

Bernd Mütter

Geschichte als Schauspiel in Theater und Film

Bemerkungen zu Michael W. Schlicht / Siegfried Quandt (Hrsg.): Szenische Geschichtsdarstellung. Träume über Wissen? Marburg (Dr. Wolfram Hitzeroth Verlag) 1989 (= Geschichte. Grundlagen und Hintergründe, hrsg. von Siegfried Quandt, Band 2)

(I) Das Thema "Theater und Geschichte" ist bisher meist von Germanisten und Theaterwissenschaftlern angegangen worden. In dem von Schlicht und Quandt herausgegebenen Band "Szenische Geschichtsdarstellung"¹ hingegen hat sich ein praktizierender Dramaturg mit einem Historiker und Geschichtsdidaktiker zusammengetan, um das Thema aus den Perspektiven beider in den Blick zu rücken. Dies geschieht nun selbst gleichsam in szenischer Form, in der Form des Interviews. Nach einer einleitenden systematischen Skizze "Wir brauchen Geschichtsbilder. Gesichtspunkte und Fragen zur Einführung" aus der Feder des Gießener Geschichtsdidaktikers und Historikers Siegfried Quandt enthält der Band zwölf Gespräche mit renommierten Theaterleuten und Filmemachern, die Michael W. Schlicht, leitender Dramaturg des Schauspiels am Hessischen Staatstheater Wiesbaden, geführt hat. Ein knappes vorläufiges Fazit "Projektion und Perspektive. Ein letztes Wort?" von Schlicht, eine Auswahlbibliographie zur Geschichtsdramatik und biographische Skizzen zu Autoren und Gesprächspartnern beschließen den Band.

Es geht den Herausgebern darum, das alte Problem szenischer Geschichtsdarstellung auf dem Hintergrund der heutigen Kommunikationsgesellschaft und unter den Fragestellungen einer historisch-politischen Bildung und Information, die den Rahmen der Schule weit überschreitet, wieder aufzugreifen. Dabei handelt es sich zunächst um eine Bestandsaufnahme dessen, was auf diesem Gebiet von ganz unterschiedlichen Theaterleuten und Filmemachern bisher gedacht, unternommen und geleistet worden ist. Individuelle, betont subjektive Positionen stehen dabei im Vordergrund. Die Einführung Quandts und die Fragen Schlichts sorgen dafür, daß sie aufeinander bezogen werden können.

(II) Quandt geht aus von einem großen Bedarf an historisch-politischer Orientierung und an Geschichtskultur in unserer über ihren weiteren Weg unsicher gewordenen Gesellschaft, einem Bedarf, der durch die zünftige akademische Geschichtswissenschaft nicht befriedigt werde: "Gerade in einer Zeit der Visualisierung gesellschaftlicher Kommunikation haben Dar-

stellungskünste, die dramatische Bilder und spannende Handlungen bieten, auch im Themenfeld Geschichte eine große Chance, also das Theater etwa und der Film" (S. 7).

Die abgedruckten Gespräche sollen

"den ganzen Spannungsbogen zwischen historisierendem 'Traumspiel' und historischem Wissen, zwischen Fiktionen und Fakten im Blick halten und akzeptieren. Man kann nicht einfach die Fiktion dem Theater bzw. Spielfilm und die Fakten der Wissenschaft zuordnen. Ein genauer Blick zeigt schnell, daß auch in der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung fiktive Elemente enthalten sind und gebraucht werden. Sonst ergäbe sich kein 'Bild'. Wahrscheinlich unterscheiden sich Geschichtswissenschaft und Theater nur graduell: Im ersten Fall dominiert das dokumentarische, im zweiten Fall das fiktionale Prinzip.

Geht man davon aus, daß zu jeder Geschichtsdarstellung politisch-moralische Intention, sachliche Richtigkeit und ästhetische Gestalt gehören, so sind bei Wissenschaft und Theater nur die Akzente anders gesetzt: Die Geschichtswissenschaft betont die sachliche Richtigkeit und die politisch-moralische Intention, das Theater die ästhetische Gestalt und die politisch-moralische Intention. Daraus ergeben sich unterschiedliche Stärken und Schwächen der Aussage. In die Grundprobleme der Geschichtsdarstellung sind beide verstrickt" (S. 8).

Quandt verweist - aus dem systematischen Interesse des Geschichtsdidaktikers heraus - auf drei grundsätzliche Problemzonen, die aus der Sicht des Historikers im Verhältnis zu den Theaterleuten und Filmemachern immer wieder auftreten:

- "- Die Darstellungskünstler halten gerne bewußt Distanz zu historischen Quellen und wissenschaftlicher Geschichtsschreibung. Gleichwohl erheben sie bei ihrer Geschichtsdarstellung Anspruch auf Wahrheit bzw. sogar auf höhere Einsicht und auf gesellschaftliche Wirkung. Wie können solche Ansprüche unter den Aspekten der Kompetenz und Verantwortung legitimiert werden?
- Geschichte ist Entwicklung, Zusammenhang. Theater und Film personalisieren. Vor allem das Theater präsentiert Geschichte in der Regel als Dialog handelnder Personen. Dennoch wagt es sehr weitreichende Zeitbezüge und Aussagen, will gar 'post-historisch' sein. Inwieweit können in diesem Darstellungsmedium überhaupt große Zusammenhänge und langfristige Prozesse erfaßt werden?
- Theater und Film leben vom Pathos der Gestaltung, Dramatiker und Dramaturgen machen Geschichtstheater oder Geschichtsfilme nach eigener Vision. Nähren solche historisierenden Träume nicht historisch-politische Illusionen (etwa der Machbarkeit), die an der Realität vorbeiführen?" (S. 8 f.).

Um es gleich vorweg zu sagen: Antworten auf die drei von Quandt aufgeworfenen Fragen bietet der Band kaum, zumindest nicht solche, die den Historiker und Geschichtsdidaktiker befriedigen können. Zwar bringt Michael W. Schlicht gelegentlich die Position der Geschichtswissenschaft in seine Fragen ein, aber die Rolle der Geschichtswissenschaft und des Historikers ist in den Gesprächen nicht institutionalisiert. Dies war auch nicht die Aufgabe dieses Bandes. In ihm geht es vielmehr um erfahrungsgesättigte Statements praktizierender Theater- und Filmleute, in denen erst einmal

Material für weitere systematische Überlegungen zusammengetragen werden soll. Der Band liefert noch nicht die angestrebte Systematik selbst, er will vielmehr als Vorarbeit dazu eine Schneise in die Problematik schlagen und einen - in dieser Form wohl einmaligen - "Beitrag zum Dialog zwischen Theaterleuten, Filmemachern und Historikern" leisten. Diese Aufgabe erfüllt er vollauf. Wenn eine dauerhafte und ergiebige Kommunikation oder gar Kooperation zustandekommen soll, müßten nun die Vorstellungen von Historikern und Geschichtsdidaktikern zum Thema gesammelt und müßte dann auf dieser Grundlage gemeinsam an einer Systematik der szenischen Geschichtsdarstellung gearbeitet werden.

(III) Schlicht geht in den einzelnen Gesprächen immer wieder von ähnlichen Fragen nach einer Begriffsbestimmung von historischem Schauspiel und Geschichtsdrama, nach dem Verhältnis von Gegenwartsbezug und Vergangenheitsorientierung wie von Realität und Fiktion in der szenischen Geschichtsdarstellung usw. aus und orientiert sich dann, auf den Antworten aufbauend, immer elastischer an der spezifischen Position und Produktion der einzelnen Gesprächspartner. Dabei wird deutlich, daß es neben grundlegenden Gemeinsamkeiten auf einer sehr abstrakten, formalen Ebene gravierende Unterschiede zwischen den verschiedenen Interviewpartnern gibt.

Schlicht hat seine eigene Sicht der Problematik komprimiert dargelegt in dem Artikel "Geschichtsdramatik" des Handbuchs "Geschichte im Fernsehen"². Es heißt dort programmatisch:

"Wenn zum Thema 'Geschichtsdramatik' hier ein Theaterdramaturg zu Wort kommt, so ist eines von vornherein klar: Die Rede ist von Kunst. Und das hat Konsequenzen. Zum Beispiel, daß die Vermittlung von Geschichte, wie sie den Historiker interessiert, ein Hauptanliegen von Geschichtsdramatik nie sein kann. Wo sich Wissenschaft um größtmögliche Objektivität bemüht, kultiviert Kunst ihre Subjektivität, und das zu Recht. Da das künstlerische Subjekt aber notwendig ein gegenwärtiges ist, bleibt eine Kunst, in der der Gegenwartsbezug zugunsten eines Interesses an der Vergangenheit zurückgestellt wird, ein Unding. Es gibt - derzeit in steigendem Maße - die Flucht aus oder vor der Gegenwart. Aber als Flucht bleibt sie bestimmt von der Negativbeziehung zum Ausgangspunkt und nicht von der Positivbeziehung zum Zielpunkt".³

In dieser grundsätzlichen Differenzierung von Kunst und Geschichtswissenschaft stimmt Schlicht mit allen seinen Gesprächspartnern überein. Geschichtswissenschaft erscheint weniger als Hilfe denn als Gefahr für die Geschichtsdramatik, für die Autonomie der Kunst. Die wissenschaftliche Historie in Forschung und Geschichtsschreibung ist die Folie, an der man sich reibt, um sich der eigenen Rolle als historischer Darstellungskünstler bewußt zu werden.

Dasselbe gilt für das Verhältnis zur wissenschaftlichen Germanistik und anderen Literaturwissenschaften: Auch ihre Hilfe wird für Dichter und Dramaturg gering eingeschätzt. Dies zeigt sich am deutlichsten in ihrer Unfähigkeit, eine für beide befriedigende und zugleich hilfreiche Definition von historischem Schauspiel und Geschichtsdrama zu liefern. Schlicht argumentiert in dem erwähnten Artikel des Handbuchs "Geschichte im Fernsehen", nachdem er verschiedene germanistische Definitionsversuche hat Revue passieren lassen:

"Wer so selbstverständlich von einem historischen Stoff spricht, dessen Gestaltung gewisse Dramen oder Schauspiele von anderen unterscheidet, müßte doch eigentlich eine Ahnung davon haben, was ein nichthistorischer Stoff sein könnte. Hier liegt das eigentliche Problem. Die Geschichtswissenschaft teilt zwar ihre Materie in die vier Großbereiche Politik, Soziales, Wirtschaft und Kultur, ausgeklammert wird aber auf diese Weise kein Teil nachprüfbarer Realität. In der Vorstellung von 'Zeitgeschichte' wird auch der Übergang zur Gegenwart aufgehoben, so daß eigentlich nichts bleibt, was einem historischen Interesse entzogen wäre. Wie sieht also ein unhistorischer Stoff für Kunst aus? Gibt es den überhaupt?

Daß solche Fragen nirgendwo präzise gestellt, geschweige denn beantwortet werden, macht deutlich, daß der Gebrauch des Begriffs Geschichtsdrama die Übernahme einer als etabliert geltenden Bezeichnung darstellt und weder auf einer Analyse des so Bezeichneten noch auf einer stichhaltigen Definition des Begriffs basiert. Ein möglicher Begriff Geschichtsdrama meint natürlich mehr als die Kennzeichnung des Dramas als einer - wie jeder weiß - Geschichte und/oder Geschichten enthaltenden theatralischen Form. Er meint eine Verbindung zweier sprachlich getrennter und deshalb gedanklich ebenso trennbarer Elemente zu einem Ganzen. Und das ist eben mehr als die Beschreibung einer Sache durch eine Eigenschaft. Dieses Mehr kann aber nur zustande kommen, wenn bewußt oder unbewußt an der Vorstellung festgehalten wird, Kunstwerke bestünden gemeinhin aus zwei Elementen, nämlich Form und Inhalt, Gestaltung und Stoff, die, verschmolzen und doch trennbar, ein Kunstwerk eben ausmachen. Geschichte als Inhalt, Drama als Form. Diese längst und auf breitester Front überwundene Vorstellung vom Kunstwerk als Kombination der Elemente Gehalt und Gestalt wird von einem Begriff Geschichtsdrama am Leben erhalten und macht ihn eben dadurch fragwürdig.

Aus dieser Perspektive heraus verlieren Überlegungen, die ausreichende oder unzulängliche Qualität von Definitionen betreffend, jedes weiterführende Interesse".⁴

(IV) In dieser Auffassung von der relativen Bedeutungslosigkeit definitorischer Bemühung ist Schlicht sich einig mit fast allen seinen Gesprächspartnern. Die Skepsis der Theater- und Filmleute gegen derartige wissenschaftsorientierte Bemühungen ist groß. Gleichwohl zeigen die Antworten auf Schlichts diesbezügliche Fragen, daß die geschichtsdramatische Tätigkeit der einzelnen Gesprächspartner von sehr konkreten Vorstellungen darüber geprägt ist, was ein Geschichtsdrama überhaupt sei. Und dabei ergeben sich - je nach dem Arbeitsfeld der verschiedenen Gesprächspartner - gewaltige Abweichungen.

Neben der Vorstellung von der Autonomie der Kunst und folglich der Abgrenzung zur wissenschaftlichen Historie und Germanistik vermitteln fast alle Interviews den Eindruck einer verbreiteten Skepsis gegen Ideologie - und zwar ohne Rücksicht auf Herkunft und Prägung der Ideologie. Soweit die Gesprächspartner aus der Bundesrepublik betroffen sind - und das ist die große Mehrheit - spiegelt sich darin die Reaktion auf die politisch-gesellschaftliche Überstrapazierung von Theater und Film seit Studentenbewegung und Reformpolitik Ende der sechziger Jahre, eine Überstrapazierung, für die vor allem Brecht in Anspruch genommen wurde. Offensichtlich handelt es sich dabei aber auch um ein Problem, das jenseits der Grenzen der Bundesrepublik bekannt ist, wie an Äußerungen der Gesprächspartner aus der DDR, Österreich und den USA deutlich wird (S. 17 f., 22 ff., 115 ff.).

Was steckt dahinter? Eine verbreitete Stimmung, daß die progressiven ideologischen Systeme zu hohe Erwartungen in die Veränderbarkeit der Verhältnisse und die Machbarkeit von Geschichte erweckt haben, daß sie ihren eigenen Ansprüchen nicht gerecht geworden sind - und dies angesichts eines gesellschaftlichen und globalen Entwicklungsprozesses, der sich von menschlichen Bedürfnissen und Hoffnungen weitgehend gelöst hat und anscheinend nach abstrakten, kaum beeinflussbaren Eigengesetzlichkeiten fortschreitet. Verbreitete Ohnmachtgefühle mit privatistischer Flucht aus Gegenwart und politisch-gesellschaftlicher Verantwortung sind die Folge.

Findet sich in solcher Einschätzung der Situation ein weitreichender Konsens, so sind doch die Reaktionen darauf unterschiedlich. Der profilierte Dramatiker Volker Braun aus der DDR meint:

"Man fürchtet, die Stoffe zu kompromittieren durch Ideologie, die den Realismus austreibt. Wir fühlten uns früher gestützt durch wackere Intentionen. Wir haben die Realität sozusagen zusammengeknautscht in der Faust unserer ideologischen Vorsätze. Da sind wir gebrannte Kinder. Deswegen vielleicht dieser nicht nur anti-ideologische, sondern auch anti-aufklärerische Zug in der DDR-Literatur. Man zieht es vor, sich in die von der Gesellschaft nicht angetastete Intimität des eigenen Selbstbewußtseins zurückzuziehen, und das ist wirklich ein Witz" (S. 17 f.).

Der bekannte Dramatiker Tankred Dorst aus der Bundesrepublik drückt den gleichen Sachverhalt etwas anders aus:

"Ich merkte, daß wir bei der Beschreibung von Figuren auf dem Theater meist sehr eng sind. Wir motivieren, psychologisch und vor allem sozial. Und das empfinde ich heute anders. Solche Motivierungen mögen wichtig sein, sind aber nur eine wichtige Nebensache, nicht mehr. Was ein Mensch berufsmäßig oder sozial ist, das ist er nur unter anderem. In ihrem Wesen beschreiben kann das eine Figur nicht".⁵

Man will sich also wieder stärker auf differenzierte "Realität" einlassen. Gleichwohl: Trotz aller Skepsis gegen Ideologie und System mögen sich Braun und Dorst und die meisten anderen Gesprächspartner Schlichts auf bloße Beschreibungen von Realität in der szenischen Geschichtsdarstellung nicht beschränken. So meint Dorst:

"Am Ende geht es immer um die Frage der Einmischung. Wird man zum Heiligen oder zum wahren Menschen, wenn man alle Dinge so läßt, wie sie sind? Das ist heute eine verbreitete Ansicht. Man läßt das Gras wachsen und Hitler Hitler sein. Denn wenn man sich einmischt, sagen sie, mischt man sich aus Hochmut ein. Man darf dem Schwachen nicht helfen, weil man nicht weiß, wer der Schwache ist und ob man selbst Stärke besitzt oder sich das nur einbildet. Wer sich einmischt, sagen sie, knüpft nur weiter an dem Netz der Verstrickungen und der Schuldhaftigkeit, das einmal alles ins Verderben ziehen wird. Das ist nicht meine Meinung" (S. 39 f.).

Und Eberhard Fechner, Regisseur zahlreicher bekannter historischer Fernseh-Dokumentencollagen, spricht von der

"Erkenntnis, daß wir endlich aufhören müssen, die deutsche Geschichte von 1933 bis 1945 als 'Betriebsunfall' abzutun, der sich nicht wiederholen kann und dessen Akteure - Bestien und Teufel allesamt - vor 40 Jahren in die Hölle gefahren sind. Wenn es so wäre, brauchten wir uns über diese Sache keine Gedanken zu machen. Daß Menschen sich aber immer so verhalten können, heute und morgen und überall, das müssen wir begreifen. Und wir müssen versuchen herauszufinden, was manche von uns dazu bringt, so zu denken und zu handeln" (S. 54 f.).

Eberhard Menge, Filmregisseur und Fernsehmoderator, erklärt rundheraus:

"Ich glaube, daß uns Fernsehjournalisten eine ganz ungeheure Verantwortung zugefallen ist aus Gründen, mit denen wir gar nichts zu tun haben. Unsere Produkte sind zur einflußreichsten Autorität für die Bewohner dieses Landes geworden. Die klassischen Autoritäten kann man doch heute vergessen, ob das Eltern, Lehrer, Pfarrer oder Chefs sind. An ihre Stelle sind die Ergebnisse journalistischer Arbeit getreten. Das hat für den, der an so was arbeitet, zur Folge, daß er sich Gedanken darüber machen muß, was er mit seiner Arbeit anrichtet. Denn wirkungslos bleibt seine Arbeit eigentlich nie" (S. 82).

Auf die Frage Schlichts, ob Menges "berufliches Verantwortungsbewußtsein" von der Aufklärung geprägt sei, antwortet dieser bezeichnenderweise:

"Ja. Aber es gibt einen wesentlichen Unterschied: Die Aufklärer vor 200 Jahren haben unmittelbar nur auf eine Elite gewirkt. Erst danach verbreiteten sich ihre Gedanken langsam und in vermittelter Form. Wir heute wirken direkt. Wir haben es immer gleich mit Millionen zu tun."

Auch Edgar Reitz, Autor und Regisseur z. B. der berühmt gewordenen Fernsehserie "Heimat - eine deutsche Chronik", möchte bei aller Skepsis gegen ideologische und systematische Betrachtungs- und Herangehensweisen auf eine bestimmte Intention, eben auf historisch-politische Bildung, nicht verzichten: Seit es Geschichtsschreibung gibt,

"steht im Hintergrund ein bestimmtes Interesse. Das sah in den verschiedenen Phasen der Geschichte recht verschieden aus, abhängig auch davon, für wen die Geschichte jeweils aufgeschrieben wurde. Ob als Bericht über die Provinzen an die römische Zentralregierung oder als Festschreibung eines Lernstoffes für Schulkinder. Fast immer waren es aber die Interessen der Herrschenden, die ihren Niederschlag in der Geschichtsschreibung fanden. Das hat sich - glaube ich - auch noch nicht sehr grundlegend geändert, seit wir in einer Demokratie leben. Sollte sich aber ändern.

Denn was ist Geschichte, wenn man sie aus dem Interesse einiger weniger befreit? Geschichte ist alles, ist das Leben aller Menschen zusammengenommen in allen seinen Details. Geschichte ist insofern auch ein Gegengift gegen den Tod, ein Mittel, mit dem Vergänglichkeit bekämpft wird ...

Die Grundlage dieser Vorgänge ist das Gedächtnis. Das Gedächtnis selbst kann sich nicht ändern. Es ist wie ein abgeschlossenes Meer von Erlebnispartikeln, auf dem die Erinnerung wie ein Schiffchen herumfährt und sich mal dieses, mal jenes an Bord holt ...

Die Aufgabe für Geschichtsschreibung müßte ... sein, aus den unendlich vielen Dokumenten, die jede Generation hinterläßt, aus ihrem individuellen und kollektiven Gedächtnis etwas zu schaffen, das den lebenden Menschen mit ihren lebenden Interessen wirklich nützliche Erinnerungsarbeit ermöglicht, die ihnen also zum Besitz ihrer eigenen Geschichte verhilft. Leider geschieht das im akademischen Betrieb viel zu selten, wenn es auch heute vielleicht häufiger geschieht als früher. Auch die Medien schenken den Menschen ihre Geschichte nicht. Allenfalls die Kunst tut etwas in dieser Richtung. Alle großen Romane der Weltliteratur stellen mehr Gedächtnisstoff zur Verfügung als die Geschichtsschreibung ihrer Zeit ..." (S. 93 ff.).

Vor allem in der "ästhetischen Strukturierung" szenischer Geschichtsdarstellung sieht Reitz eine Chance, den Menschen "sekundäre Erfahrungen" für die Bewältigung eigener Probleme in der komplexen gegenwärtigen Gesellschaft zu vermitteln.

"Sekundäre Erfahrungen sind all die Erlebnisse, die uns aus zweiter Hand begegnen, in Büchern, Theaterstücken, Filmen, aber natürlich auch in der Zeitung oder sonstwie erzählt, obwohl ich glaube, daß auf der Ebene der sekundären Erfahrung diejenigen, die künstlerisch-absichtsvoll vorstrukturiert sind, viel wichtiger sind als zufällig unstrukturierte. Das liegt daran, daß in der künstlerischen Struktur die Abgründe, die uns erschrecken, miteinander in Beziehung gesetzt sind, in Beziehungen, die zu kennen uns hilft, wenn wir in unserem primären Erfahrungsbereich, dem alltäglichen Leben, unvermittelt und scheinbar rettungslos vor einem ähnlichen Abgrund stehen. Auf diese Weise können wir unser Reflexverhalten sozusagen trainieren. Und da könnte Geschichtsschreibung, richtig verstanden, eine eminente Bedeutung haben" (S. 95).

Diese Versuche, trotz aller Abwendung von Ideologie und System und Parteinahme für die Vieldeutigkeit der Kunst doch eine historisch-politische Intention in Theater und Film zum Ausdruck zu bringen, werden nun durch Autoren der sogenannten Postmoderne und Postdramatik, auf die sich einige der Gesprächspartner Schlichts beziehen, glatt ad absurdum geführt. Hier ist vor allem Robert Wilson zu nennen, auf den Andrzej Wirth eingeht, Theaterwissenschaftler in Gießen. Wirth charakterisiert die 'postdramatische' Poetik wie folgt:

"Sie macht das Erkennen der dargestellten Probleme nicht unbedingt leicht, weil Probleme nicht in Form einer linearen Handlung erscheinen, sondern sozusagen als polyphones Thema. Die inhaltlichen Elemente, also auch Historizität oder Nichthistorizität, tauchen innerhalb einer architektonischen Matrix auf; sie sind nach formalen Prinzipien auf den theatralischen Diskurs verteilt und geordnet. Sehr viel hängt davon ab, wie der Zuschauer das Angebotene sich ansieht oder 'liest', da keine hierarchische Bedeutung mitgeliefert wird" (S. 127). Und weiter:

"Der von mir vorgeschlagene Terminus 'postdramatisch' verweist auf das Versinken des Dramas nicht nur als einer Form, sondern als eines Denkmodells. Und Drama als Denkmodell hat schließlich lange Zeit die Auffassung von Geschichte geprägt. Man sprach doch vom Drama der Geschichte, wenn man von Geschichte sprach, auch ohne Bezug zum Theater. Und wenn ich heute sage, daß das vorbei ist, dann meine ich nicht nur, daß da eine bestimmte Theaterform überholt ist, sondern schließe mit ein, daß Geschichte als dramatisches Gegeneinander von Protagonisten und Antagonisten nicht mehr vorstellbar ist. Denn diese müssen ja ein Jemand sei. Und danach ist heute nicht mehr zu fragen. Das habe ich mit der angesprochenen Linie Kafka-Brecht-Müller-Wilson versucht, deutlich zu machen.

Die andere Tradition, die von Schiller herkommt und die auch heute noch historische Dramen hervorbringt, die von einer zentralen Perspektive ausgehen, geschichtliche Figuren als positive oder negative Helden in den Mittelpunkt rücken, denken Sie an Hochhuth oder Kipphard, mit dieser Tradition ist es meines Erachtens zu Ende.

Die Frage aber ... ist doch, ob da eine neue, veränderte Sicht von Geschichte das Theater verändert oder ob eine neue Poetik zu einem neuen Geschichtsverständnis führt. Jahrhundertlang haben wir uns gewöhnt, nach anschaulichen Individuen zu suchen und sie dann als interessant und einmalig herauszustellen. Heute suchen Theatermacher plötzlich nach Leuten, die wie Niemand aussehen, die einfach ein Lebewesen sind auf diesem Planeten, wie es Millionen davon gibt. Über die Möglichkeit oder Gefährdung, daß dieser Planet einmal wieder entvölkert sein könnte, darüber spekuliert man nur im minimalistisch-monumentalistischen Theater der Postmoderne mit seinen grundsätzlichen Dichotomien von 'besetzt' und 'frei'. Denn eine davon ist eben die Be- und Entvölkerung eines Platzes (der Bühne)" (S. 133).

Hier nun, im postdramatischen Theater der Postmoderne, erlischt fast jede plausible historisch-politische Intention. Konsequenterweise sieht Robert Wilson - wie Wirth ausführt - "keinen Unterschied zwischen einem Krieg und einem Vulkanausbruch, wogegen Brecht sich so heftig gewehrt hat. Für Brecht ... ist der größte Feind des Menschen der Mensch. Für Wilson ist auch eine Atomexplosion eher eine Naturkatastrophe, ein Freiwerden der Elemente, als ein menschliches Verbrechen" (S. 132). Die große, kosmische Entfernung, aus der Wilson unsere Welt sieht - herkommend von der Wahrnehmung amerikanischer Weltraumfahrt - läßt vieles zur Formsache oder Formfrage werden:

"Von einem anderen Planeten aus wird ein atomarer Holocaust auf Erden zu einem ästhetischen Ereignis, natürlich ... Da sitzt einer, Wilson eben, wie ein Gott, der alles hört, die Aussagen von allen Kontinenten, die vielleicht intentionell als Botschaften kommen. Sie bilden aber nur ein 'Static Noise'. 'Hast Du was gehört?' fragt dann Wilson, und es gibt keine Antwort" (S. 134 f.).

Vor solchen Konsequenzen der postmodernen szenischen Geschichtsdarstellung erschrickt auch Schlicht, wie man ihm gut nachfühlen kann. In seinem Bilanzierungsversuch "Projektion und Perspektive" meint er dazu:

"Geschichtsbewußtsein als Hintergrund für den Versuch, die Zukunft mitzugestalten, setzt den Glauben an die Machbarkeit von Geschichte voraus. Wenn Brecht die Welt als eine 'veränderbare' zeigen wollte, unterstellte er natürlich die Möglichkeit, daß Menschen - einzeln oder im Kollektiv - Geschichte aktiv gestalten. Diese Möglichkeit sah er in der Geschichte belegt; er hat für Gegenwart und Zukunft nicht an ihr gezweifelt. Die fortschreitende Instrumentalisierung des Menschen, die ihm täglich seine faktische Ohnmacht selbst bei theoretisch uneingeschränkter Handlungsfreiheit demonstriert, legt einen solchen Zweifel aber durchaus nahe. Ist der Mensch nur noch Objekt und nicht mehr auch Subjekt der Geschichte, verliert aber deren kritische Reflexion an Bedeutung. Ein die Machbarkeit von Geschichte voraussetzender Standpunkt - wie der Brechts - ist für die Opfer nur dann von Belang, wenn sie sich zumindest potentiell in Täter umwandeln können. Je weniger wir in der Gegenwart menschliches Handeln als selbstbestimmt, bewußt und wirkungsfähig erleben, desto größer werden die Anstrengungen, die Projektions- und Perspektivebildung uns abverlangen. Es wird bereits gefragt, ob die Menschheit überhaupt weiterhin in dieser Richtung denken soll ...

Die unvorstellbare Beschleunigung aller Entwicklungsprozesse in diesem Jahrhundert hat neben vielem anderen zur Auflösung eines überschaubaren Nacheinanders künstlerischer Stile geführt ... Die Mehrzahl der Antworten ging lange Zeit in die Richtung eines nachdrücklichen politisch-sozialen und damit wohl auch geschichtsbewußten Engagements. Wenn Projektion und Perspektive aber nicht mehr zählen sollen, dann droht aus dem Bewußtsein von geschichtlicher Einbindung deren Negation zu werden. Ein Verzicht auf den Anspruch, Kunst mit außerkünstlerischem Engagement zu verbinden, wäre die naheliegende Folge ...

Noch erscheint ein Leben ohne Projektionen selbst als - warnende - Projektion, und die in ihr enthaltene Perspektive erschreckt".⁶

(V) Die Frage nach der historisch-politischen Intention in Theater und Film ist eng verknüpft mit dem Problem der Zeitbezüge in der Geschichtsdramatik. Schlicht selbst resümiert am Ende: Jedes Geschichtsbewußtsein setzt die

"Reflexion von Zukunft unmittelbar voraus. Und wenn die Fragen ausgingen von dem Wunsch, herauszufinden, wie sich Theater- und Filmemacher zur Geschichte verhalten, so bleibt am Ende die Frage, wer überhaupt sich selbst und die von ihm betriebenen Kunstäußerungen noch in der Polarität von Vergangenheit und Zukunft, also geschichtlich, sehen will" (S. 137).

Gemeinsam mit allen seinen Gesprächspartnern lehnt Schlicht das historische Kostümstück, das Theater der bloßen Erinnerung auf der Bühne und im Fernsehen ab, wegen seiner einseitigen Fixierung auf die Vergangenheit und wegen des dabei vorausgesetzten objektivistischen Geschichtsbegriffs.⁷ Aber jenseits dieses Einverständnisses präsentieren sich bezüglich der Zeitebenen von Geschichtsdramatik recht unterschiedliche Meinungen. So vertritt Tankred Dorst die Auffassung: "Alle unsere Stücke, die wir heute schreiben, sind Stücke der 70er und 80er Jahre, egal, ob sie zeitgenössi-

sches oder historisches Kostüm haben. Sie sagen so oder so vornehmlich etwas aus über die Zeit, in der sie entstanden sind" (S. 38).

Volker Braun bezieht genau die Gegenposition:

"Jeder Stoff ist Geschichte. Auch die Gegenwart erleben wir doch als geschichtlichen Prozeß. Und wenn wir auf alte Geschichten zurückgreifen, so doch nur, weil sie uns noch immer auf den Nägeln brennen ... Das liegt daran, daß vieles in der alten Geschichte und durch die alte Geschichte nicht erledigt ist. Dies Unerledigte sind Wunden und Probleme der Gegenwart" (S. 13, vgl. S. 79, 88).

Freilich: Die Positionen Dorsts und Brauns müssen nicht in einem unauflösbaren Widerspruch zueinander stehen. Vermittlungsangebote werden von einigen Gesprächspartnern Schlichts gemacht. Da ist zum einen der bedenkenswerte Versuch des Essener Schauspielers Hansgünther Heyme, verschiedene Grade und Ebenen von Historizität in der Geschichtsdramatik zu unterscheiden (S. 78 ff.), da ist zum anderen das Konzept des Fernsehjournalisten Ulrich Harbecke von der "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen":

"Ich möchte Themen aufgreifen, die aus plausiblen Gründen heute und hier als wichtig erscheinen. Wir leben ja nicht nur in einer Abfolge von Ereignissen, sondern auch in einem Breitbandspektrum von Gleichzeitigkeiten. So finden Sie noch heute nebeneinander magisches, mythisches und rationales Denken. Ihr Nachbar an der Kneipentheke erscheint Ihnen plötzlich als Merowinger. Und so sitzen wir vor der großen Glaskugel unserer Vergangenheit, und immer wieder dringen Themen, Ereignisse und Gestalten aus unterschiedlichen Tiefen an die Oberfläche, wo sie plötzlich auf eine überraschende Weise wichtig werden. Die liegen dann in der Luft, sagen wir, und fordern eine neue Deutung und Auseinandersetzung. Das ist eine aufregende Tätigkeit. Dafür reicht ein Leben gar nicht aus" (S. 70).

Solchen Vermittlungspositionen widersetzt sich Michael Eberth, Dramaturg am Wiener Burgtheater. Das historische Kostümstück lehnt auch er ab, es geht ihm - unter dem überwältigenden Eindruck Lessings - aber doch primär um "Nacherleben" der Geschichte, weil der heutige Mensch nur so aus ihr etwas lernen könne:

"Historische Menschen sind zunächst einmal total andere Menschen. Sie sind sprachlich profunder und organisierter, was natürlich ein Ausdruck dieser hohen Kunst z. B. von Lessing ist ... Wenn wir nicht schreien, fürchten wir, schon erstarrt zu sein. Auf dem Theater Menschen zu erleben, die mit ihren Affekten in dieser Beziehung anders umgehen, das würde ich eine echte geschichtliche Erfahrung nennen. Das geht aber nur, wenn die Neugier auf Geschichte größer ist als der Glaube, Bescheid zu wissen. Im Umgang mit der Natur ist das ja nicht anders: Wer glaubt, der Natur überlegen zu sein, wird nichts von ihr lernen" (S. 45).

In die gleiche Richtung wendet sich der Berliner Theaterwissenschaftler Henning Rischbieter, um eine Verdrängung der Historizität von Theater durch eine vordergründig politisch-gesellschaftliche Funktionalisierung abzuwehren. Aber Rischbieter kennt daneben noch einen weiteren Antipoden der Geschichtsdramatik:

"Botho Strauß ist ja, vorsätzlich oder nicht, in dem, was er formuliert, und in dem, was er dem Bewußtsein seiner Figuren mitgibt, fast provokativ geschichtslos. Die Stücke verweigern auch eine gesellschaftsgeschichtliche Dimension. Was dann am Ende so heftig beklagt wird, ist aber gar nicht der Verlust von Geschichte, sondern der Verlust der Gegenwart, was die Folge davon ist. Die Figuren haben sich nicht und haben keine Gegenwart. Sie hadern, zweifeln und suchen nach ihrer gegenwärtigen Identität. Geschichtslos wie sie sind, können sie sie nicht finden. Die Frage eines deutschen historischen Bewußtseins, das ja nur ein Bewußtsein für die historischen Brüche unserer Traditionen sein kann, ist völlig ausgeblendet" (S. 111, vgl. S. 29).

Man sieht: Theaterwissenschaftler sowie Produzenten szenischer Geschichtsdarstellungen in Theater und Fernsehen operieren zwar mit einem facettenreichen Spektrum des Verhältnisses von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von unterschiedlichen Zeitbezügen der Geschichtsdramatik. Sie suchen dabei künstlerische Lösungen für Probleme, mit denen – auf naturwissenschaftlicher wie auf wissenschaftspraktischer Ebene – Historiker und Didaktiker ebenfalls befaßt sind.

(VI) Was ergibt sich als Fazit? Die meisten Gesprächspartner Schlichts versuchen, unter den heutigen Bedingungen eine Brücke zu schlagen zwischen Geschichte und Gesellschaft einerseits, Theater und Fernsehfilm andererseits. Dies gilt trotz aller Distanzierung der Darstellungskünstler von der Historie und von einer unvermittelten historisch-politischen Bildungsintention, die die Freiheit der Kunst erdrücken könnten.

Im Lager der Wissenschaften gehört die Beschäftigung mit der szenischen Geschichtsdarstellung in den Kompetenzbereich der Literaturwissenschaften, der Historie und neuerdings der Geschichtsdidaktik, die sich ja seit längerem keineswegs mehr nur auf die Vermittlung von Geschichte an Universitäten und Schulen beschränkt, sondern Geschichtsbewußtsein und Geschichtskultur in der gesamten Gesellschaft zu bearbeiten sucht.

Freilich – der von Quandt und Schlicht herausgegebene Gesprächsband ist bisher nur der Anfang eines Dialogs zwischen Kunst und Wissenschaft. Bis auf Quandts knappe Einführung, die die wichtigen Probleme anreißt und die zentralen, aber in den Gesprächen eher offenbleibenden Fragen aufwirft, kommen Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik als Gesprächspartner nicht vor. Man hat den Eindruck, daß die Partner eines systematischen Dialogs über die szenische Geschichtsdarstellung einander überhaupt erst einmal in den Blick bekommen müssen, daß sie sich ihrer spezifischen Rollen, ihrer Möglichkeiten und Grenzen und ihrer einlösbaren Erwartungen an die andere Seite erst einmal bewußt werden müssen. Bis dahin ist der Weg noch weit. Bezeichnenderweise plädiert Schlicht für eine

Beibehaltung des Begriffs "Geschichtsdrama". Trotz aller Problematik der Definition sei vor der Konsequenz zu warnen, Begriff und Vorstellung von Geschichtsdramatik einfach zu verabschieden:

"Selbst wenn das Wort zu nichts anderem taugt, als das Interesse einer wissenschaftlichen Disziplin und einer künstlerischen Praxis aufeinander zu lenken, wäre das schon viel angesichts der immer wieder des Staunens werten Isoliertheit, in der Wissenschaft und Künste nebeneinander existieren".⁸

Dabei ist die Zahl der gemeinsam besser zu lösenden Probleme groß und gewichtig genug. Um nur ein Beispiel zu nennen, auf das auch Quandt in seiner Einführung schon hinweist (S. 8): Theater und Film personalisieren, während Geschichte heute primär als überpersonaler Zusammenhang, als Struktur und Prozeß verstanden wird. Wie weit läßt sich beides miteinander in Einklang bringen? In der Geschichtsdidaktik hat man sich - nach Heinrich Roths bekanntem Buch "Kind und Geschichte" - mit der Personalisierung und Inszenierung von Geschichte sehr kritisch auseinandergesetzt.⁹ Inzwischen ist aber deutlich geworden, daß es sich um eine schlichte Ablehnung dieser primär vor- und außerwissenschaftlichen Formen der Geschichtsvermittlung, in denen die Geschichtsdramatik eindrucksvolle Leistungen aufzuweisen hat, heute nicht mehr handeln kann, wenn etwa die moderne, theoretisch orientierte Strukturgeschichte mit ihren unabsehbaren Erkenntnismöglichkeiten auch weitere Kreise von Nicht-Historikern noch erreichen will.¹⁰ Hier tut sich ein weites Feld der Kooperation auf, jedenfalls mit den Theater- und Filmleuten, die Geschichte noch nicht post-historisch oder post-dramatisch verabschiedet haben.

Anmerkungen

- (1) Es handelt sich um den zweiten Band einer neuen, primär geschichtsdidaktisch orientierten Reihe. Zum ersten Band (Bernd Mütter / Siegfried Quandt [Hrsg.]: *Historie-Didaktik-Kommunikation. Wissenschaftsgeschichte und aktuelle Herausforderungen*. Marburg 1988).
- (2) Guido Knopp / Siegfried Quandt (Hrsg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt 1988.
- (3) Ebd., S. 219.
- (4) Ebd., S. 221 ff. Vgl. auch bei Schlicht / Quandt, S. 113 Henning

Rischbieters Distanzierung von einer normativen Gattungstheorie und Bernd Mütter: Dichtung und Geschichte. Zur Kooperation von Deutsch- und Geschichtsunterricht, demnächst in: GWU 41 (1990).

- (5) S. 36. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist auch die Aufklärungskritik des Filmproduzenten Edgar Reitz:

"Film kann keine Schule für das abstrakte Denken sein ... Ob aber die Schulung des abstrakten Denkens, die Ausbildung unserer analytischen Fähigkeit uns zu besseren Menschen macht, wage ich zu bezweifeln. Nicht nur die 68er Bewegungen mit ihrer Ideologiekritik, auch alle am Fortschritt orientierten Ideologen selbst glauben ja seit der Aufklärung, daß unsere Vernunft unser politisches Instrument ist oder sein sollte. Vernunft wird da verstanden als Kritikvermögen, Urteilsbildung, Moral, Unterscheidungskraft im abstrakten Sinn. Der Rest des Menschen, also seine Gefühlswelt, seine assoziativen, praxisorientierten Handlungen würden, so ist die Meinung, den Menschen zum Opfer machen, zur leichten Beute derer, die uns verführen und ausbeuten wollen.

Ich meine nun, daß das einfach nicht stimmt. Ich meine, daß es keine Lebenspraxis eines Staatsbürgers gibt, die ganz vernünftig funktioniert. Das mag daran liegen, daß man die Vernunft so hoch entwickeln müßte, wie das real nie geschehen kann. Sie müßte ja geradezu unendlich sein, an jedem kleinsten Problem des Alltags sich neu bewähren, weil sie unteilbar ist. Als Mittel des richtigen Lebens erkannt, darf man ihr nichts entziehen, nirgends kann Unvernünftiges noch geduldet werden.

Das wurde natürlich nie erreicht. Immer war das Leben zum größten Teil eine Summe von unkontrollierten und wohl auch unkontrollierbaren Reflexhandlungen. Was aber nicht bedeutet, daß nicht auch diese Reflexe einen gewissen, oft unterschätzten Grad von Entwicklung erreicht haben in der menschlichen Geschichte. Denken Sie nur an all die direkten Formen menschlicher Gemeinschaft, an das familiäre und dörfliche, aber auch städtische Zusammenleben. Da gibt es einen unendlichen Reichtum ausgebildeter und angelernter Reflexe zwischen Menschen.

Und deshalb setze ich neben die Utopie des humanistisch-rationalen Bildungsideals eine andere Utopie. Es fällt mir schwer, sie griffig zu beschreiben. Angewendet auf unser Geschichtsbewußtsein, das ja auch Thema unseres Gesprächs ist, meine ich etwa, daß es weniger um Kenntnisse von und über Geschichte gehen müßte, als um den Besitz unserer Geschichte. Im Besitz der Geschichte sein hieße, daß wir eine große Menge von Geschichten aus unserer Geschichte kennen, sie weiterreichen, mit ihnen umgehen, sie zu unserem Reichtum zählen. Das Ideal wäre dann ein Mensch, der erst dann und deswegen sich reich und glücklich fühlt, wenn er im Besitz unendlich vieler primär oder sekundär erlebter Geschichten ist" (S. 97 f.).

- (6) Vgl. zur Postmoderne auch Hansgünther Heyme S. 77 f., Carl M. Weber S. 117 f. Heyme wie Wirth setzen eine Art fragmentarischer Historizität auch noch beim postmodernen Drama voraus:

"Und so steckt ja in Wilsons Bürgerkriegsepos natürlich auch eine ganze Menge Provokation. Diese alberne Montage zu groß geraffter Bilder hält dem Publikum schmerzlich vor Augen, daß das Kleine und

Präzise nicht mehr möglich ist. Und das ist dann schon eine Aufforderung, über gewisse Dinge, auch historische natürlich, wieder stärker nachzudenken und nachzufühlen" (Heyme S. 78).

In dem schon erwähnten Artikel "Geschichtsdramatik" im Handbuch "Geschichte und Fernsehen" meint Schlicht hinsichtlich der Postdramatik:

"In der Geschichte werden keine Entwicklungen mehr gesehen, sondern Trümmer, in Unveränderlichkeit und ewiger Gleichzeitigkeit erstarrt (Heiner Müller). Theater als Form wird dennoch - zunächst - nicht aufgegeben. Wie lange eine Kunst, die mit allen übrigen Entwicklungen auch ihre eigene wegdefiniert hat, existieren kann, bleibt abzuwarten. Momentan stellt sie jedenfalls einen aufregenden Gegenentwurf zu allem dar, was einmal die Verbindung von Geschichte und Drama im Theater so selbstverständlich wie anregend machte" (S. 224).

- (7) Vgl. hierzu Volker Braun S. 15, Hansgünther Heyme S. 71 f., Edgar Reitz S. 92, Henning Rischbieter S. 111 f.
- (8) Schlicht in: Geschichte im Fernsehen (wie Anm. 2), S. 223. Ein anderes Feld außerschulischer Geschichtsvermittlung, auf dem die verschiedenen beteiligten Partner einander noch kaum in den Blick bekommen haben, ist das historische Sachbuch. Vgl. dazu Bernd Mütter: Geschichte als Fluchtburg? Zum Phänomen historisches Sachbuch, in: GWU 31 (1980), S. 541-555.
- (9) Heinrich Roth: Kind und Geschichte. Psychologische Voraussetzungen des Geschichtsunterrichts in der Volksschule. 5. Aufl. München 1968; Klaus Bergmann: Personalisierung im Geschichtsunterricht - Erziehung zur Demokratie? Stuttgart 1972.
- (10) Jürgen Kocka / Bernd Mütter: Strukturgeschichte als Darstellungsproblem. In: Knopp / Quandt (wie Anm. 2), S. 242-251. Vgl. zum Problembereich im weiteren Sinne auch die Ausführungen der Wiener Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich in dem Band von Schlicht / Quandt, S. 24 f., 30 f. und des Fernsehjournalisten Ulrich Harbecke, ebd., S. 61 f. sowie Hayden White: Meta-History. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore-London 1973.