt paßt,⁴⁸ vom theatralischen Gesichtspunkt aus weitaus vernünftiger. Er, der sich keinerlei Täuschung darüber hingab, daß es ihm, wie er selbst sagte, nur gut ging, wenn er Schauplätze vor sich hatte, »die nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmen«,⁴⁹ verfiel in das andere, bühnentechnisch wenig problematische Extrem der exemplarischen Reduktion wirklicher Vorgänge zum Lehrstück (*Die Maßnahme*), zur Parabel (*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*) bzw. deren dem Realismus ange-näherten Varianten (*Die Mutter*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*). Sowohl Brecht als auch Piscator zogen sich allerdings, und nicht nur als Geschichtsdramatiker, den Zorn eines Georg Lukács zu, der in dem von Shakespeare eingeschlagenen goldenen Mittelweg die ideale und einzig akzeptable Lösung sah:

»Die historische Echtheit im Sinne des Kostüms, der Gegenstände usw. behandelt Shakespeare stets mit der souveränen Freiheit des großen Dramatikers, der von der Gleichgültigkeit solcher kleinen Züge im Verhältnis zur Richtigkeit der großen Kollision instinktiv tief überzeugt ist. Darum hat Shakespeare jeden Konflikt, auch wenn er die ihm wohlbekannte Thematik der englischen Geschichte behandelt, immer auf der Höhe großer typisch-menschlicher Gegensätze, die nur insofern historisch sind, als Shakespeare in genialer Weise in jedem der auftretenden Typen die bezeichnendsten zentralsten Züge der gesellschaftlichen Krise in die unmittelbare Darstellung des Individuums aufnimmt und in dieser Darstellung vollständig auflöst.«⁵⁰

Wenden wir uns abschließend kurz dem dialektischen Verhältnis von Charakter und Handlung zu, welches für das historische Drama genau so wichtig ist wie das Verhältnis von Modell und Nachahmung. Auch in diesem Bereich gibt es eine in der Mitte zwischen zwei Polen angesiedelte Kompromiß- oder *commonsense*-Lösung, die der von Lukács unter Berufung auf Shakespeare anvisierten in etwa entspricht. Es handelt sich dabei um jene mittlere Gattung, von der Schiller, mit dem

Entwurf eines Plans für sein *Warbeck*-Stück beschäftigt, am 20. August 1799 Goethe schreibt:

»Nun ist zwar von der Geschichte [des Warbeck] so gut als gar nichts zu brauchen, aber die Situation im ganzen ist sehr fruchtbar, und die beiden Figuren des Betrügers und der Herzogin von York können zur Grundlage einer tragischen Handlung dienen, welche mit völliger Freiheit erfunden werden müßte. Überhaupt glaube ich, daß man wohl tun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen, und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.«

Dieser Punkt — gewissermaßen das Zünglein an der Waage — kann von beiden Enden aus erreicht werden, das heißt entweder deduktiv durch historische Einkörperung einer vorgegebenen Anschauung oder These (die Gottschedsche Lösung) oder induktiv durch Abstrahierung aus der geschichtlichen Wirklichkeit (die Schillersche Lösung). Daß die Gottschedsche Lösung in Zeiten der Aufklärung und Klassik dominiert, ist verständlich. Dabei mögen offen oder versteckt didaktische oder rein menschliche bzw. ästhetische Gründe im Spiel sein. So stellt Lessing im 23. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* die rhetorische Frage: »Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil er die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beigelegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben?«⁵¹ Und noch der alte Goethe äußerte die Meinung, der Dichter erweise »gewissen Personen der Geschichte die Ehre, ihre Namen seinen Geschöpfen zu leihen.«⁵²

Daß der moderne Geschichtsdramatiker mit den Umständen der Zeit und des Ortes — kurz: dem, was Lessing abschätzig die Fakta nennt — nicht nach Belieben schalten und walten kann, ist klar. Schließlich hat er es, wenn er Vorgänge aus der neueren und neuesten Geschichte darstellt, mit wissenschaftlich erhärteten und meist dokumentarisch belegten Tatsachen zu tun, die er nicht gut verdrehen oder einfach umstoßen kann. Der aristotelische Schlüsselbegriff der Wahrscheinlichkeit, mit dessen Hilfe die Diskrepanz zwischen ästhetisch wünschbarer Möglichkeit bzw. Notwendigkeit und historisch »zufälliger« Wirklichkeit verdeutlicht wird, läßt sich heute kaum noch auf die Handlungen (plots oder *mythoi*) anwenden, sondern höchstens auf deren Träger. Sieht man davon ab, daß gewisse feststehende Charakterzüge historischer Individuen sakrosankt sind (man kann Napoleon nicht zum Feigling stempeln oder Hitler als Judenfreund porträtieren), bleibt es dem Geschichtsdramatiker unbenommen, in allem, was der Zuschauer bzw. Leser nicht nachprüfen kann, seiner Einbildungskraft freien Lauf zu lassen. Besonders im Psychologischen und Moralischen,

da, wo es um seelische Prozesse oder die Motivation von Entschlüssen geht, erlaubt ihm die *poetic license* Narrenfreiheit. Zur Faustregel erhoben wurde dieser Standpunkt von dem auch als Geschichtsdramatiker hervorgetretenen Verfasser der *Promessi sposi*, Alessandro Manzoni:

»Was bleibt [...] für den Dichter zu tun übrig? [...] Die Poesie, ja, die Poesie. Denn schließlich, was gibt uns die Geschichte? Begebenheiten, die uns sozusagen nur von außen bekannt werden; aber was die Menschen getan haben, was sie dachten; die Gefühle, die ihre Erwägungen und Pläne, ihre Erfolge und ihre Katastrophen begleiten: über all dies geht die Geschichte fast schweigend hinweg; und gerade dies ist das Gebiet der Poesie.«⁵³

Der Aristoteliker Lessing, der sich zum gleichen Thema äußert, geht unserem Empfinden nach zu weit, wenn er dem Dramatiker vorschreibt, er müsse bei der Gestaltung seiner Charaktere (also auch der historischen) stets um Logik und bei der Gestaltung der Handlungen stets um Kausalität bemüht sein, somit eine Kette von unumstößlichen Ursachen und Wirkungen schaffend: »Es gibt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche [als Marmontels Soliman] in sich vereinigen. Aber diese können auch, eben darum, keine Gegenstände der poetischen Nachahmung sein.«⁵⁴ Das ist der heutigen Auffassung von Charakter und Persönlichkeit, die auch — und besonders — das Paradoxe, Unvereinbarliche, Zerspaltene in Rechnung stellt, zuwider. Uns ist der in sich selbst widersprüchliche Mensch wahrscheinlicher als der mathematisch errechenbare. Wir, die wir die vereinfachenden Klischees und *topoi* der Klassik vom Cid bis zur Taurischen Iphigenie fast peinlich finden, sympathisieren eher mit einem Wallenstein, Danton oder Chef (in Grass' Lehrstück ohne Lehre): nicht nur, weil ihr Charakterbild in der Geschichte schwankt, sondern auch, weil diese Schwankungen in die entsprechenden Kunstwerke übernommen wurden.

Wenn wir in dieser kurzen Darstellung versucht haben, einige für das Verständnis des Phänomens Historisches Drama wichtige Fragen anzuschneiden, so will das keineswegs heißen, daß wir der Meinung sind, es gäbe leicht zu findende Patentlösungen bei der Beantwortung derselben. Die Entscheidung darüber, was ein Geschichtsdrama sei und was es authentisch mache, ist schwer zu fällen. Viel, wenn nicht gar das meiste, bleibt dem einzelnen Betrachter überlassen. Ohne mit Croce in einen extremen Nominalismus oder mit Northrop Frye in einen extremen »Realismus« (im philosophischen Sinn) bei der Klassifizierung zu verfallen, möchten wir uns daher nachdrücklich der schon zitierten Meinung Herbert Lindenbergers anschließen »that by a strict definition one cannot categorize historical drama as a genre at all, though one can speak of specific forms of historical plays which prevailed at certain moments in history« (S. IX). Und damit *sapienti sat*.

Die NS-Kampfbühne

Theater spielte im Nationalsozialismus eine beherrschende Rolle; ja, es war eine von Hitlers besonderen Vorlieben. Nie hat man in Deutschland mehr für die Förderung des Theaters getan als während des Dritten Reiches. 1936 zum Beispiel wurden rund 330 reguläre Bühnen — manche davon erst kürzlich erbaut oder renoviert — voll bespielt.¹ Das Theater bildete in der Tat einen unablösbaren Bestandteil der nazistischen Ideologie. Seine Hauptaufgabe bestand darin, der politischen Liturgie der »Bewegung« zu dienen. Massenveranstaltungen (»Großkundgebungen«) und Theateraufführungen sollten einander in diesem Sinne ergänzen. Besondere Bedeutung erlangte die liturgische »Weihebühne«, das sogenannte »Thingtheater«, da es die Liturgie der »Bewegung« durch Kultspiele darstellte, die eine lebendige Gemeinschaft von Gläubigen schaffen sollten. Der nationalsozialistische Mythos wurde hier in dramatischer, schaubarer Form aufgeführt; es vollzog sich eine Art religiöser Weihehandlung, an der Tausende von Menschen teilnahmen. Dieses Thingtheater ist jüngst eingehend untersucht worden² und bedarf deshalb keiner weiteren Analyse. Hingegen hat die »Kampfbühne«, jene andere Bemühung der Nazis, das Theater ihren Zwecken dienstbar zu machen, bisher noch keinen Historiker gefunden, obwohl sie dem Thingtheater (das 1933 eingerichtet und 1937 aufgelöst wurde)³ nicht bloß vorausging, sondern es auch überdauerte. Die »Kampfbühne« entstand bereits 1926, also lange vor der »Machtübernahme«, und hielt sich bis ans Ende des Dritten Reiches.

Zunächst gilt es, ihre verschiedenen Erscheinungsformen, wie sie vor der »Machtübernahme« bestanden, zu beschreiben. Ich werde dabei typologisch vorgehen, da diese Formen sich, zeitlich gesehen, vielfach überschneiden. Den Anfang machten »Spiel-Trupps« der SA und der Hitlerjugend; erst 1931 wurde das sogenannte »Gautheater« gegründet. (Es handelte sich hier um eine »Wanderbühne«, die das gesamte Gebiet eines Gaus bespielte.) Die überregionale »NS-Versuchsbühne« begann dagegen schon 1927 und wurde vier Jahre später als »NS-Volksbühne« zu einer festen Einrichtung. Hat man diese »Kampfbühnen«, auf denen teils Laien, teils Berufsschauspieler tätig waren, analysiert, so ergibt sich ihre geschichtliche Einordnung von selbst; denn auch in ihnen äußert sich ganz offensichtlich jener deutsche Drang zu einem Nationaltheater, der mindestens bis ins 19. Jahr-

hundert zurückreicht und sich während der Weimarer Republik noch verstärkte.

Jede Aufführung der »Kampfbühne«, gleich welcher Art, wurde von den Nazis als »Streitgespräch« definiert,⁴ d. h. als polemische Auseinandersetzung mit dem Gegner. Die Absicht dabei war einerseits, die Volksmasse auf unterhaltende Weise weltanschaulich zu beeinflussen, andererseits aber, mit den Worten des SA-Führers Johann von Leers, den Einzelkämpfer zu ermutigen, sich aus ihr zu erheben. Die Nazi-Ideologie wurde den Zuschauern zwar dargeboten, doch stets auf polemische Weise — sehr im Unterschied etwa zur weihevollen Liturgie der Thingtheater. Nicht zufällig führten jene ersten »Spiel-Trupps« der SA und der Hitlerjugend Namen wie »Sturmtruppen« oder »Braunhemden«. Von ihren Texten ist freilich kaum etwas überliefert; und fast unmöglich dürfte es sein, ihre Aufführungen auch nur in Umrissen zu rekonstruieren. Soweit man feststellen kann, setzten sie sich immer aus zwei Teilen zusammen: der unterhaltende bestand aus Volksliedern und Volkstänzen, während der lehrhaft-kämpferische »politischen Zeitbildern« vorbehalten war. Ein gutes Beispiel für diese Mischung liefern Aufführungen wie die der »Braunhemden« von Hessen-Nassau, die 1932 im Rahmen einer Propagandaveranstaltung in Wetzlar auftraten.⁵ Zuweilen wurden auch, so scheint es, Lebende Bilder benützt, wobei die Klischeevorstellungen vom wucherischen Bankier, verräterischen Gewerkschaftler und fetten, das Mark des Volkes aussaugenden Plutokraten im Mittelpunkt standen. In der Regel marschierten die Gruppen in geschlossener Formation auf die Bühne, ehe sie mit ihren Liedern und Tänzen und schließlich ihrem Spiel begannen.

Gruppen wie die »Braunhemden« oder »Sturmtruppen« wurden oft bei Wahlkundgebungen eingesetzt, namentlich auf Großveranstaltungen in Städten. Ihre »Streitgespräche« dienten dazu, dem von schmetternder Marschmusik und Propagandareden erfüllten Abend eine gewisse Abwechslung zu verleihen. Die Hitlerjugend führte ihre Spiele jedoch nicht bloß bei dieser Gelegenheit auf; sie ging auch gern auf die Dörfer, wo sie ihr Programm im Rahmen eines bunten Abends aus Liedern, Tänzen und kurzen Sketchen vortrug.

Wie sahen nun solche Spiele aus? Was erhalten ist, sind leider meist bloß deren Titel, die zudem einen kräftigen Stich ins Banale — etwa *Alle Deutschen sind Brüder*⁶ — aufweisen. Nur ein einziges Spiel, das von einer Laiengruppe in Berlin aufgeführt wurde, vermochte ich aufzufinden; doch fehlt diesmal ausgerechnet der Titel. Dennoch darf es vermutlich, bei aller Grobschlächtigkeit, als repräsentativ gelten.⁷ Die Bühne stellt hier die Wachtstube eines Berliner SA-Sturms dar. Bei Spielbeginn hört man Schüsse hinter der Bühne; dann wird ein toter SA-Mann hereingetragen. Unmittelbar darauf wird ein Kommunist, der mutmaßliche Mörder, auf die Bühne gezerrt. Doch als die SA-

Leute die Taschen des Erschossenen durchsuchen, findet sich eine beträchtliche Geldsumme sowie die Anschrift eines Juden. Darauf zerrt man auch ihn, der natürlich »kläglich mauschelt«, auf die Bühne; und selbstverständlich ist der Jude der wahre Schuldige an der Ermordung des »Kameraden« und wird daher seinerseits von der SA erschossen. Mit Hilfe einer simplen Handlung und grober Klischeefiguren wurde so den Zuschauern die Lehre eingebleut, daß alle Kommunisten »Judenknechte« seien.

Aus Laiengruppen dieser Art erwuchs die Anregung zur Gründung festerer Spielscharen, die sich aus Berufsschauspielern zusammensetzten. Damit entstand das »Gautheater«. Seit 1931 zogen solche »Gaubühnen« kreuz und quer durchs Land und veranstalteten »Kulturabende«, die Volkslieder mit politischer Lyrik sowie komische Sketche und Solodarbietungen vereinigten.⁸ Doch wurden immer häufiger auch politische Stücke aufgeführt. Über deren Inhalt wissen wir zum Glück besser Bescheid als über die Spiele der »Braunhemden« und »Sturmtruppen«, weil wenigstens die Tätigkeit des Pommerschen Gautheaters in den Jahren 1931/32 – obzwar offenbar als einzige – gründlich dokumentiert ist. Damals wurde zum Beispiel Walter Buschs *Giftgas 500* gespielt, ein Stück, das sich auch weiterhin großer Beliebtheit erfreute. Wovon es handelt, verrät uns das Nazi-Organ *Illustrierter Beobachter* mit aller nur wünschbaren Offenheit: »Deutsche Erfindung von jüdischer Habsucht der polnischen Großindustrie abgegauert.«⁹ Der betreffende Schurke, Lepiski mit Namen, ist Pole und Jude zugleich; denn sind die Polen schon schlimm, so sind die Juden noch schlimmer. Stets geben sich solche Stücke »höchst zeitbezogen«. Die Deutsch-Nationale Volkspartei etwa, die ja ein Erzrivale der Nazis war, mußte sich wegen ihrer Überheblichkeit und Anmaßung durch den braunen Kakao ziehen lassen. Besonderes Gewicht kam in diesen an Polen angrenzenden Gebieten auch Stücken zu, die sich gegen den Katholizismus richteten. Eines von ihnen zeigt einen katholischen Priester, der, obwohl selber Deutscher, die Nazis dermaßen haßt, daß er die heimische Scholle lieber an einen fremdstämmigen Polen verschachert, als sie dem Pflug eines Nationalsozialisten zur Bebauung zu übergeben.¹⁰ Wenn man den Leiter des Pommerschen Gautheaters Glauben schenken darf, so belief sich die Zuschauerzahl, die ein derartiges Stück auf seinem Weg durch die Dörfer und Städte insgesamt erreichte, im Durchschnitt auf rund 15 000–20 000 Menschen.¹¹ Die meisten dieser »Gaubühnen« wurden übrigens später der »Kraft-durch-Freude«-Bewegung eingegliedert.¹²

Im Gegensatz zu ihnen wie zu den erwähnten Laientruppen war die sogenannte »NS-Versuchsbühne« kein Wandertheater. Sie spielte vielmehr, und zwar mit Berufsdarstellern, ständig in Berlin, wo man von Fall zu Fall ein festes Theater mietete. Eröffnet wurde sie am 20. April 1927, zur Feier von Hitlers Geburtstag, mit dem Stück *Revolution*

von Wolf Geyser. Über 3000 Menschen sahen diese Aufführung, die in einer Reihe von Lebenden Bildern die herrlichen Zeiten im zukünftigen Nazi-Staat ausmalte und der gegenwärtigen Misere unter der Weimarer Republik entgegenstellte.¹³ Wenige Monate danach spielte dieselbe Bühne das Stück *Der Wanderer* von Joseph Goebbels, eine Bühnenfassung von dessen Roman *Michael*.¹⁴ Allzu großen Erfolg scheint diese Versuchsbühne allerdings nicht erzielt zu haben; denn es kam während der folgenden vier Jahre stets nur zu gelegentlichen Aufführungen, nie jedoch zu einer regulären Spielzeit.

Auch hier mußte offenbar die entscheidende Initiative wieder von außerhalb der Städte ausgehen. Jedenfalls bewirkte erst dieser Druck die Gründung einer Berliner »NS-Volksbühne« im Jahre 1930. Vielleicht hatte man ursprünglich vor, sie als Wandertheater durch ganz Deutschland zu schicken; doch scheint diese Aufgabe dann sofort von den im Jahr darauf gegründeten »Gaubühnen« übernommen worden zu sein. Die »NS-Volksbühne« war natürlich eine Nachahmung der älteren, linksorientierten »Volksbühne« sowie des christlichen »Bühnenvolksbundes«. Gleichwohl brachte sie es im Jahr 1930 lediglich auf vier Abende pro Monat, an denen gespielt wurde. Eine volle Spielzeit gelang ihr erst 1931.¹⁵

Was diese »Volksbühne« bot, waren — gleichgültig ob es sich um klassische oder moderne Werke handelte — stets polemische »Streitgespräche«. Von der Inszenierung der Schillerschen *Räuber* behauptete man sogar, daß mit ihr endlich das Stück zu sich selber gekommen sei. So und nicht anders, hieß es, habe der Dichter sich die Aufführung gewünscht. Das angeblich Schillersche bestand indes vor allem darin, daß Spiegelberg als »aufputschender, großmäuliger Jude« dargestellt wurde, der die anderen zum feigen Meuchelmord am »Führer« aufhetzt, während er sich selber vor jeder Gefahr drückt. Diese »künstlerische Tat« wurde von der Nazi-Presse einhellig als das Morgenrot einer neuen und echt »arischen« deutschen Kunst begrüßt.¹⁶ Ganz so neu war die »Sonderbehandlung« Spiegelbergs indes keineswegs; nur hatte er in Erwin Piscators ganz andersgearteter *Räuber*-Inszenierung, fünf Jahre vorher, die Maske Trotzki getragen. An sonstigen Repertoirestücken erschienen seinerzeit bloß noch Ibsens *Volksfeind* und Ernst von Wildenbruchs *Mennoniten* auf der »NS-Volksbühne«. Ibsens Drama, 1930 aufgeführt, sollte die Überlegenheit nordischen Adelsgeistes und den Wert der Einzelpersönlichkeit gegenüber der öffentlichen Meinung und dem Majoritätsprinzip demonstrieren;¹⁷ die *Mennoniten*, von deutschem Mut und welscher Tücke handelnd, geißelten die Besetzung Preußens durch Napoleon. Zwar geht es darin hauptsächlich um die Keuschheit der deutschen Frau, die allen Versuchungen widersteht und das deutsche Blut unverderbt bewahrt; doch konnte man Waldemar, den Helden des Stückes, sehr wohl als einen Vorläufer Albert Leo Schlageters auffassen, der ja erst jüngst an der

Ruhr seinen »guten Kampf« gekämpft hatte und unter die Nazi-Märtyrer aufgenommen worden war.¹⁸

Wie in ihrer Ideologie überhaupt, so schwelgten die Nazis auch auf ihrer Bühne in historischen Analogien. Mit gutem Grund stellte man daher das Stück *Klaus von Bismarck* von Walter Flex heraus — zeigte es doch, wie schon die Ahnen des Eisernen Kanzlers im Mittelalter gegen das Parteienunwesen antreten mußten.¹⁹ Ähnlich bewies der stark an Hermann Löns erinnernde *Werwolf* von G. von Noel (ein Stück, das im Dreißigjährigen Krieg spielt) die Berechtigung jeglicher Gewaltanwendung, wo es um nationale Belange geht.²⁰ Joseph Stolzings *Friedrich Friesen* — um noch einen weiteren Beleg zu geben — beschwor wiederum, wie schon das Drama Wildenbruchs, die Befreiungskriege gegen Napoleon. Jedoch wurde auch die leichte Muse nicht vernachlässigt. Ein Beispiel dafür bietet Ernst von Wolzogens *Ein unbeschriebenes Blatt*, ein Stück »von durchsonnter Heiterkeit«, wie die Nazi-Presse versicherte. Man glaubte freilich, seine Aufnahme ins Programm eigens rechtfertigen zu müssen, indem man erklärte: »Diese Kampfpause gibt neue Kraft zu neuem Kampf.«²¹

Von der Partei erfuhr die »NS-Volksbühne« offenbar volle Unterstützung. So erschien 1930, als Walther Ilges gegen die Französische Revolution gerichtetes Stück *Laterne* aufgeführt wurde, die gesamte NS-Reichstagsfraktion geschlossen im Theater.²² Die überwiegende Mehrzahl der Inszenierungen an der »Volksbühne« galt aber gar nicht dem Geschichtsdrama oder der Komödie, sondern Gegenwarts- oder Zeitstücken, die auf historische Analogien verzichten konnten. Ein Muster für dieses unmittelbar didaktische Genre liefert etwa das Stück *Familienvater* aus der Feder von Hitlers politischem Mentor Dietrich Eckart. Es behandelt einen korrupten Zeitungsboß sowie einen kriecherischen jüdischen Journalisten, der sich als dessen Werkzeug mißbrauchen läßt. Beider Machenschaften bewirken, daß ein junger Dichter (vermutlich der notorisch erfolglose Eckart selbst) hilflos zugrunde geht, weil er es gewagt hat, die Korruption des Blattes aufzudecken.²³ Besonders beliebt waren die Stücke Eberhard Wolfgang Möllers. Das mag sowohl an ihrer größeren Bühnenwirksamkeit als auch an ihrer reichhaltigen Verwendung von Chören gelegen haben. Jedenfalls rückte Möller die »NS-Volksbühne« näher ans Thingtheater heran, für das er ohnehin die meisten seiner Stücke schrieb.²⁴ Er bildet auch insofern eine Ausnahme unter den Nazi-Dramatikern der Weimarer Republik, als seine Werke fast durchweg von regulären Bühnen (d. h. Städtischen oder Staatstheatern) uraufgeführt wurden, während sich die bisher genannten Autoren damit begnügen mußten, »Entdeckungen« der »NS-Volksbühne« zu sein. Dazu kommt, daß Möllers Drama *Douaumont* seinen ersten Erfolg noch an der alten Berliner »Volksbühne« für sich buchen konnte. Es mag auch durchaus sein, daß der Kreuzzug gegen Korruption, Spekulantentum und die parlamentari-

schen »Schwatzbuden«, zu dem er aufgebrochen war, im Grunde einen Versuch darstellte, den Rechtsradikalismus auf ein linksradikales Theater zu verpflanzen;²⁵ doch zählten solche Themen andererseits ja zum festen Bestand der »NS-Kampfbühne«. Als Möller 1932 sein Stück *Rothschild siegt bei Waterloo* zu schreiben begann, zögerte er keineswegs, diesem Bild einer durch Geld korruptierten Gesellschaft die üblichen rassistischen Pinselstriche einzufügen. Rothschild wird hier als »dritte Großmacht« neben England und Frankreich geschildert; ja, er ist für Möller in Wahrheit der eigentliche Sieger von Waterloo. Der Bankier beteuert zwar: »Geld ist freundlich, die freundlichste Großmacht der Welt, dick, kugelrund und lachend.« In Wirklichkeit jedoch hat Rothschild sein Vermögen dadurch erworben, daß er sich — schnöde und unehrenhaft — am Freiheitskampf gegen die bösen Franzosen bereicherte. Unmißverständlich bedeutet man ihm: »Die Toten sind nicht gefallen, damit Sie Ihr Geld mit ihnen verdienen . . . Und auf eine so schäbige Weise.« Leute wie Rothschild sind so mächtige wie üble Burschen, »die aus den Menschen Zahlen machen, aus Männern Börsenobjekte, aus Leben Profit, aus Blut Kapital«.²⁶ Die Moral von Möllers Geschichte läßt nichts zu wünschen übrig. Kapitalismus als insgeheim herrschende Großmacht, ob durch Rothschild verkörpert oder durch den Juden in *Giftgas 500*, war überhaupt eine der gängigsten Vorstellungen im Nazi-Drama.

Wo aber liegen die historischen Wurzeln der »NS-Kampfbühne«, wie wir sie nunmehr überblicken? Imitierten die Nazis einfach das polemische Theater der Linken, also Piscator-Bühne und Agitprop? Immerhin erntete Piscator 1931 das Lob der *Nationalsozialistischen Monatshefte*, weil er den Mut gehabt habe, polemische Stücke auf die Bühne zu bringen. Seinem politischen Theater scheinen die Nazis ungleich mehr Aufmerksamkeit gewidmet zu haben als etwa der »Neuen Freien Volksbühne«, und zwar vermutlich deshalb, weil Piscators Radikalismus viel eher nach ihrem Geschmack war. Diese »Volksbühne« fing damals erst wieder an, sich aufs neue zu politisieren. Doch wie dem auch sei: Piscators Bühne bestand bekanntlich nur von 1927 bis 1931; sie befand sich bereits im Niedergang, als die Nazis sich zu ihrem Lob herbeiließen.²⁷ Es dürfte daher schwerfallen, irgendwelche Einflüsse dieses Theaters auf die NS-Bühnen nachzuweisen. Schon allein der grundverschiedene Ansatz der jeweiligen Polemik hätte derlei verhindert; denn während sich Piscator an die Vernunft und das kritische Urteilsvermögen des Publikums wandte, zielten die Nazis ausschließlich auf dessen emotionale Überwältigung ab.

Nicht einmal bühnentechnische Anregungen — zu schweigen von der Verwendung des Films — übernahmen sie von Piscator. Die Nazis hielten, trotz ihrer polemischen Orientierung, an der herkömmlichen konservativen Theaterform fest. Auszuklammern sind lediglich die Sprechchöre: die waren, wie die Hitlerjugend ungescheut zugab, in der

Tat von den Kommunisten übernommen.²⁸ Die einzige Neuerung im Mediengebrauch, die von den Nazis selber beigesteuert wurde, hatte überdies gar nichts mit der »Kampfbühne« zu tun. Gegen Ende der zwanziger Jahre nämlich begannen die Nazis mit dem Einsatz von »Bildwerfern« — aber nicht etwa, um Filme vorzuführen, sondern um in rascher Folge Serien von Dias zu zeigen. Diese »Bilder ohne Worte« waren völlig auf polemische Kontrastwirkung berechnet: sie konfrontierten zum Beispiel die *dolce vita* eines schlemmenden Reichstagsabgeordneten mit tristen Elendsquartieren oder stellten sogenannte »Helden der Republik« (mit allen Klischeeigenschaften des Juden) neben SA-Männer und diese wiederum neben Bernhard Weiss, den verhaßten Vize-Polizeipräsidenten von Berlin, der sich im eleganten Reitdreß präsentierte. Das demagogische Kaleidoskop, das sich so ergab, scheint zwar bei den Zuschauern Beifall gefunden zu haben;²⁹ auf die Bühne wurde es trotzdem nicht übertragen.

Nicht im Theater Piscators oder im Agitprop sind demnach die Ursprünge der »NS-Kampfbühne« zu suchen. Sie wurzelt vielmehr einerseits in den Versuchen, ein deutsches Nationaltheater zu schaffen, andererseits aber in der Tradition der Vereinsbühnen. Unmittelbar vorbereitet wurde sie durch die Gründung des »Bühnenvolksbundes« nach dem Ersten Weltkrieg — ein Unternehmen, das bereits deutlich gegen die ältere »Volksbühne« gerichtet war.

Über die Schaffung eines Nationaltheaters war, wie man weiß, im 19. Jahrhundert lange debattiert worden. Gottfried Keller etwa fand sich schon im Schillerjahr 1859, anlässlich einer Freilichtaufführung des *Wilhelm Tell*, dazu bewogen, die Gründung eines solchen Theaters vorzuschlagen. Nicht umsonst nannte er seinen Vorschlag *Am Mythenstein*,³⁰ denn Natur, Chöre und volkstümliche Spiele sollten sich in ihm verbinden und die alte völkische Mythologie zu neuem Leben erwecken. Keller wollte die Guckkastenbühne ebenso abschaffen wie die Kluft zwischen Spielern und Zuschauern. Diese sollten statt dessen, durch die Unmittelbarkeit der Aufführung, in die Illusionswelt der Bühne einbezogen werden; ja, die Bühne sollte geradezu eine zweite Wirklichkeit werden. Seit der Jahrhundertwende wurden derartige Stücke auf Freilichttheatern gespielt; selbst das Thingtheater entstand letztlich aus jenen »völkischen Weihespielen«.

Der Drang zur Schaffung eines Nationaltheaters machte sich indes nach dem Ersten Weltkrieg auch im traditionellen Theaterbetrieb bemerkbar. Es ergingen Aufrufe, das Berufstheater in ein Nationaltheater umzuwandeln; die Absicht, die dahinterstand, war die Bekämpfung jener »degenerierten« Kunstformen, die angeblich Deutschlands Niederlage und die »Schmach der Revolution« symbolisierten. Hier, in dieser Verbindung von nationalem Anliegen mit polemischen Zwecken, fassen wir den eigentlichen Vorläufer dessen, was sich zusammenfassend als »NS-Kampfbühne« umschreiben läßt. Konkret sahen jene Bemühun-

gen so aus, daß beispielsweise Richard Elsner in den Spalten seiner Zeitschrift *Das deutsche Drama* ab 1918 ständig für ein Nationaltheater eintrat, während er gleichzeitig aufs heftigste gegen die Bühnen der Weimarer Republik opponierte. 1927 gründete er zudem, unter dem Namen »Deutsche Nationalbühne«, einen eigenen Verein; er vermochte sogar einige ihm genehme Stücke zu lancieren. Eines davon, mit dem Titel *Fritjof*, verherrlichte den »nordischen« Menschen; ein anderes, *Andreas Hofer*, befaßte sich mit dem Tiroler Befreiungskrieg. Freilich, Elsners Lieblingsdichter (wie später derjenige der »NS-Volksbühne«) war und blieb Schiller.³¹

Wichtiger noch als Elsners Versuche, obzwar weniger aggressiv, war der *Aufruf* für ein Nationaltheater, den 1919 Hans Brandenburg erließ. An ihm wird besonders klar ersichtlich, wie sich solche aus der Nachkriegsstimmung erwachsenen Impulse bis ins Dritte Reich fortsetzten. Brandenburgs *Aufruf*, der vor allem Raum und Bewegung auf der Bühne betonte, kennzeichnete jegliche Theaterarbeit als Gruppenkunst. Unverkennbar macht sich hier der Einfluß des modernen Tanzes, wie er etwa von Rudolf Laban und Mary Wigman vertreten wurde, geltend. Das Drama, das Brandenburg proklamierte, verstand sich als symbolisches Geschehen, vergleichbar den Riten eines Kults. Dieses »deutsche« Drama empfand er als schärfsten Gegensatz zur angeblichen Seichtheit des französischen Theaters, ja selbst der italienischen Renaissancebühne. Sein *Aufruf* läßt keinerlei Zweifel daran, daß für ihn das Theater ein Ritus und Kult zur Erneuerung der Nation ist. Die Bühne soll sich, Brandenburg zufolge, weit in den Zuschauerraum erstrecken, um jede Trennung zwischen Spielern und Publikum aufzuheben, während der Zuschauerraum seinerseits nach Art eines römischen Amphitheaters gebaut sein soll.³²

Diesen *Aufruf* unterzeichneten Intellektuelle aller Schattierungen, von Hans Blüher und dem jungen Will Vesper bis zu Thomas Mann, Richard Dehmel und dem (vor Erscheinen des Textes bereits ermordeten) Gustav Landauer. Sie schlossen sich sämtlich auch Brandenburgs »Bund für das neue Theater« an. Als dieser Bund bald darauf einging, knüpfte Brandenburg seine Hoffnungen an die Laienspiele der Jugendbewegung.³³ Er hatte seinen *Aufruf* inzwischen noch »vertieft«: indem er nämlich nun das nationale Drama als Waffe im Kampf gegen den modernen Materialismus und die Mechanisierung des Lebens definierte. Das Neuromantische in Brandenburg, das sich zunächst nur gedämpft gemeldet hatte, gewann zuletzt die Oberhand.³⁴ Obwohl er sich, soweit ich feststellen kann, an der »NS-Kampfbühne« selber nie beteiligte, begrüßte er lebhaft den Sieg des Dritten Reiches und sah in ihm, was er mit *Aufruf* und »Bund« verheißen hatte, zumindest der Möglichkeit nach erfüllt. Die Zeit, so empfand er, war endgültig reif für jenes festliche Drama der Vermittlung »zwischen Masse und Held, Volk und Führer«.³⁵ Die Nazis ihrerseits — freilich ohne den *Aufruf*

eigens zu erwähnen — nahmen Brandenburg bereitwillig auf und rühmten sein Wirken für eine nationale Bühne.³⁶

Brandenburg hatte ein Nationaltheater gefordert, das sich als Drama, durch symbolische Gruppierungen (wie sie die »Kampfbühne« ebenfalls gern benutzte) und durch Raum und Bewegung auf der Bühne äußern sollte. Die gleichen formalen Elemente standen auch bei den entsprechenden Versuchen der Nazis im Mittelpunkt. Doch neben solchen Bestrebungen zur Schaffung eines Nationaltheaters waren nach wie vor die Laiengruppen der Jugendbewegung tätig. Von dieser Laienspielbewegung, die sich auch während der gesamten Nazizeit großer Beliebtheit erfreute, ging ein starker Einfluß auf Gruppen wie die »Braunhemden« und »Sturmtruppen« aus. Ohnehin tendierte das Laienspiel nach dem Ersten Weltkrieg immer mehr zum Nationalistischen. Waren es in der Vorkriegszeit die Mysterienspiele des Mittelalters gewesen, an denen sich der Enthusiasmus der Jugendbewegung entzündet hatte, so wurde jetzt von Rudolf Mirbt, dem wohl prominentesten Vertreter der Laienspielbewegung, Stücke wie Hanns Johsts Luther-Drama *Propheten* (das dem »katholischen Menschen« den »deutschen Menschen« entgegenstellte) zur Aufführung empfohlen. Die alte Symbolik und Schlichtheit allerdings wollte man beibehalten.³⁷

Übrigens war das Laienspiel ja auch vorher schon als Werkzeug politischer Propaganda verwendet worden. Gleich nach Kriegsende hatte das Freikorps Rossbach sich solcher »Spielscharen« bedient, um das Volk gegen Polen wie auch gegen den neuen Staat zu mobilisieren. Gerhard Rossbach betrachtete sie ausdrücklich als eine Art »Geheimwaffe« der armen und schutzlosen Nation, als Fortsetzung des Kampfes mit anderen Mitteln. Nachahmung fanden seine »Spielscharen« freilich kaum, nicht einmal bei den Freikorps selber; doch hoben die *NS-Bühnenmitteilungsblätter* dieses Beispiel immerhin lobend hervor.³⁸

Wesentlich größeres Gewicht kommt jenen Laienspielgruppen zu, die in Dörfern oder irgendwo auf dem Land sogenannte »Heimatspiele« zur Aufführung brachten. Anders aber als etwa die Oberammergauer Passionsspiele, war zumindest eine Anzahl von ihnen keineswegs religiöser Natur, sondern entweder allgemein patriotisch gestimmt oder mit einem Ereignis der Lokalhistorie befaßt. In Ahlde beispielsweise führten rund 200 Laienspieler das Heldenleben und Martyrium des Andreas Hofer auf; andere Stücke behandelten die Hermannsschlacht oder die Gestalt Wittekindes. Wilhelm Tell, Götz von Berlichingen, Andreas Hofer und das Nibelungenlied erwiesen sich als die ergiebigsten Stoffquellen für derlei »Heimatspiele«.³⁹ Auch der »Bühnenvolksbund« wandte ihnen schließlich seinen Schutz und seine Förderung zu; und für die Nazis vollends waren diese Spiele echter, unverfälschter Ausdruck der Volksseele. Trotzdem fanden, soweit ich sehen kann,

bloß die Rothenburger Hans Sachs-Schwänke Eingang ins ständige Repertoire der Hitlerjugend.⁴⁰ Die übrigen »Heimatspiele« fristeten ein Dasein außerhalb der Partei und ihrer Gliederungen.

Ansonsten allerdings wurden Laienspiele von der gesamten Hitlerjugend wie auch von »Kraft durch Freude« und vom Arbeitsdienst gepflegt. Die Darbietungen waren denkbar einfach: bald nur Volksstücke, bald Formen der »Kampfbühne«. Bei den Nazis erwachte aber rasch die Befürchtung, dieses Lientheater könne entweder in Dilettantismus ausarten oder sich vielleicht gar — durch die Begeisterung, die es bei der Jugend hervorrief — ihrer Kontrolle entziehen. Man richtete daher sogenannte »Laienspielschullager« ein, die den Spielern wenigstens die Grundzüge des für die Bühne Notwendigen zu vermitteln suchten.⁴¹

Die »Heimatspiele« galten als eine Art Nationaltheater, mit dem das Volk selber seine Überlieferungen und seinen Kampf ums Überleben darstellte. Daneben freilich, parallel zu allen solchen Bemühungen, verlief eine ganz andere Entwicklung: die des »Vereinstheaters«. Künstlichkeit und ein extremer Provinzialismus waren für sie kennzeichnend. Vor allem durch den »Bühnenvolksbund« faßte dieses »Vereinstheater« auch in der Nachkriegsepoche wieder Fuß. Bestimmte das Nationaltheater, was die »NS-Kampfbühne« betraf, deren ehrgeizige Idee sowie den Ton, der auf ihr herrschte, so bestand zwischen ihr und der »Vereinsbühne« ein unmittelbarer inhaltlicher Zusammenhang.

Das »Vereinstheater« war weitverbreitet und ausgesprochen populär.⁴² Warum bisher niemand seine Geschichte geschrieben hat, ist schwer einzusehen. Vorläufig wissen wir noch fast nichts über dieses Phänomen — obwohl die Nazis mit Recht betonten, jeder Verein, selbst der »Kleintierhalterverband«,⁴³ habe sein Theater besessen. Wegen des Mangels an Vorarbeiten muß ich mich hier auf das einzige »Vereinstheater«, das ich selbst zu untersuchen vermochte, beschränken. Es ist das »Kolping-Theater«. Denn der 1851 von Adolf Kolping ins Leben gerufene Verein katholischer Handwerksgesellen spielte mit Wonne Theater; ja, seine Aufführungen bildeten geradezu einen Teil des Erziehungsprogramms der »Kolpingfamilie«. Die jungen Leute sollten zwar zu bescheidenen, fleißigen Handwerkern heranwachsen, die sich auf Gebet und Arbeit konzentrierten und jeden leichten Gelderwerb oder gar finanzielle Spekulationen aus tiefstem Herzen verabscheuten. »Religion und Arbeit ist der goldene Boden des Volkes«, lautete Adolf Kolphs Wahlspruch.⁴⁴ Was diesem frommen Arbeitsethos aber gänzlich fehlte, war puritanische Strenge. In der Kolpingfamilie verbrachte man seine Abende mit gemeinsamem Spiel und Gesang; auch lauschte man gern populärwissenschaftlichen Vorlesungen über Themen aus der Geschichte oder den Naturwissenschaften.⁴⁵ Die Stücke, die man spielte, enthielten wie Kolphs eigene Erzählungen erbau-

liche Lehren: also etwa »Du sollst nicht stehlen«. Daß Liebe und Ergebenheit sogar über rücksichtslosen Geschäftssinn triumphieren, wurde ebenfalls gelehrt. Diese Moral stand in schärfstem Kontrast zur Haltung der Feinde jeglicher »ehrlichen Arbeit«: nämlich der Spekulanten, der Kapitalisten, der nach Gold und Reichtümern lüsternen Juden.⁴⁶ Es dürfte kaum ein Stück geben, in dem der Jude nicht als Verkörperung allen Übels erscheint. Und wenn wir zum Beispiel die Texte betrachten, die zwischen 1874 und 1884 aufgeführt wurden, so läßt sich deutlich eine Verschärfung der Polemik und ein Zunehmen rassistischer Züge verfolgen, die diese Stücke — sehr im Gegensatz zu Kolpings eigenen Schriften — mehr und mehr durchdringen.

Der fruchtbarste Textlieferant jener Zeit war Joseph Becks, ein katholischer Priester, der zugleich der Kölner St. Josephszunft der Kolpinggesellen vorstand. Kolping selber hatte in seinen Erzählungen noch sorgfältig den bösen, geldgierigen Juden, der sich gegen die Annahme des Christenglaubens sträubt, vom edlen, nämlich bekehrten Juden unterschieden.⁴⁷ Becks ließ sich auf derlei feine Differenzierungen nicht länger ein. Sein Stück *Wurst wider Wurst* (1880) zeigt zum Beispiel einen Juden, der einen biedereren Handwerksmeister übers Ohr zu hauen versucht. Doch die treuen Gesellen legen statt dessen den Juden selber herein. Nicht nur als Bösewichte, von denen sich alle Tugendhaften um so glänzender abheben, fungieren die Juden in diesen Stücken; sie sind auch stets diejenigen, die den kürzeren ziehen. Becks stützte sich dabei auf die einheimische Schwanktradition, in der bekanntlich der dumme Bauerntölpel dieselbe Funktion hat. Solche Bauern tauchen im »Kolping-Theater« zwar ebenfalls noch auf; aber im großen und ganzen sind nun die Juden an ihre Stelle getreten. Sie werden zudem mit einer Brutalität behandelt, die man in den meisten der alten Schwänke vergebens sucht. Becks wurde nicht müde, das Judenklischee und den dazugehörigen »Jargon« vorzuführen; er schwelgte förmlich in jenem frei erfundenen Gemisch aus Jiddisch und Deutsch, das man in fast allen antisemitischen Schriften findet und von dem dann die »NS-Kampfbühne« wieder Gebrauch machen sollte. Auch in ihrer rüden Polemik ähneln solche Spiele den späteren Aufführungen der »Sturmtruppen« und »Braunhemden«. Ein besonders krasses Beispiel bildet etwa das Stück *Die schöne Nase oder Das Recht gewinnt den Sieg* von 1878, verfaßt von einem Lehrer namens Peter Sturm. Hier schlägt ein Jude, von Geldgier verzehrt, seine Nase zum höchsten Preis los, nur um sie zuletzt um eine noch viel höhere Summe zurückkaufen zu müssen. Was den Inhalt des Stückes *Hyman Levy als Soldat* (1877) angeht, so bedarf er wohl keiner Erläuterung. Die Wirkung solcher Texte blieb auch keineswegs auf die »Kolpingfamilie« und katholische Zirkel beschränkt. Vor allem der 1919 gegründete »Bühnenvolksbund« war es, der sich nach dem Ersten Weltkrieg dieses dubiosen Erbes annahm. Er wollte bewußt der »Unmoral« und

»Gottlosigkeit« des modernen Theaters entgegenwirken und fand dabei die Unterstützung sowohl der katholischen Gesellenverbände (mit Einschluß des Kolpingvereins) als auch der katholischen Gewerkschaften und des protestantischen »Deutschnationalen Handlungsgehilfenverbandes«. Die Initiative dieser »kulturpolitischen« Tätigkeit lag eindeutig bei den Katholiken,⁴⁸ während sich die Protestanten mit einer weniger aktiven Rolle zufriedengaben. Zu Beginn zählte der »Bühnenvolksbund« 700 Mitglieder, wozu noch 20 körperschaftliche kamen; 1928 aber umfaßte er volle 300 Ortsverbände mit insgesamt 220 000 bis 300 000 Mitgliedern.⁴⁹ Damit war dieser Bund auf genau die Hälfte des Mitgliederstandes der linksgerichteten »Volksbühnenbewegung«, mit der er konkurrierte, angewachsen.

Die Tendenz der Stücke, die in den ersten Jahren nach seiner Gründung aufgeführt wurden, erweist sich durchweg als antifranzösisch, antisozialistisch und antisemitisch. Besonders ihre »Moral« unterscheidet sich von der des alten »Kolping-Theaters«. So ruft zum Beispiel einer der Helden aus: »Aber glücklich die arbeitslosen Männer, die eine Frau haben, die für sie betet! Die Volksverhetzer werden dann auch Arbeitslose nicht für sich gewinnen können.« Oder man steuerte, wie Philipp Ausserer, Gymnasialprofessor und katholischer Theologe in Salzburg, ein Stück mit dem Titel *Die Wiege* bei, in dem ein Jude einen Bauern um seinen Hof bringt. Schon immer war ja der fromme Landmann, der in solchen Werken glorifiziert wurde,⁵⁰ dem Katholizismus besonders am Herzen gelegen; und überdies gehörte die Mär, daß Juden die Bauern von ihren Höfen vertreiben, zu den gängigsten Klischeevorstellungen der völkischen Literatur.⁵¹ Andere Stücke malten Schreckensbilder der Revolution oder illustrierten, abermals am Beispiel des Juden, das Sprichwort: »Hochmut kommt vor dem Fall«.⁵² All dies ist mit der Thematik der späteren »NS-Versuchsbühne« und »NS-Volksbühne« so gut wie identisch.

Ja, bis in die körperlichen Merkmale war das berüchtigte Klischee bereits vorgeprägt. Darüber unterrichtet uns zum Beispiel das *Handlexikon des Theaterspiels*, das der »Bühnenvolksbund« 1925 zum Gebrauch für Laienspieler veröffentlichte. Um eine typische »Judenmaske« zu erzielen, bedarf es, so erfahren wir, eines dunklen Teints, scharfer Gesichtszüge, buschiger Augenbrauen und einer »Haken-nase«. Auf ähnliche Weise wurde der »Wucherer« hergerichtet; da er fast stets als dürrer Greis auftrat, brauchte er eine fahle Hautfarbe sowie hohle, tiefliegende Augen.⁵³ Andererseits waren aber damals, Mitte der zwanziger Jahre, gerade die antisemitischen Stücke schon weitgehend aus dem Repertoire verschwunden. Die nationale Bundesleitung rügte sogar eine antijüdische Resolution, die vom Dresdner Ortsverband erlassen wurde; sie weigerte sich auch, dem Druck jüngerer Mitglieder nachzugeben, die bei einem Bundestreffen die schwarzrot-goldene Fahne niederholen wollten.⁵⁴ Der »Bühnenvolksbund« —

nicht anders als die katholischen Verbände, die ihn unterstützten — hatte mit der Republik inzwischen seinen Frieden geschlossen.

Um 1928 begann der Bund allmählich zu zerbröckeln, und zwar vermutlich wegen der Spannungen mit der jüngeren Generation. Die alte »Volksbühne« hatte wohl schwerlich unrecht, wenn sie in der »Nationalsozialistischen Volksbühne« den eigentlichen, wirklich gefährlichen Rivalen des »Bühnenvolksbundes« erblickte.⁵⁵ Denn gegen Ende der Weimarer Republik bedurfte es einer stärkeren Radikalisierung, als dem »Bühnenvolksbund« nunmehr tragbar erschien. Weder die Bibeldramen, die aufgeführt wurden, noch seichte Komödien von der Art der *Spieler von Monte Carlo*⁵⁶ waren für diese Krisenjahre geeignet. Was die Zuschauer anzog, war viel eher polemisches Theater, das eine republikfeindliche Gesinnung vertrat, oder ein Stück wie die *Dreigroschenoper*, wo der Bürger, behaglich in seinen Sessel zurückgelehnt, sich gefahrlos verhöhnen und genußvoll anspucken lassen konnte.⁵⁷ Auch wenn dieses Publikum meist nur kam, um sich zu amüsieren, so lag darin doch ein sicheres Zeichen für jene Umwertung der bürgerlichen Werte, die schließlich im Dritten Reich zu deren eigener Negation führte.

Die Debatte um ein Nationaltheater, die Laienspielbewegung, das »Vereinstheater« und der »Bühnenvolksbund« schufen so die Grundlagen für die »NS-Kampfbühne«. Zusätzliche werden sich zweifellos ergeben, wenn diese »Kampfbühne« nunmehr Gegenstand weiterer Forschung wird. Ihr Fortleben im Dritten Reich verdankte sie vor allem der Hitlerjugend, daneben der »Kraft-durch-Freude«-Bewegung und dem Arbeitsdienst. Die Erneuerung des deutschen Theaters, erklärte Baldur von Schirach 1936, sei eine der vordringlichsten Aufgaben der Hitlerjugend.⁵⁸ Schon im folgenden Jahr begann man damit, Theater tagungen abzuhalten. Die erste fand in Bochum statt und war nicht nur der »Kampfbühne«, sondern auch dem liturgischen Theater gewidmet — obwohl gerade das Thingtheater im selben Jahr bereits aufgelöst wurde. Eberhard Wolfgang Möllers *Frankenburger Würfelspiel* wurde damals unter Mitwirkung der Hitlerjugend aufgeführt.

Ursprünglich war dieses Stück fürs Thingtheater gedacht gewesen. Es erforderte nicht weniger als 1200 Mitwirkende. Als es 1936, im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen, als »Weihepiel« uraufgeführt wurde, hatte der Arbeitsdienst die Chöre und die Volksmassen gestellt.⁵⁹ Das Stück zeigte die deutschen Bauern, wie sie vor sieben Richtern all jene Tyrannen zur Rechenschaft zogen, die sie jahrhundertlang unterdrückt hatten; dabei nahmen auch die Zuschauer, die von den Schauspielern unmittelbar angesprochen wurden, am Geschehen teil. Was die »Kampfbühne« betrifft, so war sie in Bochum durch Möllers *Rothschild siegt bei Waterloo* vertreten. Mit dieser Aufführung endete die Tagung. Die Hitlerjugend versuchte fortan, junge

Dramatiker aus ihren eigenen Reihen zu fördern; sie stützte sich nicht mehr bloß auf Möller, sondern auch auf Autoren wie Wilhelm Hymmen und Hans Schwitzke. Die historischen Dramen, die so entstanden, glichen weitgehend denen der »NS-Volksbühne«.⁶⁰

Doch die *Dramatiker der Hitlerjugend* (um den Titel der offiziellen Verlautbarung zu zitieren) schlossen auch Autoren wie Paul Alverdes, die einer älteren Generation entstammten, ein. Was sie mitbrachten, war zum Beispiel die Erinnerung an das Erlebnis des Krieges. Alverdes' Stück *Das Winterlager*, das er für die Hitlerjugend schrieb, mahnte zu Disziplin und Gehorsam gegenüber dem Vorgesetzten; es behandelte ein gefährliches Abenteuer, in dessen Verlauf sich Hitlerjungen in einem Schneesturm verirren, eben weil sie nicht über die nötige Disziplin verfügen. Zuletzt kommt das Kriegserlebnis, um das Alverdes ja ständig kreiste, aber vollends zum Durchbruch, wenn zwei ehemalige Frontsoldaten die Lehre aus dieser Erfahrung ziehen und sie mit ihrer eigenen während des Weltkrieges verknüpfen.⁶¹ Seine Uraufführung fand das Stück übrigens nicht auf der Bühne, sondern als Hörspiel — wie denn der Rundfunk überhaupt zu einem der wichtigsten Medien für die Spielscharen der Hitlerjugend wurde. Zugleich wurden diese freilich auf die Dörfer geschickt, um zur Eindämmung der Landflucht beizutragen und bei der Bewahrung bäuerlicher Kultur mitzuhelfen.⁶² Damit kehrte die Hitlerjugend dorthin zurück, wo sie schon vor 1933 ihre Wahlpropaganda getrieben hatte. Wieder veranstalteten ihre Spielscharen Bunte Abende auf den Bauerndörfern; wieder wurden Lieder, Tänze und volkstümliche Spiele geboten. Auch die polemischen »Zeitstücke« blieben weiterhin auf dem Repertoire. Während des Zweiten Weltkrieges wurde es dann üblich, vorher eine gemeinsame Mahlzeit mit den Dorfbewohnern einzunehmen.⁶³

Wissen wir schon sehr wenig über das, was von diesen »HJ-Spielscharen« tatsächlich aufgeführt wurde, so noch weniger über die Tätigkeit der durch »Kraft-durch-Freude« unterhaltenen Spielgruppen, die auch in Fabriken auftraten. Solche »Volkstumsgruppen« in der Fabrik hießen bezeichnenderweise »Stoßtrupps«; ihr Auftrag war, die Arbeiter selber zu Gesang und Tanz und zur Aufführung von Stücken zu animieren.⁶⁴ Der Arbeitsdienst, der sich ebenfalls auf diesem Gebiet betätigte, scheint dagegen vor allem eine männliche, heroische Weltanschauung gepredigt und die Haltung unsteter »Wechsler und Händler« angeprangert zu haben.⁶⁵ Im Grunde lief derlei natürlich auf dieselbe Klischeevorstellung vom Juden hinaus, die wir schon kennen. Denn all diese Laientheater in ihren verschiedenen Erscheinungsformen — ob Hitlerjugend, »Kraft-durch-Freude« oder Arbeitsdienst — wahrten die eigentliche Kontinuität der »Kampfbühne«, wenngleich sich das Berufstheater ebenfalls nicht lumpen ließ und zumindest einige jener Stücke der »NS-Versuchsbühne« und der »NS-Volksbühne« auf sei-

nen Spielplänen beibehielt. Von den früher erwähnten Autoren, deren Dramen vor der Machtübernahme aufgeführt wurden, vermochte ich allerdings kaum mehr eine Spur zu finden.

Doch meine gesamte Darstellung trägt ohnehin Versuchscharakter; sie ist lediglich ein erster Vorstoß in dieses unbekannte Terrain. Feststehen dürfte aber gleichwohl, daß die »Kampfbühne« ein entscheidender Ausdruck nazistischer Ideologie war und daß sie in einer höchst aufschlußreichen Tradition wurzelte. Sowohl die »Vereinstheater« als auch der Ruf nach einem Nationaltheater müssen einen starken Einfluß auf breite Schichten der Bevölkerung ausgeübt haben. Und nicht minder deutlich scheint mir, daß man das Kampftheater unter der Weimarer Republik, von der äußersten Rechten bis zur äußersten Linken, als Ganzheit zu betrachten hat, mag auch die konkrete Wechselwirkung zwischen den Extremen nur gering gewesen sein. Über die Piscator-Bühne sind wir verhältnismäßig gut unterrichtet, weil sie Neuerungen brachte und ihren eigenen dramatischen Stil entwickelte, während die »NS-Kampfbühne« krud, ja primitiv war und — jedenfalls soweit ich sehe — keinerlei Neuerungen bot. Daß sie aber gerade dadurch, durch Primitivität und Traditionalismus und getragen von der Begeisterung ihrer SA- und Hitlerjugend-Spielscharen, vielfach zündend gewirkt hat, ist sehr wohl möglich. Auch die »NS-Volksbühne« besaß ja durchaus ihr Publikum, obwohl sie sich nie mit der berühmten älteren »Volksbühne« messen konnte.

Das Kampftheater, wie auf ähnliche Weise auch das Thingspiel, war eine besonders sinnfällige Objektivation der Nazi-Ideologie. Innerhalb dieser modernen Massenbewegung, die ganz auf Einfühlung, Teilnahme und »Volksaufklärung« beruhte, erfüllte es eine wichtige Funktion. Für die Nazis selbst gehörte das Theater »zu den elementarsten Lebensäußerungen des Menschen«.66 Wir täten gut daran, dies zu beherzigen und dem Theater, als einer notwendigen Dramatisierung moderner politischer Bewegungen, größere Aufmerksamkeit zu schenken — nicht bloß bei der Linken, sondern auch im Nationalsozialismus.

(Aus dem Amerikanischen von Reinhold Grimm)

Unbewältigte Vergangenheit — Unbewältigte Gegenwart

»In hundert Jahren ist Hitler wieder das Symbol Deutschlands« — Springers *Welt* scheute nicht davor zurück, diese von Göring beim Nürnberger Kriegsverbrecherprozeß geäußerte Prophezeiung als Schlagzeile zum Vorabdruck von Albert Speers *Spandauer Tagebüchern* auf die erste Seite zu klotzen. Und das gleich an zwei Tagen hintereinander im Sommer 1975.¹

Dreißig Jahre nach dem Nürnberger Prozeß mehren sich die Zeichen, daß Görings Prophezeiung ernster zu nehmen ist, als man sich je hätte träumen lassen. Denn wenn es irgend erlaubt ist, aus der Analyse unscheinbarer Oberflächenäußerungen den Ort einer Epoche im Geschichtsprozeß zu bestimmen,² dann muß die jüngste Welle der Faszination durch Hitler und den Faschismus höchste Aufmerksamkeit beanspruchen zu einer Zeit, da von Vergangenheitsbewältigung nirgendwo mehr die Rede ist, da ein sozialdemokratischer Bundeskanzler konstatieren kann: »Wir haben inzwischen die Jahre der Finsternis nicht verdrängt, sondern wir haben diese Epoche unserer Geschichte in einem oft schmerzvollen Prozeß unseres Bewußtseins geklärt.«³

1944 schrieb Adorno in den *Minima Moralia*: »Der Gedanke, daß nach diesem Krieg die Kultur »wiederaufgebaut« werden könnte — als wäre nicht der Wiederaufbau von Kultur allein schon deren Negation —, ist idiotisch.«⁴ Aber eben die bürgerliche Kultur, deren Untergang Adorno nicht müde wurde zu analysieren, wurde nach 1945 wieder aufgebaut, am sichtbarsten in den Prunkstücken des bürgerlichen Kulturbetriebs, den staatlich-städtischen Theater- und Opernpalästen. Restauriert wurden nicht nur die Häuser, sondern auch deren innere Hierarchie und äußere Funktion als Aushängeschilder und Legitimation bürgerlicher Herrschaft. Vergangenheit und Gegenwart, Klassiker und internationale Moderne kamen massiv auf die Bühnen — und gelegentlich auch Stücke junger deutscher Autoren, die man meist widerwillig als Bewältigungsdramatik abtat.

Grundsätzlich erhebt sich die Frage, inwieweit das Theater überhaupt zu einer bewältigenden Aufarbeitung des Vergangenen beitragen konnte. Als ursprünglichen Sinn der Formulierung »Bewältigung der Vergangenheit« benannten die Mitscherlichs den psychischen Vorgang des Erinnerns, Wiederholens, Durcharbeitens, der im Individuum an-

setzen müsse, aber nur dann therapeutisch wirken könne, wenn er vom Kollektiv getragen werde.⁵ Theoretisch nun hätte das Theater zusammen mit Erziehungswesen und Medien dazu beitragen können, ein Klima kollektiver Bewältigung zu schaffen. Verstehende und aufklärende Aufarbeitung des Nationalsozialismus als eines spezifischen Herrschaftssystems in der deutschen Geschichte hätte vom Theater trotz des Spielcharakters jeglicher Bühnenhandlung geleistet werden können, vorausgesetzt daß solche Aufarbeitung auch gesellschaftlich Priorität besessen hätte. Das aber war in der BRD nie der Fall. Die Gründe für das Ausbleiben solch kollektiver Bewältigung sind von den Mitscherlichs, von Adorno, Haug und Kühnl einleuchtend beschrieben worden.⁶ Verdrängung, Verleugnung und Entwicklung der Nazi-vergangenheit waren bedingt durch das Fortbestehen der ökonomischen, gesellschaftlichen und ideologischen Voraussetzungen, die das zu Bewältigende, den Faschismus, in Deutschland erst ermöglicht hatten. Jedes Bewältigungs-drama mußte so Gefahr laufen, ästhetisch den Schein einer Bewältigung vorzutäuschen, die in der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht stattfand.

Die ersten beiden erfolgreichen Nachkriegsdramen deutscher Autoren entstanden schon während des Krieges, Zuckmayers *Des Teufels General* im amerikanischen Exil, Weisenborns *Die Illegalen* im deutschen Untergrund. Weisenborns Stück entstand unmittelbar aus der Erfahrung des illegalen Widerstandskampfes und eignete sich vorzüglich dazu, dem Nachkriegspublikum ethische Haltung und Anliegen der politischen Widerstandskämpfer nahezubringen. Dies war um so wichtiger, als die Goebbels'sche Propaganda, die die Widerstandskämpfer als Landesverräter und bezahlte Agenten des Bolschewismus verunglimpft hatte, kaum erst verklungen war. Wichtig in der damaligen Lage mußte es sein, vor allem das jugendliche Publikum gefühlsmäßig anzusprechen, um das faschistische Bild vom Widerstand zu überwinden. Weisenborn ignorierte dabei die politische Funktion des Theaters keineswegs: »Die wichtigste Funktion der Bühne, neben dem Vergnügen, ist die öffentliche Erschütterung. [...] Jeder Theaterabend soll wie eine Pflugschar durch die eingefrorene Hirnrinde des Mannes von der Straße gehen. Also ist die Arbeit des Theaters zwangsläufig auch eine politische.«⁷ Weisenborn wollte »den Anstoß geben, daß die Taten der illegalen Organisationen überall in der Öffentlichkeit berichtet und diskutiert werden.«⁸ Mit seinem Drama und mit der ersten umfassenden Schilderung der deutschen Widerstandsbewegung⁹ hat Weisenborn versucht, diese notwendige Diskussion zu entfachen. Wie bekannt, mit wenig Erfolg.

Weisenborns Stück vom Widerstand hatte in den ersten Nachkriegsjahren noch eine weitere Funktion. Das Stück lieferte gute Argumente gegen eine undifferenzierte Kollektivschuldthese. Um das Problem der Kollektivschuld ging es auch Zuckmayer, als er mitten in der Arbeit

an *Des Teufels General* die Gleichsetzung des Faschismus mit dem deutschen Volk explizit ablehnte.¹⁰ Und noch 1966 nannte er die Kollektivanklage »eine schreckliche Vereinfachung«.¹¹

Im selben Jahr, in dem das Stück in Zürich uraufgeführt wurde, veröffentlichte Karl Jaspers seine einflußreiche Schrift *Die Schuldfrage*, in der er die Kollektivschuldthese ebenfalls zu widerlegen versuchte. Zwischen Zuckmayers Stück und der Position Karl Jaspers' bestehen aufschlußreiche Parallelen. Die Tendenz, den Nationalsozialismus zu dämonisieren, die Zuckmayers Stück schon oft vorgeworfen wurde, findet sich auch bei Jaspers. So schrieb er 1945: »Mit uns ist durch die zwölf Jahre etwas geschehen, das wie eine Umschmelzung unseres Wesens ist. Mythisch gesprochen: die Teufel haben auf uns eingehauen und haben uns mitgerissen in eine Verwirrung, daß uns Sehen und Hören verging.«¹² Ganz ähnlich sagt Harras in dem Gespräch mit Anne Eilers: »Was kann denn der Einzelne tun, Anne — in einer Welt, die ihm den Donner ihres fürchterlichen Ablaufs — und seines eigenen rettungslosen Mitgerissenseins — mit jedem Herzschlag in die Ohren dröhnt?«¹³ Hand in Hand geht damit bei Jaspers wie bei Zuckmayer eine Entpolitisierung der Schuldfrage. Jaspers erkennt Kollektivschuld zwar an als politische Haftung, lehnt sie aber ab als moralische oder metaphysische Kollektivschuld. Moralische und metaphysische Schuld können in gut existentialistischer Tradition nur vom Einzelnen anerkannt und bewältigt werden, von demselben Individuum also, dem kurz zuvor noch Sehen und Hören vergangen war. In *Des Teufels General* stellt sich das Problem politischen Versagens nicht einmal. Das echte, das unvergängliche Deutschland¹⁴ wird beschworen gegen die teuflische Abirrung vom rechten Weg. Gewiß, Harras ist Antifaschist, aber eben einer, dessen Lebensanschauungen ihn von 1933 an ohne größere Skrupel hatten mitmachen lassen:¹⁵ was für ihn 1933 gut und richtig war, wird im Laufe des Krieges nur verfälscht, aber der Faschismus selbst als politisch-gesellschaftliches Phänomen gerät überhaupt nicht ins Blickfeld.

Nun besteht ungeachtet der subjektiven Intentionen Zuckmayers ein wesentlicher Unterschied darin, ob man das »Menschliche« im Leben unter faschistischer Herrschaft an aktiven Widerstandskämpfern vorführt wie Weisenborn oder an einem Luftwaffengeneral. Dieser Unterschied leuchtete den amerikanischen Kontrollbehörden zunächst durchaus ein, die das Stück nach der Zürcher Uraufführung von 1946 ein Jahr lang nicht auf deutsche Bühnen ließen, da sie »eine ›rückschrittliche‹ politische Wirkung, das Aufkommen einer ›Generals- und Offizierslegende‹«¹⁶ befürchteten. Und genauso wurde das Stück seit den ausgehenden vierziger Jahren in Deutschland mißverstanden. Der politische Erfolg des Stückes hängt ohne Frage zusammen mit dem Aufkommen des Kalten Krieges, der Vorbereitung des westlichen Militärbündnisses und der wirtschaftlichen wie militärischen Einbezie-

hung der Westzonen in den westlichen Block. Politisch aufschlußreich sind die Reaktionen jener Jahre. In der Kritik überwiegen die Stimmen, die den »echten Zuckmayer«, das »herrliche Gegenwartsdrama«, und die Abwesenheit von »Tendenz und politischer Verkrampftheit« preisen¹⁷ und geflissentlich die offensichtlichen Struktur- und Charakterisierungsschwächen des 2. und 3. Aktes übersehen. Kritisiert hingegen wird der durchaus realistisch gezeichnete Gestapo-Agent Schmidt-Lausitz, der »eine Type mehr als eine lebendige Gestalt« sei und sich »jeder menschlichen Be- und Ergründung« entziehe.¹⁸ Der Wandel im Denken über die NS-Vergangenheit, der sich 1947/48 abzeichnete, läßt sich auch an Zuckmayers eigenen Äußerungen über Oderbruch ablesen. Während er zunächst betonte, daß Oderbruch die entscheidende Gestalt sei und daß man den Trägern des Widerstandes ein Denkmal setzen müsse, heißt es schon im Mai 1948: »Trotzdem konnte ich selbst mich nie mit Oderbruchs Handlungsweise abfinden. Oderbruch konnte nicht die Gnade der Entsöhnung finden. Er konnte nicht »abgehen«, — er blieb fluchbeladen und schuldverstrickt.«¹⁹

Die Tendenz jedenfalls, wie sie sich aus dieser Gegenüberstellung der Stücke Weisenborns und Zuckmayers und deren Wirkung ergibt, ist durchweg symptomatisch. Den Versuchen, sich ernsthaft, wenn auch nicht immer erfolgreich, mit Fragen des Widerstandes, der Abrechnung mit dem Vergangenen, innerer und äußerer Emigration sowie Mitschuld am Völkermord zu befassen,²⁰ folgt schon ab 1947/48 eine Phase der Dämonisierung und Verdrängung der Vergangenheit. Von nun an spannte man lieber Nathan und Iphigenie vor den Karren der Vergangenheitsbewältigung. Kollektivschuld im politischen Sinn war immer abgelehnt worden, aber kollektive Ent-Schuldigung durch bürgerlich humanistische Kultur wurde bedenkenlos akzeptiert. Sie schien in ihrem Ausgerichtetsein auf das Allgemeinmenschliche der sogenannten nivellierten Mittelstandsgesellschaft durchaus angemessen. Die restaurative Funktion des Allgemeinmenschlichen dominierte nicht nur in Klassikerinszenierungen, sondern zeigte sich auch in dem anhaltenden Erfolg zeitgenössischer ausländischer Stücke wie Thornton Wilders *Our Town* und *The Skin of Our Teeth*, zu deutsch: *Wir sind noch einmal davongekommen*. Neben die Dämonisierungstendenz²¹ tritt mit der Wir-sind-noch-einmal-davongekommen-Mentalität eine Verharmlosungstendenz, die in gleicher Weise auf Verleugnung oder Verdrängung jeglicher allzu konkreten Schuld aus ist.

Kein Wunder, daß es in den fünfziger Jahren so gut wie keine bedeutenden Bewältigungsdramen mehr gibt. Zunächst stehen Stücke im Vordergrund, die Widerstand und Kriegserlebnisse weitgehend mit den Mitteln einer illusionistischen Dramaturgie auf die Bühne brachten. Während eine solche Dramaturgie in den ersten Nachkriegsjahren gerade dank ihrer Individualisierungstendenz im Publikum Erschütterung und heftige Diskussionen auslösen konnte, erweist sie sich in den

fünfziger Jahren als immer ungeeigneter zur Aufarbeitung von Vergangenheit. Zu Beginn der fünfziger Jahre wurde der Fehlschlag der Entnazifizierungs- und Reeducation-Programme der Alliierten offiziell sanktioniert, als eine große Zahl von Beamten und Richtern, Lehrern und Anwälten, Professoren und Redakteuren, die im Dritten Reich »treu ihre Pflicht erfüllt« hatten, wieder einflußreiche Stellungen in Staat und Gesellschaft erhielten.²² In dieser Lage wären dramaturgische Distanzierungsverfahren fürs Bewältigungs-drama notwendig geworden, Stücke, die das Fortleben des Vergangenen in der Gegenwart zum Thema gemacht hätten. Aber die Dramen gingen nicht über die Darstellung des Vergangenen hinaus, und so entstand nach Karasek die Gefahr, »daß die Stücke auf reserviertes Wohlwollen stießen, daß sie vom Zuschauer als Pflichtpensum angenommen wurden, daß Kritik schon deshalb nicht laut wurde [...], weil der Stoff sich schützend vor seine dramatische Durchdringung stellte«.²³

Aber es handelt sich bei diesen Stücken keineswegs nur um Probleme dramatischer Darstellung. Der Erfolg von Walter Erich Schäfers Stück *Die Verschwörung* (1949) ist eher damit zu erklären, daß der 20. Juli hier aus der Perspektive der Gestapo und SS geschildert wird und daß ein SS-Brigadeführer sich mit den Verschwörern solidarisiert. Sowohl Friedrich Luft wie auch Paul Rilla kritisierten schon damals, daß hier die Rechtfertigung des Teufelsgenerals durch eine Rehabilitierung der SS in fragwürdigster Weise noch überboten werde.²⁴

Die moralische Dichotomie zwischen Gut und Böse, die auch bei Schäfer eine wie immer geartete politische Analyse des 20. Juli zunichte macht, steht in Peter Lotars *Das Bild des Menschen* (1952) ganz im Vordergrund. Dieses »Requiem« auf den 20. Juli zielt auf eine religiös-existentialistische Ausdeutung des Widerstandes ab. Nicht um Geschichte, sondern um Heilsgeschichte geht es hier. Am Beginn des Stücks steht ein Kierkegaard-Motto: »Was wie Politik aussah und sich einbildete es zu sein, wird sich als religiöse Bewegung entpuppen.«²⁵ Die Frage konkreter Mitschuld wird in einen transzendenten Bereich christlicher Mitverantwortung wegeskamotiert, wobei dann »ein ursprünglich deutsches Problem zum Anliegen der ganzen Welt«²⁶ wird. Historisches Geschehen wird ins Symbolhaft-Allgemeine erhöht und kann somit eine Legitimationsfunktion übernehmen im Rahmen der offiziell verordneten Würdigung des 20. Juli.

Es fällt auf, daß KZ und Völkermord bis zur Mitte der fünfziger Jahre noch von keinem Autor in nennenswerter Weise bearbeitet worden sind. Eine neue Situation trat erst im Herbst 1956 mit der Aufführung von Frances Goodrichs und Albert Hacketts Dramatisierung des Tagebuchs der Anne Frank ein. Im Nachwort zu einer amerikanischen Ausgabe heißt es: »Audiences there [in Germany] greeted it in stunned silence. The play released a wave of emotion that finally broke through the silence with which Germans had treated the Nazi

period.«²⁷ Freilich gab es als Reaktion nicht nur überwältigtes Schweigen. Ohne hier auf offene Denunziationen des Stücks eingehen zu wollen, sei doch auf die Geschichte jener Frau verwiesen, die nach einer Aufführung sagte: »Ja, aber *das* Mädchen hätte man doch wenigstens leben lassen sollen.« Adorno, der den Fall berichtete, schließt folgende Überlegung daran an: »Sicherlich war selbst das gut, als erster Schritt zur Einsicht. Aber der individuelle Fall, der aufklärend für das furchtbare Ganze eintreten soll, wurde gleichzeitig durch seine eigene Individuation zum Alibi des Ganzen, das jene Frau darüber vergaß.«²⁸

Auch das erste deutsche Stück über Verschleppung und Ermordung von Juden behandelte einen individuellen Fall und förderte ebensoviel Rührung wie Heuchelei zutage. Erwin Sylvanus' *Korczak und die Kinder* (1957) ist ein Memento für den Warschauer Waisenhausleiter Dr. Janusz Korczak, der 1942 freiwillig seine Schützlinge nach Majdanek begleitete. Interessant ist an diesem Stück einzig der Versuch, durch Distanzierungsmittel und verfremdendes Spiel den kollektiven Verdrängungsprozeß auf der Bühne selbst szenisch und gestisch sichtbar zu machen. So weigern sich die Schauspieler zu Beginn des Stücks, die ihnen zugedachten Rollen anzunehmen. Den Spielvorschlägen des Sprechers begegnen sie mit dem schäbigsten aller Argumente aus dem Arsenal der bundesdeutschen Reaktion:

»Erster Schauspieler: Tränen für die Juden — das ist heute modern. Schauspielerin: Und ein Geschäft.«²⁹

Der Widerwille der Schauspieler gegen das Stück vergegenwärtigt szenisch das Vergessenwollen des Publikums. Und wenn sich im Verlauf des Spiels das Bewußtsein des deutschen Einsatzkommando-Offiziers mit dem des ihn darstellenden Schauspielers als identisch erweist, so ist das Fortleben des Vergangenen eindringlich auf der Bühne selbst vergegenwärtigt. Dennoch kann diese Art von Verfremdungstechnik nicht als geglückt angesehen werden. Im Grunde ist es Vortäuschung von Verfremdung, d. h. verdoppelte Illusion. Dadurch, daß der Darsteller des Offiziers sich als unbelehrbarer Nazi entlarvt, gerät das Stück bedenklich in die Nähe eines kolportagehaften Selbstenthüllungsspektakels. Verfremdung im Bewältigungsdrama muß den umgekehrten Weg gehen: nicht Gegenwärtiges ist in die Darstellung der Vergangenheit zu projizieren, sondern das Fortleben der Vergangenheit ist in der Gegenwartshandlung zur Darstellung zu bringen.

Eines der schwierigsten dramaturgischen Probleme für den Autor, der Schuld und Mitschuld am Dritten Reich und am Völkermord auf die Bühne bringen will, ergibt sich aus der Frage: wie ist kollektive Schuld auf der Bühne überhaupt darstellbar? Einen möglichen Ausweg aus dem Dilemma, eine in die Funktionale gerutschte Wirklichkeit³⁰ adäquat in Bühnenhandlung umzusetzen, bietet die Brechtsche Parabelform, die geschichtliche Wirklichkeit nicht individuierend widerspie-

gelt, sondern an Hand des Gleichnisfalls den Zuschauer an Geschichte und Gegenwart zurückverweist. So gibt es denn in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren eine Reihe von Parabelstücken, die modellhaft die Rolle des Kleinbürgertums beim Entstehen von Diktatur, den Aufstieg des Diktators und das Herrschaftssystem selbst vorführen. Das Spannungsfeld der historischen Dialektik, von der Brechts Parabeln leben, ist allerdings in den westdeutschen Stücken zumeist verkümmert. Wo wie in Hermann Moers' *Koll* (1962) oder Gert Hofmanns *Der Bürgermeister* (1963) die Welt als chaotisch und absurd, der wildgewordene Kleinbürger als Maß der Geschichte dargestellt wird, büßt der Versuch, Vergangenheit durchzuarbeiten, von vornherein seine Legitimation ein.

Überdies erwies sich die Zeitlosigkeit der Parabel als Hindernis für die Durcharbeitung von Geschichte. Die Alibifunktion der realistischen Bewältigungsstücke ergab sich weitgehend schon aus deren Struktur. Eine individualisierende Dramaturgie traf sich mit den Personalisierungs- und Dämonisierungstendenzen der vorherrschenden Geschichtsauffassung. Ebenso trifft nun die Dramaturgie der parabelhaften Zeit- und Ortlosigkeit auf die in den späten fünfziger Jahren dominierende Totalitarismustheorie,³¹ die den Antifaschismus der ersten Jahre nach Kriegsende durch einen dezidierten Antikommunismus ersetzte. So verwundert es nicht weiter, wenn Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter* sowohl als Stück über die Tschechoslowakei 1948³² wie über Ungarn 1956³³ und allgemein als »klassische Satire gegen den Kommunismus, gegen seine Infiltrationstechnik und gegen seine bürgerlichen Handlanger«³⁴ interpretiert wurde. Während Frischs Stück jedoch mit der Knechtling-Handlung und dem Nachspiel dem Betrachter relativ eindeutige Hinweise zur Rückübersetzung der Parabel in Geschichte gibt, geht das Geschichtliche in den Parabelstücken von Siegfried Lenz völlig verloren. Die Abstraktheit des totalitären Systems in *Zeit der Schuldlosen* (1961) läßt dieses Stück als eine fast modellartige Vergegenständlichung der Totalitarismustheorie erscheinen. Weder ökonomische noch politisch-gesellschaftliche Aspekte spielen eine entscheidende Rolle. Die Grundthese ist: »Heute gibt jeder einen prächtigen Schuldigen ab.«³⁵ Im Grunde handelt es sich um ein metaphysisches Debattierstück, um eine Parabel, die die Kollektivschuld am Tode eines Widerstandskämpfers zwar konkret vorführt, aber eben um den Preis einer totalen Ent-Historisierung. Dabei zeigt sich dann, daß auch die Tendenzen, Geschichte zu personalisieren sowie das Problem von Schuld und Sühne existentialistisch moralisierend abzuhandeln, aus der früheren Phase der Vergangenheitsbewältigung durchaus übernommen werden können in die Parabelform. Zwar stellt Lenz kollektive Schuld dar, aber am Ende des Stücks ist jede der Figuren mit ihrer Schuld allein. Instanz ist wie bei Karl Jaspers das eigene Gewissen.³⁶

Weniger leicht als Ersatzbewältigung durch Kunst, so sollte man meinen, läßt sich Max Frischs Parabel vom andorranischen Juden verstehen. Hier geht es sehr genau um eine Quintessenz aus deutschen und schweizerischen Verhältnissen und Verhaltensweisen. Das Parabelhafte liegt darin, daß Andorra einerseits die Schweiz meint (kleiner Bergstaat, bedroht von außen durch die Schwarzen), andererseits aber auf die BRD zielt im Sinne von Ernst Bloch: »Von den Nazis wird [...] häufig gesprochen, als wären sie ein fremdes Volk gewesen, das über uns kam, mit der Unterscheidung: die Nazis und die Deutschen.«³⁷ Bezieht ein deutsches Publikum die Parabel auf die Jahre vor Hitlers Machtantritt, so verstärkt die Konstruktion der Fabel gerade jene von Bloch satirisch attackierte Auffassung, daß die Nazis etwas Fremd-Hereingeschnittenes gewesen seien. Zudem gibt es für ein deutsches Publikum die bequemen Ausreden, Andorra sei eben die Schweiz oder das Stück behandle das Vorurteil schlechthin, sei also weder auf die Schweiz, noch auf Deutschland, noch auf Antisemitismus festzulegen. Wie sehr *Andorra* trotz seines Modellcharakters dennoch auf Deutschland festzulegen ist, hat Reinhard Kühnl herausgearbeitet. Er weist nach, daß alle nachträglichen Unschuldsbeteuerungen der Andorraner bis in die Formulierung hinein dem Entschuldigungsjargon der bundesdeutschen Presse entsprechen.³⁸ Fraglich bleibt daher, ob ein deutsches Publikum etwas daraus lernen konnte, daß die Andorraner nichts lernen. Gerade aus der Tatsache, daß die deutsche Presse dieselben Entlastungsargumente vorbrachte wie die Andorraner im Stück, läßt sich schließen, daß Frischs *Andorra* nur als symbolischer Befreiungsakt begrüßt wurde. Aufschlußreich für diese Art der Rezeption ist Heinz Beckmanns Kritik der Zürcher Aufführung: »Max Frisch hat uns endlich aus der Sackgasse der sogenannten Zeitstücke herausgeführt.« *Andorra* sei »ein exemplarisch modernes Theaterstück in der glänzend bewältigten Methode der Distanzierung«.³⁹ Wird hier nicht der dramaturgischen Technik der Distanzierung, die — wohlge-merkt — bewältigt ist, die Funktion zugewiesen, als künstlerische Ersatzbewältigung für das einzustehen, was in der Realität eben nicht bewältigt wurde? Gegen derartige Interpretationen ist Frisch zu verteidigen. Dennoch liegt eine Schwäche des Stücks darin, daß die konkreten Voraussetzungen des andorranischen Antisemitismus nicht geklärt werden und daß die gesellschaftliche Funktion des Antisemitismus der Schwarzen nicht ins Blickfeld gerät.⁴⁰ Der Massenmord an den Juden hatte nichts zu tun mit einem Identitätsdilemma à la Andri. Zwar läßt sich im 20. Jahrhundert Antisemitismus durchaus als Modellfall mörderischen Vorurteils darstellen, aber dieser Modellfall mußte in der Parabel als historisches Modell durchsichtig werden. Die Brechtsche Verbindung von Parabel und Geschichtlichkeit aber ist bei Frisch explizit aufgegeben.⁴¹

In der BRD begann seit 1960/61 eine deutliche Politisierung der

Schriftsteller und des öffentlichen Lebens. Vor den Wahlen 1961 gab Martin Walser einen Sammelband heraus, in dem sich Schriftsteller noch zögernd und lustlos für die »salzlose, langweilige, mediokre SPD« (Enzensberger), für das »kleinere Übel« (Schnurre, Schonauer, Richter) aussprachen.⁴² Die meisten Beiträger argumentierten moralisch-politisch von der Position eines skeptischen Liberalismus aus. Das Engagement für einen Regierungswechsel stützte sich dabei immer wieder auf das Versagen der Adenauer-Regierung hinsichtlich aktiver und konkreter Vergangenheitsbewältigung.⁴³ Der Jerusalemer Eichmann-Prozeß vom Frühjahr 1961 machte schlagartig klar, bis zu welchem Ausmaß die Vergangenheit verdrängt worden war. In den Kriegsverbrecherprozessen hatte die systematische Vernichtung der Juden kaum eine Rolle gespielt,⁴⁴ und erst ab 1958 war die gerichtliche Verfolgung der Verantwortlichen in der BRD zögernd in Gang gekommen. Aber erst der Eichmann-Prozeß beendete die offiziell sanktionierte Flucht aus Geschichte und Verantwortung. Eine Welle von KZ-Prozessen beschäftigte von nun an die deutschen Gerichte, die deutsche Öffentlichkeit und die Dramatiker. Ulrich Sonnemann benannte prägnant den Grund für das Gefühl der allgemeinen Malaise: »Im Bewußtsein der bundesdeutschen Gesellschaft faßt das, was nicht an ihr stimmt, sich im Wort von der unbewältigten Vergangenheit zusammen.«⁴⁵ Und Martin Walser forderte vom Drama: »Ein deutscher Autor hat heute ausschließlich mit Figuren zu handeln, die die Zeit von 33 bis 45 entweder verschweigen oder zum Ausdruck bringen. [...] Jeder Satz eines deutschen Autors, der von dieser geschichtlichen Wirklichkeit schweigt, verschweigt etwas.«⁴⁶ Und: »Jede realistische Darstellung des Dritten Reiches muß bis in unsere Zeit hineinreichen.«⁴⁷

Diese Forderungen werden erfüllt von Walsers eigenen Stücken *Eiche und Angora* und *Der schwarze Schwan*, von Kipphardts *Der Hund des Generals*, von Michelsens *Helm* und von Peter Weiss' *Die Ermittlung*. Ausnahme ist Hochhuths *Stellvertreter*. Mit diesen Stücken kommt die Bewältigungsdramatik in der BRD auf ihren historischen und künstlerischen Höhepunkt. Unterscheiden lassen sich Stücke, denen es vorrangig um Bewußtsein und Erinnerung geht und deren Handlung in der Gegenwart spielt (z. B. Walsers *Der schwarze Schwan*, Michelsens *Helm*), von jenen anderen, die den Schwerpunkt auf direkte oder vermittelte Darstellung konkreter geschichtlicher Ereignisse der Vergangenheit legen (die Stücke von Kipphardt, Hochhuth und Weiss).

Walsers und Michelsens Stücke stellen fiktionales Geschehen mit erfundenen Figuren vor. Auf Michelsens wenig gespieltes und unterschätztes Stück *Helm* trifft zu, was Walser von der realistischen Fabel fordert. Diese »läßt sich von der Wirklichkeit nichts vormachen, sie macht vielmehr der Wirklichkeit vor, wie die Wirklichkeit ist«.⁴⁸ Michelsens Grundthema ist die Gefangenheit der Gegenwart in der

Vergangenheit.⁴⁹ Wie bei Walser wird eine Atmosphäre der Beklommenheit heraufbeschworen, die von der Verdrängung des Vergangenen herrührt. Die Bedrohung durch Helm, der sich nach einem Saufgelage an seinen ehemaligen militärischen Vorgesetzten, fünf Nazioffizieren, rächen will, führt zu einer sich steigernden Selbstentblößung der Ehemaligen, die die dünne Schicht ziviler Harmlosigkeit als oberflächliche Tarnung erscheinen läßt. Dieser Enthüllungsprozeß wird von Michelsen mit kargen sprachlichen Mitteln meisterhaft vorangetrieben. Daß Helm seine ehemaligen Peiniger einfach aus dem Hinterhalt abknallt, kann man als unrealistisch kritisieren. Gleichzeitig geht das Stück aber gerade dadurch über ein bloßes Konstatieren unbewältigter Vergangenheit hinaus. Realistischer, d. h. den Verhältnissen in der BRD entsprechender ist die Darstellung eines ähnlich gelagerten Falles in Kipphardts *Der Hund des Generals*, wo ein fraglos schuldiger General von einer Untersuchungskommission freigesprochen wird und der Ankläger Pfeiffer nicht einmal die Chance zur Aussage erhält.

Gegenwartskritik steht auch im Zentrum von Walsers Dramen, vor allem in *Eiche und Angora*, wo er die kollektive Bewußtseinslücke zwischen der Vergangenheit von 1945 und der Gegenwart von 1960 bloßlegt.⁵⁰ Alois Grübel, der deutsche Schweyk, ist ein Volksheld, der nicht aus List, sondern aus Eifer und Dienstbeflissenheit immer mitmacht. Seine unbegrenzte Anpassungsfähigkeit gerät aber immer wieder außer Tritt mit der allgemeinen politischen Entwicklung, und mit seinen gelegentlichen »Rückfällen« stellt er ungewollt eine Spießbürgergesellschaft bloß, die ihre politischen Überzeugungen je nach Bedarf wechselt und dabei das jeweils Vergangene umgehend aus dem Bewußtsein verdrängt. Die gesellschaftlichen Verhältnisse bleiben dabei immer stabil. Ändern tut sich grundsätzlich nichts. Die Stärke des Stückes liegt im Satirischen und in der Zurücknahme des Brechtschen Schweyk, der in der Tat in der BRD um 1960 als von der Geschichte überholt gelten konnte.

Im Gegensatz zu den meisten Stücken der fünfziger Jahre geht es Michelsen, Kipphardt und Walser durchaus um Gesellschaftskritik; aber einen konkreten »Horizont Zukunft« (Bloch) haben alle diese Stücke nicht. Je mehr der Bonner Staat sich in seinem Selbstverständnis gegen das Dritte Reich abzugrenzen suchte, desto deutlicher betonten diese Autoren die Kontinuität der bundesdeutschen Gesellschaft mit der Vergangenheit. In einer Epoche politischer Stagnation setzten sie ihre Hoffnung darauf, durch eine Konfrontation schlechter Vergangenheit mit schlechter Gegenwart diese Gegenwart selbst zu bewegen, auf ein noch durchaus unbestimmtes Besseres hin auszurichten.

Bewegend allerdings wirkten weder Walsers Bewußtseinstheater noch Michelsens Wirklichkeitsparabel, sondern zwei Stücke, die den Gipfelpunkt der Bewältigungsdramatik bezeichnen, *Der Stellvertreter* (1963) und *Die Ermittlung* (1965). In stärkerem Maße als je zuvor

setzten beide Stücke die bekannten Verdrängungsmechanismen in Gang. Gleichzeitig wirkten die Stücke gerade wegen ihres verbindlichen Bezugs auf Geschichte positiv als literarische Katalysatoren einer kritischen Beurteilung deutscher Geschichte. Der Weg vom Geschichtsverständnis Hochhuths zu dem von Peter Weiss läßt sich dabei zugleich begreifen als Weg einer wachsenden Politisierung der deutschen Studenten und der linken Intelligenz. Wie unkritisch zunächst auch linke Autoren und Kritiker Hochhuths *Stellvertreter* gegenüberstanden, zeigen zwei Bemerkungen Martin Walsers und Ulrich Sonnemanns. Walser will »Gesichte [...] von jetzt an füglich Hochhuth überlassen«,⁵¹ und Sonnemann bemißt seine Hoffnungen auf die deutsche Gesellschaft »von jetzt an nach der Zahl der Aufführungen dieses Stückes«.⁵² Gesellschaftskritik in den frühen sechziger Jahren berief sich eben eher auf moralische denn auf analytische Kategorien. Dies wiederum war bedingt durch den Mangel an kritischer Aufarbeitung des Faschismus in der BRD. Noch dominierten in Forschung, Öffentlichkeit und politischer Diskussion die Dämonisierungs- und Totalitarismusthesen. Erst 1963 wurde der Begriff »Faschismus« wissenschaftlich rehabilitiert.⁵³ Erst 1965/66 fanden Diskussionen und Vorlesungsreihen an mehreren deutschen Hochschulen statt zum Thema »Braune Universität«.⁵⁴ Und eine eigenständige Faschismusforschung marxistischer Provenienz läßt sich in der BRD ebenfalls erst ab 1964/65 nachweisen.⁵⁵ Im Jahre 1963 aber entspricht die Begriffslosigkeit der Geschichtswissenschaften dem idealistischen Wunsch so mancher Schriftsteller, als Gewissen der Nation das nationale Gewissen wachzurütteln, wobei meist vergessen wurde, daß dieses nationale Gewissen ja keineswegs schlief, sondern voll bewußt damit beschäftigt war, sich selbst zu verdrängen.

Hochhuths *Stellvertreter* ist weitgehend unberührt von den Debatten über die Krise dramatischer Formen und über die Problematik der Darstellung geschichtlicher Vorgänge auf der Bühne. Ebenso kümmert Hochhuth sich nicht um Dürrenmatts richtige Einsicht, daß »die heutige Welt [...] sich schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas bewältigen«⁵⁶ lasse. Aber anstatt etwa Dürrenmatts Geschichtsbild zu kritisieren und von daher eine den geschichtlichen Prozessen des 20. Jahrhunderts adäquate Dramaturgie zu entwickeln, greift Hochhuth im *Stellvertreter* auf Kategorien des bürgerlichen Geschichtsdramas zurück. Hochhuth verteidigt das Individuum, dessen Freiheit der Entscheidung und Verantwortlichkeit für Geschichte als Basis des Dramas. Damit wendet er sich polemisch gegen Adornos Analyse vom Untergang des Individuums in der durchorganisierten Industriegesellschaft.⁵⁷ Gegen Adornos angebliche Gleichmacherei beruft sich Hochhuth auf Lukács' »Rettung des Menschen«,⁵⁸ wobei er freilich Lukács' Position ebenso mißverstehet wie die Adornos. Adorno sah Hochhuths Verfahrensweise als Teil eines weiterreichenden Problems

und schrieb an Hochhuth: »Überall wird personalisiert, um anonyme Zusammenhänge [...] lebendigen Menschen zuzurechnen und dadurch etwas von spontaner Erfahrung zu erretten; auch Sie sind nicht anders verfahren. Daß immer noch spontan Handelnde existieren, und ihre Darstellung, durch die ihrem Handeln entscheidender Einfluß bestätigt wird, ist aber zweierlei.«⁵⁹ Folgerichtig fordert Adorno eine neue Dramaturgie: »Keine traditionalistische Dramaturgie von Hauptakteuren leistet es mehr. Die Absurdität des Realen drängt auf eine Form, welche die realistische Fassade zerschlägt.«⁶⁰ Wenn Lukács seinerseits auch kaum den dramaturgischen Folgerungen Adornos zustimmen würde, so ist doch klar, daß seine »Rettung des Menschen« etwas anderes meint als die Hochhuths. Lukács hätte sich ohne weiteres mit Jan Bergs auf den *Stellvertreter* gemünzte Kritik an Hochhuths Geschichtsauffassung einverstanden erklären können: »Der Faschismus erschien als faszinativ böse Macht, seine Diskussion in gesellschaftlicher, ökonomischer und ideologischer Hinsicht überflüssig.«⁶¹ Unvereinbar mit Lukács' Denken ist auch Hochhuths im Laufe der sechziger Jahre immer deutlicher hervortretender Geschichtspessimismus.⁶²

Dennoch geht Hochhuth im *Stellvertreter* in zweierlei Hinsicht über frühere Dämonisierungstendenzen hinaus. Einmal wird dokumentierte Geschichte selbst zum Beobachtungsobjekt, und dann wird die Mitschuldproblematik — ähnlich wie in Kipphardts *Joel Brand* — konkret in einen internationalen Zusammenhang gestellt. Die öffentlichen Auseinandersetzungen konzentrierten sich denn auch vornehmlich auf die Darstellung und Bewertung der Person Pius XII. und nicht auf Hochhuths Geschichts- oder Faschismusverständnis. In der Retrospektive läßt sich dennoch klar erkennen, wie Personalisierung geschichtlicher Prozesse, Dämonisierung des Faschismus und eine illusionistische Dramaturgie einander wechselseitig bedingen.

Ein anderes Geschichtsverständnis und eine andere Dramaturgie liegen Peter Weiss' Oratorium *Die Ermittlung* zugrunde. Während der Arbeit am Stück näherte Weiss sich der marxistischen Geschichtsauffassung. Dennoch ist *Die Ermittlung* noch ein Stück der Übergangsphase. Die Kapitalismuskritik erscheint dem Stück äußerlich aufgesetzt und verführt dazu, einen unvermittelten Kausalnexus zwischen kapitalistischer Ausbeutung und Massenmord anzunehmen. Inszenierungen, die in den Angeklagten kriminelle Handlanger des kapitalistischen Systems vorführen, gehen aber gerade an der Tatsache vorbei, daß — wie es in Prozeßberichten immer wieder hieß — die Angeklagten einen durchaus honetten Eindruck machten.⁶³ In einem Interview mit Ernst Schumacher sagte Weiss über *Die Ermittlung*: »Es ist die deutsche Geschichte, die im Drama lebendig und aus heutiger Sicht beurteilt wird, es ist also auch nicht Schilderung der Vergangenheit, sondern Schilderung der Gegenwart, in der die Vergangenheit wieder

lebendig wird.«⁶⁴ Das scheint zunächst durchaus den Forderungen Martin Walsers zu entsprechen. Der Unterschied zu Walser aber liegt darin, daß es Weiss nicht um Bewußtseins- und Erinnerungsprozesse geht, sondern um die in Erinnerung und Bewußtsein aufbewahrte Realität von Auschwitz selbst. Lebendig gegenwärtig wird diese Vergangenheit weniger durch die Attacken auf Krupp, Siemens und IG Farben als in der Sprechweise der Angeklagten, die nichts von dem zurücknimmt, was diese Mulka, Kaduk, Capesius und Stark einst zu fähigen KZ-Bewachern gemacht hatte. Und zwar verzichtet dabei Weiss auf jede psychologische Charakterzeichnung. Zwar typisieren die namentlich aufgeführten Angeklagten individuelle Verhaltensweisen, aber diese Verhaltensweisen sind eingebettet in ein übergeordnetes System. Die anonym bleibenden Zeugen demonstrieren ihrerseits eine erstarrte Dialektik von Kollektiv- und Einzelschicksal, wie sie der historischen Realität von Auschwitz entspricht. So vermeidet Weiss einerseits, daß das Individuum qua Individuum völlig im Kollektiv untergeht, wobei dann der Massenmord abstrakt unverständlich werden müßte. Andererseits aber kann das Einzelschicksal das des Kollektivs der Opfer auch nicht wirklich modifizieren.⁶⁵ Weiss setzt Berichte über Einzelschicksale ein, um dem Zuschauer den sonst kaum faßbaren Tatbestand des Massenmords vorstellbar zu machen. Das Einzelschicksal weist dabei nicht verallgemeinernd über sich hinaus; es weist vielmehr auf sich selbst zurück als Teil eines Kollektivschicksals, dessen Hauptmerkmal darin besteht, daß Individualität im Sinne bürgerlicher Aufklärung vernichtet ist. Das System, das Auschwitz hervorgebracht hat, erscheint in Auschwitz in seiner logischen Vollendung: total hierarchisch durchorganisiert, ein lückenloser Mechanismus, der keinerlei Ansatzpunkte zu seiner Überwindung aufweist. Und so wäre zu fragen, ob nicht auch bei Weiss Geschichte zum Stillstand kommt. Ist nicht hier die Gegenwart ebenso aussichtslos an die Vergangenheit gefesselt wie bei Michelsen oder Walser? Muß nicht jeder Autor in das Dilemma geraten, daß er das Gebundensein der Gegenwart an die Vergangenheit kritisch bloßlegen will, daß er aber dabei gerade deshalb keine Zukunftsperspektive entwickeln kann, weil er von der Unmöglichkeit wirklicher Vergangenheitsbewältigung aufgrund der in der BRD herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse überzeugt ist? Das Bewältigungsdrama konnte nur den Verdrängungsprozeß selbst kritisch zur Sprache bringen und damit zur *Bewältigung der Gegenwart* auffordern. Genau dies versuchen Walser, Michelsen, Kipphardt und — am erfolgreichsten — Weiss. Bei Weiss wird nämlich nicht nur *über* die Vergangenheit gesprochen, noch auch wird Vergangenheit nur gezeigt, sondern Vergangenheit selbst *wird* in der Gegenwart lebendig, in den Sprech- und Verhaltensweisen der Angeklagten und der Zeugen. Vergangenheit bringt hier die Jetztzeit nicht zur Explosion — um ein Wort Benjamins zu variieren —, sondern sie hat die

Gegenwart in eisernem Griff, und damit ist der Geschichtsprozeß in der BRD selbst gekennzeichnet. Nur die Gegenüberstellung von These und Antithese, von Angeklagten und Zeugen im Stück entwickelt eine Dynamik, die im Bewußtsein des Zuschauers die Statik des beschriebenen Geschichtsprozesses aufbrechen kann. Auf aufbrechende Empörung ist das Schlußwort des Oratoriums angelegt, gesprochen von Mulka. Erst hier erhält auch Weiss' Kapitalismuskritik ihre Relevanz. Die erneut führende Stellung der Nation beruht offensichtlich auf eben den gesellschaftlichen und ökonomischen Voraussetzungen, die in einer anderen historischen Situation zu Auschwitz geführt hatten. Mulka enthüllt den Verdrängungsprozeß in der BRD damit als notwendiges Instrument der Legitimation des wiederaufgebauten Kapitalismus. Daß die Mehrheit des Parlaments und der Bevölkerung diesem Schlußwort zustimmten, beweisen sowohl die Verjährungsdebatte wie auch bundesdeutsche Umfragen des Jahres 1965, in denen 63 Prozent der Männer und 76 Prozent der Frauen sich für die Verjährung von Naziverbrechen aussprachen.⁶⁶

Dies scheint die These zu stützen, daß Vergangenheitsbewältigung mit den Mitteln des Theaters gescheitert ist, daß auch die dokumentarischen Dramen Symptom der Krankheit seien, für deren Therapie sie sich halten.⁶⁷ Gemeint ist Verdrängung durch Ästhetisierung. Nicht ans ästhetische Surrogat solle man sich halten, sondern an die Tatsachen und Dokumente selbst, fordern Heißenbüttel, Urs Jenny und Marianne Kesting.⁶⁸ Das klingt gut, bringt aber auch nichts ein. Die Strafprozesse und die Reaktionen auf sie sind der Beweis dafür, wie gerade Tatsachen Verdrängung fördern können. Walser und Baumgart haben das überzeugend beschrieben: »Nach BGB-Regeln scheiden sie [die Strafprozesse] ›Abschaum‹ von ›Bürgern‹. Fast wohlthätig schützen sie uns vor unserer Vergangenheit, vor allzu vorlauten Gedanken an unsere Mitverantwortung.«⁶⁹ So fordert Baumgart, einem faschistischen System *vorzubauen*, Zukunft zu bewältigen statt nur Vergangenheit. Genau darum ging es der Protestbewegung der sechziger Jahre. Den Studenten verhalf das dokumentarische Drama — als ein Faktor unter vielen — zu einem geschärften Bewußtsein von Geschichte — Vergangenheit *und* Gegenwart. Das vergangenheitsbewältigende Dokumentardrama ist in dem Maße wichtig, als der Protest, der erst nach 1965 zur Bewegung anwuchs, sich am Problem der unbewältigten Vergangenheit kristallisierte, die dann seit Verjährungsdebatte, Bildung der Großen Koalition und Notstandsgesetzgebung immer radikaler als unbewältigte Gegenwart begriffen wurde. Hier kam in der historischen Entwicklung der BRD selbst eine zukunftsgerichtete Dynamik in Gang, die eigentlich allen Bewältigungsdramen fehlt, die aber — wenn auch nur sehr partiell — von eben diesen Dramen gefördert wurde.

Wie im öffentlichen Leben, so tritt auch im Drama nach 1965 die Bewältigung NS-Vergangenheit zusehends zurück⁷⁰ und macht verschärfter Kritik an der Gegenwart Platz. Wenn sich nach 1965 die Zweifel an der dokumentarischen Methode verstärkten, so hängt dies nicht zuletzt damit zusammen, daß im Rahmen der Protestbewegung das aufklärerisch neoliberale Kulturmodell bürgerlicher Öffentlichkeit einer radikalen Kritik unterzogen wurde, die die kulturellen Institutionen des Bürgertums selbst in Frage stellte. Diese Kritik beruhte auf eben jenen geschichtlichen Einsichten, die die verschleiernde Rede von der bewältigten Vergangenheit zu verdrängen suchte. Grundlage der Gesellschaftskritik der jungen Dramatikergeneration ist gerade die Einsicht in die Kontinuität deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert, das Bewußtsein zudem vom Fehlschlag dramatischer Vergangenheitsbewältigung durch Aufklärung *über* Geschichte.

Aufklärung *über* Geschichte forderte Lukács, als er schrieb, »daß eine wirkliche und darum wirksame Abrechnung mit der Hitlerzeit [...] nur dann möglich ist, wenn man begriffen hat, daß zumindest die Alternativen von 1848 falsch beantwortet worden sind.«⁷¹ Dem steht Adornos These vom Geschichtsverlust im 20. Jahrhundert quer: »Diese deutsche Entwicklung, flagrant erst nach dem Zweiten Weltkrieg, deckt sich aber mit der seit Henry Fords »History is bunk« bekannten Geschichtsfremdheit des amerikanischen Bewußtseins, dem Schreckbild einer Menschheit ohne Erinnerung. Es ist kein bloßes Verfallsprodukt, [...] sondern es ist mit der Fortschrittlichkeit des bürgerlichen Prinzips notwendig verknüpft. Die bürgerliche Gesellschaft steht universal unter dem Gesetz des Tauschs, [...] Tausch ist dem eigenen Wesen nach etwas Zeitloses [...]. Das sagt aber nicht weniger, als daß Erinnerung, Zeit, Gedächtnis von der fortschreitenden bürgerlichen Gesellschaft selber als eine Art irrationaler Rest liquidiert werden.«⁷² Geschichtsverlust ist bei Adorno als historisches Phänomen erkannt. Der Verlust von Geschichte kann aber nur *in* der Geschichte überwunden werden. Aufklärung *über* Geschichte im Sinne von Lukács, auch mittels des Dramas, ist keineswegs zu verabschieden, muß aber dialektisch vermittelt sein mit Aufklärung *durch* Geschichte als menschlich sinnliche Praxis. Bewältigung der Vergangenheit muß aufgehoben sein in einer Bewältigung kapitalistischer Gegenwart. Adorno beschloß seinen Aufarbeitungssatz mit den Worten: »Aufgearbeitet wäre die Vergangenheit erst dann, wenn die Ursachen des Vergangenen beseitigt wären. Nur weil die Ursachen fortbestehen, ward sein Bann bis heute nicht gebrochen.«⁷³ 1959 geschrieben, hat dieser Satz auch 1975 nichts von seiner Gültigkeit eingebüßt. Und daß die Ursachen des Vergangenen — heute — nicht vom Drama beseitigt werden können, versteht sich von selbst.

Naturwissenschaftlerdramen und Kalter Krieg

Am Anfang einer Reihe von west- und ostdeutschen Stücken, die sich mit der Rolle der Atomphysik in der Nachkriegszeit beschäftigen, steht ein Drama, das ursprünglich ein anderes Ziel verfolgte: Brechts *Leben des Galilei*. Dieses Stück, das bekanntlich vom Begründer der experimentellen Physik und dessen Kampf gegen die katholische Inquisition handelt, wurde bereits 1938 vollendet, zu einer Zeit also, da Brecht aktiv zum Sturz des Faschismus beitragen wollte. Brecht zog eine historische Analogie heran, um zu zeigen, wie sich wissenschaftliche Erkenntnisse möglicherweise im Kampf gegen reaktionäre Gesellschaftsordnung verwenden ließen. Genau wie Galileis Entdeckungen die Ideologie der katholischen Kirche untergraben hätten, so könnten auch — wie Brecht hoffte — die zeitgenössischen Wissenschaftler die Widersprüche der faschistischen Ideologie entlarven. Dabei sollten sie mit List vorgehen, um die repressiven Maßnahmen zu unterlaufen, die in Galileis Fall von seiten der Kirche, in der Gegenwart von seiten der Faschisten ergriffen wurden.

Daß der *Galilei* aber schon bald der historischen Situation nicht mehr entsprach, erkannte Brecht im Jahre 1944, als das Stück in den USA zur Aufführung kam. Der Faschismus wurde ja mittlerweile nicht nur intellektuell, sondern auch militärisch bekämpft. Außerdem erwies sich Brechts ursprüngliche Überzeugung, die Wissenschaft übe zwangsläufig eine progressive politische Wirkung aus, als irrig; denn in Deutschland arbeiteten die Wissenschaftler weitgehend mit den Nationalsozialisten zusammen. Auch wenn einige von ihnen Bedenken gegen den Faschismus hegten, so standen sie doch objektiv im Dienst der reaktionären Kräfte. Wie notwendig es war, das alte, reichlich optimistische Bild von der Rolle des Wissenschaftlers zu revidieren, zeigte sich dann vor allem in der letzten Phase des Krieges und zu Beginn des Kalten Krieges.

Da Brecht nun die Rolle des Wissenschaftlers auf dem Hintergrund der Nachkriegszeit neu zu definieren hatte, versuchte er die alte Vorlage umzuarbeiten. Doch unter dem neuen Aspekt ließ sich die alte Analogie nicht mehr so leicht herstellen. Hatten doch die reaktionären Kräfte im Falle Galileis jede weitere Forschung untersagt, weil sie die

Ideologie der Kirche gefährdete, während in der Gegenwart auf wissenschaftliche Höchstleistungen gedrängt wurde, da der Faschismus die militärische Hegemonie anstrebte und auf militärisch-technische Innovationen angewiesen war. Die Krisensituation des Kalten Krieges, die ja objektiv hinter dem moralischen Dilemma steht, das nun doch einige der damals führenden Wissenschaftler verspürten, ließ sich auch mit der umgestalteten Galileifigur nicht mehr angehen. Statt lediglich jene Figur umzubauen, kam es jetzt darauf an, wie Ernst Schumacher richtig feststellte,¹ zuerst einmal erneut die konkrete historische Situation zu analysieren. Schließlich bestätigte auch die Rezeption die Mängel der umgearbeiteten Galilei-Konzeption. Wissenschaftler sahen die neue Version in Pasadena, konnten aber darin ihre eigene Situation nicht erkennen. Antikommunistische Kritiker im Westen behaupteten schließlich, es gehe in der neuen Version gar nicht mehr um die Problematik des Naturwissenschaftlers, sondern um das Dilemma des Dichters Brecht in der sozialistischen DDR. Brecht begann schließlich mit der Arbeit an einem völlig neuen Stück, dessen zentrale Figur Einstein sein sollte. Hier wollte er auf alle Probleme eingehen, die sich für den zeitgenössischen Wissenschaftler stellten. Aber Brecht starb, bevor er das Stück vollenden konnte, und hinterließ nur ein Fragment.

Wie sah die historische Situation nun aus, die Brecht neu zu analysieren hatte? Diese Frage ist für uns von entscheidender Bedeutung, wenn wir die Analysen und Lösungsvorschläge prüfen wollen, die Autoren nach Brecht vorgelegt haben.

Zunächst einmal spielte bei der Entscheidung, die Atombombe auf Hiroshima und Nagasaki abzuwerfen, nicht die militärische Strategie die ausschlaggebende Rolle. Viele hohe amerikanische Offiziere bestätigten, daß jenes Bombardement für die Niederlage Japans unerheblich war. Der Chef des Generalstabs unter Präsident Truman, Admiral Leahy, schrieb nach dem Krieg: »Meines Erachtens war im Krieg gegen Japan die Anwendung dieser furchtbaren Waffe überhaupt nicht erforderlich. Die Japaner waren schon besiegt und zur Kapitulation bereit.«² General Eisenhower äußerte sich später ähnlich: »Ich hatte starke Bedenken, weil ich davon ausging, daß Japan schon besiegt war und deshalb der Abwurf der Atombombe völlig überflüssig war.«³ Der Abwurf der Atombombe war also der erste Schachzug des Kalten Krieges. Die Antikommunisten in den USA wollten den Krieg in Asien beenden, bevor die russische Armee dorthin gelangte und die revolutionären Kräfte in China und Japan unterstützen konnte. Daß Trumans Außenminister Byrnes genau dieses Ziel im Auge hatte, bestätigt Admiral Forrestals Tagebucheintragung vom 28. Juli 1945.⁴ Die amerikanischen Antikommunisten wollten durch das Ausspielen militärischer Macht erreichen, daß die Führer der SU von weitreichenden Forderungen abrückten. Truman schreibt in seinen Memoiren, daß Byrnes ihm riet, durch den Abwurf der Bombe eine Lage zu schaffen,

die es den USA gestatten würde, »am Ende des Krieges ihre eigenen Bedingungen zu diktieren«.⁵ Und V. Bush bezeugt ebenfalls, daß die Bombe »genau rechtzeitig abgeworfen wurde, so daß man am Ende des Krieges keine Konzessionen an die Russen machen mußte«.⁶

Wie die Forschung liberaler Historiker beweist, war die Atombombe zentral für die Außenpolitik des Kalten Krieges, den ohne Zweifel die USA (und nicht die SU) angestrebt haben. D. F. Fleming beschreibt die Situation folgendermaßen:

»Die Folgen des Zweiten Weltkriegs waren unangenehm für uns, aber sie waren unumgänglich. Die SU wollte natürlich verhindern, daß in Zukunft ein erneuter Angriff von Osteuropa aus erfolgen konnte. Eine Garantie in dieser Richtung konnte ihr nicht abgeschlagen werden, ohne daß ihr die Früchte des unendlich schweren Sieges geraubt worden wären. Solange sich die SU der neuen Regierung in Osteuropa nicht sicher sein konnte, war für sie der Krieg verloren. Kein Russe wird das in Zweifel ziehen, und die SU hatte gegenwärtig Osteuropa unter Kontrolle. Unser Versuch aber, den westlichen Einflußbereich auf dieses Gebiet auszudehnen, stellte den Beginn des Kalten Krieges dar.«⁷

Gar Alperowitz und William Williams schätzen die politische Lage genauso ein. Auch Walter Lippmann (*The Cold War*), Martin F. Herz (*The Beginnings of the Cold War*) und Isaac Deutscher (*Russia — What next?*) gehen davon aus, daß Stalin keineswegs die Weltrevolution anstrebte und einen Angriff auf den Westen plante. Vielmehr strebte er nach friedlicher Koexistenz mit dem Westen, um Zeit für den Wiederaufbau der SU zu finden. Roosevelt wäre vermutlich bereit gewesen, sich mit Stalin zu verständigen. Doch nach seinem Tod ging die Führung auf Truman über, der bekanntlich militanter Antikommunist war. Am Tag nach dem deutschen Überfall auf die SU behauptete der damalige Senator Truman beispielsweise: »Wenn wir sehen, daß Deutschland gewinnt, sollten wir den Russen helfen, und wenn die SU gewinnt, sollten wir den Deutschen zu Hilfe kommen. Lassen wir sie also so viele töten wie möglich.«⁸ Die krieglerische Außenpolitik, für die Truman später verantwortlich zeichnete, erinnerte Albert Einstein 1947 deutlich an die deutsche Außenpolitik unter Kaiser Wilhelm dem Zweiten. Natürlich fanden sich genug intellektuelle Helfershelfer, die das Wettrüsten und die neue politische Taktik Trumans theoretisch zu untermauern suchten. In einem berühmten Artikel der *Foreign Affairs* vom Juli 1947 vergleicht etwa George F. Kennan die SU mit der Familie Buddenbrook in Thomas Manns gleichnamigem Roman. Es heißt hier:

»Die SU trägt die Saat des Verfalls in sich, der möglicherweise schon sehr weit fortgeschritten ist. Es wäre zwar übertrieben, davon auszugehen, daß allein das amerikanische Verhalten über Leben und Tod der kommunistischen Bewegung entscheiden und den frühzeitigen Verfall der Sowjetmacht herbei-

führen könne. Aber die USA haben es in ihrer Gewalt, den Druck auf die sowjetische Politik enorm zu erhöhen und auf diese Weise diejenigen Tendenzen voranzutreiben, die entweder zum Zusammenbruch oder zur graduellen Aushöhlung der Sowjetmacht führen müssen.«⁹

Vergegenwärtigt man sich diese historischen Fakten, so ergibt sich, daß bewußt eine aggressive und gefährliche Außenpolitik betrieben und die Weltbevölkerung permanent der Gefahr einer drohenden Katastrophe ausgesetzt wurde. Doch Ende der vierziger Jahre fehlte es noch an genauen und vor allem an massenwirksamen Analysen der historischen Situation. Gerade in jener Ära gaben viele bürgerliche Intellektuelle in Deutschland die historische Analyse völlig auf. In einer programmatischen Aufsatzsammlung diskutierte Alfred Heuss den »Verlust der Geschichte«, der sich im Westen bemerkbar mache, und Wolfgang Mommsen fand in einem Artikel für das Fischer Geschichtsllexikon Worte wie »Geschichtsmüdigkeit«, ja gar »Geschichtslosigkeit«, um die Haltung westlicher Intellektueller zu kennzeichnen. Man zögere oft, von einer Vergangenheit zu sprechen, in der die eigene Nation und das Bürgertum eine so jämmerliche Rolle gespielt hatten. Andererseits konnte eine kritische Diskussion der Geschichte schwerlich in einer Phase beginnen, da in den USA das McCarthy-Komitee und in Westdeutschland die Politik der Besatzungsmächte bestimmend waren. Vielfach wollte man sich auch nicht dem damals allgegenwärtigen Ideologieverdacht aussetzen. Einerseits war man skeptisch gegenüber den kapitalistischen Nationen, denn man kannte ja ihre Rolle im gegenwärtigen Wettrüsten; andererseits mißtraute man auch den kommunistischen Ländern, vor allem wegen des Hitler-Stalin-Pakts und der berüchtigten Säuberungsprozesse. Wozu sollte man den politischen Prozeß noch weiter studieren, wenn man sowieso schon längst entschlossen war, sich weder dem kapitalistischen noch dem kommunistischen Lager anzuschließen? Natürlich übersah man dabei zumeist, daß auch eine solche »unpolitische« Haltung eine Entscheidung für die Politik des Westens war.

Nun war aber das Problem der Atombombe zu zentral, als daß es von den Produkten jener »Geschichtslosigkeit«, einer wahren Flut existentialistisch oder formalistisch ausgerichteter Literatur, hätte verdeckt werden können. Wissenschaftler selbst warnten in einer Kampagne unter Führung von Albert Einstein die Öffentlichkeit vor den Gefahren der Atombombe. Dabei gingen sie zumeist von moralischen oder humanistischen Gesichtspunkten aus. Und humanistisch orientierte Argumente sind es auch, die in den fünfziger und sechziger Jahren in den Dramen von Jahn, Zuckmayer u. a. wiederkehren.

Hans Henny Jahn war ein Vertreter dieser Gruppe bürgerlicher Humanisten, die hauptsächlich mit moralischen Argumenten operierten. Jahn war nach beiden Weltkriegen mit neuen Hoffnungen aus dem Exil zurückgekehrt. Nach dem Ersten Weltkrieg hatte er eine Ge-

sellschaft gegründet, die auf dem unberührten Gebiet der Lüneburger Heide Kunstwerke schaffen wollte. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte er mit anderen Künstlern ein vereinigt und demokratisches Deutschland aufbauen wollen. Jahnns utopische Ethik schlägt sich in dem fundamentalen Dualismus nieder, der eigentlich in allen seinen Stücken zu finden ist. Auf der einen Seite steht die militärische Technologie, die von einer Gruppe betrieben wird, die sowohl geldgierig als auch moralisch verkrüppelt ist und letztlich nur die Natur und die anderen Menschen zerstören will. Auf der anderen Seite stehen die Opfer dieser ersten Gruppe, Vertreter einer sexuell vitalen Jugend, die unter Führung eines poetischen Genies nach Rückkehr zur primitiven Natur strebt. Diese Zweipoligkeit ist im wesentlichen ahistorisch und apolitisch — sowohl die kritisierte Technologie als auch die emphatisch gepriesene Jugend sind in zeitlosen Leerräumen angesiedelt. Auch in Jahnns Naturwissenschaftlerdrama *Die Trümmer des Gewissens* (1961) läßt sich diese ahistorische Philosophie verfolgen. Die zentrale Figur des Stückes ist ein Physiker, der erkennt, daß die Waffen, an deren Entwicklung er arbeitet, in einem Krieg gebraucht werden sollen, der einen Großteil der menschlichen Bevölkerung und insbesondere alle nicht-weißen Rassen ausrotten soll. Jahnns läßt den Physiker selbst erleben, wie die moderne Technologie Mensch und Natur pervertiert: sein Sohn verliert infolge der Strahlungen Haar und sexuelle Potenz, seine Tochter wird als völlig lebensuntüchtiges Wesen geboren. Aber Jahnns beschreibt nicht die historischen Bedingungen der Technologie oder ihre Funktion im Ost-West-Wettrüsten. Ausdrücklich spielt das Stück in einem fiktiven Land; die konkrete politische Auseinandersetzung der Zeit wird ausgespart. Jahnns liefert statt dessen eine utopische Alternative: der Physiker, seine Frau, sein Sohn, ein Indianer namens Tiripa, der junge Arran und Robert schließen sich zum »Bund der Schwachen« zusammen. Voll jugendlicher Vitalität will diese Gruppe ihr Recht auf ein unkorruptes Leben geltend machen. Sie faßt den Plan, Minister Sarkis zu ermorden. Mit dieser Konzeption orientiert sich Jahnns sehr stark an der individualistischen Initiative eines einzelnen oder einer Gruppe, die natürlich tragisch enden muß. Tiripa kann zwar Sarkis ermorden, wird aber von dessen Bewachern getötet; Arran kommt ebenfalls um, und der Physiker begeht Selbstmord. Dieser turbulente und unglaublich wirkende Schluß setzt der individualistischen Utopie des »Bunds der Schwachen« ein frühes Ende. Jahnns selbst wollte offensichtlich die Zuschauer vor weiteren Illusionen bewahren, denn er läßt die Frau des Physikers die summierenden Schlußworte sprechen: »Sie tun das Falsche — sie hoffen.«

Moralische Gesichtspunkte dominieren auch in Carl Zuckmayers *Das kalte Licht*, das 1955 veröffentlicht wurde. Oberflächlich betrachtet, gibt es zwischen Zuckmayer und Jahnns manche Ähnlichkeit. Auch Zuckmayer war noch in der wilhelminischen Ära geboren worden und

hatte erste dramatische Erfolge in der Zeit der Weimarer Republik erringen können. Wie Jahn hatte auch er schon damals den deutschen Militarismus kritisiert und die ständig expandierende Technologie abgelehnt, ohne allerdings die breiteren historischen Zusammenhänge zu reflektieren. Immerhin waren für Jahn noch individuelle Aktion und aktive Proteste möglich gewesen; Zuckmayer lehnte aber schon sehr bald jede politische Aktivität ab. Die politisch engagierten Charaktere seiner Stücke sind zumeist irregeleitete Idealisten, offensichtliche Opportunisten oder aber Leute, die zum Mitmachen gezwungen worden sind. Und immer wieder geraten diese Protagonisten in Situationen, die ihnen keine andere Wahl lassen, als an Freunden, Geliebten oder eben an sich selbst Verrat zu üben. Zuckmayers Naturwissenschaftlerdrama aus dem Jahre 1955 beruht nun einerseits auf dokumentarischem Material, nämlich auf der Biographie des Wissenschaftlers Klaus Fuchs, der aus ethischen Gründen atomare Geheimnisse der Amerikaner und Engländer an die Russen weitergegeben hatte. Andererseits haben die Fakten, die Zuckmayer noch beibehält, nur wenig mit der historischen Bedeutung dieses Falles zu tun. Nur persönliche Züge, Fuchssens Fähigkeit, enorme Mengen Alkohol zu konsumieren, sein Tennisspiel oder seine Vorliebe fürs Tanzen, sind es, mit denen die Dramenfigur, die Wolters genannt wird, ausgestattet ist. Überhaupt werden die ethischen Erwägungen, die in Fuchssens Fall zum Verrat führten, bagatellisiert und der gesamte historische Zusammenhang verharmlost.

In diesem Punkt bleibt Zuckmayer ein Kleinbürger, dem das Privatleben grundsätzlich wichtiger ist als alles andere. Umgekehrt kann politisches Engagement für ihn nur banalen persönlichen Motivierungen entspringen. Den Sowjetagenten Buschmann läßt er aus Vorliebe für die Idee des Kampfes Kommunist werden. Fillebrown wird zum Sympathisanten, weil sich seine Frau für den Kommunismus engagiert. Und diese arbeitet nur deshalb politisch, weil das als neuester modischer Trend gilt. Wolters selbst ist ein typischer Fall von irregeleitetem Idealismus. Die Situationen, in die diese politisch engagierten Charaktere geraten, sind bewußt so angelegt, daß sich die Unverträglichkeit von individueller Motivation und politischer Arbeit erweisen kann. Buschmann wird beispielsweise von den eigenen Genossen getäuscht, ja liquidiert, da sich geheimnisvollerweise der Kurs der Zentrale geändert hat. Wolters selbst betrügt sich durch sein Engagement um seine Liebesbeziehung zu der schwedischen Forscherin Hjördis. Zwar erkennt er am Schluß, daß man nicht dem »Kalten Licht« politischer Verblendung folgen darf, sondern ausschließlich dem warmen »inneren Licht«. Aber um diese Weisheit zu inszenieren, bedarf es einer wahren Kaskade aufsehenerregender und turbulenter Ereignisse: Ein Polizeiaгент beginnt verständnisvoll zu philosophieren, eine Gewehr-kugel verirrt sich und erschreckt Wolters, ein uraltes Geheimnis wird

plötzlich aufgedeckt, und der Entdecker stirbt bei einem Autounfall. Natürlich kann solche Turbulenz nicht den entscheidenden Mangel an Realismus überdecken.

Aber auch in Harald Hausers Stück *Weißes Blut* (1960 in der DDR erschienen) finden wir jene bezeichnende Verquickung politischer und moralischer Argumentation. Hauser bleibt jedoch nicht wie Jahn bei einer basislosen Utopie stehen. Er ist auch nicht wie Zuckmayer der Meinung, daß man persönliche Verpflichtungen den politischen vorziehen müsse. Als Sozialist versucht er, politisches Bewußtsein zu entfalten und die politischen Zeitumstände zu reflektieren. 1960 hatte die westdeutsche Regierung ja bekanntlich schon längst wieder die Wiederbewaffnung eingeführt und damit der stagnierenden Stahlindustrie zu neuen Rüstungsaufträgen verholfen. Hauser geht auf diese bezeichnende Entwicklung ein, indem er mit seiner Dramenfigur des reichen Bankiers und Industriellen Parochlitz den Typ atomarer Profiteure vorführt. Hauser findet jedoch keine Fabel, die in großem Maßstab die Problematik der kapitalistischen Atom- und Rüstungsindustrie entwickeln würde. Statt dessen beschränkt auch er sich auf die Privat- und Familiensphäre, konstruiert eine fiktive Handlung um die Bankierstochter und deren Verlobten und will am individuellen Beispiel vor allem die moralische Korruption der Clique aus Kapitalisten und Militaristen angreifen. Denn von Lohe, der Verlobte der Bankierstochter, hat sich bei der Arbeit an einem Atomwaffenprojekt eine unheilbare Krankheit zugezogen, die jene Clique um jeden Preis geheimhalten will, da sie starken Protest gegen die profitablen Rüstungspläne befürchtet. Die Bankierstochter entwickelt aber nun Eigeninitiative und wehrt sich beispielhaft gegen die Praktiken der skrupellosen und ausschließlich profitbedachten Kapitalisten. Sie, die unmittelbar betroffen ist, findet einen Verbündeten in dem Arzt, der von Lohe behandelt. Mit seiner Unterstützung wagt sie es, den Kampf gegen die Taktik ihres Vaters und anderer Profiteure aufzunehmen. Sie wendet sich an die Presse, um die skandalöse Vertuschungsaffäre bekanntzumachen.

Es muß fraglich erscheinen, ob sich der Sozialist Hauser tatsächlich auf solche individuellen Initiativen verlassen würde. Sicher geht er davon aus, daß der Kampf gegen den korrupten Kapitalismus und Militarismus nur auf breiter Basis geführt werden kann. Aber eine solche Perspektive kommt im Stück selbst nicht zum Ausdruck. Hier werden moralische Qualitäten wie Liebe und Freundschaft in den Vordergrund gestellt und als wichtige Antriebskräfte gesehen, ohne daß darüber hinaus ein breiterer historischer Zusammenhang sichtbar würde.

Auf große Resonanz stieß eigentlich keines der bislang behandelten Stücke. Dies mag einerseits an der aufgezeigten Widersprüchlichkeit und Realitätsferne dieser Stücke liegen. Andererseits muß man auch

sehen, daß angesichts des Kalten Krieges bei vielen Westdeutschen Resignation aufkam. Ein bloßer Appell an eigene, moralisch orientierte Initiative mußte auf taube Ohren stoßen in einem Staat, der sehr schnell wirklich demokratische Kreise ausgeschaltet und sich außenpolitisch völlig der Politik des Kalten Krieges verschrieben hatte. Selbst bei den geheimen Frondeuren machte sich daher ein Gefühl politischer Impotenz breit. Das schlug sich beispielsweise in den Stücken Frischs und Dürrenmatts nieder. Frisch hatte in seinem frühen Stück *Nun singen sie wieder* zwar vor einer Wiederholung des Faschismus gewarnt, war aber in tiefem Pessimismus verharnt. Auch in seinem zweiten Stück *Die chinesische Mauer* dominiert eine Mischung aus humanistischer Protesthaltung und äußerstem politischem Pessimismus. In der ersten, 1946 vollendeten Fassung dieses Stücks warnt der revolutionäre Dichter Min-Ko vor der Errichtung der chinesischen Mauer. Gleichzeitig ist diese Figur jedoch ein »junger Mann von heute«, der in gleicher Weise vor den Gefahren eines Atomkrieges warnt. Als chinesischer Dichter drängt er seine Landsleute zu aktivem politischem Handeln: »Los, los, liebe Leute, wir müssen anfangen, mit Singen allein verändern wir nichts.« Doch schon die Entwicklung der chinesischen Handlung endet farcenhafte: die herrschende Klasse macht aus dem revolutionären Poeten einen Hofnarren, und das revoltierende Volk wird sehr schnell niedergeworfen. Frischs pessimistische Einschätzung verstärkte sich in den nächsten Jahren eher noch, da sich ja der Kapitalismus nun vollends etablierte und sich die internationale Blockpolitik in gefährlicher Weise zugespitzt hatte. Die zweite Fassung der *Chinesischen Mauer* fiel also noch pessimistischer aus als die erste. Aus dem revolutionären Dichter ist nun ein »parteiloser« Intellektueller geworden, der überhaupt nicht in die Handlung eingreifen will. Auch er warnt noch vor den Gefahren des Atomkriegs, stößt damit jedoch auf die tauben Ohren aller möglichen Herrscher, ob es sich hierbei nun um Zeitgenossen, um Napoleon oder einen chinesischen Kaiser handelt. Der »parteilose« Intellektuelle gehört für Frisch jener ohnmächtigen Klasse der Beherrschten an, die schon immer der allmächtigen Klasse der Herrschenden ausgeliefert war. Eine radikale Änderung dieser fatalen Lage erscheint unmöglich.

Ähnlich pessimistisch argumentiert Dürrenmatt in seinen Stücken. Ohne wirklich ernsthaft an die politische Problematik des Marshall-Plans anzuknüpfen, sucht er im *Besuch der alten Dame* die pauschale Behauptung zu beweisen, daß Geld unweigerlich die Moral korrumpiere. Daß unter diesem Blickwinkel ein eventueller Protest völlig sinnlos ist, versteht sich von selbst; denn man würde ja nur gegen das Unabänderliche protestieren. In Dürrenmatts Atomwissenschaftlerstück *Die Physiker* (1962) geht es um den Versuch eines Physikers, seine neuartigen Entdeckungen dadurch geheimzuhalten, daß er in ein Irrenhaus flüchtet. Natürlich gelingt dies nicht angesichts der Realität

der Konkurrenzsituation des Kalten Krieges: zwei Geheimdienstagenten — jeder vertritt einen Block — lassen sich in die gleiche Irrenanstalt einliefern, um an die Entdeckungen des Physikers heranzukommen. Die absurde Ironie treibt Dürrenmatt schließlich so weit, daß er die drei »Physiker« allesamt der Direktorin des Instituts ausliefert, die tatsächlich verrückt ist und so etwas wie »den« Militarismus schlechthin verkörpert. Dürrenmatt sucht Zuflucht bei solchen parabolischen Konstruktionen, weil er ausdrücklich — wie er an anderer Stelle behauptet hat — für das alte Genre des Geschichtsromans keine Chance mehr sieht.¹⁰

Glaubten also moralisierende Autoren wie Jahn oder auch Hauser noch an den möglichen Erfolg individueller Initiative, so beschreiben Dürrenmatt wie Frisch nur noch die Nutzlosigkeit solcher Aktionen. Natürlich finden auch sie keinen Ausweg aus dieser Situation, der wirklich praktikabel wäre. Sie rücken lediglich die Widersprüchlichkeit individualistischer Lösungsversuche stärker ins Zentrum, problematisieren aber diese Widersprüchlichkeit nicht wirksam genug, sondern geben sie als Grundbefindlichkeit der Welt aus. Absurdität der Welt, der Politik, der Wissenschaft — wie konnte ein Wissenschaftler, der tatsächlich nach Klärung seiner Situation verlangte, sich mit einer derartigen Antwort zufriedengeben?

Resignationsstimmung, Geschichtsmüdigkeit und Gefühle der allgemeinen Sinnlosigkeit legten sich allmählich, als sich zu Beginn der sechziger Jahre das politische Klima zu ändern begann. Auf politischer Ebene hatten Theorie und Praxis der ideologischen Konfrontation des Kalten Krieges Schlappe um Schlappe erlebt. Die SU, die man »graduell aushöhlen« wollte, war keineswegs wirtschaftlich zusammengebrochen, sie konkurrierte erfolgreich mit der amerikanischen Technologie, ja war ihr manchmal um einen Schritt voraus (ICBM-Waffen, Sputnik). Einsichtsvolle Politiker des Westens, wie beispielsweise Eisenhower, versuchten umzudenken und auf eine Beendigung der Feindseligkeiten und des kostspieligen Wettrüstens hinzuarbeiten. Nun erschien auch ihnen die friedliche Koexistenz, die die SU schon seit 1945 vorschlug, als sinnvolles politisches Ziel. Dem außenpolitischen Tauwetter folgte so eine Entspannung des innenpolitischen Klimas. Liberale Journalisten, Historiker und Schriftsteller, denen man bisher in den USA (und in Westdeutschland) jedes Wort abgeschnitten hatte, gewannen zusehends an Einfluß und konnten wieder für progressive Ideen kämpfen. In Westdeutschland gingen Stückeschreiber daran, wesentliche Dokumente über die politischen Ereignisse der letzten Jahrzehnte ans Tageslicht und auf die Bühne zu bringen. Allgemein sprach man von der (verspäteten) Wiedergeburt des politischen Theaters. Beispiele solchen Theaters, das offensichtlich der bürgerlich-liberalen Vorstellung einer literarisch-politischen Öffentlichkeit verbunden war, waren etwa Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963), das die

moralisch fragwürdige Haltung des Papstes gegenüber dem Faschismus behandelt, oder Hochhuths Stück *Soldaten* (1965), das Churchill zur Rechenschaft ziehen will. In beiden Stücken treten Wissenschaftler auf, die als Helfershelfer fungieren und die fragwürdige oder verbrecherische Politik ihrer Auftraggeber durch ihre Arbeit unterstützen. Im ersten Fall handelt es sich um einen Naziarzt, der grausame Experimente an inhaftierten Juden plant. Im zweiten Fall geht es um einen Wissenschaftler, der besonders effektive Feuerbomben für das Bombardement der deutschen Städte entwickelt. Hochhuth interessiert sich aber nicht für die historische Funktion der Wissenschaft, er engt vielmehr die Naturwissenschaftlerproblematik auf das Entscheidungsproblem des einzelnen Wissenschaftlers ein. Das heißt, das ganze Problem wäre gelöst, wenn nach und nach alle Wissenschaftler die richtige moralische Entscheidung trafen.

Heinar Kipphardt behandelt in seinem Dokumentarstück *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) den Fall des berühmten amerikanischen Physikers, der sich 1954, also noch in der Mitte des Kalten Krieges, vor der Atomenergiekommission verantworten mußte, da er angeblich Verbindungen zu KP-Mitgliedern hatte und sich außerdem geweigert hatte, an der Entwicklung der Wasserstoffbombe mitzuarbeiten. Kipphardt konzentriert sich vor allem auf Loyalitätsfragen wie: Wo endet die Loyalität einem Bruder gegenüber, wo endet sie gegenüber dem Staat? Was ist absolute Loyalität? Die Problematik des Kalten Krieges erscheint schon deshalb in falschem Licht, weil Kipphardt die westlich ausgerichtete Version aus der Sicht der Kommission überhaupt nicht korrigiert. So authentisch der Fall auch ist und so weitverzweigt die historischen Zusammenhänge dieses Falles sind, Kipphardt geht letztlich nur folgende, ziemlich hypothetische Frage an: Gesetzt den Fall, es drohe ein sowjetischer Angriff auf die USA, wieviel Freiheit sollte man dann dem einzelnen Individuum zugestehen? Die historische Realität des Kalten Krieges kommt so nicht adäquat zum Vorschein, auch eine denkbare Lösung für den einzelnen Wissenschaftler zeichnet sich nicht ab.

Auch das Stück des ostdeutschen Schriftstellers Rolf Schneider handelt von einem Gerichtsprozeß in den USA zur Zeit des Kalten Krieges. Der Prozeß *Richard Waverly* (1961) geht auf ein Verhör zurück, dem Claude Eatherly, der Pilot jener Maschine, welche die Atombombe über Hiroshima abgeworfen hatte, unterworfen wurde, da man begann, seinen Geisteszustand anzuzweifeln. Um nicht nur einen authentischen Einzelfall vorzuführen, sondern auch den historischen Kontext mitdarzustellen, läßt Schneider einen Historiker auftreten, der zum Beispiel die wahren Motive des Bombenabwurfs in Japan angibt. Außerdem zeigt Schneider, wer daran interessiert sein mußte, den Piloten, im Stück Waverly, unschädlich zu machen. Da die Armee Waverlys politischen Protest nicht brauchen konnte, engagierte sie

einen Psychiater, der die Schuldgefühle des Hiroshima-Piloten kurzerhand auf dessen angeblich erotische Mutterbeziehung zurückführte. Die Praktiken der amerikanischen Armeeführung wie auch die Widersprüche der Prozeßführung werden also eindrucksvoll aufgedeckt. Andererseits zeichnet sich jedoch in diesem Dokumentarstück keinerlei Alternative zum nutzlosen Märtyrertum Waverlys ab.

Der Versuch, sowohl den historischen Kontext des Kalten Krieges als auch positive alternative Handlungsweisen darzustellen, ist 1974 von zwei DDR-Autoren unternommen worden. Beide beginnen dort, wo Brecht aufgehört hatte. Karl Mickels Libretto *Einstein* (zusammen mit Paul Dessau) führt zunächst drei in der Vergangenheit übliche Haltungen vor: der »alte Physiker« repräsentiert jene Wissenschaftler, die in Deutschland blieben und mit den Nazis zusammenarbeiteten; der »junge Physiker« vertritt jene, die in die USA emigrierten und noch nach Kriegsende an der Entwicklung von Atomwaffen arbeiteten; schließlich der »Humanist« Einstein, der Deutschland verließ, aber die »falschen Freunde« wählte, als er sich den Amerikanern anschloß. Jene drei Phasen werden in der Oper reflektiert, bis Einstein erkennt, daß er den falschen Leuten in die Hände gearbeitet hat, und folgerichtig seine neuesten Entdeckungen vernichtet. Der Tragödie Einsteins wird dann eine positive Haltung entgegengestellt: der »junge Physiker« beendet seine Arbeit im Westen und geht zur anderen Seite über. Um die historische Problematik anschaulich und Bühnenwirksam zu machen, benutzt Mickel verfremdende Tricks und Theatergags. Nach jedem Opernakt wird beispielsweise ein Hanswurst mit der Exekution durch ein Riesenkrokodil bedroht. Im ersten dieser Intermezzi frißt sich das Krokodil, das den Faschismus darstellen soll, selbst auf. Im zweiten verschluckt es den Hanswurst; offensichtlich stellt es den Imperialismus dar. Im dritten kann sich Hanswurst retten. Damit ist die Fähigkeit des Menschen bewiesen, der gesellschaftlichen Unterdrückung letztlich doch Herr zu werden. Allerdings verfremden diese Kunstmittel die an sich richtig gesehene historische Realität doch wieder sehr stark. Die logische Verknüpfung der Ereignisse wird in den Hintergrund gedrängt. Auch wird die sozialistische Alternative kaum dadurch überzeugend gerechtfertigt, daß der »junge Physiker« unvermittelt anfängt, die *Internationale* zu singen. So kann es letztlich doch wieder fraglich erscheinen, ob Mickel überzeugend die Widersprüche der Einsteinschen humanistischen Orientierung hinter sich läßt.

Ernst Schumacher greift in seinem Einstein-Stück *Die Versuchung des Forschers oder Visionen aus der Realität. Ein Biophysikal* direkt auf die drei Schlüsselepisoden zurück, die Brecht ins Zentrum stellen wollte, nämlich: die Debatte über die stärkere theoretische bzw. stärkere praktische Ausrichtung der Physik in den dreißiger Jahren (in der Einstein bekanntlich unterlag); das Drängen des »Pazifisten« Einstein gegenüber Präsident Roosevelt, den Bau der Atombombe einzu-

leiten; und schließlich Einsteins Erkenntnis, daß jenes Amerika, das er für ein Bollwerk gegen den Faschismus gehalten hatte, jetzt selbst Züge des Faschismus trug. Wie Brecht kritisiert auch Schumacher Einsteins Haltung bei seinen Vorträgen in der Marxistischen Arbeiterschule, weil ihm die Unzulänglichkeit einer pazifistischen Einstellung bewußt ist. In Schumachers Stück geht es primär darum, ob Einstein die Unterschriftenaktion Bertrand Russels gegen weitere atomare Rüstung ablehnt und damit in Resignation verharret; oder ob er sie unterstützt und also trotz aller Niederlagen weiterkämpft. Um die historische Problematik zu veranschaulichen, setzt auch Schumacher verfremdende Kunstmittel ein und baut viele literarische Anspielungen und Parallelen ein. Einstein, der Züge der Faustfigur trägt, wird beispielsweise vom »Großen Krummen« in Versuchung geführt. Allegorische Figuren (das Trio »Dummheit/Habgier/Furcht«), eingeblendete Filmausschnitte und dokumentarische Passagen werden herangezogen, um die Naturwissenschaftlerthematik im historischen Kontext zu präsentieren, zu verfremden und zu interpretieren. Auch hier ist wie bei Mickel nicht immer klar, ob damit tatsächlich effektiver aufgeklärt oder nicht doch verdunkelt und entstellt wird. Wenn z. B. der Militarismus durch die Figur der Mrs. Overkill verkörpert wird, dann liegt sicher eine misogyne Verfälschung vor (denn natürlich saßen im amerikanischen Generalstab keine Frauen).

Abschließend läßt sich als Fazit formulieren: Ein politisches Drama kann nicht ohne Geschichte auskommen. Gingen die Autoren von moralischen Ideen aus, landeten sie bei unrealistischen Darstellungen und unzulänglichen Lösungen. Betonten sie die Absurdität von Geschichte, war allgemeine Hoffnungslosigkeit das Resultat. Blieben sie im Rahmen authentischer Einzelfälle, entwickelten sich keine brauchbaren Alternativen. Beschrieben sie zwar umfassend den Kontext der Geschichte, setzten aber in reichem Maße verfremdende Kunstmittel ein, so ging dies wiederum zu Lasten der Überzeugungsfähigkeit, mit der eine positive Alternative vorgetragen wurde. Das Ergebnis ist einleuchtend genug: Nur wenn die historische Realität jeweils umfassend reflektiert und dargestellt wird, läßt sich zur Lösung des Problems beitragen, mit dem Naturwissenschaftler wie Intellektuelle konfrontiert sind. Nur dann läßt sich die Frage überzeugend beantworten, die jedem Handeln vorausgehen sollte: Wem diene ich mit meinem Wissen?

(Aus dem Amerikanischen von Jürgen Pelzer)

Frauen an der Front. Formen des Alternativtheaters seit 1960

Jede Alternative setzt ihr Gegenteil voraus. Zum Beleg dieser These zitieren wir aus der Zeitschrift *Alternative Theatre*, die sich gegen den etablierten nordamerikanischen Theaterbetrieb wendet: »The reason we call ourselves Alternative Theater is that the theater we are most interested in is called that. The term is in the air und will probably last until whatever theater it means to be alternative to calls *itself* alternative theater.«¹ Eine solche Definition ist zwar etwas vage, bringt jedoch die dialektische Spannung heraus, die allen kulturellen Institutionen zugrunde liegt. Mögen auch jene Theatergruppen, die im folgenden untersucht werden sollen, zum Teil recht verschieden sein, eins haben sie alle gemeinsam: nämlich daß sie sich als Alternative zum traditionellen oder »legitimen« Theater verstehen. Der Begriff »legitim« geht auf jene Bestimmungen zurück, die einmal für das englische Theater des 18. Jahrhunderts gegolten haben. Unter »legitim« verstand man damals nur Aufführungen ohne Musik. Manche Bühnen, die dem staatlichen Lizenzzwang entgehen wollten, vermischten daher ihre dramatischen Darbietungen einfach mit Musik.² Wenn es auch in den USA und der BRD solche Lizenzbehörden nicht mehr gibt, so sind doch die heutigen »Legitimtheater« noch immer beträchtlichen Restriktionen unterworfen. Der Begriff »Alternativtheater« ist daher nicht nur eine Metapher. Denn was diese Theater bieten, könnte wegen seines kritischen Inhalts auf öffentlichen Bühnen kaum gespielt werden.

Der Begriff »Alternativtheater« ist noch der neutralste Begriff, mit dem man das breite Spektrum an gesellschaftskritischen Theaterformen seit 1960 umschrieben hat. Mit der gleichen Berechtigung könnte man von Straßentheater, Radikaltheater, Guerilla-Theater oder »People's Theater« sprechen. Was all diesen Theaterformen zugrunde liegt, sind jene aktivistischen Impulse, die von den Bürgerrechtskämpfen, dem SDS, der APO, der Neuen Linken, den Demonstrationen gegen den Vietnam-Krieg, der Freiheitsbewegung der Lesbierinnen und Homosexuellen, der Frauenbewegung und anderer allmählich selbstbewußt werdender Minderheitsgruppen ausgegangen sind. Das Alternativtheater sollte daher als eine Anregung und zugleich ein Teil größte-

rer geschichtlicher Prozesse gesehen werden. Da es auf der Protesthaltung der Unteren gegen die Oberen beruht, wird es weder in die offiziellen Geschichtsbücher noch in jene Anthologien Eingang finden, die dem Gegenwartsdrama gewidmet sind. Unsere Entscheidung, Teile dieses Alternativtheaters zu beschreiben und zu analysieren, ist daher zugleich ein bewußter Rettungsversuch. Da es von vielen dieser Stücke keine aufgeschriebenen Texte gibt, soll unsere Aufzählung wenigstens auf ihre Existenz und ihre Bedeutung hinweisen. Wie »pionierhaft« ihre Themen oft sind, beweisen Kollektivdramen wie *Wisconsin on Tap* oder das Minnesota-Stück *The People are a River*, in denen die Geschichte der »kleinen Leute« nachgezeichnet wird, die in den »legitimen« Geschichtsbüchern entweder völlig unterschlagen oder nur in verzerrter Form wiedergegeben wird.³

Um eine brauchbare Definition des Alternativtheaters zur Hand zu haben, sind wir von folgenden Fragen ausgegangen: Welche Gruppen führen diese Stücke auf? Und wo? Und vor welchem Publikum? Und zu welchem Zweck? Wie führt man sie auf? Welche Darbietungsformen wählt man? Wie werden diese Stücke geschrieben? Wer inszeniert sie? Was wir darauf an Antworten zu bieten haben, beruht zum Teil auf Informationen aus Theaterzeitschriften, auf unveröffentlichten Texten sowie auf Antworten zu jenen Fragebögen, die wir an fast 200 Alternativtheater in den USA und der BRD geschickt haben. Dabei haben sich eine ganze Reihe von Merkmalen herauskristallisiert, die man »alternativ« nennen könnte. Dennoch ist es nie ein *einzelnes* Merkmal, sondern immer eine ganze Reihe von politischen und ästhetischen Faktoren, die ein Alternativtheater zum Alternativtheater machen.

Im Gegensatz zum »legitimen« Theater wird Alternativtheater meist von Schauspielern mit geringer Berufserfahrung inszeniert und aufgeführt. Falls sich eine Gruppe entschließt, für längere Zeit zusammenzubleiben, tut man sich meist zu kleinen »Workshops« zusammen, um sich in Dingen wie Steptanz, Jonglieren oder Pantomime zu üben, die von vielen Alternativtheatern in ihre Bühnenarbeit einbezogen werden. Lediglich die politischen Puristen unter den Alternativtheaterleuten wehren sich gegen solche Techniken oder verwerfen sie völlig.

Aufführungen des Alternativtheaters finden meist an unkonventionellen Orten statt, das heißt in Parks, Kirchen, Fabriken, Auditorien, Untergrundbahnen, Fahrstühlen, an Badestränden oder einfach auf der Straße. Man will auf diese Weise möglichst viele von jenen Menschen erreichen, die normalerweise kein »Theater« besuchen würden. Ein New Yorker Straßentheater nennt sich daher einfach »Mass Transit«, da es die sogenannten »breiten Massen« in Bewegung setzen will. Andererseits gibt es Alternativtheater, die für ganz bestimmte Zielgruppen schreiben, oder auch Theatergruppen, die ihre Aufführungen auf das jeweilige Publikum zuschneiden. So hat etwa die Gruppe, die mit dem Stück *Wisconsin on Tap* durchs Land zog, bei ihrer Aufführung

in Eau Claire eine Szene eingebaut, mit der sie die Farmer's Union in ihrem Kampf gegen die Errichtung eines Atomkraftwerks zu unterstützen suchte. Wie effektiv diese Szene war, sei dahingestellt. Doch gerade solche Szenen unterstreichen die bewußte Aktualität des Alternativtheaters, das sich gern von unmittelbaren Anlässen anregen läßt — im Gegensatz zum Legitimtheater, das sich traditionellerweise mehr mit »allgemeinmenschlichen« Problemen beschäftigt. Das Alternativtheater versucht stets, in den aktuellen politischen Kampf einzugreifen und geht daher vorwiegend von inhaltlichen Gesichtspunkten aus, während im Legitimtheater weitgehend das Formale, die Schauspielkunst und die Bühnendekoration im Vordergrund stehen. Im Alternativtheater dient dagegen das »Schauspielerische« vorwiegend der besseren Kommunikation mit den Zuschauern. Obwohl das Formale nicht völlig vernachlässigt wird, ja sogar neue Formen des Ausdrucks geschaffen werden, steht hier die Dramaturgie letztlich unter dem Imperativ, wie man die beabsichtigte »Message« am besten unter die Leute bringt.

Da das Alternativtheater stets für ein politisches Gruppenbewußtsein eintritt, sind auch seine Inszenierungen meist Gruppenleistungen. Falls sich dabei doch eine gewisse Arbeitsteilung als notwendig erweisen sollte, sorgt man für eine sinnvolle Rotation. Im Sinne des Entwicklungs- oder Prozeßdenkens wird dabei ein großer Nachdruck auf das Improvisieren gelegt. Aus der Improvisation gewinnt man Einsichten, die dann in Manuskripte übertragen werden. Doch selbst diese Manuskripte empfindet man meist als unvollendet, als »Works in Progress«. Als ebenso wichtig empfindet man die Reaktionen des Publikums, die man bei weiteren Aufführungen mitverwertet. Indem das Alternativtheater den schöpferischen Prozeß der kollektiven Arbeit betont, versucht es den Glauben an die Einmaligkeit des Genies zu entlarven, und zwar in scharfem Gegensatz zum Starsystem des Legitimtheaters, bei dem allein die individuelle Leistung entscheidet. Indem es seine Arbeitsmethoden und politischen Ziele so offen zur Schau stellt, will es in aller Kraßheit den rein ästhetischen Charakter des Legitimtheaters bloßlegen, wo man um des Status quo willen reine L'art-pour-l'art-Künste treibe. Das Alternativtheater bemüht sich dagegen, Kunst-um-der-Welt-willen zu treiben. Es will die »Welt ändern«, wie Brecht sagt, »da sie es braucht«.⁴

Der Veränderungswille ist überhaupt für das gesamte Alternativtheater charakteristisch. Er gibt ihm seine Weite, mit der es seine Enge zu überwinden sucht. Denn trotz seiner Randgruppenexistenz hat das Alternativtheater schon ein breites Spektrum an Möglichkeiten entwickelt, angefangen von avantgardistischen Gruppen, die — wie die LaMama-Gruppe oder Joseph Papps »Theater in the Park«⁵ — das Theater als solches verändern wollen, bis hin zu jenen Gruppen, die in die materiellen Grundverhältnisse eingreifen wollen. Ein vielleicht be-

langloses, aber doch witziges Beispiel für letztere Spielart wäre das *Telephone Play* der San Francisco Mime Troupe, das den Leuten beizubringen versuchte, wie man am besten die Telefongesellschaft betrügt. Ein ernsteres Beispiel war der Versuch, den Chicago River rot zu färben, um damit gegen das Blutvergießen in Vietnam zu protestieren. Ähnliches ließe sich auf der westdeutschen Szene nachweisen.

Da die offizielle Theaterwissenschaft meist nur jene Errungenschaften hochspielt, die einen spezifisch theatralischen Innovationswert haben, wenden wir uns vor allem jenen Stücken zu, die einen spezifisch politischen Innovationswert haben. Doch selbst diese Begrenzung würde bei der Fülle des Materials notwendig ins Uferlose führen. Wir beschränken uns daher auf *einen* Sektor des politischen Alternativtheaters, der paradigmatisch für das Ganze steht: die Stücke der feministischen Bewegung in den USA und in Westdeutschland. Diese Wahl entspricht nicht nur unseren eigenen Interessen, sondern soll zugleich eine Korrektivfunktion haben, da selbst einige der Alternativtheater, die vorgeben, die Welt verändern zu wollen, in diesen Dingen reichlich rückständig sind. Obendrein ist gerade die Geschichte der Frauen bis auf den heutigen Tag besonders spärlich dokumentiert. Daher waren wir in unseren Untersuchungen zum feministischen Theater fast ausschließlich auf eigene Forschungen angewiesen. Doch um die feministische Komponente innerhalb des gegenwärtigen Alternativtheaters wirklich verstehen zu können, müssen wir erst einen kurzen Rückblick auf jene politischen Alternativbewegungen werfen, die sich seit dem Anfang der sechziger Jahre entwickelt haben.

Den Auftakt dazu bildeten in den USA die Weigerungen jener Negergruppen in den nordamerikanischen Südstaaten, die nicht mehr gewillt waren, bloß die Straßenkehrer, Dienstmädchen und Kloreiniger der weißhäutigen Middle Classes zu sein. Zu den Keimzellen des US-Alternativtheaters gehören daher jene militanten Spirituals, die vor den Eingängen der Gefängnisse in Alabama, Mississippi und Texas gesungen wurden, um sich mit jenen schwarzen und weißen Aktivisten solidarisch zu erklären, welche die Apartheid in den Schulen und Restaurants durchbrochen hatten. Als jedoch die Bürgerrechtsbewegung dazu überging, sich auf die Herausbildung einer schwarzen ›Identität‹ zu beschränken, konzentrierten die weißen Aktivisten ihre Energien immer stärker auf den Kampf gegen den nordamerikanischen Imperialismus in Vietnam und die mit ihm verbundenen kapitalistischen Interessen. Bei den Demonstrationen gegen die Dow Corporation, die als Napalm-Hersteller berüchtigt war, wurden zum Beispiel die Studenten der University of Wisconsin von der Gorilla-Marching-Band der San Francisco Mime Troupe angeführt. Ähnliche Aktionen fanden vor den Einberufungsstellen statt. In Kalifornien entstand zu gleicher Zeit das Teatro Campesino, das mithilfe der mexikanischen Landarbeiter zu organisieren, was später zur Gründung der United

Farmworkers Union führte. Wie die Chicanos selber setzte sich das Teatro Campesino anfänglich vor allem mit den bedrückenden Arbeitsbedingungen auseinander, ging jedoch bald dazu über, die Fragen der Mexican-Americans als allgemeine Fragen einer nationalen Minderheit zu behandeln. Auch das steigende Selbstbewußtsein der Frauen als unterdrückter Mehrheit führte bereits in dieser Zeit zu vereinzelt öffentlichen Protesten, aus denen sich später das feministische Theater entwickelte. Ja, es gibt in den letzten Jahren kaum eine unterdrückte Gruppe in den USA, die sich nicht in irgendwelcher Form des Alternativtheaters bedient hätte, um ihre Proteste anzumelden und sich für soziale Änderungen einzusetzen.

Die politischen Voraussetzungen, unter denen sich das westdeutsche Alternativtheater seit 1960 entwickelte, sind einfacher und zugleich komplizierter als in den USA. So gab es beispielsweise in der BRD in den sechziger Jahren kaum rassische Spannungen. Es gab zwar immer mehr Gastarbeiter, deren ökonomische Ausbeutung in aller Offenheit zutage trat, doch diese Gastarbeiter waren weder gewerkschaftlich noch politisch organisiert. Was ebenso fehlte, war die direkte Beteiligung an einem imperialistischen Krieg wie dem Vietnamkrieg, obwohl es kein Geheimnis blieb, daß die BRD sowohl an diesem Krieg wie überhaupt an der Ausplünderung der Dritten Welt nicht nur indirekt beteiligt war.

Die ersten Formen des Alternativtheaters entwickelten sich in Westdeutschland aus den spontanen Protesten gegen den Mordanschlag auf Rudi Dutschke.⁶ Als jedoch die anti-autoritäre Phase der Studentenbewegung allmählich verebbte, wurde die bloße Spontaneität mehr und mehr durch organisierte Straßenaktionen ersetzt, aus denen sich dann die Alternativtheater entwickelten. Anfänglich agitierten diese vor allem gegen die Repressionen von seiten der eigenen Regierung oder den US-Imperialismus in der Dritten Welt. Das Kölner Straßentheater, eins der ersten westdeutschen Alternativtheater, griff dabei zum Teil die Taktiken des Teatro Campesino auf, das den US-Imperialismus bereits seit 1965 scharf attackiert hatte. In den späten sechziger Jahren, als in Bonn die Notstandsgesetze durchgesetzt wurden, um eine Rückversicherung gegen die sozialen Unruhen zu haben, verlagerte sich das Interesse der politischen Aktivisten von den Problemen der Dritten Welt und der studentischen Randgruppen immer stärker auf die westdeutsche Arbeiterklasse und ihre konkrete Situation. Und dieser Wandel drückt sich auch in der Themenwahl der Alternativtheater aus.

Eine Gruppe, die bereits vor den Alternativtheatern der sechziger Jahre aktiv zu werden begann, aber dann in dieser Bewegung aufging, sind die Skiffle Plackers, die aus der Gewerkschaftsbewegung stammen und an die linken Song-Gruppen der Weimarer Republik anzuknüpfen versuchen. In den Fünfzigern waren die Skiffle Plackers mit

ihren Liedern vor allem bei Gewerkschaftsversammlungen aufgetreten. In den Sechzigern nahmen sie dagegen auch an Demonstrationen gegen den Vietnam-Krieg teil und führten dort — nach dem Modell der Straßentheater — sogar kurze Szenen auf. Die Entwicklung dieser Gruppe beweist, daß das Alternativtheater in Deutschland eine lange Tradition besitzt, an die man im gegebenen Moment immer wieder anknüpfen kann. Dagegen entwickelte sich das feministische Alternativtheater (oder einfach feministische Theater) erst im Kampf gegen den berüchtigten Paragraphen 218, der den Frauen das Recht über ihren eigenen Körper verwehrt.

Sowohl in den USA als auch in Westdeutschland ist das feministische Theater geradezu ein Paradigma aller Alternativtheater: es hat ein breites Spektrum an dramatischen Ausdrucksformen entwickelt, welche den spezifischen Zwecken der feministischen Bewegung entsprechen, wird von einem deutlich profilierten Gruppenbewußtsein getragen, hat einen eindeutig didaktischen Charakter und spielt sich weitgehend außerhalb des Legitimtheaters ab. In Westdeutschland konzentriert es sich meist auf den Kampf gegen das Abtreibungsverbot; in den Vereinigten Staaten unterscheidet es sich von anderen Alternativtheatern durch den Kampfruf: »The personal is political«.

Wenn wir die nordamerikanische Szene der frühen sechziger Jahre ins Auge fassen, so zeigt sich nur zu deutlich, warum die feministische Bewegung hier ihren Anfang nehmen mußte. Die älteren Frauen hatte man nach dem Zweiten Weltkrieg aus den Betrieben und Büros wieder in die Küchen und Schlafzimmer entlassen. Obwohl von den jüngeren Frauen immer mehr die Universität besuchten, wurden sie nach Abschluß ihrer Studien meist mit untergeordneten Stellen abgespeist. Das Ergebnis dieser Entwicklung war eine breite Schicht von wohlgebildeten, aber unterbezahlten Frauen. Und das zu einer Zeit, in der als gesellschaftliche Leitbilder immer noch die herkömmlichen Hausfrauen- und Mutterschaftsideale dominierten. Andererseits bildete sich in diesen Jahren — durch mancherlei soziale Verschiebungen verursacht — immer stärker der Typ der Kleinfamilie heraus, wodurch die Frau nicht mehr so stark wie früher an das Haus gebunden war. Welche Spannungen sich aus diesen Widersprüchen entwickeln mußten, ist leicht vorauszusehen.

Das erste Manifest dieses steigenden Selbstbewußtseins war das Buch *The Feminine Mystique* (1963) von Betty Friedan. Die durch dieses Buch angesprochenen Frauen gründeten 1966 die Organisation »National Organisation of Women« (NOW). Obwohl NOW und ähnliche Reformgruppen noch keine Massenbasis hatten, wurden ihre Ideen schnell von der Bürgerrechtsbewegung und der Neuen Linken aufgegriffen, in denen viele Frauen, wenn auch meist in untergeordneter Funktion, tätig waren. Wie die enttäuschten Aktivistinnen der Antisklaverei-Bewegung, die im späten 19. Jahrhundert die erste nord-

amerikanische Frauenbewegung in Gang gesetzt hatten, erkannten auch diese Frauen, daß sie nicht nur für die Befreiung anderer, sondern auch für ihre eigene Befreiung zu kämpfen hatten. Und so entstand ein neuer Zweig der nordamerikanischen Frauenbewegung, die sich von den NOW-Gruppen nicht nur im Stil und den angewandten Taktiken, sondern auch in der politischen Zielsetzung unterscheidet. Selbstverständlich stehen auch in seinen Programmen immer noch Dinge wie Abtreibung, Arbeitsverhältnisse, staatliche Kindergärten und ähnliches auf der Tagesordnung,⁷ doch zugleich geht es ihr um ein spezifisch »feministisches« Selbstbewußtsein, das heißt um die Überwindung der Unterdrückung der Frau als Frau, und zwar nicht nur im Beruf, sondern in allen Lebenslagen.

Im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten, wo die feministische Bewegung auf mehrere Antriebsfaktoren zurückgeht, war es in der BRD vor allem die Neue Linke, die dieser Bewegung die entscheidenden Anstöße gab. Helke Sander, Mitglied einer Frauengruppe des SDS, war hier die erste, die sich energisch für eine fortschreitende Frauenemanzipation einsetzte. In einer bewußt überspitzten Rede, die sich gegen die männliche Führungsspitze des SDS richtete und bereits viele der späteren feministischen Konfrontationsmanöver vorwegnahm, prägte sie den markanten Slogan: »Befreit die sozialistischen Eminenzen / Von ihren bürgerlichen Schwänzen!«⁸ Doch trotz solcher Motti blieb die westdeutsche Frauenbewegung weitgehend theoretisch orientiert und beschäftigte sich mehr mit Problemen des Klassenkampfes als mit der Unterdrückung der Frau als Frau. Erst der Streit um den Paragraphen 218 vereinigte Frauen aller Gesellschaftsschichten um ein Thema, das alle anging. Und aufgrund solcher Anlässe begann sich die westdeutsche Frauenbewegung schließlich auch für die Schriften der nordamerikanischen und englischen Feministinnen zu interessieren.⁹

Zu den wichtigsten Einsichten der nordamerikanischen Frauenbewegung gehört die Erkenntnis, daß man Frauen seit Urzeiten darauf trainiert hat, von sich selbst als etwas Abhängigem, Unwichtigem, das heißt dem »anderen Geschlecht« zu denken, das seine soziale Bedeutung erst durch den männlichen Partner erhält. Diese Erkenntnis führte zur Gründung unzähliger Selbsterfahrungsgruppen, die Frauen dazu verhalfen, ihre individuellen Erfahrungen in einem größeren politischen und gesamtgesellschaftlichen Rahmen zu sehen. Erst in diesen Gruppen bekam der Satz »The personal is political« eine wahrhaft konkrete Bedeutung. Und dieser kollektive Erkenntnisprozeß, der den Frauen durch feministische Lesezirkel, Selbsterfahrungsgruppen sowie durch gewerkschaftliche Tätigkeit und Protestaktionen vermittelt wurde, spiegelt sich auch im feministischen Theater wider.

Und zwar waren es vor allem die etwas radikaleren Gruppen, die sich des Alternativtheaters bedienten, um ihre politischen Ziele durchzusetzen. Im Gegensatz zur feministischen Bewegung in Westdeutschland,

die anfänglich wesentlich einseitiger orientiert war, lassen sich dabei in den USA eine ganze Reihe dramatischer Agitationsformen unterscheiden, die eine spezifisch »feministische« Ausrichtung haben. Das Spektrum reicht hier von kurzen Agitprop-Szenen bis zu längeren Propagandastücken, von direkten politischen Attacken bis zu indirekten Bewußtseinserschütterungen. Innerhalb dieses Spektrums kann man mindestens zwischen fünf Haupttypen des feministischen Theaters unterscheiden. Da es die erklärte Absicht aller Alternativtheater ist, als ein Katalysator gesellschaftlichen Wandels zu fungieren, soll auch bei der Analyse dieser fünf Typen des feministischen Theaters stets von der Frage der möglichen politischen Effektivität ausgegangen werden.

Die frühesten feministischen Stücke in den Vereinigten Staaten, die sich am besten als »Feministische Konfrontationen« umschreiben lassen, lehnten sich sowohl politisch als auch ästhetisch eng an die »Neue Linke« an. Die bezeichnendsten Beispiele dafür liefern die Happenings der »Women's International Conspiracy from Hell«, auch WITCH genannt.¹⁰ WITCH war selbstverständlich keine Organisation, sondern nur ein Konzept. Man nahm hier einfach das uralte Klischee der Frau als »Hexe« und stellte es auf die Füße, um aus Verdammten Heldinnen zu machen. Obendrein versuchte WITCH den Kampf der Frauen mit dem Befreiungskampf der Völker in der Dritten Welt zu verbinden. Theatralisch griff man dabei zu den radikalsten Mitteln, um die Zuschauer aus ihrer sozialen Lethargie herauszureißen. So versuchte etwa eine Gruppe weiblicher Tupamaros das Verwaltungsgebäude der United Fruit Company zu »verhexen«, da diese Gesellschaft für ihre ausbeuterischen Praktiken innerhalb der Dritten Welt berüchtigt ist. An der Universität von Chicago stürmte eine als Hexen verkleidete Frauengruppe das soziologische Institut und überschüttete die Schreibtische mit abgeschnittenen Haaren und Fingernägeln, um gegen die Entlassung einer feministisch eingestellten Professorin zu protestieren. Auch Brautausstattungsessen wurden von solchen Gruppen »besetzt«, um die patriarchalische Struktur des herrschenden Ehesystems und seines profitorientierten Charakters bloßzustellen. In die gleiche Kategorie gehören die sogenannten »Elevator Plays«, die darin bestanden, daß Gruppen von Sekretärinnen in einem großen Bürohaus ständig mit dem Fahrstuhl rauf und runter fuhren und sich dabei laut über die Arbeitsbedingungen in den Büros beschwerten.¹¹ Diese Guerilla-Aktionen waren nur insofern effektiv, als sie Skandale erregten und damit das Interesse der Massenmedien auf sich zogen. Doch neben solchen Sensationseffekten haben diese Aktionen eher zu Massenbelustigungen als zu weiterreichenden Änderungsprozessen beigetragen.¹² Die zweite Kategorie nennen wir einfach »Agitprop«. Dies ist wohl die älteste Form des Alternativtheaters und geht mindestens bis zu den frühen zwanziger Jahren zurück. Wie alle Agitprop-Stücke haben auch die feministischen Agitprop-Stücke stets ein klares politisches

Ziel, das mit den Mitteln der ›Message‹ oder der Satire ausgedrückt wird. Die Agitprop-Gruppen verwenden vor allem Songs, Kurzszenen oder Sprechchöre. Und zwar begnügt man sich dabei mit ganz wenigen Requisiten und ebenso sparsamen Kostümattributen, um gewisse Figuren als typische Vertreter ihrer Klasse oder gesellschaftlichen Rolle zu charakterisieren. Neben den Bösewichten stehen dabei gern die positiven Heldinnen, die mit dem politischen Zeigefinger nicht nur auf die Mißstände von heute weisen, sondern ihren Zuschauern zugleich eine bessere Zukunft versprechen. So karikierte etwa das ›Bread and Roses Theater‹ (Los Angeles) in seinem Stück *New and Used Women*, das man vom Teatro Campesino übernommen hatte, bestimmte sexistische Stereotypen. Andere Gruppen stützen sich meist auf bereits vertrautes Material, das sie zu ihren Zwecken umfunktionieren. Man denke an das Stück *Cinderella* des ›Womanrite Theater‹ oder an jenes Stück des ›Rhode Island Feminist Theater‹ (RIFT), wo man einfach die männlichen und weiblichen Rollen der Johnny Carson Show umkehrte, um so den gängigen Sexismus im Fernsehen bloßzustellen. Ähnliches gilt für das Stück *The Independent Female, or a Man Has His Pride* der ›San Francisco Mime Troupe‹, ein Pseudo-Melodrama, in dem die emanzipierte Frau, die ironischerweise die Schurkin des Stückes ist, am Schluß mit dem heroischen Aufschrei stirbt: »Shot in the back for refusing to live on it.«¹³ Die Stärke und zugleich Schwäche solcher Agitprop-Stücke liegt in ihren dramatischen Übersteigerungen, die nur bei einem Publikum ankommen, das die gleiche Gesinnung mitbringt. Im Gegensatz zu den politischen Happenings, die meist hoffnungslos isolierte Einzelaktionen bleiben, wollen die Agitprop-Truppen stets einen Dialog zwischen den Schauspielern und den Zuschauern entfachen. Bei dem ›richtigen‹ Publikum können deshalb solche Gruppen ganz effektiv sein. Bei total unvorbereiteten Zuschauern bleiben dagegen solche Aufführungen wirkungslos, ja können sogar beim Publikum eine unbeabsichtigte Feindseligkeit erwecken.

In die dritte Kategorie des feministischen Theaters fallen Stücke, die auf der Umfunktionierung überlieferter Mythen und Rituale beruhen und diesen einen neuen Sinn zu geben versuchen. Besonders beliebt sind solche Stücke bei ethnischen Minoritäten, die sich auf dem Umweg über ältere Mythen wieder ihrer nationalen Identität und ihrer verlorenen Kultur versichern wollen, ohne zu merken, wie leicht man dabei einem bloßen Mystizismus verfallen kann. »Das Ziel unserer Befreiung«, sagte Luis Valdez vom ›Teatro Campesino‹ einmal, »ist bereits in den kosmischen Visionen unserer indianischen Vorfahren anvisiert.«¹⁴ Im Hinblick auf die heutige Frauenbewegung ist die Wiederbelebung solcher alten Mythen besonders problematisch, da die Frau in diesen archaischen Mythen meist nur als Beute des Kriegers, als bloße Gebälerin oder als Dienerin des Mannes erscheint. So wird etwa in

dem Stück *Persephone* des »RIFT Theater« die Entführung Persephones durch den Gott der Unterwelt als ein zu allen Zeiten wiederkehrender Vergewaltigungsakt dargestellt, der das Ur-männliche Machtverlangen entlarven soll. Eine solche Mythisierung des Vergewaltigungsaktes verunklärnt jedoch die spezifisch sexistischen Elemente innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft, in der das Patriarchat aufrechterhalten wird und Frauen als bloße Sexualobjekte fetischisiert werden, die man sich entweder kauft oder einfach »nimmt«. In der RIFT-Bearbeitung der *Persephone* endet das Ganze absolut friedlich, indem die Männer gelangweilt abziehen und die Töchter Demeters aufatmen können. Damit wird das ältere Deus-ex-machina-Prinzip einfach umgekehrt: die Götter verschwinden und das Problem bleibt ungelöst. Solche Mythen mögen zwar auf der Bühne beachtliche theatralische Wirkungen haben, ihr sozialer Nutzwert ist jedoch höchst fragwürdig. Mit ihnen werden die gesellschaftlichen Widersprüche lediglich verschleiert, was in manchen Punkten selbst für die *Antigone* des »Living Theater« gilt.

Die vierte Kategorie der feministischen Stücke läßt sich am besten mit dem Terminus »Bildungsdrama« umschreiben. Hier handelt es sich durchgehend um Werke, in denen anhand einer bestimmten Protagonistin ein bestimmter feministischer Bewußtseinsprozeß dargestellt wird, der über die bloße Erkenntnis bis zur politischen Aktivität vorstößt. Ein gutes Beispiel dieses Dramentyps ist das Stück *Lady in the Corner* des »Circle of the Witch Theater« in Minnesota, das die Wandlungsprozesse innerhalb dreier Frauen auf die Bühne bringt. Nachdem hier die Töchter eine höhere Bewußtseinsstufe erreicht haben, schauen sie erst auf ihre Mutter mit snobistischer Arroganz herab, bis sie erkennen, daß auch sie eine »Frau« ist und mit all ihren »Erfahrungen« als Hausfrau und Gewerkschaftsmitglied der Frauenbewegung sehr nützlich sein könnte. Die Gruppe des »It's All Right To Be Women Theater« in New York verwendet das »Bildungsdrama« sogar noch effektvoller, indem es seine dramatischen Improvisationen auf den Erfahrungen der eigenen Unterdrückung aufbaut. Diese Form des Bildungsdramas ist ein unmittelbares Produkt der vielen Selbsterfahrungsgruppen und repräsentiert die Stärke und zugleich Schwäche dieser Art von Feminismus. Einerseits ist es unbedingt notwendig, daß sich die Frauen erst einmal der Unterdrückung in der rein privaten Sphäre bewußt werden, um sich überhaupt als vollgültige Menschen empfinden zu können. Andererseits ist es mit der bloßen Bewußtwerdung allein natürlich nicht getan. Um wirklich effektiv zu werden, müssen solche Bewußtseinsvorgänge auch die öffentliche Sphäre erfassen, um die wirklichen Antriebskräfte hinter den Unterdrückungsmechanismen der kapitalistischen Gesellschaft und ihrer sozialen Konventionen zu erkennen.

Eine wesentlich effektivere Form des feministischen Theaters ist dagegen die historische Dokumentation, welche bei ihrer Kritik der gesellschaftlichen Institutionen auch marxistische Perspektiven mitberücksichtigt. Diese Stücke wollen vor allem die jahrtausendealte Unterdrückung der Frau als mißachtetes und schlechtbezahltes Arbeitswesen dokumentieren und damit auf die totale Entfremdung der Frau hinweisen. Sie setzen allerdings eine gewisse Sympathie des Publikums für die Kämpfe anderer unterdrückter Gruppen voraus. Das beste Beispiel dafür ist wohl das in Chicago aufgeführte Stück *Everywoman: Past, Present and Future. A Play Performed by an Entire Audience*. Und zwar beginnt dieses Stück noch im Sinne der alten WITCH-Konfrontationen, indem drei Hexen verschiedene Symbole der bisherigen Unterdrückung der Frau in einen riesigen Kessel werfen: eine Dollarnote als Symbol des Kapitalismus, eine Dose mit Kaffee als Symbol des US-Imperialismus und einen Kinderwagen als Symbol der patriarchalischen Familienstruktur. Was folgt, sind Symbole der eigenen Verblendung: falsche Augenwimpern, Korsetts, wattierte Büstenhalter und mit Blumen verziertes Briefpapier. Auf diese herausfordernden Aktionen folgt eine gewaltige Explosion, nach der im Saal plötzlich die Stimmen früherer Kämpferinnen für Frauenrechte ertönen, die mitten unter den Zuschauern sitzen.¹⁵

»*Ansagerin*: The history of woman has not been written. The history of women's resistance has been hidden from us. Women have cried out against oppression and THEIR VOICES WILL NOT BE STILLED.

Abigail Adams (in einem Brief an ihren Mann im Jahr 1776): In the new code of laws, I desire you would remember the ladies and be more generous and favorable to them than your ancestors. Remember, if particular care and attention is not paid to the ladies, we are determined to foment a rebellion, and will not hold ourselves bound by any laws in which we have no voice or representation.

Sojourner Truth (eine ehemalige Sklavin): That man over there says that women need to be helped into carriages. Nobody ever helps me into carriages. And ain't I a woman? Look at me! Look at me arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could hed me! And ain't I a woman?

Lucy Stone (1855): In education, in marriage, in everything, disappointment is the lot of women. It shall be the business of my life to deepen this disappointment in every woman's life until she bows down to it not longer.

Ansagerin: I am all women. I am every woman. Wherever women are suffering I am there. Wherever women are struggling I am there. I am with all women. I am all women and our struggle grows.«

Ein anderes Beispiel dieses Dramentyps ist das Stück *Sisters of Liberty* des »Open Stage Theater«, in dem die unbekannten Heldinnen des nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieges vorgestellt werden. Das feministische Straßentheater in San Francisco arbeitete dagegen mit

großen Schautafeln, um seinen Zuschauern sowohl visuelle als auch mündlich vorgetragene Darstellungen aus der Geschichte der Frauen zu geben.¹⁶ Die Stücke *Wisconsin on Tap* und *The People are a River* sind dagegen typische Midwest-Produkte und greifen zum Teil auf die »populistischen« Bewegungen zurück, die es in Wisconsin und Minnesota im frühen 20. Jahrhundert gegeben hat. Beide Werke verbinden die Geschichte ganz eng mit der Entwicklung der arbeitenden Menschen und vor allem auch der Frauen. All diese Werke versuchen nicht nur, die Kämpfe der Frauen wieder dem Dunkel der Vergangenheit zu entreißen, sondern sie zugleich als wegweisend, als rühmenswert hinzustellen. Leider bleiben dabei manche etwas stark im Dokumentarischen stecken, anstatt die gesammelten Fakten dialektisch aufzuarbeiten. Über der bloßen Information wird hier oft die historische Relevanz vernachlässigt. Dennoch haben diese Stücke eine bedeutende Funktion, indem sie die Unterdrückung der Frau stets in ganz konkreten gesellschaftlichen Situationen exemplifizieren. Und damit vermeiden sie die Gefahr, die Unterdrückung und die mögliche Befreiung der Frau als etwas darzustellen, was sich jenseits irgendwelcher klassenbedingten oder historischen Entwicklungen abspielt.

Wie in den USA begann auch das westdeutsche feministische Theater mit einfachen Konfrontationen, wie zum Beispiel den Protesten gegen die sexistischen Anstellungspraktiken der Lufthansa. Eine andere Aktion, die von den Massenmedien gierig verwertet wurde, war der feministische Protest anlässlich eines Schönheitswettbewerbs in Frankfurt,¹⁷ bei dem es um die schönsten Teenager-Beine ging. Diese Aktion verursachte zwar einen Skandal und legte den Sexismus solcher Wettbewerbe bloß, hatte aber keinen weiteren Einfluß auf die öffentliche Meinung und demonstrierte damit nur die relative Wirkungslosigkeit solcher Formen des Alternativtheaters. Da derlei Taktiken jede Diskussionsmöglichkeit und damit jeden Umlernprozeß von vornherein verhindern, führen sie lediglich zu einer fruchtlosen Polarisierung. Leider hat man gerade auf diesen Typ des Alternativtheaters in der BRD viel Energie und Mühe verwendet.

Da sich die westdeutsche Frauenbewegung einige Jahre später entwickelte als die nordamerikanische, ist sie auch in ihrem ästhetischen Formenschatz nicht so reich. Während die ersten »Hexen«-Auftritte in den USA bereits 1968 erfolgten, fanden solche feministischen Happenings in Westdeutschland erst im Jahre 1972 statt. Etwas lebhafter waren dagegen die Agitprop-Truppen innerhalb des feministischen Alternativtheaters in der BRD, die seit 1972 aktiv sind. Und zwar steht bei ihnen meist das Problem der Abtreibung, das heißt der Paragraph 218, im Vordergrund. Kein Wunder daher, daß sich diese Stücke untereinander sehr ähneln. Neben einer schwangeren Frau treten hier immer wieder dieselben typenhaft vereinfachten männlichen Antagonisten auf, welche die Interessen des bürgerlich-kapitalistischen

Status quo vertreten. Viel Handlung kann sich in diesen Stücken nicht entwickeln, da die Schwangere meist im Zustand völliger Ausweglosigkeit dargestellt wird. Entweder stellt man sie in Ketten dar, aus denen sie sich nicht befreien kann. Oder man zeigt, wie sie die Vertreter des Establishments um Hilfe bittet und nirgends Hilfe erhält. Oder, was fast noch schlimmer ist, man stellt Männer auf die Bühne, welche die Schwangere zu überzeugen versuchen, daß der Paragraph 218 nur darum geschaffen wurde, um sie vor der Ausführung ihrer niedersten Instinkte zu bewahren. Die nötigen Materialien, Statistiken und offiziellen Statements werden dabei weitgehend von einer Ansagerin oder einem Frauenchor geliefert. Wie alle Agitprop-Stücke können auch solche Stücke nur dann wirksam sein, wenn sie sich an gleichgesinnte Zielgruppen wenden. Aus diesem Grunde haben sich auch in der BRD viele feministische Theatergruppen vom undifferenzierten Straßenpublikum abgewandt und sich auf bestimmte Frauenveranstaltungen konzentriert. Und dadurch sind sie wesentlich effektiver geworden; denn damit kommt der ursprüngliche Agitprop-Charakter wieder zum Durchbruch. Schließlich haben die frühen Arbeitertheater ja auch nur für Arbeiter gespielt, um die sozialistische Gesinnung und die Klassen-solidarität zu stärken. Zu kollektiven Aktionen kann es nur dann kommen, wenn es ein kollektives Bewußtsein gibt. Die größere Wirksamkeit dieser Truppen erklärt sich daher weitgehend aus ihrer Zielgerichtetheit. Sie versuchen, den Frauen nicht nur ihre ganz unmittelbaren, eigenen Interessen bewußt zu machen, sondern auch für sie zu kämpfen.

In jüngster Zeit zeichnen sich auch in der westdeutschen Frauenbewegung Tendenzen ab, die auf eine größere Bereitschaft deuten, die eigene Subjektivität positiv zu bewerten. So plant etwa das Theater der Sozialistischen Frauengruppe in Darmstadt, das bisher reine Agitprop-Stücke aufgeführt hat, jetzt die Inszenierung eines »Bildungs-dramas«, um die Mechanismen der Sozialisation der Frau in Westdeutschland bloßzulegen. Hoffentlich deutet sich darin keine Rückkehr zum kleinbürgerlichen Individualismus ab. Einen Sinn haben solche subjektiven Tendenzen nur, wenn sie von der feministischen Erkenntnis ausgehen: »The personal is political«.

Andere Formen des feministischen Theaters existieren in Westdeutschland kaum. Daß es hier keine Stücke wie *Persephone* oder andere Mythendramen gibt, hat durchaus etwas Positives. Doch leider gibt es auch immer noch keine historisch-dokumentarischen Stücke. Obwohl einzelne Frauengruppen damit begonnen haben, sich der Aufarbeitung der bürgerlichen und vor allem der proletarischen Frauenbewegung zuzuwenden, haben sich diese Bemühungen noch nicht auf das feministische Alternativtheater ausgewirkt. Da solche Stücke, wie wir gesehen haben, recht wirksam sein können, weil sie die Entwicklung des feministischen Bewußtseins mit ganz konkreten Anlässen verbinden

und damit historisch vermitteln, sollte man sich diese Möglichkeit nicht entgehen lassen.

Im Hinblick auf das Ziel aller Alternativtheater, nämlich gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen, haben alle hier besprochenen Stücke — mit Ausnahme der Mythendramen — eine politische Funktion, falls sie dem richtigen Publikum vorgeführt werden. Es ist ihnen ein zentrales Anliegen, die Barrieren zwischen Kunst und Leben, zwischen Spielern und Zuschauern niederzureißen. Sie wollen jene, die daran teilnehmen, zu einem politischen Rollenspiel stimulieren und damit ihr kritisches Bewußtsein entwickeln. Sowohl in den USA als auch in der BRD haben viele dieser Stücke bereits eine solche Funktion gehabt. Ihre Methode deutet in die gleiche Richtung, die Brecht mit seinen Lehrstücken im Auge hatte. In diesem dramatischen Prozeß wird endlich auch einmal den ›kleinen Leuten‹ — so nun den westdeutschen Lehrlingen oder den nordamerikanischen Sekretärinnen — die Möglichkeit gegeben, Szenen aus ihrem eigenen Leben zu agieren, indem sie einmal sich selber, ein andermal ihren Chef spielen. Solche Impulse lösen in den betreffenden Schauspielern viel stärkere und anhaltendere Wirkungen aus als ein bloßer Lektüreeindruck. Und das ist besonders wichtig bei Frauen, und zwar Frauen aller Klassen, die man seit der Kindheit ihrer eigenen Identität beraubt hat. Um sich als wirkliches Subjekt und nicht nur Objekt zu empfinden, was auf alle unterdrückten Gruppen zutrifft, müssen solche Menschen eine zweite Entfremdung durchmachen, um im Sinne Brechts zu einer wahren Einsicht ihrer konkreten Situation zu kommen.¹⁸ Indem man ihnen auf der Bühne die Fähigkeit zuspricht, sich selbst zu spielen, gibt man ihnen — wenn auch nur in einer kleinen Gruppe — zugleich ihre persönliche Eigenbedeutsamkeit zurück. Denn in diesem Kontext werden alle ideologischen Voraussetzungen der verschiedenen Arten von Unterdrückung plötzlich demaskiert. Was man bisher als eigene Minderwertigkeit empfunden hatte, entlarvt sich hier als ein Produkt jener Sozialisationsprozesse, welche die allbekannten Stereotypen der passiven Frau, des dummen Arbeiters oder des nichtsnutzigen Niggers endlos fortsetzen.

Solche Prozesse, die das Private öffentlich machen, haben nicht nur einen politisierenden, sondern zugleich einen energetisierenden Effekt. So gibt es etwa in Madison eine Theatergruppe, die aus der Women's Union hervorgegangen ist und Frauen dadurch zu politisieren versucht, daß sie ihnen nahelegt, Situationen aus ihrem Leben als Mütter, Ehefrauen, Studentinnen, Töchter, Lehrerinnen, Sekretärinnen, Anwältinnen usw. zu spielen. Diese Art des politisierten Rollenspiels ist zwar nur ein erster, aber doch wichtiger Schritt in Richtung auf gemeinsame Aktionen, durch die sich allein die Gesellschaft ändern läßt. Wenn das Alternativtheater eine solche Wirkung hat, dann ist es eine wahre ›Waffe des Bewußtseins‹ und wird zum unmit-

telbaren Instrument des revolutionären Kampfes. So gesehen, ist auch das Alternativtheater ein bedeutsamer Schritt auf dem Wege zu einer Alternativgesellschaft.

(Aus dem Amerikanischen von Jost Hermand)

Die Geschichte des Deutschen Bauernkriegs — dramatisiert.

Auch das deutsche Volk hat
eine revolutionäre Tradition.¹

Noch heute scheiden sich an der Beurteilung des deutschen Bauernkriegs von 1525 die Geister. In der DDR feiert man ihn als die erste deutsche Revolution, deren Programm im »Arbeiter-und-Bauern-Staat« längst eingelöst ist; in der BRD hingegen fehlt jene nationale Substanz, die solche Erinnerungen wachhalten könnte. Dementsprechend gibt man sich im Westen betont unpolitisch, feiert 1975 das Andenken von Mörike, Rilke und Thomas Mann, während man vom 450. Jahrestag des Bauernkrieges offiziell keine Notiz nimmt; das überläßt man den Marxisten im Osten, die seit Engels' Tagen jene Tradition pflegen. Deutsches Gedenken Ost und West: hüben verdrängt man eine Tradition, die man drüben als »radikalste Tatsache der deutschen Geschichte« (Marx) erinnert.

Das überrascht kaum und lohnt der Erwägung nicht, wenn jenes westliche Desinteresse nicht seine Geschichte hätte, die eine Geschichte der Verfälschungen ist. Sie begann mit Luthers mörderischer Polemik gegen Thomas Müntzer und die rebellischen Bauern, wurde nach dem großen Bauernmorden durch Melanchthons Geschichtsfälschung fortgesetzt, um dann von der wohlorganisierten Lutherlegende überwuchert zu werden.² Diese Perspektive bestimmt bis auf unsere Tage die Geschichte der Reformation, wie sie in westdeutschen Schulen gelehrt wird. Die Bauernkriege bilden bloß eine unliebsame Störung der Reformation, die Bauern gelten weiterhin als »mörderische Rotten« (Luther) und in Thomas Müntzer sieht man immer noch den anarchistischen Religionsfanatiker. Wahrlich: »Einer demokratischen Gesellschaft steht es schlecht zu Gesicht, wenn sie auch heute noch in aufständischen Bauern nichts anderes als meuternde Rotten sieht, die von der Obrigkeit schnell gezähmt und in die Schranken verwiesen wurden.« So Gustav Heinemann 1970. Es muß wohl etwas faul sein mit dem Geschichtsbewußtsein und dem Selbstverständnis des Bonner Staates, wenn selbst das damalige Staatsoberhaupt solche Mahnworte für nötig hielt.

Freilich konnte selbst jahrhundertelange Geschichtsklitterung nicht die Erinnerung an den heroischen Aufstand der Bauern aus dem Ge-

schichtsbewußtsein des Volkes tilgen. Gleichsam subversiv blieb ihr Andenken lebendig, und nicht zuletzt waren es die Dramatiker, die uns seit dem 18. Jahrhundert die Helden und Opfer der Katastrophe politisch wie menschlich näherbrachten. Hier stifteten wirklich einmal die Dichter, was die herrschende Geschichtsschreibung unterschlug. Allerdings lasten auch auf jenen dramatischen Deutungen der Bauernkriege die Klischees der Vergangenheit und die Herrschaftsstrukturen der jeweiligen Gegenwart. Man meinte die Zeit der Bauernaufstände, aber es entstanden — wie schon die bekanntesten Titel andeuten — Reichsritterdramen: *Götz von Berlichingen*, *Franz von Sickingen* und *Florian* (von) *Geyer*. Diese mittelalterlichen Ritter scheitern, wie Marx an Lassalles *Sickingen* kritisierte, nicht als Revolutionäre, sondern als »Repräsentanten einer untergehenden Klasse«, die sich »gegen die neue Form des Bestehenden« auflehnen. Sie bilden sich ein, revolutionär zu sein, während die wirklich revolutionäre Politik der Bauern und Bürger, d. h. der »Klassen, deren Entwicklung = negiertes Rittertum« ist, kaum einen tragfähigen Hintergrund bildet.³ In jenen historischen Dramen, die allesamt als Charaktertragödien konzipiert sind, bleiben die Bauern letzten Endes wegen ihrer dramatischen Funktionalität weiterhin Leibeigene der edlen Ritter.⁴

Eine intensivere Auseinandersetzung mit dem deutschen Bauernkrieg begann eigentlich erst nach dem Ersten Weltkrieg. Die gescheiterten Revolutionsversuche des deutschen Proletariats und die 400-Jahr-Feiern zum Bauernkrieg boten reichlich Gelegenheit zu historischen Vergleichen. Besonders die kommunistische Parteipresse griff das Thema zum Zwecke der Geschichtspropaganda erfolgreich auf. Eine gegenwartsbezogene Perspektive setzte die Kämpfe der Arbeiter in direkte Beziehung zum Aufstand der Bauern im 16. Jahrhundert. Zu den herausragenden Werken jener Zeit zählen: Ernst Blochs *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (1921), Berta Lasks *Thomas Münzer* (1925) und Friedrich Wolfs *Armer Konrad* (1923/24), den man zu Recht einen Wendepunkt in der modernen deutschen Dramatik nennt.

Der *Arme Konrad* ist »das erste deutsche Schauspiel über die Bauernkriege, das uneingeschränkt die Partei der Unterdrückten ergreift und in dem diese Massen selbst der Held sind«.⁵ Dadurch gibt Wolf den Aktionen der Bauern Würde und ihrem Scheitern Sinn. Die historische Neubewertung des Bauernkriegs als »gemeinsamer Kampf der verschiedensten fortschrittlichen Gruppen und Stände für eine neue gerechte Gesellschaftsordnung«⁶ ermöglicht die Integration der Bauern als handelnde Massen. Indem Wolf den Aufstand als Klassenkampf deutet, in welchem sich der leibeigene Bauer aus der Sklaverei des Adels befreit, handeln die Antagonisten als typische Vertreter ihrer Klasse, als Repräsentanten herrschender Forderungen der Zeit und nicht mehr aus Privatinteresse. Zwar schimmert in einigen Konfronta-

tionen zwischen dem Bauernführer Konz und den Rittern Jörg von Weiler bzw. Thum noch die traditionelle Männer-machen-Geschichte-Dramatik durch, doch repräsentiert Konz eindeutig die Bauern, aus deren Mitte er stammt und deren Interessen und Willen er kraftvoll verkörpert. Fragt man ihn aber: »Bist du der arme Konrad?« so antwortet er bestimmt: »Der sind wir all« (16).

Allerdings finden sich in der ersten Fassung von 1923 noch Relikte des expressionistischen Verkündigungsdramas, die schlecht zu einem sozialistischen Klassenkampfdrama passen wollen. Das betrifft sowohl die abstrakte Forderung: »Die ganze Welt muß neugeboren wern«, als auch die Vermenschlichung der Adelspartei.⁷ Die seltsame Forderung von der Neugeburt der Welt stellt Konz in der zentralen Auseinandersetzung mit dem Herzog. Sie wählte Wolf zum Motto des Stücks und wiederholte sie im Bauernlied. Solch allgemeine Betrachtungsweise verwischt den Klassenkonflikt. Ebenso die Darstellung der Adelligen als edle Ritter, die den Mut der Bauern bewundern. Wie auch umgekehrt Konz dem gefangenen Thum ritterlich das Leben schenken kann. Auf der gleichen Ebene liegt das Verhalten des Herzogs in der Schlussszene: er zerbricht das Richtschwert, bedeckt Konz mit der Bauernfahne und spricht die pathetischen Schlußworte: »Wo ein Mann fällt, soll man ihn ehren!« Dieses falsche Pathos gegenseitiger Achtung gefährdet die politische Tendenz des Dramas. Die Unstimmigkeiten tilgte Wolf in der Fassung von 1946, indem er die Brutalität der Adelspartei steigert und die Schlussszene ändert. Jetzt haben Konz und die Bauern das letzte Wort: »Geselln, sie [die große Sach] ward nit widerrufen . . . einmal wird sie wiederkommen« (75). Konz' Sterbeworte werden vom Volk wiederholt und weitergetragen. Der Ausblick geht über das Tragödienende hinaus, läßt in der Niederlage schon den kommenden Sieg und eine bessere Zukunft ahnen.

Aus den Erfahrungen der gescheiterten Revolutionsversuche von 1918 entstand 1923 Wolfs erstes Bauernkriegsdrama, das er als ein Alarmsignal in einer »Zeit des Auftakts« verstand.⁸ Dreißig Jahre später, unter den völlig veränderten Verhältnissen eines sozialistischen Staates auf deutschem Boden greift Wolf das Bauernkriegsthema in seinem *Münzer*-Stück nochmals auf. Er mußte offenbar den Eindruck haben, daß dieser Stoff auch der neuen geschichtlichen Situation entsprach und dennoch eine andere Funktion erfüllte als 1923. Warum also wiederholt sich Wolf? Oder grundsätzlicher: Welche Bedeutung hat die Geschichte im Gegenwartsdrama? Daß sie mehr als nur Erinnerungswert hat, dürfte nach dem bisher Gesagten deutlich sein. Vielmehr scheint es so zu sein, daß die eigene Gegenwart im Medium der Geschichte gestaltet wird und schon die Stoffwahl eine kritische Tendenz signalisiert. Daß die historische Funktion der Bauernkriegsdramatik nach 1945 unter den grundverschiedenen Gesellschaftssystemen in Ost und West nicht identisch sein kann, versteht sich fast von selbst. Über

solchen Fragen sollten jedoch mehr ästhetische nicht vernachlässigt werden. So drängt sich in der Bauernkriegsdramatik immer wieder das Problem auf, wie das Zusammenspiel von Führer und Masse zu lösen sei. Zwischen 1949 und 1953 experimentierte man nicht nur mit Thomas Müntzer, sondern auch mit so traditionsbelasteten Figuren wie Faust und Eulenspiegel, die niemand bisher mit dem Bauernkrieg in Verbindung gebracht hatte. Das ging nicht ohne ästhetische oder politische Schwierigkeiten vonstatten.

In der *Ballade vom Eulenspiegel, von Federle und der dicken Pompanne* versuchte Günther Weisenborn 1949, den niederdeutschen Schelm in den Bauernkrieg zu verwickeln. Seine erklärte Absicht war es, »auf eine Waffe der Unterdrückten aufmerksam zu machen: den Witz, die List«. Es bedurfte nicht des ausdrücklichen Hinweises auf die Unterdrücker »vom Truchseß bis Himmler« oder eines mißglückten Sprengstoffattentats auf den Truchseß, um die Widerstandsthematik zu erkennen, die seit den *Illegalen* Weisenborns zentrales Thema ist. Zu fragen wäre allerdings, ob der Bauernkrieg als »historisches Beispiel für den Widerstand gegen Hitler« taugt und ob die Figur des Eulenspiegel der historischen Bedeutung des Bauernkriegs gerecht wird.⁹

Immerhin war der dramatische Einfall so gut, daß Brecht zusammen mit Weisenborn einen Eulenspiegelfilm plante: der Schalk und Gaukler als Rebell und Widerstandskämpfer auf seiten der Bauern. Aber wie kommt Eulenspiegel, der sonst Bürger und Bauern foppt, auf ihre Seite? Ganz einfach, indem der Truchseß ihm gleich in der ersten Szene im wörtlichen wie übertragenen Sinne auf die Füße tritt. Damit gewinnt der Bauernhaufen einen Kopf, der für sie denkt, listet und kämpft. Sein Herz wird im Laufe des Spiels Federle, die Lagerhure des Truchseß, die überläuft und mit den Bauern untergeht.

Aber leider paßt der dramatische Einfall nicht zum Stoff, und die Durchführung hat arge Mängel. Eulenspiegel gehörte als Widerstandskämpfer nicht *in* die Zeit des Bauernkriegs, sondern *davor*; dann nämlich könnte seine Pffiffigkeit die Großen vor den Kleinen entlarven. Als Lehrmeister des listigen Widerstandes ist er während der aktiven Revolutionsphase nicht mehr nütze. Da Weisenborn ihn dennoch zum witzigen Kopf des Bauernheeres macht, werden diese allesamt zu Dummköpfen. Das verkleinert die wahre Bedeutung ihres Kampfes, der so nur noch den Hintergrund für Eulenspiegels ernste Späße abgibt.

Doch damit nicht genug, verliert sich Weisenborn — wie schon der epische Titel andeutet — in eine breit angelegte Liebeshandlung. Wollte man es zugespitzt formulieren, so gibt es mehr Liebe als Bauernkrieg. Hinzu kommt noch die Hurenmutter Pompanne, und mit ihr verzettelt sich die Handlung vollends und entfernt sich immer wieder von der Sache, für die Eulenspiegel ficht. »Jetzt sieht es oft so aus,

als ob das armselige Bauernhäuflein, das da armselig im Spiel agiert, bloß die Staffage wäre für das Behagen, womit der Hurenbetrieb der Pompanne vom spaßenden Eulenspiegel in Zötchen und Anekdotchen illuminiert wird.« So Rillas scharfe Kritik, die mit der Frage schließt: »Indessen der Bauernkrieg?«¹⁰ Der geht wegen der Dummheit und Uneinigkeit der Bauern verloren. Das wirkt nicht einmal tragisch, eher fatal. Zumal Eulenspiegel natürlich nicht sterben darf. Er sagt dem Truchseß noch gehörig idealistisch die Meinung, ersticht dann in der Manier Odoardos sein Federle und empfiehlt sich mit den schlichten Worten: »Ich muß jetzt weitergehen.« Nach diesem Abgang wirken auch die Schlußworte des Chores verblasen idealistisch: »Laßt uns weitergehen und nicht in Schwermut fallen, da die Finsternis nicht ewig währt.«¹¹ Damit hat Weisenborn nicht nur einen guten Einfall verspielt, sondern durch die Unverhältnismäßigkeit der Mittel auch den Zweck verdorben. So wird sein Eulenspiegel weder der historischen Bedeutung des Bauernkriegs noch des Widerstandes gegen Hitler gerecht.

Während Weisenborns Stück im Westen trotzdem ein Erfolg wurde, fiel ein wirklich bedeutendes Werk im Osten kulturpolitischen Prinzipien zum Opfer. Zu sprechen ist von Hanns Eislers Libretto zur Oper *Johann Faustus*, dessen Veröffentlichung 1952 heftige Diskussionen auslöste.¹² Was war geschehen? Eisler hatte Faust auf unerwünschte Weise mit dem Bauernkrieg verknüpft. Die kühne, wenngleich historisch nicht so fern liegende Konzeption lief darauf hinaus, daß Faust, eines Bauern Sohn, die Revolution verraten hat. Der Bauernkrieg ist verloren; die geschundenen Opfer repräsentiert der verstümmelte und geblendete Bauer Karl, mit dem Faust mehrmals zusammentrifft. Niederlage und Verrat lassen Faust keine Ruhe. Der Teufelspakt soll gerade seine Gewissensqualen und seine Erinnerungen auslöschen. Aber immer wieder holen sie ihn ein, bis er in der Konfessions-Szene zusammenbricht und der Teufel ihn nach einer alten Bauernregel vor der Zeit holt. Damit reduziert sich der Bauernkrieg auf eine symbolische Figur und ein traumatisches Erlebnis des Helden, doch genügt dies, dem Fauststoff eine völlig neue Wendung zu geben. Doktor Faustus ist nicht mehr der strebend sich bemühende positive Held, sondern ein verdrossener, melancholischer Intellektueller, den die Erinnerung an den Bauernkrieg, aus dem er sich heraushielt, nicht losläßt. Unter Eislers Feder wurde aus dem großen Faustus ein Tui und Renegat.

Zugegeben, dieser Faust hat mit Brechts *Galilei* mehr Ähnlichkeit als mit Goethes *Faust*. Indessen ist gegen eine kritische Neugestaltung des Stoffes nichts einzuwenden, so sollte man meinen. Mitnichten, Abusch und das *Neue Deutschland* sahen es anders. Für Abusch war eine »wunderbare Gestalt des deutschen literarischen und geistigen Erbes [. . .] entseelt, verfälscht, vernichtet« worden, wenn man »Faust in eine Zentralgestalt der deutschen Misere verwandelt«. Darin sieht er

eine »Zurücknahme von Goethes Faust« und eine Negation des kulturellen Erbes. Daher, so schließt er autoritär, sei eine »deutsche Nationaloper mit dem Titel ›Johann Faustus‹ unmöglich«. ¹³ Was den Offiziellen an Eislers kritischer Aneignung der bürgerlichen Tradition mißfiel, war nicht allein die Umgestaltung, sondern auch die verfremdende Form. »Legt den gewollten Primitivismus, die künstlerische Kargheit ab«, ermahnte das ND die Künstler, »fürchtet euch nicht vor Gefühl, fürchtet euch nicht vor dem Jasagen zu den besten künstlerischen Schöpfungen unserer Vergangenheit, und ihr werdet großes und wunderbares Theater spielen.« ¹⁴ Gemessen an so positiven Maßstäben, konnte Eislers Libretto nicht bestehen. Es nützte auch wenig, daß Ernst Fischer das Werk als große deutsche Nationaloper lobte und Brecht es verteidigte. »In einem geschichtlichen Augenblick«, so schrieb er, »wo die deutsche Bourgeoisie wieder einmal die Intelligenz zum Verrat am Volke auffordert, hält Eisler ihr einen Spiegel vor.« ¹⁵ Doch sah man weder die Historisierung noch das Neue, nur den Frevel gegenüber Goethe — und das allein besiegelte das Schicksal der Faustoper, die Eisler unvollendet liegenließ.

Nach so viel Negation und Experiment mit dem klassischen Kulturerbe war man in der DDR sichtlich erleichtert, als Friedrich Wolfs großes Bauernkriegsdrama *Thomas Münzer, der Mann mit der Regenbogenfahne* 1953 aufgeführt wurde, handelte es sich doch nicht nur um ein traditionelles Geschichtsdrama, sondern endlich entsprach die Tragödie den Maßstäben, die Marx und Engels in der Sickingendebatte aufgestellt hatten. Darüber hinaus hatte Engels die Tragik Münzers schon 1850 in der Studie *Der deutsche Bauernkrieg* historisch vorbildlich analysiert. »Es ist das Schlimmste«, schreibt Engels über Münzer, »was dem Führer einer extremen Partei widerfahren kann, wenn er gezwungen wird, in einer Epoche die Regierung zu übernehmen, wo die Bewegung noch nicht reif ist für die Herrschaft der Klasse, die er vertritt. [. . .] Er findet sich so notwendigerweise in einem Dilemma: was er tun *kann*, widerspricht seinem ganzen bisherigen Auftreten, seinen Prinzipien, und den unmittelbaren Interessen seiner Partei; was er tun *soll*, ist nicht durchzuführen. [. . .] Wer in diese schiefe Stellung gerät, ist unrettbar verloren.« ¹⁶ So weit Engels zur Tragik des zu früh gekommenen Revolutionärs.

Diesen Konflikt dramatisiert Friedrich Wolf, indem er die Entwicklung Münzers vom reformierten zum revolutionären Theologen anhand der Dialektik von Wort und Tat verdeutlicht. Anfangs lehnt Münzer noch jede Gewalt ab, vertraut allein auf das Wort der Bibel. »Durchs Wort ist die Welt erlöst worden, durch Christi Wort wird sie frei sein«, ermahnt er die Bauern, die gewaltsam einen Bergknappen befreien wollen. ¹⁷ Doch »das lebendige Wort« hat Folgen, zumal Münzer das Evangelium im Interesse des gemeinen Mannes radikalisiert. Das Volk nimmt ihn beim Wort und zertrümmert nach einer

Predigt eine Wallfahrtskapelle. Münzer muß sich vor dem Herzog verantworten und hält seine berühmte Fürstenpredigt im treuen Glauben an die Macht des Evangeliums. Man versteht ihn, kann ihn aber noch nicht mundtot machen. Um Zeit zu gewinnen und ihn abzulenken, schlägt man eine Disputation mit Luther vor. Jener hatte nämlich den Herzog gewarnt: »Der Münzer will es nicht beim Wort bewenden lassen.« Noch zögert Münzer, vertraut als Reformator auf die »sanfte Gewalt der Vernunft«. Doch bald erkennt er, daß sich das Himmelreich auf Erden nicht durch Predigen, sondern nur mit dem Schwert verwirklichen läßt: »Denn unsere Langmut wird Verbrechen, wenn wir den blindwütigen Tyrannen als Lämmer begegnen. Drum sage ich: Wort gegen Wort und Schwert gegen Schwert!« (339 f.) Die radikale Auslegung der Bibel kann politisch nur Konsequenzen haben, wenn sie sich handelnd bewährt. Jetzt erst wird Münzer zum revolutionären Volksführer, obwohl ihm Zweifel kommen, ob es richtig war, sein »Wort auf Leben und Tod« zu gebrauchen, ob »nit alles zu früh, zu weit, zu schnell« gegangen. So konsequent und notwendig die revolutionäre Entwicklung auch verlief, sie muß an der wohlorganisierten Übermacht des Gegners und der Unterlegenheit der nicht genügend organisierten revolutionären Kräfte scheitern. Dennoch hofft Münzer, daß sein Wort weitergetragen wird und sich einmal erfüllt: »Das Korn, das unter der Sichel fiel, wird noch gesät werden und wunderbar aufgehen« (401).

Die Dialektik von Wort und Tat, die bis in die Einzelheiten das Stück strukturiert, gibt ihm einen idealistischen Schwung, der durchaus in der Absicht des Autors lag. Ausdrücklich wünscht er sich eine Inszenierung, die Thomas Münzer als einen Menschen zeigt, »der unbeirrt und mutig zu seiner Sache steht«.¹⁸

Solche Annäherung an die klassische Charaktertragödie hätte dem Stück zur Klippe werden können, wenn Wolf nicht das Volk zum entscheidenden Faktor der Revolution gemacht hätte. Erst die dialektische Beziehung zwischen Führer und Massen gibt diesem Revolutionsdrama sein charakteristisches Profil. Im Unterschied zum Bauernführer Konz des *Armen Konrad* stammt Münzer nämlich nicht aus ihrer Mitte. Er wird als Theologe ihr Führer. Münzer öffnet dem Volk die Augen: »Wir müssen wissen und nit in den Wind glauben.« Er belehrt den »gemeinen Mann, auf daß [er] nit länger verführet« wird. Und er fordert schließlich: »Die ganze Gemeinde muß die Gewalt des Schwertes haben« (283). So die drei Mottos des Schauspiels, die Wolf handlungsmäßig entfaltet: vom Wort Christi über die Erkenntnis der Verhältnisse zur revolutionären Tat. Das Volk bliebe ohne Münzer dumm, er jedoch ohne das Volk machtlos. Indem die Bauern ihn beim Wort nehmen, zwingen sie ihn, ihnen zu folgen. Erst aus den Erfahrungen des Volkes lernt Münzer, daß die Predigt allein nicht genügt, die Gerechtigkeit Gottes auf Erden zu verwirklichen. Sie schützen ihn

nach seiner Fürstenpredigt vor dem Zugriff des Herzogs. Sie raten ab von einem »Verbündnis« mit dem Herzog, das Münzer für möglich hält. Dergleichen wischen sie mit der Bemerkung vom Tisch: »Daß Wolf und Lamm sich nicht vor den gleichen Wagen spannen lassen.« Sie warnen ihn in Mühlhausen vergeblich, die Patrizier nicht in den Rat aufzunehmen. Die Bauern sind also bei Wolf mehr als bloßer Hintergrund für die geschichtlich handelnde Persönlichkeit, sie sind die wirklich treibende Kraft der Geschichte. Münzer bestimmt, gestützt auf die Massen, die Richtung der Veränderung, sie aber vollziehen die Revolution. Das aber ist nicht mehr idealistisch, sondern realistisch. Man könnte *Thomas Münzer* als rückwärtsgewandte Utopie deuten, die im neuen Staat aufgehoben wurde. Dann hätte das Drama als Historiendrama affirmative Funktion. Das mag mitschwingen, war damals allerdings nicht ausschließlich so gemeint. Wolf betont im Nachwort die »Konzeption Gesamtdeutschland«. Sie bildet das zentrale Motiv des Dramas. Der Refrain des Münzer-Liedes, »Auf, laßt uns den Brüdern überm Main die Hände reichen,« kehrt leitmotivisch wieder. Münzers Flucht nach Süddeutschland deutet Wolf als nationale Einigungsmission. Im Konflikt zwischen Pfeiffer und Münzer in Mühlhausen geht es nur um Münzers Forderung: »Ganz Deutschland muß ins Spiel.« Und überdeutlich heißt es in der Schlußstrophe des Münzer-Liedes: »Und wieder ist zerrissen das Land, es blutet / Die alte Wunde, und wieder droht / Die Landsknechtstrommel; jedoch es glutet / Durchs Blutrot heut ein Morgenrot.« Das sind, wenn auch keine schönen, so doch eindeutige Verse. »In der nationalen Einigung des deutschen Volkes von unten« sah Wolf die historische Affinität des Münzerstoffes, »den heute so wichtigen Punkt«. ¹⁹ 1953 betrieb man nämlich von seiten der DDR eine aktivere Wiedervereinigungspolitik als Adenauer im Westen. Dort schickte man sich an, den Aufbau einer neuen Wehrmacht im Rahmen der EWG zu erwägen. Das zu verhüten, war Stalin damals selbst der Preis eines neutralen, wiedervereinigten Deutschlands nicht zu hoch. In diesen historischen Zusammenhang gehört Wolfs Drama und wurde in seiner Aktualität auch verstanden. In Westdeutschland interessierte man sich weder für die Bauernkriege noch für die Einheit Deutschlands, wie Wolf sie meinte. Zur Zeit der ersten Krise in der Bundesrepublik, als eine Rezession, die außerparlamentarische Opposition gegen die Notstandsgesetze und die Studentenrevolte den Bonner Staat erschütterten, wurde der alte Stoff aktuell. Aus dem Geiste der Studentenbewegung, gleichsam als Protestdrama, entstand Dieter Fortes *Martin Luther & Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchhaltung*, das 1970 in Basel uraufgeführt wurde. Skeptisch und provokativ fragt er angesichts der Reformation: »Was ist uns da bisher erzählt worden?« Unter ausdrücklichem Verzicht auf die »theologischen Aspekte der Reformation« interpretiert er diese aus einer politisch-ökonomischen Perspektive, um die »gesellschaftlichen

Auswirkungen dieser Ereignisse« erkennbarer zu machen.²⁰ Das Scheitern der »ersten großen deutschen Revolution« erklärt er aus der Sicht des herrschenden Kapitalismus. Daß Luther, der die Herrschaft der Fürsten legitimierte und ihren Obrigkeitsanspruch noch religiös verklärte, bei solcher Betrachtungsweise Schaden litt, dürfte nicht überraschen. Damit aber hatte Dieter Forte gleich zwei Tabus berührt, die ungestraft kein Dramatiker behandelt: die Luther-Legende und die Verfilzung von Kapital und Kirche in der Bundesrepublik. Das Stück löste einen Theaterskandal aus, der in seiner öffentlichen Wirkung nur mit jenem um Hochhuths *Stellvertreter* vergleichbar ist.

Forte dramatisiert die Chronik der frühbürgerlichen Revolution von 1514 bis 1525. Seine erklärte Absicht ist es, die ökonomischen Hintergründe jener Zeit aufzudecken und die Aktionen und Reaktionen der Mächtigen und Intellektuellen daran zu messen. »Es geht um Kapital, Revolution, Macht und Intellektuelle. Um heutige Themen«, notiert Forte erläuternd zur Basler Aufführung. Entsprechend bildet die »Einführung der Buchhaltung« durch den Kapitalisten Fugger Rahmen und Zentrum der Handlung: am Anfang und Ende im Betstuhl knieend überschlägt er Kapital und Profit. Für ihn sind es gute Jahre, die ihm einen Gewinn von 1000 Prozent erbringen. Er ist der wirklich Mächtige, von dem alle anderen abhängen, die er wie Marionetten bewegt. Kaiser, Papst, Fürsten und natürlich die ausgebeuteten Arbeiter und Bauern werden durch ihn manipuliert. Er finanziert alle und alles: verkauft Erzbistümer, liefert neue Kaiser und finanziert das Bauernmorden — bis ihm am Ende alle Länder verpfändet sind und er alle Monopole besitzt.

Dieser grob aktualisierenden Perspektive fällt Luther zum Opfer. Er erscheint als willfähriges Werkzeug der Fürsten, korrupter Handlanger Fuggers und Verräter des gemeinen Mannes. Die Reformation wird zur Ideologie im Dienste der Herrschenden. Damit Friedrich der Weise mit seinen Reliquienablässen keine Verluste erleidet, verfaßt Luther seine Thesen gegen Papst- und Papierablässe; damit die Fürsten sich an dem enteigneten Kirchengut schadlos halten können, treibt er die Reformation voran und bleibt in Worms, wo er nach Forte nichts zu fürchten hatte, standhaft; damit endlich die Reformation nicht in eine Revolution ausartet, entwickelt er seine Obrigkeitstheorie und wettet gegen den Ketzer Münzer und »wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern«.

Sein positiver Gegenspieler, Münzer, hat in dieser korrupten Welt von Käuflichkeit und Machiavellismus keine Chance. Als revolutionärer Prediger radikalisiert er die Volksreformation im Interesse des gemeinen Mannes; aber gegen die vereinten Interessen von Fugger und Fürsten kann er nichts ausrichten, zumal die Bauern zögernd, gutgläubig und dumm agieren. Als Märtyrer der Revolution geht er unter. Über ihn und die Bauern triumphieren Fugger, Fürsten und Luther,

die sich am Ende in der Fuggerlitanei vereinen: Kapital und Kirche bilden eine feste Burg gegen jedwede Auflehnung der Ausgebeuteten. Das alles wird mit solch beißender Satire und polemischem Witz inszeniert, daß selbst Fortes Gegner ihm theatralische Brillanz zugestehen mußten. Vor allem aus der Verbindung von Frömmigkeit und Geschäft, Religion und Kapital schlägt Forte witzige Funken: die Aufzählung von Friedrichs Reliquienkapital, Fuggers Buchführung aus dem Betstuhl, das päpstliche Kunstheidentum, Luthers Interview nach Art des *Spiegel*, Karls geopolitischer Anschauungsunterricht am Körper seiner Tante und schließlich Fuggers Kapitallitanei. Kein Wunder, daß man gleich Blasphemie rief, als sei nicht der Kapitalismus, sondern Forte pervers. Alles in allem ein Protestdrama, wie man es sich respektloser, provozierender und wirkungsvoller kaum vorstellen kann.

»Wer diese Dinge sorgfältig abwägt und prüft«, meint Forte, »der hat etwas gelernt.«²¹ Gewiß, die Entmythologisierung Luthers und die Deutung der frühbürgerlichen Revolution von ihrem kapitalistischen Endpunkt her haben ihre Wirkung nicht verfehlt und wichtige öffentliche Diskussionen ausgelöst. Wer jedoch von einem Geschichtsdrama mehr erwartet als eine Provokation, der sieht sich durch die Verzeichnung der wahren geschichtlichen Prozesse enttäuscht; und wer im Medium der Geschichte die Probleme der eigenen Gegenwart schärfer erkennen möchte, den entläßt das Stück ratlos. Woran liegt das?

Sicher nicht an verdorbenen Fakten oder Ungenauigkeiten, wie viele Kritiker Forte mit Oberlehrerpose vorwerfen, um von der unbequemen politisch-ökonomischen Deutung der Reformation abzulenken.²² Die Problematik des Stücks liegt tiefer und läßt sich historisch grundsätzlicher fassen.

»In diesem Stück geht es nicht um Theologie«, heißt es im Nachwort. Das ist für die Reformationszeit ein höchst problematischer Satz, denn aus den theologischen Fragen entwickeln sich die politischen. Ob der Mensch allein aus dem Glauben und der Gnade leben soll oder ob Freiheit und Wissen sein Handeln bestimmen, daraus ergeben sich erst die revolutionären Fragen nach den Macht- und Eigentumsverhältnissen. Darauf beruht der Gegensatz zwischen Luther und Münzer. Münzers Lehre war ein Angriff auf den Feudalismus und wurde daher als Ketzerei denunziert. Luthers Theologie legitimierte die Obrigkeit, und er verketzte die aufständischen Bauern als »Werkzeuge des Teufels«. Es geht also vor allem um Theologie, die damals politisch ist.

Aus der Anlage des Stücks ergibt sich ferner ein Widerspruch zwischen historischer Wahrheit und aktualisierender Absicht. »Daß die Bezüge auf unsere Zeit so klar und unübersehbar sind, hat mich selbst überrascht«, konstatiert Forte einigermaßen naiv. So einfach und scheinbar von selbst stellt sich jedoch keine Historisierung ein, und außerdem hat Forte durch grobe Aktualisierung kräftig nachgeholfen. Diese

Modernisierung verzerrt die historischen Vorgänge, da Forte die Dialektik von Fortschritt und Reaktion nicht beachtet: Luther war nicht nur Fürstenknecht und Volksverräter, ebensowenig wie Fugger bloß ein schnöder Kapitalist war. Beide zählten auch zu den progressiven Kräften der frühbürgerlichen Revolution; dieser als Reformator zwischen 1517 und 1521, jener als Repräsentant des aufstrebenden Bürgertums in den freien Reichsstädten. Selbst der Kaiser war nicht bloß ein alter, bettelnder Trottel, sondern Garant der Reichseinheit, auf den noch die Bauern als Schützer des alten Rechts einige Hoffnung setzten. Die modernistische Deutung der Reformationszeit aus der Perspektive des Monopolkapitalismus lenkt schließlich von den wirklichen Klassegegensätzen im Feudalismus ab. Daher geraten auch die Bauernkriege, die Forte als revolutionäre Volksbewegung verstehen möchte, ins Zwielicht der Travestie. Münzer stirbt als anarchistischer Außenseiter, nicht aber als Revolutionär, der zu früh aufbrach. Damit wird das Stück weder der Vergangenheit noch der Gegenwart gerecht, und die Wirkung dieser eindimensionalen Geschichtsgroteske ist trostlos: damals wie heute herrscht der Kapitalismus und manipuliert die Intellektuellen, die sich anpassen, resignieren oder als Anarchisten untergehen. Die deutsche Misere ist total, jedenfalls für Forte, der aufgrund seiner undialektischen Geschichtsauffassung weder damals noch heute irgendwelche hoffnungsvolleren Auswege sieht. So endet Dieter Fortes Stück, das so forsch begann, um den Kapitalismus zu kritisieren und die etablierten Mächte zu provozieren, in selbstzerstörerischem Pessimismus.

In ganz ähnlicher Weise bestimmen Kritik und Resignation, Protest und Hilfslosigkeit die Struktur der jüngsten Bauernkriegsdramen. Jene widersprüchlichen Tendenzen scheinen symptomatisch zu sein für die gegenwärtige Situation linksbürgerlicher Dramatiker in der Bundesrepublik. Nach dem Scheitern der Studentenrevolte, dem Stagnieren der Reformpolitik und den repressiven Maßnahmen gegen linke Intellektuelle wurde die Bühne wieder einmal Fluchtraum der Selbstreflexion und Forum der Kritik. Das soll wenigstens andeutungsweise noch an den Dramen von Karsunke und Walser gezeigt werden.

Karsunkes *Bauernoper* ist eine Auftragsarbeit des Landestheaters Tübingen, das sich für sein Einzugsgebiet ein relevantes Stück wünschte. So entstanden die »Szenen aus dem Schwäbischen Bauernkrieg von 1525«, die nach Art einer Moritat die komplexe Handlung des Aufstandes in Kurzscenen, Songs und Kommentaren anschaulich machen. Der locker aufgebaute und wohl auch ganz schmissige Geschichtsbilderbogen verbindet Belehrung mit Unterhaltung. Dabei liegt der Nachdruck auf der über die Rampe gesprochenen Information, was leider oft zu Lasten der szenischen Dramatik geht. Ganz deutlich zeigt sich auch hier wieder die Tendenz des modernen Geschichtsdramas, mit der Geschichtsschreibung zu konkurrieren. Wie

bei Forte, der ja auch auf der Richtigkeit der Fakten insistierte, dient das Theater der Kritik herrschender Geschichtsmythen: der Bauernkrieg wird als erste deutsche Revolution in Erinnerung gerufen. Ohne Karsunkes Absicht schmälern zu wollen, läßt sich das Stück als witzig emanzipatorisches Lehrtheater verstehen. Doch mit dieser aufklärenden Tendenz läßt er es nicht genug sein. Ganz am Ende wechselt er kühn das Tempus, stellt fast mühelos einen aktuellen Bezug her, der den Zuschauer überraschen und aufrütteln soll. Damals wurde der Truchseß von Waldburg, den Engels wegen seiner Brutalität den »Alba des Bauernkriegs« nannte, vom Kaiser für seine mörderischen Dienste mit dem Schloß Zeil belohnt. Das Lehen und andere Kriegsgewinne brachten über 450 Jahre hübsche Zinsen. Heute besitzt der Fürst von Waldburg zur Zeil im Oberschwäbischen rund 100 Millionen Quadratmeter Land, vier Kurheime, eine Ladenkette, eine Papierfabrik, eine Zeitung und manches mehr, was zusammen jährlich 100 Millionen abwirft. Wahrlich, in diesem Geschlecht ging der Feudalismus bruchlos in den Kapitalismus über. Gegen solch uralte Ausbeutung protestiert das Schlußlied, dessen letzte Strophe lautet: »Man muß sein Recht erkämpfen / Einig gegen die Herrn / Dann dient der Reichtum uns allen / Der Tag ist nicht mehr fern.«²³

Karsunke erinnert die schwäbischen Bürger und Bauern, die so beharrlich der CDU anhängen, an ihre revolutionären Vorfahren, die sie vergessen haben. Es wird auch gezeigt, wer ein Interesse daran hat, daß sie ihre revolutionäre Vergangenheit vergessen. Durch den Schock der Aktualisierung nämlich wird exemplarisch erkennbar, daß die Schinder von damals noch die heutigen Herren sind, die ihre Herrschaft unauffälliger, dafür um so sicherer ausüben. Karsunkes Tendenzdrama trägt damit regional zur politischen Bewußtseinsbildung bei. Das ist gewiß nicht wenig, wenn ein Dramatiker darin erfolgreich ist. Doch unter einer geschichtsphilosophischen Perspektive, die unserer Fragestellung zugrunde liegt, hinterläßt das Stück ein Unbehagen. Denn statt gegenwartsbezogener Geschichtsdramatik bietet es pure Geschichtserinnerung, statt Historisierung aktueller Probleme bloß finale Aktualisierung und statt einer echten Zukunftsperspektive eine revolutionäre Geste. Was fehlt, ist die echte historische Analogie, aus der sich eine Lehre für die Gegenwart ergeben könnte. Dieser Gegenwartsbezug aber müßte im Stück selbst transparent werden und nicht durch einen Salto mortale in die Gegenwart erzwungen werden. So endet auch Karsunkes Moritat in einer Protestgeste, die letztlich hilflos ist.

Die herrschenden Verhältnisse in der BRD warfen ihre Schatten auch auf Martin Walsers *Sauspiel*, das als Gelehrtdrama ungleich subtiler, aber auch handlungärmer als Karsunkes Stück ist. Obwohl Walser ein Zeitstück schrieb, »das ganz aus dem Material der Geschichte gearbeitet ist«, vermeidet er jede platte Aktualisierung.²⁴ Alte Erfahrungen

sollen in der Geschichtsparabel als gegenwärtiges Anschauungsmaterial zitiert werden. Bezeichnenderweise aber interessiert sich Walser weder für die gescheiterte Revolution der Bauern, noch für die Gründe ihres Scheiterns, sondern greift zu einem nachrevolutionären Sujet, analysiert »die Stimmung *nach* einer niedergeschlagenen Revolution« und die Reaktion der Intellektuellen.

Im reformatorischen Nürnberg von 1526 treten Wiedertäufer auf, die durch die revolutionäre Botschaft des Evangeliums die herrschende Ordnung radikal in Frage stellen. Die konservativen Patrizier schützen ihre Interessen, indem sie die Verdächtigen einkerkern. Aber für noch brutalere Maßnahmen brauchen sie Gutachten der reformierten Theologen und Rechtsgelehrten. Es erhebt sich die Frage, ob die progressiven Intellektuellen vom Schlage Melanchthons den Patriziern die gewünschte Legitimation geben. Oder historisch gesprochen: Sind die Reformatoren mit dem Erreichten zufrieden oder wollen sie die Volksreformation? Die Verhaltensweisen der Nürnberger Humanisten, Technokraten und Künstler in dieser kritischen Situation werden modellhaft skizziert. Sie reichen von offener Kollaboration über widerstrebende Dienstleistung bis zu hilfloser Verweigerung — und sollten »den Zuschauern bekannt vorkommen«. Letzten Endes geben Melanchthon und Luther — wie schon im Bauernkrieg — den Mächtigen ein gutes Gewissen zum brutalen Vorgehen gegen die menschenfreundlichen Wiedertäufer. Zum schlechten Ende trifft man sich beim alten Dürer, der eine Befestigungslehre zum Schutze der Herrschenden gegen die Menschen entworfen hat. Die jetzt wie Mumien aussehenden Patrizier richten sich auf eine lange Belagerung ein.²⁵

Damit endet das an historischen Analogien reiche Stück tief pessimistisch. Die Intellektuellen werden, wie Walser sich ausdrückt, zu »Dienstleistungserbringern« der Herrschenden. »Das ist nicht schrecklich«, meint er, »das ist [einfach] so.« Scheinbar realpolitisch wird die sogenannte Macht der Verhältnisse resignativ akzeptiert. Allen historischen Erfahrungen zum Trotz »gelingt uns [Intellektuellen] weniger als uns gelingen müßte«.²⁶ Daß selbst die Intellektuellen aus der Geschichte nichts lernen, das gerade lehrt die Geschichte. Hinter solchen Meditationen steckt die unausrottbare Skepsis, daß aus dem Menschen, dem krummen Holz, nichts Aufrechtes werden kann. So beklagen die Intellektuellen noch im Theater, das immerhin alternative Möglichkeiten aufzeigen könnte, ihre eigene Schwäche. Und das ist beklemmend. Wollte man die Ergebnisse dieser Skizze thesenhaft verallgemeinern, so fällt die unterschiedliche historische Funktion der Bauernkriegsdramatik in den beiden deutschen Staaten auf. In der DDR hat die neue Produktions- und Gesellschaftsform die Programme von damals überholt und aufgehoben; damit wurde auch die Bauernkriegsdramatik historisch eigentlich überflüssig. Greift man dennoch zu jenem Sujet, so liegt die Gefahr nahe, daß man diese revolutionäre Phase der Ge-

schichte mythisiert und als Antizipation des sozialistischen Staates deutet. Selbst in Friedrich Wolfs *Thomas Münzer* wird solch affirmative Absicht spürbar. Das gilt besonders für die überdehnte unhistorische Schlußzene, in der Münzer so ostentativ die Utopie einer neuen Menschengemeinschaft beschwört. Hier macht es sich Wolf als Prophet der Vergangenheit zu leicht, indem er die Ideale der gescheiterten Bauernrevolution fast mühelos mit der Gegenwart verbindet. Die Apotheose der revolutionären Tradition dient der Legitimation des neuen Staates. Statt jenseits der Revolution die Schwierigkeiten beim Aufbau des Sozialismus darzustellen, greift man zu Feierzwecken lieber auf die heroischen Phasen der Geschichte zurück.²⁷ Auf eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, zumal wenn sie das revolutionäre oder klassische Erbe betrifft, reagiert man höchst unwillig, wie der Fall Eisler zeigte. Nun könnte man einwenden, das sei eine alte Geschichte, lange her. Doch die jüngste Erbedebatte, Harichs scharfe Polemik gegen einige DDR-Dramatiker und der Weimarer Unmut über Mittenzweiss Brechtbuch zeigen, wie empfindlich man in dieser Hinsicht immer noch ist.²⁸

Damit verglichen, scheinen es westdeutsche Dramatiker leichter zu haben, tummeln sie sich doch geradezu in Ideologiekritik, zerstören Legenden und rufen sogar zur Revolution auf. Dennoch stößt ihre Kritik ins Leere, bleibt letztlich wohlfeile Geste, da sie innerhalb des herrschenden Kulturbetriebs mühelos absorbiert wird.²⁹ Wieder einmal bestätigt sich, was Friedrich Wolf schon 1934 für das deutsche Drama feststellte, daß nämlich seine tragische Doppelrolle darin bestehe, zugleich als »Alarmsignal« und als »Sicherheitsventil« zu fungieren.³⁰ In diesem Sinne hat die theatralische Kapitalismuskritik Fortes und Kar-sunkes die Funktion einer politischen Ersatzhandlung, während Walser historisierend demonstriert, wie wenig progressive Intellektuelle in einer nachrevolutionären Phase der Geschichte vermögen. Protestgeste und Resignation mögen sich aus dem Sujet der gescheiterten Revolution von selber ergeben, doch reflektieren sie sicher auch die gegenwärtigen politischen Verhältnisse in der BRD, ergeben sich aus dem Scheitern der sozial-liberalen Reformpolitik und den repressiven Maßnahmen gegen Linksintellektuelle.

Doch sollte man die Macht der Verhältnisse nicht resignativ akzeptieren, sondern mit Engels daran erinnern, daß »auch das deutsche Volk eine revolutionäre Tradition« besitzt. Diese Tradition sollte man nicht allein dem Osten überlassen, denn im Westen hat man sie nötiger. Es lohnt sich, sie zu studieren und für die eigene Gegenwart daraus zu lernen, gilt doch heute noch Engels vielzitiertes Wort aus der Einleitung des *Deutschen Bauernkriegs*: »Der Bauernkrieg steht unsern heutigen Kämpfen so überaus fern nicht, und die zu bekämpfenden Gegner sind größtenteils noch dieselben.«³¹ Zwar hat sich seitdem manches geändert, aber die Sieger von damals, die Nachfahren der von Wald-

burg zu Zeil und Fugger, sind auch heute wieder die Stützen der kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Jene Tradition ist auch nach 450 Jahren ungebrochen. Das dürfte ein Grund sein, warum man im Westen an die andere Tradition, die bürgerlich-münznersche, nicht gern erinnert werden möchte.

Agroprop: Kollektivismus und Drama in der DDR

Was die Kollektivhöfe anbetrifft, so haben wir viele Dummheiten gemacht. Der Bauer ist wie er ist, und wird sich in nächster Zukunft nicht ändern. Bauern sind keine Sozialisten. Und Pläne machen, als ob sie Sozialisten wären, hieße auf Sand bauen. Die Verwandlung der bäuerlichen Psychologie und Gewohnheiten ist ein Ding, das Generationen braucht. Die Anwendung von Gewalt macht es auch nicht besser.

(Lenin)¹

Die erfolgreiche Lösung der Bauernfrage war von entscheidender Bedeutung für den Sieg der proletarischen Revolution im halbfeudalen Rußland. Für die Bolschewiki der zwanziger Jahre war der Bauer ein Symbol der Rückständigkeit, des Privateigentums, individueller Produktion und politischer Macht entsprechend der Größe des Besitzes an Land und der Verfügbarkeit von Kapital. Die Bauern repräsentierten 80 Prozent der Bevölkerung und waren daher ein außerordentlicher Machtfaktor, sowohl politisch als auch ökonomisch. Aufbau des Sozialismus bedeutete somit in einem hohen Maße Beseitigung dieses Machtfaktors. Jedoch die Zwangskollektivierung der Landwirtschaft, von Stalin im Jahre 1929 begonnen, ignorierte Lenins warnende Worte in bezug auf die Anwendung von Gewalt. Das politische und administrative Instrumentarium, das sich der junge Sowjetstaat schuf, um diese Phase der Revolution abzuschließen, entstand zu einem guten Teil aus den Bedürfnissen des Kampfes, die Landwirtschaft in den Griff zu bekommen.

Dieser Kampf, obwohl unter anderen ökonomischen Bedingungen, war auch in der Geschichte der DDR von größter Bedeutung.² Von Anfang an wurde der Aufbau des Sozialismus mit den grundlegenden Veränderungen auf dem Lande identifiziert, mit der Enteignung von 35 Prozent der landwirtschaftlichen Betriebe und deren Verteilung an 500 000 Neubauern und der erzwungenen Kollektivierung der Land-

wirtschaft zwischen 1952 und 1960. Diese Umwälzungen müssen vor allem politisch verstanden werden: als Vermächtnis der russischen Revolution und ihrer Furcht vor den Kulaken als dem Klassenfeind, und, was noch schwerer ins Gewicht fällt, als Lehre aus den Erfahrungen der jüngsten deutschen Geschichte, nach denen der Faschismus auf der Grundlage der unheiligen Allianz von Industrie und Junkertum entstanden war. Aber es gab auch unmittelbare politische Ursachen. Da sich ein großer Teil der 9000 DDR-Gemeinden in landwirtschaftlichen Zentren befindet, war die politische Entwicklung der Gesellschaft als Ganzes eng verknüpft mit der Einbeziehung dieses Bereiches in die Gesamtentwicklung. So wurde die Kollektivierung zu einem Prüfstein für den Erfolg des Sozialismus.

Da die Kollektivierung eher eine politische denn rein ökonomische Angelegenheit war, ist es nicht verwunderlich, daß sie auch zu einer kultur-politischen wurde. Das Überangebot an Literatur, die das Landleben zum Mittelpunkt hat, entspricht weder dem prozentualen Anteil der Bauern noch dem Lebensstil des größten Teils der Bevölkerung und kann nur in seiner ideologisch-politischen Funktion verstanden werden. Während der Bauernroman als Genre nach seiner Spätblüte im Dritten Reich in der Bundesrepublik sehr schnell von der Bildfläche verschwand, erschienen in der DDR, der achtgrößten Industriemacht der Welt, allein zwischen 1953 und 1964 dreißig Landromane.³ Noch wichtiger ist jedoch dieses Thema im Drama. Fast jeder bedeutende DDR-Dramatiker hat mindestens ein »Agro-Drama« geschrieben.

Bevor ich mich den »Agro-Dramen« selbst zuwende, einige allgemeine Bemerkungen über die künstlerische Gestaltung der Gegenwartsgeschichte eines sozialistischen Staates. Nach dem Prinzip des sozialistischen Realismus gibt es im Kern eines jeden sozialistischen Kunstwerks eine dialektische Spannung zwischen Kunst als Realismus und Kunst als Sozialismus, zwischen Kunst als Chronik der Vergangenheit und Gegenwart auf der einen Seite und Kunst als Modell für die Zukunft auf der anderen. Dieses Gleichgewicht wird besonders prekär, wenn Kunst innerhalb eines notwendigerweise affirmativen Rahmens sozialistischer Kulturpolitik zu wirken hat. In der DDR gibt es keine kunsttheoretische Äußerung, die nicht in der einen oder anderen Form die Forciertheit in der Verbindung dieser zwei Elemente verrät.

Man nehme Brecht als Beispiel. In seiner Arbeit über *Katzgraben* behauptet er, daß dieses Stück kein Tendenzstück, sondern eine historische Komödie sei.⁴ In diesem Stück versuchte Strittmatter nicht bestimmten Mißständen abzuhelpen, so meinte er, sondern einem neuen Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen. Nach Brechts Definition nimmt das Tendenzstück (wie Wolfs *Cyankali* gegen den Abtreibungsparagraphen) gegen einen bestimmten Mißstand Stellung, während die historische Komödie bejahende Gefühle gegenüber grundsätzlich posi-

tiven Ereignissen zum Ausdruck bringt. Das weicht — meiner Meinung nach — dem Problem aus und ist bezeichnend für Brechts Versuch, seine kritische Theorie, die auf der Negation basiert, den Problemen des Aufbaus des Sozialismus anzupassen.

Bei der Behandlung des ›Agro-Dramas‹ muß man daher von einem anderen Begriff des historischen Dramas ausgehen. Das unausgesprochene Geheimnis hinter vielen dieser Stücke ist der fundamentale Widerspruch, der im Wesen der Landreform selbst steckt: nämlich daß sie sich auf verschiedenen Stufen ihrer Durchführung als unwirtschaftlich erwiesen hat. Es ist diese Wahrheit, ob sie von den verschiedenen Autoren nun in allegorischer oder letztlich affirmativer Weise eingekleidet wird, welche das Kriterium für eine sinnvolle Unterscheidung von Tendenzstück und historischem Drama, dialektischem und nichtdialektischem Theater bildet.

Das historische Drama zeigt seine Helden und ihre Träume in realer Beziehung zu den wirklichen, materiellen Konflikten einer bestimmten Epoche. Das Tendenzstück verschleiert diesen grundlegenden Zusammenhang, indem es die materiellen Widersprüche gesellschaftlicher Veränderungen in moralische Entscheidungen auflöst. Im Zentrum des historischen Dramas müssen die Triebkräfte und Widersprüche der Geschichte selbst und nicht einfache moralische Postulate stehen. Ein zweites Problem bei der Darstellung von Geschichte ist mit dem ersten verbunden. Friedrich Wolf faßt es in seinem Essay *Kann die Geschichte schon Historie sein?* so zusammen: »Kann und darf der Historiker schon mit der Gestaltung beginnen, bevor die Ereignisse zum Abschluß gekommen sind, bevor sich ein gewisser Abschnitt sichtbar herauschält? [. . .] Gibt es jenseits der politischen Moritat und Aktualität für den Dramatiker heute schon eine historische Gegenwart?«⁵ Wolfs affirmative Antwort bringt, genau wie Brechts Konzept der Historisierung, den Begriff der »Perspektive« ins Spiel. Historische Gegenwart bedeutet für ihn, über den ›Naturalismus‹ hinauszugehen, indem man in den gegenwärtigen Ereignissen die epochemachenden Kräfte der Geschichte sichtbar macht. Dem Konzept von der ›großen Persönlichkeit‹ diametral entgegengesetzt, hieß das für Wolf Darstellung der Massen, der kleinen Leute als neuen Protagonisten des Dramas.

Diese Akzentverschiebung ist sehr wichtig für die ›Agro-Dramen‹ und weist auf ein tieferes Problem in der Beziehung zwischen Geschichte und Drama hin. Wie Brecht und Lukács sieht auch Wolf den Zusammenhang zwischen der ›Königs- und Schlachtensicht‹ der Geschichte und der traditionellen dramatischen Form. Alle drei behaupten, daß dem traditionellen Drama mit seiner Betonung der großen Persönlichkeiten und sensationellen historischen Ereignisse eine bürgerliche Geschichtsauffassung zugrunde liegt. Die Probleme, denen sich die Dramatiker beim Aufbau des Sozialismus gegenübersehen, sind dagegen

anderer Art. Sie versuchen die langwierigen sozialen Umwälzungen im täglichen Leben der Menschen dramatisch sichtbar zu machen. Doch wie stellt man den Kampf, sich von ›der schrecklichen Macht der Gewohnheit‹ zu befreien, auf der Bühne dar? In Anlehnung an Brecht weist Heiner Müller mit folgendem Beispiel auf den Kern des Problems:

»Im Grunde geht es doch [. . .] um die Frage, und ich glaube, das ist eine Grundfrage, ob nicht von uns die Schwierigkeit eines Besoffenen, über die Kreuzung zu kommen, genauso ernst genommen werden muß wie die Situation Napoleons bei Waterloo. Ich sehe von unserem Standpunkt keinen Grund, den Napoleon da wichtiger zu nehmen. Aber natürlich ist er für das Thema viel ergiebiger.«⁶

Die Arbeitsteilung, die Unterschiede zwischen Stadt und Land, der Kampf gegen Entfremdung und ökonomische Widersprüche, ›die totale Umwälzung des Menschen‹ durch Arbeit: das sind die neuen ›heroischen‹ Themen. Wie Müller uns noch einmal erinnert: »Die erste Qualität des Proletariats ist seine Quantität«⁷ — ein in der Tat sehr undramatisches Thema.

Friedrich Wolfs *Bürgermeister Anna* (1950) war das erste Drama, in dem das Landleben im Mittelpunkt steht. Der zentrale Konflikt dreht sich hier um den Bau einer Schule in einer kleinen Stadt. Bürgermeister Anna ergreift dabei mit anderen Frauen die Initiative, da sie in diesem Projekt die Möglichkeit für ihre eigene und die Emanzipation aller erkennt. Was ihr entgegen steht, sind zwei Arten patriarchalischen Widerstandes: der Staat, repräsentiert durch den guten Landrat, und der reaktionäre Großbauer Lehmkuhl. Für den Landrat kann solche Eigeninitiative nur zu Anarchie und ökonomischem Chaos führen. Anna kämpft gegen diese Position mit der zentralen Aussage des Stückes: »Plan und Initiative sind keine Gegensätze, sie ergänzen einander.« Der reaktionäre Lehmkuhl auf der anderen Seite sieht in dieser Aktion ganz richtig eine Infragestellung sowohl der männlichen Privilegien als auch der Priorität der Produktion: »Denn der Schulbau, das ist die Großmannssucht in Person, [. . .] das ist der babylonische Turm des Ungehorsams des Weibes, der ist das Götzenbild der ›neuen Zeit‹; das friß unser Geld!«⁸

Wolfs Entscheidung, den Schulbau zum Brennpunkt des Konflikts zu machen, verleiht dem Stück verschiedene Bedeutungsebenen. Zum einen gibt es da den Bereich der Produktion, die sowohl in ihrem Ablauf als auch in ihrem Ziel die Sphäre des persönlichen und gesellschaftlichen Lebens verbindet, wobei gezeigt wird, wie das eine in das andere übergeht. Zum anderen geht es — wie in vielen ›Agro-Dramen‹ — um die Darstellung einer starken, unabhängigen Frau, die sich durch produktive Arbeit emanzipiert. In *Die Entscheidung der Lene Matthe* (1958) von Helmut Sakowski übernimmt die Titelheldin

den Kuhstall von ihrem trunksüchtigen Ehemann und verwandelt sich dadurch in eine resolute, selbständige Persönlichkeit. Der stolzen und energischen Hete Zimmer in Sakowskis *Sommer in Heidkau* (1967) wird die Aufgabe übertragen, sich zur Traktoristin ausbilden zu lassen und somit ihre Energie auf eine nützliche Arbeit beim Aufbau des Sozialismus zu lenken. In *Bürgermeister Anna* bezieht Wolf diesen emanzipatorischen Prozeß innerhalb der Produktion sogar in das Bühnengeschehen ein. »Der Platz ist erfüllt von regem Leben der arbeitenden Frauen und Mädchen. [...] Die Frauen mischen den Mörtel in Trögen, schneiden mit großen Blehscheren aus dickem Draht Nägel, deren Köpfe sie in der Nagelklemme plathämmern. [...] Die Gespräche gehen meist gruppenweise zu.«⁹ Wolf greift damit in seinem Stück gleich zwei Themen auf, die traditionellerweise zum Arsenal sozialistischer Theorie gehören: den Prozeß der »Menschwerdung« durch Arbeit und die gesellschaftliche Emanzipation der Frau, die hier von den Frauen selbst ausgeht.

Dadurch, daß in vielen Landstücken der DDR-Literatur Frauen eine große emanzipatorische Rolle spielen, ist es um so auffallender, daß sie in Stücken, die sich um die Arbeit in der Fabrik drehen, entweder gar nicht erst vorhanden sind oder lediglich »ihren Mann stehen«. In anderen Fällen, wie etwa in Werner Kubschs *Die ersten Schritte* (1950), werden sie als vernachlässigte Hausfrauen dargestellt, die nichtsahnend das Streben ihrer Ehemänner-Helden unterminieren. Es scheint, als hätte das massierte positive Auftreten von Frauen in den »Agro-Dramen« deren Abwesenheit beziehungsweise Störcharakter in den Fabrikstücken wettzumachen.

Mit *Bürgermeister Anna* ist Wolf der erste, der die vorindustrielle Welt des Dorfes benutzt, um die Überwindung von Entfremdung und Widersprüchen zu verdeutlichen. So gesehen wird der Schulbau zu einer utopischen Metapher: Annas ehemaliger Liebhaber Jupp, der als Mechaniker versucht ist, in die Großstadt abzuwandern, wird durch die baulichen Aktivitäten bewogen, am Orte zu bleiben, und symbolisiert somit die Verschmelzung des Industrieproletariats mit der Welt der Landwirtschaft. Obendrein läßt sich die Schule auch als Symbol für Bildung interpretieren, die den Unterschied zwischen Stadt und Land überwinden hilft. Und schließlich wird der Bau der Schule als nichtentfremdete Arbeit hingestellt. Da es Wolf jedoch nicht gelingt, die wirklichen, materiellen Kräfte zu zeigen, die sich einer solchen Entwicklung entgegenstellen, reduziert er den zentralen Konflikt in diesem Stück auf einen Persönlichkeitskonflikt: die gute Anna gegen den bösen Lehmkuhl.

In Strittmatters *Katzgraben*, der drei Jahre nach Wolfs Stück geschrieben und aufgeführt wurde, haben wir es nicht mehr mit einem Persönlichkeitskonflikt, sondern mit Klassenkampf zu tun. Auch hier geht es um ein Bauprojekt, das eine Brücke in die Zukunft bildet. Stei-

nert, der örtliche Vertreter der Partei, ist nach Katzgraben gekommen, um den Bau einer Straße zur nächsten Stadt voranzutreiben. Dem setzt der Großbauer Großmann Widerstand entgegen, da er in der Straße eine Bedrohung der feudalen Abhängigkeitsverhältnisse sieht, von denen er direkt profitiert. Die Niederlage Großmanns wird entsprechend dem marxistisch-leninistischen Modell dargestellt: die Parteiführung arbeitet in Übereinstimmung mit den Produktivkräften. Erst als ein Ochse ins Dorf geschickt wird, der dem Kleinbauern Kleinschmidt dazu verhilft, sich von dem Abhängigkeitsverhältnis zu seinem Unterdrücker Großmann zu befreien, findet Steinert auch Unterstützung für das Straßenbauprojekt.

Bereits 1926 erwog Brecht die Möglichkeiten eines Geschichtsdramas, in dem die historischen Hauptantagonisten — das Proletariat und der Kapitalist — sich auf der Bühne nicht mehr realistisch gegenüberstehen. In der ländlichen Welt des ›Agroprop‹ ist dies jedoch noch möglich. Hans Geerds sagt dazu folgendes: »Während wir in der Stadt die entscheidende geschichtlich-ökonomische Veränderung, nämlich die Umwandlung der Besitzverhältnisse in der Industrie als eine Veränderung vom meist anonymen Großeigentum zum Volkseigentum erleben — was sich im Bewußtsein der Arbeiter und anderer Schichten oft sehr kompliziert reflektiert — erscheint die ökonomische Veränderung auf dem Lande viel einleuchtender, sichtbarer.«¹⁰ In *Katzgraben* konfrontiert uns Strittmatter noch mit einer Totalität klar überschaubarer Produktionsstätten und Klassenkonflikte. Die Bauernstube bringt die zersplitterte Welt des zwanzigsten Jahrhunderts wieder zusammen. Als Produktionsstätte vereinigt sie Heim und Herd mit allen Sphären des Gesellschaftlichen und des Privaten: sie ist Wohnstatt, Arbeitsplatz, Versammlungsort und natürliche Arena, in der die im Klassenkampf Handelnden sich noch einmal ›Aug in Aug‹ gegenüberstehen können. Das schafft wichtige dramatische Möglichkeiten, obwohl es in gewissem Sinne das Verstehen der Realität erschwert. Wir sehen, wie der politische und ökonomische Kampf geführt wird, und wie er selbst in den intimsten Gesten menschlicher Existenz zum Ausdruck kommt. Die Entwicklung und kleinen Konflikte der Kleinschmidt-Familie stehen in engem Zusammenhang mit ihrer täglichen Arbeit. Frau Kleinschmidt, da sie ihre Arbeitskraft an den Großbauern verkauft hat, wird direkter ausgebeutet als ihr Ehemann. Andererseits ist sie jedoch als Lohnarbeiterin ›freier‹ als dieser, dem Großbauern Widerstand zu leisten. Daher ist sie eine der ersten, die gegen den Großbauern und für die Straße stimmt, was gleichzeitig zur Politisierung ihres Mannes beiträgt. Die Tochter beginnt ihr Agronomiestudium und symbolisiert die Veränderungen in der Familie und auf dem Lande. Die Entwicklung der Kleinschmidts basiert auf materiellen und ideellen Triebkräften. Und alle: der Ochse, der Parteise-

ekretär Steinert, die sich verändernde Familie sind wie selbstverständlich auf dem Bauernhof versammelt.

Während der Proben dieses Stückes am Berliner Ensemble wurden zwei Änderungen am Original vorgenommen, die uns Aufschluß über dessen Funktion in einem dynamischen historischen Prozeß geben. Die erste Abänderung hängt mit der Dämonisierung des Großbauern zusammen. Brecht, der exzessiven Verwendung komischer Verfremdung bei der Darstellung dieser Figur beschuldigt, erwiderte: »Der Großbauer ist der Dorffeind, wir haben das Recht, ihn zu verhöhnern, solange wir ihn noch als gefährlich darstellen.«¹¹ An einer Stelle während der Proben bestand Brecht darauf, daß der Großbauer das Wort »Ausradieren« (in bezug auf den rebellischen Kleinbauern Wiechert) nicht schreit, sondern »leise und gefährlich«¹² spricht, um dessen faschistische Vergangenheit und deren latente Gefahr für die Gegenwart zu betonen. Eine zweite Abänderung betraf die Entwicklung des Parteisekretärs Steinert zu einem positiven Helden. Brecht hatte dieser Figur gegenüber ambivalente Gefühle. Seiner Meinung nach sollte sie als vorbildlich und nichtvorbildlich, als lehrend und lernend dargestellt werden.¹³

Brechts Unbehagen war nicht unbegründet, da die Veränderungen, die in beiden Charakteren vorgenommen wurden — zum Teil um den dramatischen Konflikt zu verschärfen — auch historisch-politische Implikationen haben. Die stärkere Betonung der Persönlichkeit, der Rolle der Partei (Steinert) und des Faschismus (Großmann) nimmt die Konfliktmotivierung und die historische Bewegung aus jenen Widersprüchen heraus, die dem Dorf und der Landreform immanent sind. In *Katzgraben* ist die Betonung der nicht eigentlich am historischen Prozeß beteiligten Elemente nur eine Tendenz, die noch dadurch neutralisiert wird, daß der Kleinbauer sehr stark ins Spiel gebracht wird. Der Grad der Verwirklichung dieser Tendenz in den verschiedenen Stücken ist ein weiterer Hinweis darauf, inwieweit es sich um ein dialektisches oder nur affirmatives Agitationstheater handelt.

In Paul Freyers *Kornblumen* (1954) dreht sich die Handlung um zwei Pole: die Partei und den Bösewicht. Der naive, frühere Kleinbauer und jetzige LPG-Vorsitzende Moltz wird zum Opfer seines Stellvertreters Klein, der die LPG sabotiert, die Melkerin Lore erpreßt, eine sexuelle Verbindung mit ihm einzugehen, und schließlich sogar einen Mordversuch an Moltz unternimmt, kurz: sich als ein moralisches und politisches Monstrum entlarvt. Doch da eilt Paul Hustermann, Fabrikarbeiter und Parteimitglied, der vom ZK aufs Land geschickt wurde, zu Hilfe. »Er ist 34 Jahre alt, macht einen bescheidenen, nicht unsympathischen Eindruck. Ein Mensch aus der Fabrik, steht mit beiden Beinen im Leben, hat Humor und wird selten laut.«¹⁴ Überflüssig zu sagen, daß sich Paul der gefallenen Lore annimmt, dem ruchlosen

Klein das Handwerk legt, die LPG auf den rechten Kurs zurückbringt und sich für das bukolische Landleben entscheidet.

Die Figur des in der Arbeiterklasse verwurzelten Parteimitglieds, die kommt, um die Karre wieder aus dem Dreck zu ziehen, ist eine typische Figur in all diesen Stücken und muß im Lichte des Kollektivierungsprozesses verstanden werden. Die Verwendung einer Figur wie Steinert in den *Katzgraben*-Aufführungen der Jahre 1952/53 hängt mit der ersten Kollektivierungsperiode zusammen. Zu dieser Zeit waren 90 Prozent der LPG-Mitglieder Kleinbauern (die Groß- und Mittelbauern widersetzen sich dem Eintritt, weil die LPGs ihnen als nicht wirtschaftlich erschienen), deren Mangel an Erfahrung zu Produktionsstockungen führte, was wiederum gesteigerte Anstrengungen von Partei und Staat zur Folge hatte, die Situation besser unter Kontrolle zu bekommen und den negativen Entwicklungen abzuweichen. Der Aufstand des 17. Juni 1953 brachte ein Nachlassen des Druckes bis Ende 1956, doch im Herbst 1957 wurde der Kollektivierungsprozeß mit dem 33. Plenum des ZK der SED, das den »Grundstein für den Sieg des Sozialismus auf dem Lande« legte, wieder intensiviert. Diese Kampagne erreichte ihren Höhepunkt im April 1960. Neben der sich ständig verschärfenden Agitation von Partei- und Staatsfunktionären, Agitatoren aus den Industriebetrieben, Werbe- und Kampfbrigaden, spiegelt sich der verstärkte politische Druck auch in jenen zehn »Agro-Dramen« wider, die zwischen 1958 und 1960 geschrieben wurden.

In *Das Wagnis der Maria Diehl* (1959) von Fred Reichwald führte die Ankunft des Industriearbeiters Walter Busching zur Reorganisation des Arbeitsablaufs im Stall einer LPG und schließlich zur Entlarvung des Agronomen Joachim Keding als Agenten und ehemaligen Faschisten. In diesem Stück befindet sich die gesamte Landgemeinde noch in tiefem Dornröschenschlaf. Die LPG-Bauern werden als lethargisch, jeder Veränderung feindlich gesinnt und auf die Rückkehr der alten Ordnung wartend geschildert. Maria Diehl ist bis zu ihrer Erlösung durch den Proletarier Busching ein Sexobjekt in den Händen von Keding. Wieder dient das Faschismusmotiv dazu, die Kräfte des Widerstandes zu dämonisieren, und wieder werden sie außerhalb der wirklichen, materiellen Widersprüche angesiedelt.

Hedda Zinners Stück *Was wäre wenn ...* (1959) gestaltet eine hypothetische Situation, nach der die Grenzstadt Wilshagen dem Westen übergeben werden soll. Während sich die Loyalität der eigenschaftsbewußten Mittelbauern, den sich ändernden Eigentumsverhältnissen folgend, ändert, steht der Proletarier Grollmann als einer der wenigen gegen die anschwellende Flut des Gesinnungswandels.

In seinem zweiten »Agro-Drama« *Die Holländerbraut* (1960) versucht Strittmatter die Beziehung der sozialistischen Gegenwart zur faschistischen Vergangenheit darzustellen. Im Jahre 1943 schwängert der Großbauer und Erznationalist, Leutnant Heinrich Erdmann die Bäuerin

Hanna Tainz. Erdmann lehnt jede Verantwortung ab und schiebt die Vaterschaft einem Holländer zu, worauf sie geschlagen wird und ihr noch ungeborenes Kind verliert. Nach dem Krieg wird sie zur Bürgermeisterin der Stadt gemacht, nimmt wiederum eine Beziehung zu dem jetzigen Neubauern, aber immer noch reaktionären Erdmann auf und wird wieder schwanger. Erdmann verhindert die versuchte Abtreibung, weil er in seiner Beziehung zu Hanna als Bürgermeisterin des Ortes materielle Vorteile für sich wittert. Während es Strittmatters Absicht ist, die Verwandlung alter Beziehungen in einem neuen Milieu zu zeigen, tendiert die Darstellung Erdmanns und seines Verhältnisses mit Hanna dazu, Geschichte und Sozialismus zu biologisieren und zu romantisieren. Und die Idealisierung des ewigen ländlichen Idylls und der Mutterschaft, nun als lebenspendende Kraft des Sozialismus gesehen, kommt gerade jenen Mythen entgegen, die eigentlich zurückgewiesen werden sollten.

In Helmut Baiers *Die Feststellung* (1958) wird das Problem der ›Agitation von außen‹ formell thematisiert. In diesem Stück werden der Mittelbauer Finze und seine Frau von dem örtlichen Vorsitzenden der LPG ideologisch genötigt, der LPG beizutreten. Sie lehnen aus wirtschaftlichen Gründen ab, und, Repressalien befürchtend, verlassen sie die DDR. Bei ihrer Rückkehr werden sie gebeten, ihr Verhalten zu erklären. In Übereinstimmung mit den Prinzipien des Brechtschen Lehrstücks spielen Finze und der Vorsitzende — gleichsam als ›Spiel im Spiel‹ — alle Aspekte des Konflikts mit vertauschten Rollen durch. Indem sie sich so mit der jeweils anderen Seite identifizieren, beginnen sie ihr Versagen als Mangel an Verständnis und angemessenem Verhalten zu verstehen. Die Moral des Stückes basiert auf folgender Einsicht:

»Der kleine Bauer: Damit ist die Frage geklärt, wir danken euch. Hätten wir über diese Dinge öfter beraten, wäre uns viel Ärger erspart geblieben. Finze wäre hier geblieben, nicht wahr, Finze?

Der Bauer: Ja. Ich habe dich jetzt begriffen ... da will ich nicht zusehen länger, sondern eintreten.«¹⁵

Helmut Baiers *Die Feststellung* ist ein agitatorisches Tendenzstück und kein historisches Drama. Die Kollektivierung wird als ein Problem der geschickten Überredung gesehen. Daher geht es nicht um ökonomische Widersprüche, sondern um moralisch richtige beziehungsweise falsche Entscheidungen. Der Widerstand Finzes erwächst nicht der Problematik der Umstände, sondern basiert auf seinem Unvermögen, gerade diese Umstände als rechtmäßig und unabwendbar zu verstehen. Indem Baiers das auf dem Behaviorismus beruhende Brechtsche Lehrstück benutzt, um Finze und den Zuschauern ideologischen Nachhilfeunterricht zu geben, verwandelt er es in ein Manipulationsinstrument. Im Zentrum der *Maßnahme* stehen moralische Kon-

flikte, die in der materiellen Wirklichkeit wurzeln. Hier gibt es keine einfachen Antworten. Für Baierl dagegen ist das materielle Problem von vornherein gelöst. Bei ihm gibt es nur Bekehrungen.

Das Geschichtsverständnis, das diesen Stücken innewohnt, ist offensichtlich das Produkt der schweren Krise der späten fünfziger Jahre in der DDR und des daraus resultierenden Apologiebedürfnisses, das für eine kritische Analyse der Kollektivierung sehr wenig Raum ließ. Drei Tendenzen sind in dieser Hinsicht von besonderer Bedeutung:

1. Die faschistische Vergangenheit wird dazu benutzt, die Probleme der Gegenwart zu verschleiern. Anstatt das faschistische Erbe als etwas darzustellen, was auch in der Gegenwart in vielen Menschen weiterwirkt und daher zu einem Faktor bei der Gestaltung historischer Prozesse wird, werden bestimmte einzelne Individuen mit dem Etikett »faschistisch« versehen (Großmann, Keding, Erdmann). Die negative Seite des Konflikts wird so als etwas »Ortsfremdes«, als nicht den objektiven Widersprüchen an einem konkreten Ort entspringend, dargestellt. Das wäre eine Form der Individualisierung historischer Prozesse.

2. Die Arbeiterklasse, verbündet mit der Partei, wird als *der* Katalysator historischer Entwicklung und als *das* historische Subjekt dargestellt. Während in *Bürgermeister Anna* Antriebskraft und Initiative aus der Ortschaft selbst kommen oder wie in *Katzgraben* aus einer Wechselbeziehung zwischen innen (Kleinschmidt-Familie) und außen (Steinert) resultieren, verhalten sich die Bauern in vielen der späteren Stücke bis zur Ankunft der Partei widerspenstig. Der Parteiangehörige als historischer Deus ex machina kann als eine zweite Form der Individualisierung historischer Prozesse angesehen werden.

3. Die Kollektivierung wird als ökonomisch richtig dargestellt, weil sie theoretisch und politisch richtig ist (*Die Feststellung*). Dieser Ansicht liegt ein mechanisches Geschichtsverständnis zugrunde, nach welchem der Geschichtsprozeß nicht durch materielle Widersprüche vorangetrieben wird, sondern sich natürlich und organisch vorwärtswälzt. Sozialismus ist so der unerbittlich notwendige, nächste Schritt eines gewissen vorherbestimmten Prozesses. Der Mittelbauer Finze geht weg, weil ihm die Richtigkeit dieses Prozesses verschlossen bleibt, nicht aber, weil dieser Prozeß selbst problematisch ist. Es mangelt ihm an Bewußtsein. Das aber deutet stark auf eine Überobjektivierung des historischen Prozesses hin.

Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen. Im ideologischen Kern vieler dieser Stücke ist die historische Subjekt-Objekt-Dialektik zerrissen. Es zeigen sich extreme Formen von Voluntarismus und Objektivismus und die Unfähigkeit, die widersprüchliche innere Dynamik der Entwicklung auf dem Lande in den Griff zu bekommen.

Aber nicht alle Stücke, die in der Periode großer Umwälzungen auf dem Lande geschrieben wurden, schrecken vor den historischen Realitäten

täten zurück. Helmut Sakowskis *Steine im Weg* handelt von den inneren Konflikten eines Kollektivs. Angelpunkt des Stückes sind die Steine auf dem Weg zu einer effizienteren Produktion. Nach Jahren treuer Arbeit steht Lisa Martin dem Kuhstall einer großen LPG vor. Alfred Bergmann, ein örtliches Mitglied der LPG Typ I mit enormer Erfahrung und der größten Herde weit und breit, hat einen Antrag auf Mitgliedschaft in der LPG Typ III gestellt. Er macht aber zur Bedingung, daß er Lisas Stelle bekommt. In einer dramatischen Szene im Büro der LPG löst der Vorstand diesen Konflikt zwischen der menschlichen und der materiellen Seite des Sozialismus zugunsten der materiellen. Alfred bekommt den Stall.

Doch das bei weitem wichtigste ›Agro-Drama‹, das aus der Periode der Kollektivierung hervorging, war Heiner Müllers Komödie *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, die zwischen 1956 und 1961 geschrieben wurde. Eine umgearbeitete Version erschien 1964 unter dem Titel *Die Bauern*. Während andere Gegenwartsschriftsteller der DDR die Geschichte nur als Stoff verwandten, macht Müller sie zum Thema und strukturellen Zentrum seiner Arbeiten. Seine Bauern erzählen unverfälscht und rückhaltlos von den schweren frühen Jahren der Landreform in ihrem Dorf: den nichtendenwollenden Mißfolgen, Selbstmorden, Konflikten, Heucheleien, von Terror, menschlicher Schwäche und den Widersprüchen der geschichtlichen Umwälzung. Das kann man nur unter historischer Perspektive als ›Komödie‹ bezeichnen, nämlich als schmerzhaften, aber im Ganzen doch optimistischen Prozeß des Erwachsenwerdens dieser Revolution. Müller konfrontiert uns mit dem dramatischen Vorgang, der diesen Prozeß illustriert. Die erste Szene endet damit, daß der idealistische Parteiangehörige Flint einen Bauern auffordert, die von ihm gerade konfiszierte ›Schillerundgoetheausgabe‹ nicht als Toilettenpapier zu benutzen. Daran schließt sich folgende Regieanweisung: »Er läßt die Bücher fallen und geht ab. Flint hebt die Bücher auf und geht mit Fahrrad, Fahne, Schild und Büchern. Auftreten Hitler mit Eva Braun-Brüsten, angebissenem Teppich und Benzinkanister, und Friedrich II. von Preußen, der ihn verfolgt, zwischen den Beinen seinen Krückstock. Hitler springt Flint auf den Rücken, Friedrich II. springt Hitler auf den Rücken. Wiederholte Versuche Flints, sie abzuschütteln. Bei jedem Versuch fällt etwas anderes mit: das Fahrrad, die Fahne, das Schild, die Bücher.«¹⁶ Diese allegorische Szene veranschaulicht die harten Kämpfe der Aufbaujahre, die von den Anstrengungen gezeichnet waren, eine Tradition am Leben zu erhalten und dabei noch ›ein Fahrrad zu schieben‹. Belastet mit der historischen Erbschaft der Nazis und der preußischen Vergangenheit, stolpert die belagerte Republik in die Gegenwart. Das ist die Realität, der Müller in jedem Bild und jedem Dialog Ausdruck verleiht. Zum Unterschied von seinen Produktionsstücken, die in Form und Thema ganz auf den gesellschaft-

lichen Arbeitsprozeß als einer dialektischen Totalität zugeschnitten sind, haben seine Landwirtschaftsstücke einen weiteren Horizont. Thema ist hier die Geburt eines Zeitalters, die Geschichte der DDR selbst und ihre Beziehung zur Vergangenheit. Flint beschreibt diese Geburt wiederholt als eine gewaltsame und verspätete. »So sah sie aus, die neue Zeit: nackt, wie Neugeborene immer, naß von Mutterblut — Beschissen auch.«¹⁷ Als Bilder von Gewalt und Durchbrüchen vermitteln sie ein Geschichtsverständnis, das jeder objektivistischen oder mechanischen Sicht von Geschichte als eines Abrollens bestimmter Gesetzmäßigkeiten, wie sie in der DDR offiziell vertreten wird, diametral entgegensteht. Verschwunden ist der naive Glauben an den Fortschritt, der nur durch die Charakterlosigkeit reaktionärer Individuen verhindert wird, den wir in so vielen Gegenwartsstücken der DDR finden. Flints Beschreibung der unmittelbaren Nachkriegszeit grenzt ans Apokalyptische: »Aus dem Osten kamen die Trecks, Umsiedler wie Heuschrecken, brachten den Hunger mit und den Typhus, die Rote Armee kam mit der Rechnung für vier Jahre Krieg, Menschen-schinden und verbrannte Erde, aber mit Frieden und Bodenreform.«¹⁸ Die Dynamik basiert hier auf Negativität und Widersprüchen. Geschichte ist für Müller Widerspruch. Darin unterscheidet er sich von den bisher besprochenen Autoren. An der Oberfläche finden wir auch bei ihm viele der Charakteristika, die uns von den anderen »Agro-Dramen« vertraut sind: die reaktionären Großbauern Rammler und Treiber, den Parteisekretär Flint und schließlich den erfolgreichen Kollektivierungsprozeß selbst. Aber im Kern jedes Charakters und jeder Situation findet sich das Knochengerüst der geschichtlichen Realitäten, sowohl subjektiver als auch objektiver, gegen die der wirkliche Kampf geführt werden muß. Diese Realität ist der neue Antagonist in Müllers Stück. Flint ist zu sehr von der »Wer-Wen-Perspektive« seiner Jahre im Exil durchdrungen, um die komplizierten Probleme der Gegenwart zu verstehen. Die Bauern sind opportunistisch und inkompetent. Sie »schießen auf die Sollordnung« und lassen ihre Hunde gegen den Staat los. Das Proletariat in der Gestalt von Traktoristen, dieser »Kehricht aus der Stadt«, erpreßt und beutet die hilflose Landbevölkerung aus.

Obwohl auch bei Müller selbstverständlich viel von der Zukunft die Rede ist, ist sein Stück von den wirklichen Realitäten der Aufbaujahre erfüllt. Als der Anarchist Fondrak die Entbehrungen und Härten jener Zeit verflucht: »Arbeit ist ein Verbrechen gegen die Menschheit [...] Jeder nach seiner Fähigkeit, schreibt deine Zeitung. Und nach dem Bedürfnis«, antwortet Flint, die objektiven Schwierigkeiten der Gegenwart betonend: »Jeder nach seiner Leistung, das hast du vergessen. Die Bedürfnisse kriegen wir später.«¹⁹ Die ersten Jahre waren nun einmal Jahre der optimalen Produktion und der vertragten Belohnung. Es ist genau diese Betonung der Arbeitsmoral beim Aufbau des Sozia-

lismus, die Müllers Stücke von späteren DDR-Gegenwartsdramen abgrenzt. Wie die Arbeiten Brechts vor ihm sind auch seine Werke zu Monumenten vergangener Kämpfe und damit zu klassischen Stücken geworden.

Obwohl nur wenige Jahre später geschrieben, gilt das nicht für die beiden anderen wichtigen ›Agro-Dramen‹ der frühen sechziger Jahre: Hartmut Langes *Marski* (1962) und Peter Hacks' *Moritz Tassow* (1965). Sie repräsentieren gegensätzliche Seiten eines politischen Spektrums. *Marski* ist der letzte reaktionäre Großbauer, *Tassow* der erste nachindustrielle Kommunarde. *Marski* steht gegen Kollektivierung und für individuelle Produktion. *Tassow* verwirft die Privatisierung in Kleinwirtschaften und versucht schon heute eine Kommune von morgen aufzubauen. Im Lichte der Kollektivierung gesehen, ist *Tassow* eindeutig seiner Zeit voraus. Sein Versuch, die harten Realitäten der Jahre 1945/49 in der DDR zu umgehen, indem er in Gargantin eine Kommune gründet, ignoriert die Widersprüche der frühen Jahre der Landreform. In diesem Stück hat Hacks die Zukunft von der Vergangenheit getrennt, indem er sie statisch gegenüberstellt. Wie viele ›Agro-Dramen‹ der späten fünfziger Jahre muß auch Hacks eine der Ortschaft und dem Konflikt fremde Kraft einführen, um die Widersprüche zu überwinden. Genosse Mattukat, die Stimme des ›Realitätsprinzips‹, entlarvt *Tassows* Träume als ›Kinderkrankheiten des Kommunismus‹ und bringt die Dinge wieder ins Lot.

Verglichen mit dem *Tassow* wirkt die Konfliktstellung und deren Auflösung im *Marski* viel dialektischer. Der Brechts Puntila ähnelnde Großbauer will Freunde haben, aber auch seinen Besitz behalten. Um seinen Hof zu bewirtschaften, braucht er Arbeitskräfte. Diese findet er in seinen Freunden, denen er als Ausgleich Maschinen zur Verfügung stellt. Durch das so entstandene Ausbeutungs- und Abhängigkeitsverhältnis wird jedoch die Freundschaft unterminiert. Die Lösung des Widerspruches ergibt sich aus der inneren Logik der Geschichte. Als seine Freunde beginnen, ihn im Stich zu lassen und der LPG beizutreten, sieht er plötzlich die Kollektivwirtschaft als die harmonische Verwirklichung jener drei Werte, die bis dahin sein Leben bestimmt haben: Freundschaft, leiblicher Genuß und Arbeit. Sein Freund Stakusch hat die marskische Vision eines riesigen Tisches, an dem mindestens 2000 Esser Platz haben werden. »Die Vorsuppe würde in Tellern serviert werden, groß wie Ententeiche, da müßten sie mit Schaufeleimern hineinlangen, um einen leer zu machen. Am besten, Sie bedienen sich einer Motorpumpe, die schafft am meisten.«²⁰

Trotz aller formalen politischen Differenzen sind diesen Stücken Probleme immanent, die über die Kollektivierung hinausgehen und sie in das ideologische Klima einer entstehenden konsumorientierten Gesellschaft der sechziger und siebziger Jahre einordnen. Ähnlich wie Balla in Erik Neutschs *Spur der Steine* und Volker Brauns *Kipper Bauch*

sind diese Männer ›totale‹ Menschen. Wie die Titanen greifen Marski und Tassow nach den Sternen und enden fast ›tragisch‹. Doch was noch wichtiger ist, beide beschwören eine Zukunftsvision, die über die Gegenwart hinaus auf eine nachindustrielle, nachfreudianische Welt weist und das Realitätsprinzip selbst in Frage stellt. Marskis und Tassows wichtiger Kampf richtet sich gegen die Widersprüche, die im Zentrum der sozialistischen Leistungsgesellschaft stehen: Wie kann man für das Morgen produzieren und doch heute schon genießen? Konsum und sinnliches Vergnügen par excellence: Das ist ihre Vorstellung von Kommunismus. Die Darstellung von gargantinischen, faustischen Giganten in *Marski* und *Tassow* ist mehr als eine Rückkehr zur Eigeninitiative einer Bürgermeisterin Anna. Die Verschiebung der Betonung von der Produktion zur Konsumtion bildet einen qualitativen Sprung in der Entwicklung des gesellschaftlichen Systems in der DDR und damit eine Verschiebung der Produktion-Konsumtion-Dialektik zugunsten des Konsums. Mit dieser Einsicht kommen wir zum Ausgangspunkt zurück. Noch einmal haben wir Utopia gefunden. Und wieder ist es das ländliche Idyll, mit dem dieses Utopia vermittelt und vorangebracht werden soll. Wo einst der Bauernhof dazu diente, die Konflikte und Veränderungen innerhalb der Welt der Arbeit und Produktion darzustellen, ist er nun eine Spielwiese nachindustrieller Möglichkeiten geworden. Wo einst von Klassenkampf zwischen Klein- und Großbauern die Rede war, wird der Kampf nun gegen das Realitätsprinzip selbst geführt. Hacks' Bemerkungen über die Beziehung des Stückes *Marski* zur historischen Realität treffen auch auf sein eigenes Stück zu:

»Von den vier großen revolutionären Ereignissen unseres Landes, der Bodenreform, der Enteignung der Trusts, der Kollektivierung und dem Neuen Ökonomischen System, behandelt der Marski nicht, wie man vermuten möchte, die Kollektivierung; er ist vielmehr ästhetischer Ausdruck des letzten, und dramatisch scheinbar unergiebigsten von ihnen, des Neuen Ökonomischen Systems. [...] Das NÖS ist die historische Stelle, wo der Sozialismus aus der bloßen und beschränkten Verneinung der Ausbeutergesellschaft sich steigert zur Aufhebung aller geschichtlichen Leistungen vor ihm. [...] Daß das Stück vor dem NÖS geschrieben wurde, ist kein Widerspruch zu dieser Feststellung. Das gehört sich. Dichter sind nun einmal durch einen heißen Draht mit der Küche des Weltgeistes verbunden.«²¹

Hier sehen wir die schärfsten Differenzen zu Müllers Stück *Die Umsiedlerin*. Sein Flint sagt hier: »Die Bedürfnisse kriegen wir später.« Für Marski und Tassow sind sie bereits die Forderungen des Tages. Während in beiden Stücken Bilder von Konsum und Genuß als indirekte Kritik eines überrepressiven Mechanismus innerhalb der Gesellschaft als Ganzer gemeint sind, finden sich jedoch auch Unterschiede, die auf eine verschiedene Geschichtsvorstellung hindeuten. Tassows Utopia ist frei von jedem äußeren und inneren Zwang. Es ist eine

Welt, in der jeder für jeden entsprechend der eigenen Laune arbeitet. Als solche steht sie als totale Negation der wirklichen Gegenwart gegen diese. Die Widersprüche, die es hier gibt, sind statisch und können nur durch die Auflösung Gargantins selbst beseitigt werden. Entwicklung findet nicht statt. In *Marski* dagegen entspringt der Konflikt zwischen Arbeit und Vergnügen der Vergangenheit und wird überwunden. Tatsächlich sind Arbeit und Produktion Bestandteile seiner Vorstellung von Genuß. Marskis Eintritt in die Kollektivwirtschaft verwirft nicht das Alte, um sein genaues Gegenteil zu erreichen, wie Tassow das tut. Bei Lange gibt es einen historischen Prozeß, und die Figur des Großbauern als Promotor des Fortschritts unterstreicht die widersprüchliche Natur dieses Fortschritts. Auch in diesem Punkt steht das ›Agro-Drama‹ symbolisch für das Ganze.

Mit Langes Stück schließt sich der Kreis. Während Lenin schrieb, daß der Bauer kein Sozialist sei und daß es Generationen dauern werde, um ihn umzuwandeln, macht Lange den Archetyp eines Kulaken zum Subjekt und Objekt historischen Fortschritts. Wenn Tassow und Marski in diesen Stücken mehr als nur Bauern sind, dann spricht schon das allein für die Errungenschaften des Kollektivierungsprogramms in der DDR. Die Literatur, die dem entsprang, reflektiert in Inhalt und Form die historische Wirklichkeit, in der sie geschrieben wurde. Als Ort einer Utopie sind sie ein Gegenentwurf zu den vielen Fabrikromanen und -dramen, die zu gleicher Zeit geschrieben wurden. Die Darstellung des gesellschaftlichen und privaten Lebens als einer Totalität, die Herausarbeitung des Klassenkampfes und schließlich die Zukunftsvision eines Sozialismus, der aus dem vollen schöpft, all das findet in der ländlichen Welt des Bauernhofs seinen Ausdruck. In einigen Fällen dient die Darstellung dieser Idylle der Legitimation des Status quo. In anderen Fällen wohnt ihr eine dialektische Geschichtsauffassung inne. Jedoch immer begegnet uns der Glaube an den Fortschritt und an Menschen, die auf der Grundlage gesellschaftlicher Produktion ihre Geschichte in die eigene Hand genommen haben.

(Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Müller)

Anmerkungen

Werke sind in den Anmerkungen einmal mit vollständigen bibliographischen Angaben, dann in abgekürzter Form zitiert.

Ulrich Weisstein: *Das Geschichtsdrama: Formen seiner Verwirklichung*

- 1 René Wellek/Austin Warren, *Theorie der Literatur* (Frankfurt, 1970), 208.
- 2 ebd., 242.
- 3 Herbert Lindenberger, *The Historical Drama: The Relation of Literature and Reality* (Chicago, 1975), X.
- 4 Zu Gutzkows Ansichten über das bislang monographisch nicht erfaßte historische Lustspiel siehe Friedrich Sengle, *Das historische Drama in Deutschland* (Stuttgart, 1969, 182 f.
- 5 Im Vorwort zu *Maria Magdalene* moniert Hebbel, daß man durch »gehaltlose Kaiser-Historien« und »Hohenstaufen-Bandwürmer« die Krankheit der deutschen Nation kaum heilen könne. Friedrich Hebbel, *Werke* (München, 1963), I, 325.
- 6 Vgl. hierzu Sengle, a.a.O., 234 und Lindenberger, a.a.O., 9.
- 7 Vgl. meinen Aufsatz »Vom dramatischen Roman zum epischen Theater«. In: *Episches Theater*. Hrsg. von Reinhold Grimm (Köln, 1966), 34—49.
- 8 Geschichte und Drama. In: *DVjs* 20, 1942, 412.
- 9 R. S. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford, 1946), 7 ff.
- 10 Hegel, *Philosophie der Geschichte* (Stuttgart, 1961), 117.
- 11 ebd., S. 122.
- 12 George Bernard Shaw, *Three Plays for Puritans* (London, 1952), 198.
- 13 Lily B. Campbell, zit. bei Irving Ribner, »The Tudor History Play: An Essay in Definition«. In: *PMLA* 69 (1954), 599.
- 14 ebd., 593.
- 15 Hebbel, *Werke*, a.a.O., III, 550.
- 16 Lukács unterscheidet zwischen »der wirklichen historischen Treue zum Ganzen und dem Pseudohistorismus in der bloßen Echtheit der einzelnen Tatsachen«. In: *Der historische Roman* (Berlin, 1955), 176.
- 17 Martin Opitz, zit. bei Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt, 1963), 51.
- 18 Hebbel, *Werke*, a.a.O., I, 307.
- 19 Vgl. hierzu Lindenberger, a.a.O., 126 und Lukács, a.a.O., 105.
- 20 Julius Petersen, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos* (Stuttgart, 1940), 22.
- 21 Vgl. auch Louis Helbig's Studien *Das Geschichtsdrama Georg Büchners* (Bern, 1973).
- 22 Aus einem Brief an die Braut vom November 1833.
- 23 Etwa in seiner Kritik an Julius Mosens Trauerspiel *Des Sohn des Fürsten*. In: Hebbel, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von R. M. Werner (Berlin, 1903), XII, 222 ff.
- 24 Lukács, a.a.O., 166 f.
- 25 *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hrsg. von Paul Stapf (Berlin, 1960), 234 und 238.
- 26 Aus einem Brief Grabbes vom 12. Februar 1835.
- 27 Oswald Redlich, *Grillparzer und die Wissenschaft* (Wien, 1925), 32.

- 28 John Loftis, *The Limits of Historical Veracity in Neoclassical Drama. In: England in the Restoration and Early Eighteenth Century* (Berkeley, 1972), 27.
- 29 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Darmstadt, 1962), 611.
- 30 Tom F. Driver, *The Sense of History in Greek and Shakespearean Drama* (New York, 1960), 30.
- 31 Irving Ribner, a.a.O., 606.
- 32 ebd., 595.
- 33 Werner Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten* (Stuttgart, 1963).
- 34 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*. Hrsg. von Wolf Dietrich Rasch (München, 1964), 497 u. 529.
- 35 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Leipzig, 1897), IV, 24.
- 36 Auch Benno von Wiese (vgl. Anm. 8) schlägt in die gleiche Kerbe.
- 37 Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* (Frankfurt, 1963), V. 69.
- 38 Lukács, a.a.O., 176.
- 39 ebd., 111.
- 40 Ludwig Tieck, *Kritische Schriften* (Leipzig, 1852), III, 42.
- 41 C. Hugh Holman, *A Handbook to Literature* (Indianapolis, 1972), 97.
- 42 Günther Rühle, Das dokumentarische Drama und die deutsche Gesellschaft. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* (Heidelberg, 1967), 54.
- 43 Peter Weiss, *Brecht-Dialog 1968*. Hrsg. von Werner Hecht (Berlin/DDR, 1968), 108.
- 44 ebd., 291.
- 45 ebd., 292.
- 46 Erwin Piscator, *Schriften*. Hrsg. von Ludwig Hoffmann (Berlin/DDR, 1968), 78.
- 47 Zit. aus Leo Lania's Bemerkungen zu *Konjunktur*, ebd., 207.
- 48 Bertolt Brecht, Tagebucheintrag vom 26. Juli 1926.
- 49 Brecht, *Schriften zum Theater*, a.a.O., II, 293.
- 50 Lukács, a.a.O., 161.
- 51 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Hrsg. von Otto Mann (Stuttgart, 1958), 95.
- 52 Johann Wolfgang Goethe, *Weimarer Ausgabe* 41, 1, 206.
- 53 Zit. bei Lukács, 113.
- 54 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 137.

George L. Mosse: *Die NS-Kampfbühne*

- 1 Günther Rühle, *Zeit und Theater* (Berlin, o. J.), III, 27 f.
- 2 Vgl. Klaus Vondung, *Magie und Manipulation* (Göttingen, 1971).
- 3 George L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen* (Berlin, 1976), 192.
- 4 Vgl. *Der Aufmarsch* (März 1931), 8; zum folgenden vgl. Eugen Hadamovsky, *Propaganda and National Power* (New York, 1972), 175 f.
- 5 Ulrich Mayer, *Das Eindringen des Nationalsozialismus in die Stadt Wetzlar* (Wetzlar, 1970), 46.
- 6 Vgl. *Der junge Nationalsozialist* (September 1932), 13; *Der junge Sturmtrupp* (März 1932), o. S.
- 7 Enthalten in: *Eine Materialsammlung, vorgelegt vom Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens* (Berlin, 1932).
- 8 Adolf Gentsch, *Die politische Struktur der Theateraufführung* (Dresden, 1942), 303.

- 9 ebd., 307; *Illustrierter Beobachter* (1931), 21.
- 10 Gentsch, a.a.O., 305.
- 11 ebd., 308.
- 12 A. E. Frauenfeld, *Der Weg zur Bühne* (Berlin, 1940), 33.
- 13 *Illustrierter Beobachter* (1927), 132.
- 14 ebd., 312.
- 15 ebd., (1930), 14.
- 16 ebd., 773.
- 17 ebd., 72.
- 18 ebd., 14.
- 19 ebd., (1931), 119.
- 20 ebd., (1930), 13 f.
- 21 ebd., (1931), 321.
- 22 ebd., (1930), 211.
- 23 *Völkischer Beobachter*, 2. Beilage (16. 10. 1932), o. S.
- 24 Richard Biedrzyński, *Schauspieler, Regisseure, Intendanten* (Heidelberg, 1944), 53.
- 25 Rühle, a.a.O., 778.
- 26 Eberhard Wolfgang Möller, *Rothschild siegt bei Waterloo* (Berlin, 1944), 11, 41, 124.
- 27 *Nationalsozialistische Monatshefte* (März 1934), 109; Erwin Piscator, *Das politische Theater* (Berlin, 1929), 41, 243.
- 28 Gott, *Freiheit, Vaterland. Sprech-Chöre der Hitler-Jugend* (Stuttgart, o. J.), 7.
- 29 Hans Hinkel, *Einer unter Hunderttausend* (München, 1937), 261.
- 30 Mosse, a.a.O., 110.
- 31 Ernst Lenke, Richard Elsner zu seinem 50. Geburtstag. In: *Das deutsche Drama* (1933) 9, 13.
- 32 Hans Brandenburg, *Das Theater und das neue Deutschland. Ein Aufruf* (Jena, 1919), 36, 20, 11, 33.
- 33 ders., *Das neue Theater* (Leipzig, 1926), 490.
- 34 ebd., 449.
- 35 ders., Der Weg zum Nationaltheater. In: *Die neue Literatur* (Juli 1936), 402.
- 36 Christian Jensen, Hans Brandenburg. Volkhafter deutscher Dichter. In: *Die neue Literatur* (Januar 1936), 10 ff.
- 37 Rudolf Mirbt, *Laienspiel und Laientheater* (Kassel, 1960), 15 f.
- 38 Gerhard Roßbach, *Mein Weg durch die Zeit* (Weilburg, 1950), 90 ff.
- 39 Vgl. dazu Wille und Werk. *Bühnenvolksbund-Handbuch* (Berlin, 1928), 96 ff.
- 40 Das ergibt sich aus der Zeitschrift *Die Spielschar*.
- 41 Vgl. *Das Laienspiel. Erfahrungen, Grundsätze, Aufgaben* (Berlin, o. J.), 11.
- 42 Vgl. Eugen Kurt Fischer, *Die neue Vereinsbühne* (München, 1926), 208.
- 43 Vgl. *Das Volksspiel im NS-Gemeinschaftsleben* (München, 1938), 19.
- 44 Christian Hermann Vosen, *Kolpings Gesellenverein in seiner sozialen Bedeutung* (Frankfurt, 1866), 12.
- 45 ebd., 17 f.
- 46 Die folgenden Texte finden sich im Britischen Museum unter der Nr. 11 747 d 5 (Familien- und Vereinstheater in Paderborn). Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Charlotte Klein.
- 47 Vgl. Adolf Kolping, Gebet und es wird euch gegeben. In: *Ausgewählte Volkserzählungen von Adolf Kolping* (Regensburg, 1930), VI, 119.
- 48 Gentsch, a.a.O., 53; *Die Volksbühne* (Juli 1930, 119).
- 49 Gentsch, a.a.O., 206.

- 50 *Die volkstümliche Bühne* (1918), 2 ff., 51, 191.
- 51 George L. Mosse, *Germans and Jews* (New York, 1970), 50 ff.
- 52 *Die volkstümliche Bühne* (1918/19), 97 ff.
- 53 Demetrius Schütz, *Handlexikon des Theaterspiels* (München, 1925), 40.
- 54 Gentsch, a.a.O., 204.
- 55 *Die Volksbühne* (Februar 1931), 482.
- 56 Gentsch, a.a.O., 55.
- 57 Gerschom Scholem staunte, als er sah, wie das Publikum einem Stück zujubelte, in dem es »bis aufs letzte« verhöhnt wurde. Vgl. Walter Benjamin. *Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt, 1975), 220.
- 58 *Dramatiker der HJ*. Sonderheft zur Theaterwoche der Hitler-Jugend vom 11.—18. April 1937 (Bochum, 1937), 26.
- 59 Rühle, a.a.O., 787.
- 60 *Wille und Macht* (1937), V, 21.
- 61 Paul Alverdes, *Das Winterlager* (München, 1935); Herbert Georg Göpfert, Paul Alverdes. In: *Die neue Literatur* (September 1936), 503 ff.
- 62 Ansprache Baldur von Schirachs bei der Weimarer Tagung der HJ 1937; vgl. *Die neue Literatur* (Mai 1938), 223 f.
- 63 *Die Spielschar* (Januar 1943), 12.
- 64 *Volkestumsarbeit im Betrieb* (Berlin, 1938), 23.
- 65 Hermann Kretzschmann, *Unterricht und Erziehung im deutschen Arbeitsdienst* (Leipzig, 1933), 8.
- 66 *Die neue Literatur* (Juni 1936), 328. Die Formulierung stammt von Martin Luserke.

Andreas Huyssen: Unbewältigte Vergangenheit — Unbewältigte Gegenwart

- 1 Vgl. Dieter Hildebrandt, Der gute Onkel vom Obersalzberg. In: *Die Zeit* (22. 8. 1975).
- 2 Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* (Frankfurt, 1963), 50.
- 3 Helmut Schmidt, Rede zum 30. Jahrestag des Kriegsendes. Zit. nach: *Die Zeit* (23. 5. 1975).
- 4 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (Frankfurt, 1971), 65.
- 5 Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern* (München, 1967), 24 f.
- 6 Theodor W. Adorno, Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit? In: *Erziehung zur Mündigkeit* (Frankfurt, 1972), 10; Wolfgang Fritz Haug, *Der hilflose Antifaschismus* (Frankfurt, 1970); Reinhard Kühnl, Die Auseinandersetzung mit dem Faschismus in BRD und DDR. In: *BRD — DDR. Vergleich der Gesellschaftssysteme* (Köln, 1971), 248—271.
- 7 Günther Weisenborn. Zit. nach: *Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. von Dieter Lattmann (München, 1973), 553.
- 8 ders., Vorwort zu *Die Illegalen*. In: *Historien der Zeit* (Berlin, 1947), 201.
- 9 ders., *Der lautlose Aufstand* (Reinbek, 1953).
- 10 Carl Zuckmayer, *Carlo Mierendorff* (Berlin, 1947), 39. Vgl. auch sein Stück *Des Teufels General*.
- 11 ders., *Als wär's ein Stück von mir* (Wien, 1966), 559.
- 12 Karl Jaspers, Erneuerung der Universität. In: *Hoffnung und Sorge. Schriften zur deutschen Politik 1945—1965* (München, 1965), 32.
- 13 Carl Zuckmayer, *Des Teufels General*. In: *Meisterdramen* (New York, 1966), 449.
- 14 ebd., 378.

- 15 Vgl. Wilfried Adling, Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer. In: *Schriften zur Theaterwissenschaft*, Bd. I, (Berlin, 1959), 11—286.
- 16 Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, a.a.O., 560.
- 17 Adling, a.a.O., 210.
- 18 ebd., 212.
- 19 Zit. nach Adling, a.a.O., 214.
- 20 Julius Hay, *Gerichtstag*; Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür*; Friedrich Torberg, *Innere und äußere Emigration: Ein imaginärer Dialog*; Jakob Geis, *Die Brüder Allemann*.
- 21 Zur Dämonisierungstendenz in der Faschismusforschung vgl. W. F. Haug et al., Ideologische Komponenten in den Theorien über den Faschismus. In: *Das Argument*, 33 (1965), 13—17.
- 22 Vgl. Kühnl, a.a.O., 262 ff.
- 23 Hellmuth Karasek, Dramatik in der Bundesrepublik seit 1945. In: *Die Literatur der Bundesrepublik*, 578 f.
- 24 Friedrich Luft, *Berliner Theater 1945—1961* (Velber, 21962), 67 f.; Paul Rilla, *Literatur, Kritik und Polemik* (Berlin, 1953), 5.
- 25 Peter Lotar, *Das Bild des Menschen. Ein Requiem* (Hamburg, 31955), 5.
- 26 ebd., Vorrede, 3.
- 27 Anne Frank, *The Diary of a Young Girl* (New York, 1967), 306.
- 28 Adorno, *Aufarbeitung*, a.a.O., 26.
- 29 Erwin Sylvanus, *Korczak und die Kinder* (St. Gallen, 1959), 10.
- 30 Vgl. Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß*. In: *Gesammelte Werke*, 18 (Frankfurt, 1967), 161.
- 31 Zur Totalitarismustheorie vgl. Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (Frankfurt, 1958) und Carl J. Friedrich, *Totalitäre Diktatur* (Stuttgart, 1957).
- 32 Hans Otto Ball in *Theater heute*, 3 (1961), 42.
- 33 Albert Schulze-Vellinghausen, *Theaterkritik 1952—1960* (Hannover, 1961), 226.
- 34 Friedrich Torberg, *Das fünfte Rad am Thespiskarren* (München/Wien, 1966), 326 f.
- 35 Siegfried Lenz, *Zeit der Schuldlosen* (Köln, 1962), 6.
- 36 Vgl. auch Albert R. Schmitt, Schuld im Werke von Siegfried Lenz. In: *Der Schriftsteller Siegfried Lenz*. Hrsg. von Colin Russ (Hamburg, 1973), 101.
- 37 Ernst Bloch, Anfragen. In: *Politische Messungen. Pestzeit. Vormärz* (Frankfurt, 1970), 378.
- 38 Reinhard Kühnl, *Das Dritte Reich in der Presse der Bundesrepublik* (Frankfurt, 1966), 176 f.
- 39 Heinz Beckmann, *Nach dem Spiel. Theaterkritiken 1950—1962* (München/Wien, 1963), 313.
- 40 Vgl. Peter Demetz, *Die süße Anarchie* (Frankfurt, 1970), 142.
- 41 Vgl. Max Frisch, *Öffentlichkeit als Partner* (Frankfurt, 1967), 68 f.
- 42 *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung*. Hrsg. von Martin Walser (Reinbek, 1961).
- 43 ebd., 20 (Hirschauer), 68 f. (Schnurre), 81 f. (Raddatz), 142 f. (Schoenberger).
- 44 Vgl. Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews* (New York, 1961).
- 45 Ulrich Sonnemann, Der verwirkte Protest. In: *Merkur* 178 (Dezember 1962), 1147.
- 46 Martin Walser, Vom erwarteten Theater. In: *Erfahrungen und Leseerfahrungen* (Frankfurt, 1965), 64.

- 47 ders., »Realismus X«, ebd., 87.
- 48 ebd., 92.
- 49 Vgl. Günther Rühle, Versuche über eine geschlossene Gesellschaft. In: *Theater heute*, 10 (1966), 8.
- 50 Vgl. Henning Rischbieter, Veränderung des Unveränderbaren. In: *Über Martin Walser*. Hrsg. von Thomas Beckermann (Frankfurt, 1974), 275.
- 51 Martin Walser, Brief an Fritz J. Raddatz vom 21. 2. 1963. In: *Summa Iniuria oder Durfte der Papst schweigen?* Hrsg. von Fritz J. Raddatz (Reinbek, 1963), 47.
- 52 Ulrich Sonnemann, Brief an Fritz J. Raddatz vom 21. 2. 1963. In: *Summa Iniuria*, 47.
- 53 Vgl. Ernst Nolte, *Deutschland und der Kalte Krieg* (München, 1974), 545.
- 54 Vgl. dazu Haug, *Der hilflose Antifaschismus*, a.a.O.
- 55 Vgl. vor allem die vier Sonderhefte über Faschismustheorien von *Das Argument*, 30 (1964), 32 (1965), 33 (1965) und 41 (1966).
- 56 Friedrich Dürrenmatt, Theaterprobleme. In: *Theater-Schriften und Reden* (Zürich, 1966), 119.
- 57 Rolf Hochhuth, Das Absurde ist die Geschichte. In: *Theater 1963*, 75—76.
- 58 Rolf Hochhuth, Die Rettung des Menschen. In: *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*. Hrsg. von Frank Benseler (Neuwied, 1965), 484—490.
- 59 Theodor W. Adorno, Offener Brief an Rolf Hochhuth. In: *Noten zur Literatur IV* (Frankfurt, 1974), 142.
- 60 ebd., 143.
- 61 Jan Berg, Geschichts- und Wissenschaftsbegriff bei Rolf Hochhuth. In: *Dokumentarliteratur*. Hrsg. von H. L. Arnold und S. Reinhardt (München, 1973), 59.
- 62 Vgl. hierzu Rolf Hochhuth, *Die Hebamme* (Reinbek, 1971), 352—425.
- 63 Vgl. Emmi Bonhoeffer, *Zeugen im Auschwitzprozeß* (Wuppertal, 1965), 13; Bernd Naumann, *Auschwitz*, (Bonn, 1965), 141.
- 64 Zit. nach: *Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre*. Hrsg. von Helmut Kreuzer (Tübingen, 1974), 47.
- 65 Andreas Manfred Haiduk, *Der Dramatiker Peter Weiss* (Berlin, 1969), 144.
- 66 Vgl. *Der Spiegel* 19, 11 (10. 3. 1965), 31.
- 67 Vgl. Urs Jenny, Jede Menge Eulen für Athen. In: *Akzente*, 13 (1966), 217—221.
- 68 Helmut Heißenbüttel, Welche Sprache spricht das Theater? In: *Theater 1966*, 84; Marianne Kesting, Völkermord und Ästhetik. Zur Frage der sogenannten Dokumentarstücke. In: *Neue deutsche Hefte*, 14, 1 (1967), 88—97.
- 69 Reinhard Baumgart, Mit Mördern leben? Ein Nachwort zu Hannah Arendts Eichmann-Buch. In: *Merkur*, 206 (Mai 1965), 485.
- 70 Nachzügler der Bewältigungsdramatik sind die Hochwälder-Stücke *Der Himbeerpfücker* (1965) und *Der Befehl* (1967), Kirsts *Aufstand der Offiziere* (1966), Graetz' *Die Verschwörer* (UA erst 1968), Sperrs *Koralle Meier* (1970), Dorsts *Eiszeit* (1972) und Hartmut Langes *Die letzten Stunden der Reichskanzlei* (1975).
- 71 Georg Lukács, Über die Bewältigung der deutschen Vergangenheit. Vorwort zu *Von Nietzsche zu Hitler oder Der Irrationalismus und die deutsche Politik* (Frankfurt, 1966), S. 24.
- 72 Adorno, *Aufarbeitung*, a.a.O., 13.
- 73 ebd., 28.

Jim Elliott / Bruce Little / Carol Poore:
Naturwissenschaftlerdramen und Kalter Krieg

- 1 Ernst Schumacher, *Drama und Geschichte* (Berlin, 1965), 194.
- 2 Gar Alperovitz, *Cold War Essays* (New York, 1970), 63.
- 3 ebd., 63.
- 4 ebd., 66.
- 5 ebd., 110.
- 6 ebd., 71.
- 7 D. F. Fleming, *The Cold War and its Origins, 1917—1960* (Garden City, 1970), II, 1056.
- 8 William A. Williams, *The Tragedy of American Diplomacy* (New York, 1972).
- 9 Fleming, a.a.O., I, 135.
- 10 Friedrich Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden* (Zürich, 1966), I, 119.

Evelyn Torton Beck / Betsy Edelson / Nancy Vedder-Shults:
Frauen an der Front

- 1 Describe, Inform, and Comment: Why We're Here. In: *Alternative Theatre I*, 1 (September, 1975).
- 2 John Russell Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre* (Middlesex, 1970), 158 f.
- 3 The People are a River. In: *Stage Left: Three Plays from Alive and Trucking's First Year* (Minneapolis, 1973), 49—132. Stücke, die nicht in den Fußnoten dokumentiert werden, sind uns entweder durch unsere Fragebögen oder durch eigene Theaterbesuche bekannt geworden.
- 4 Bertolt Brecht, Die Maßnahme. In: *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1967), 651.
- 5 Papp schreibt über seine Intentionen: »I don't do protest plays. I'm not interested in political tracts. I'm interested in art — as a societal force.« Vgl. Mel Gussow, »A Playwright's Invention Named Papp«. In: *New York Times Magazine* (9. November 1975), 81.
- 6 Zit. in Agnes Hübner, *Straßentheater* (Frankfurt, 1970), 68.
- 7 Vgl. zur Geschichte der nordamerikanischen Frauenbewegung auch Jo Freeman, *The Women's Liberation Movement: Its Origins, Structures, Impact, and Ideas*. In: *Women: A Feminist Perspective* (Palo Alto, 1975), 448—460 und Juliet Mitchell, *Woman's Estate* (New York, 1973).
- 8 Ursula Linnhoff, Die neue Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in den USA. In: *Vorgänge* 8, 2 (1974), 74.
- 9 Vgl. hierzu auch dies., *Die neue Frauenbewegung* (Köln, 1974) und *Das Frauenjahrbuch* (Frankfurt, 1975).
- 10 Das Wort WITCH wurde bei anderen Gelegenheiten auch als Abkürzung von »Women Incensed at Telephone Company Harrassment« oder »Women Infuriated at Taking Care of Hoodlums« verwendet.
- 11 Eine Dokumentation dieser Aktivitäten findet sich in *Sisterhood is Powerful*, hrsg. von Robin Morgan (New York, 1970), 538—553.
- 12 Diese Fahrstuhlspiele werden beschrieben in »Elevator Plays«. In: *Women: A Journal of Liberation* (Herbst, 1970), 50 f.
- 13 Joan Holden, The Independent Female: Or A Man Has his Pride. In: *Ramparts* (Dezember, 1970).
- 14 Notes on Chicano Theatre. In: *Chicano Theatre One* (März, 1973), 7.

- 15 Für die »Chicago Women's Liberation Union« im Jahre 1970 von Marylee Aripides, Ellen Afterman, Amy Cederbaum, Sherry Jenkins, Amy Kesselman, Pat McGauley und Naomi Weisstein verfaßt. Unveröffentlicht.
- 16 'This is a Cranky' and 'This is a Flippy'. In: *Guerilla Theater* (New York, 1973), 317—368.
- 17 Beide Aktionen sind dokumentiert in Linhoff, *Die neue Frauenbewegung*, 56—58.
- 18 Vgl. Brechts Bemerkung »Die Entfremdung, welche nötig ist, damit verstanden werden kann«. In: *Gesammelte Werke* 15, 265.

Klaus L. Berghahn:

Die Geschichte des Deutschen Bauernkriegs — dramatisiert

- 1 Friedrich Engels, *Der deutsche Bauernkrieg* (Berlin, 1951), 33. Zur Forschungsdiskussion über den Bauernkrieg vergleiche Max Steinmetz, *Der geschichtliche Platz des deutschen Bauernkriegs*. ZfG 23 (1975), 253—270 und Rainer Wohlfeil, *Der Bauernkrieg 1524—26* (München, 1975).
- 2 Max Steinmetz, *Das Müntzerbild von Luther bis Engels* (Berlin, 1971).
- 3 Marx an Lassalle im April 1859.
- 4 Zu den Bauernkriegsdramen vor 1945 vergleiche: Helmut Brackert, *Bauernkrieg und Literatur* (Frankfurt, 1975), 116 ff. und Walter Dietze, *Der Deutsche Bauernkrieg in der Dramatik*. In: *Material zum Theater* 49 (Berlin, 1974).
- 5 Walther Pollatscheck, *Das Bühnenwerk Friedrich Wolfs* (Berlin, 1958), 111.
- 6 Friedrich Wolf, *Zum Spiel und zur Sache*. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Else Wolf und Walther Pollatscheck (Berlin, 1960), II, 79.
- 7 Dazu: Klaus Kändler, *Drama und Klassenkampf* (Berlin, 1970), 165 ff.
- 8 Zur Entstehungsgeschichte vergleiche Pollatscheck, a.a.O., 101 ff.
- 9 Günther Weisenborn, *Theater* (München, 1967), IV, 278.
- 10 Paul Rilla, *Literatur, Kritik und Polemik* (Berlin, 1952), 37.
- 11 Weisenborn, *Theater*, a.a.O., I, 218.
- 12 Dazu: Jan Knopf, Erblasser Dr. Johann Faustus. In: *Brecht Diskussion*. Hrsg. von J. Dyck u. a. (Kronberg, 1974), 261 ff.
- 13 Alexander Abusch, *Faust — Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur?* In: *Marxismus und Literatur*. Hrsg. von Fritz J. Raddatz (Hamburg, 1969), III, 123 ff.
- 14 ND, 28. Mai 1953.
- 15 Bertolt Brecht, *Thesen zur Faust-Diskussion*. In: *Sinn und Form* 5 (1953), 196.
- 16 Vgl. Anm. 1, 158 f.
- 17 Wolf, *Gesammelte Werke*, a.a.O., VI, 294.
- 18 Zit. nach Karl Kleinschmidt, *Der Mann mit der Regenbogenfahne*. In: *NDL* 2 (1954), 140.
- 19 Wolf, *Gesammelte Werke*, a.a.O., VI, 414.
- 20 Dieter Forte, *Martin Luther & Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchhaltung* (Berlin, 1971), 140.
- 21 ebd.
- 22 Kurt Aland, *Martin Luther in der modernen Literatur* (Witten, 1973), 19—116.
- 23 Yaak Karsunke, *Die Bauernoper* (Frankfurt, 1973), 90.
- 24 Dieses wie die folgenden Zitate aus einem Interview, das Walser *Theater heute* (Sept. 1975) gab.

- 25 Auf die Künstlerthematik, die den Titel erklärt, gehe ich nicht ein, da sie für mich am Rande liegt.
- 26 Ebenfalls aus dem Interview.
- 27 Auf der gleichen Linie parteioffizieller Dramatik liegt auch das *Thomas Müntzer*-Stück von Hans Pfeiffer. Das offenbar bedeutend interessantere Müntzer-Drama von Horst Kleineidam *Hinter dem Regenbogen* lag mir nicht vor.
- 28 Dazu: David Bathrick, *The Dialectics of Legitimation: Brecht in the GDR*. In: *NGC* 2 (1974), 90 ff.
- 29 Was nicht ausschließt, daß man unliebsame Stücke vorzeitig absetzt (Forté in Bielefeld) oder vom Programm streicht (Fortes Stück, das vom WDR-Fernsehen gesendet werden sollte).
- 30 Wolf, *Gesammelte Werke*, a.a.O., XV, 320.
- 31 Vgl. Anm. 1, 33.

David Bathrick: Agroprop: Kollektivismus und Drama in der DDR

- 1 Zit. in: Edgar Tümmler/Konrad Mertel/Georg Blom, *Die Agrarpolitik in Mitteldeutschland* (Berlin, 1969), 54.
- 2 Folgende Quellen wurden für diese Diskussion benutzt: Tümmler/Mertel/Blom, ebd.; Hans Immler, *Agrarpolitik in der DDR* (Köln, 1971); Stefan Doernberg, *Kurze Geschichte der DDR* (Berlin, 1969).
- 3 Vgl. Peter Zimmermann, *Der Bauernroman* (Stuttgart, 1975).
- 4 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1967), XVI, 780.
- 5 Friedrich Wolf, *Gesammelte Werke in 16 Bänden* (Berlin und Weimar), XV, 363.
- 6 Werner Hecht (Hrsg.), *Brecht 73* (Berlin, 1973), 206.
- 7 ebd., 202.
- 8 Wolf, *Gesammelte Werke*, a.a.O., VI, 259.
- 9 ebd., 226.
- 10 Unsere Literatur auf dem Lande. In: *Kritik in der Zeit*. Hrsg. von Klaus Jarmatz (Halle, 1969), 427.
- 11 Brecht, *Gesammelte Werke*, a.a.O., XVI, 806.
- 12 Zit. in: *Theater in der Zeitenwende* (Berlin, 1973), 248.
- 13 Brecht, *Gesammelte Werke*, a.a.O., XVI, 804.
- 14 Freyer, *Kornblumen* (Berlin, 1954), 41.
- 15 *Sozialistische Dramatik* (Berlin, 1968), 236.
- 16 Heiner Müller, *Die Umsiedlerin* (Berlin, 1975), 25.
- 17 ebd., 50.
- 18 ebd.,
- 19 ebd., 79.
- 20 Lange, *Theaterstücke 1960—1972* (Hamburg, 1973), 75.
- 21 Peter Hacks, Über Langes Marski. In: *Das Poetische* (Frankfurt, 1972), 105.

Beiträger und Herausgeber

David Bathrick, geb. 1936 in New York. Professor of German an der University of Wisconsin in Madison. Autor von *The Dialectic and the Early Brecht* (1975). Theaterpraktische Tätigkeit und Arbeiten über Brecht, Exil- und DDR-Literatur. Mitherausgeber der Zeitschrift *New German Critique*.

Evelyn Torton Beck, geb. 1933 in Wien. Professor of German, Comparative Literature und Women's Studies. Autorin von *Kafka and the Yiddish Theater* (1971), Mitautorin von *Interpretive Synthesis* (1975) und Mitarbeiterin an *News from Women in German*. — **Betsy Edelson**, geb. 1939 in San Antonio, Texas. Autorin von *The San Francisco Mime Troupe as Radical Theater* (Diss. Wisconsin, 1975) und Regisseurin am Bread and Roses Theater. — **Nancy Vedder-Shults**, geb. 1947 in Palatine Bridge, New York. Mitarbeiterin an *New German Critique* und *News from Women in German*.

Klaus L. Berghahn, geb. 1937 in Düsseldorf. Professor of German an der University of Wisconsin in Madison. Autor von *Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen* (1970). Herausgeber von Schillers dramentheoretischen Schriften und des Bandes *Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes*.

Jim Elliott, geb. 1951 in Cleveland, Ohio. — **Bruce Little**, geb. 1947 in Sarnia/Ontario, Canada. — **Carol Poore**, geb. 1949 in Athens, Georgia.

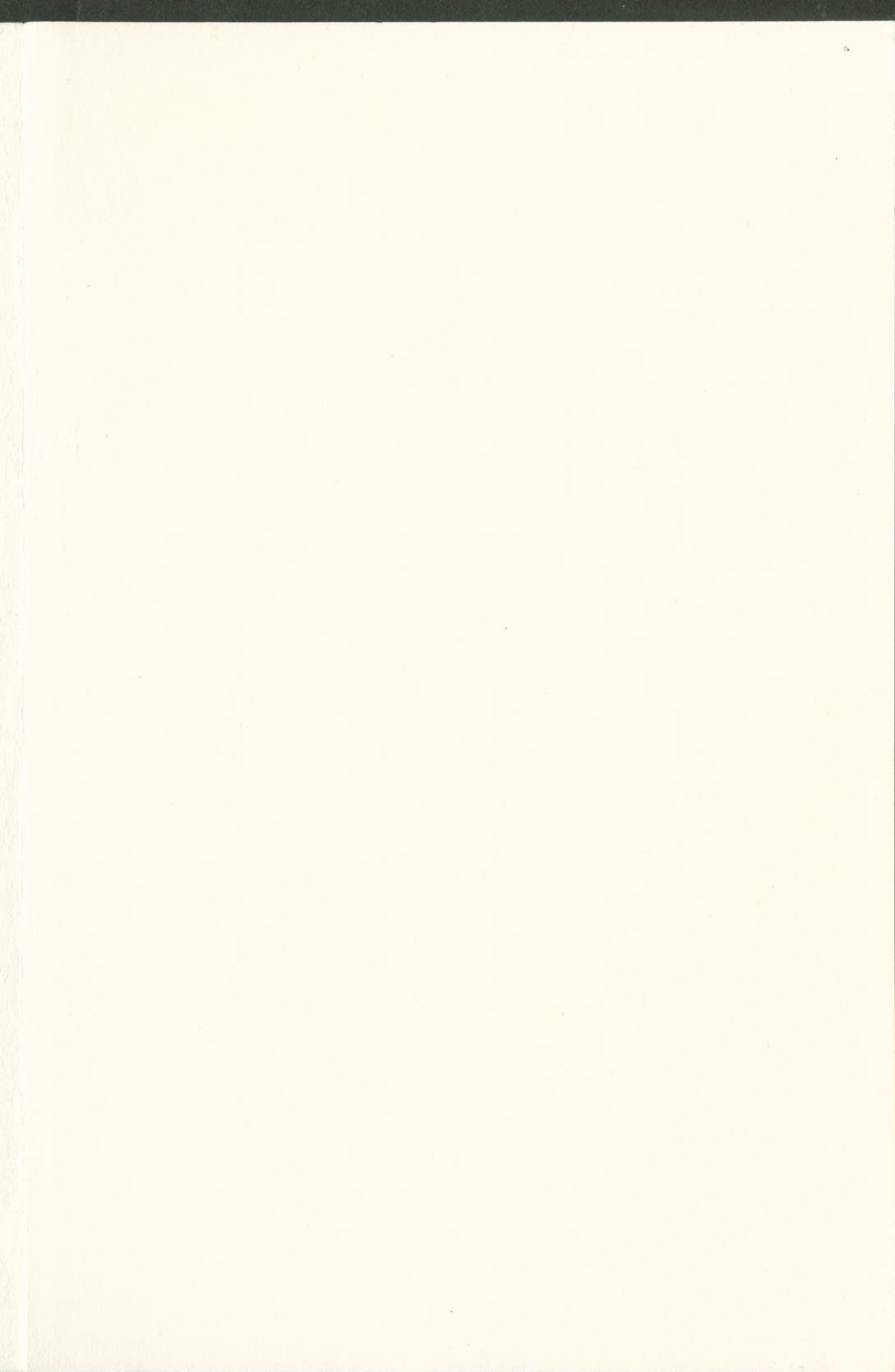
Reinhold Grimm, geb. 1931 in Nürnberg. Professor of German an der University of Wisconsin in Madison. Autor von *Gottfried Benn* (1958), *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes* (1959), *Brecht und Weltliteratur* (1961) *Bertolt Brecht* (1961), *Evokation und Montage* (1961, mit H. O. Burger), *Strukturen* (1963) und *Brecht und Nietzsche* (1976). Mitherausgeber u. a. von *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, des *Brecht-Jahrbuchs* und der Wisconsin-Workshop-Reihe.

Jost Hermand, geb. 1930 in Kassel. Professor of German an der University of Wisconsin in Madison. Autor von *Die literarische Formenwelt des Biedermeiers* (1958), *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, 5 Bde (1959–1975, mit R. Hamann), *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft* (1965), *Jugendstil* (1965), *Synthetisches Interpretieren* (1968), *Von Mainz nach Weimar* (1969), *Stänker und Weißmacher* (1970), *Pop International* (1971), *Unbequeme Literatur* (1971), *Der Schein des schönen Lebens* (1972), *Streitobjekt Heine* (1975) und *Der frühe Heine* (1976). Mitherausgeber u. a. von *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, des *Brecht-Jahrbuchs* und der Wisconsin-Workshop-Reihe.

Andreas Huyssen, geb. 1942 in Düsseldorf. Professor of German an der University of Wisconsin in Milwaukee. Autor von *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung* (1969) und *Bürgerlicher Realismus* (1974). Mitherausgeber von *New German Critique*.

George L. Mosse, geb. 1918 in Berlin. Professor of History an der University of Wisconsin in Madison. Autor von *The Reformation* (1953), *The Holy Pretence* (1957), *The Culture of Western Europe* (1961), *The Crisis of German Ideology* (1964), *Nazi Culture* (1966), *Germans and Jews* (1970) und *The Nationalization of the Masses* (1975). Mitherausgeber des *Journal of Contemporary History*.

Ulrich Weisstein, geb. 1925 in Breslau. Professor of German and Comparative Literature an der Indiana University in Bloomington. Autor von *Heinrich Mann* (1962), *The Essence of Opera* (1964), *Max Frisch* (1967) und *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (1968).



Das Geschichtsdrama hat in den letzten fünfzehn Jahren eine auffällige Renaissance erlebt. Was seit 1960 auf den Bühnen der Bundesrepublik Sensation gemacht hat, sind in steigendem Maß Stücke mit spezifisch politischen, gesellschaftlichen oder – im weiteren Sinn – historischen Stoffen. Die Bauernkriege, die unbewältigte Vergangenheit der Nazizeit, das politische Engagement des Dichters, die gesellschaftliche Verantwortlichkeit des Naturwissenschaftlers, die Frauenfrage, die Probleme der Dritten Welt: all das stand plötzlich auch auf dem Theater zur Debatte. Damit wurde die Bühne wieder zum Tribunal und das Geschichtsdrama zur wichtigsten Gattung der dramatischen Literatur schlechthin.

Die Herausgeber: **Reinhold Grimm** und **Jost Hermand** sind Professoren für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wisconsin, Madison/USA. Weitere Publikationen u. a.: Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert (1974); Realismustheorien (1975).

Sprache und Literatur