

Literarische Wi(e)dervereinigung – Zum Beispiel Rolf Hochhuth: *Wessis in Weimar*

Über Jahrzehnte hinweg hat Rolf Hochhuth deutsche Gegenwart und Vergangenheit auf der Bühne dargestellt und kommentiert. Dabei waren seine Person und sein Werk von Anfang an umstritten und wurden in den Feuilletons ebenso bespöttelt wie mit Anerkennung bedacht. Sein bis heute bekanntestes Stück ist das christliche Trauerspiel *Der Stellvertreter*, das sich kritisch mit der Haltung der katholischen Kirche – insbesondere Papst Pius XII. – zur 'Endlösung der Judenfrage', dem industriell organisierten Genozid an den europäischen Juden, auseinandersetzt. Dort appelliert der Jesuitenpater Riccardo an den Papst, gegen weitere Deportations- und Vernichtungsaktionen Einspruch zu erheben. Nachdem Riccardo jedoch sieht, daß der Papst sich dem aus politischen Erwägungen verschließt, läßt er sich selbst verhaften und nach Auschwitz verschleppen, um dort als wahrhaftiger Stellvertreter Christi auf Erden (der der Papst nicht sein kann) und christlicher Märtyrer zu sterben.¹

Mit seinen Dramen hat Hochhuth sich im deutschen Sprachraum zum Vorreiter des Zeit- und Problemstücks entwickelt. Trotz sehr verschiedenartiger politischer und gesellschaftskritischer Topoi, die von einer Kritik an Wohnungsnot (*Die Hebamme*) und dem Abtreibungsparagrafen (*Unbefleckte Empfängnis*) bis hin zur Beschäftigung mit Nazi-Richtern (*Juristen*) rangieren, läßt sich in seinen Stücken ein poetologisches Grundmuster ausmachen, ein dramaturgisches Paradigma: Dokumentarische Materialien werden mit fiktiven Momenten gemischt, so daß den Stücken ein reportagehafter, wenn nicht gar kolportagehafter Stil verliehen wird.² Aus der empirischen Wirklichkeit entlehnte Fakten, die in den Buchausgaben häufig zitiert werden als Zeitungsartikel, Statistiken oder Briefe, dienen als Ausgangspunkt von Hochhuths Fabeln und sollen von der gesellschaftlichen Relevanz der Schauspiele künden. Dabei sei es Hochhuths „wirklich epochale Leistung [...], die dramatische Literatur wieder zu der öffentlichen Angelegenheit gemacht [zu haben], die sie bei den griechischen Tragikern ebenso wie bei den großen Aufklärern, bei Voltaire oder Lessing und Schiller, gewesen ist.“³

Unter politischem Aspekt waren und sind Hochhuths Dramen, deren Konzeption seit knapp vierzig Jahren nahezu unverändert blieb, kaum verschlüsselt und daher auch wenig interpretationsbedürftig. Ein Thema, das sie leitmotivisch durchzieht, ist die Ausein-

andersetzung eines Individuums mit einem Kollektiv, sei es ein Berufsstand, ein Militärbündnis, eine politische Vereinigung oder eine ökonomische Interessengemeinschaft. In den *Weimarer Beiträgen* beschreibt der Autor diesen Konflikt als ein Grundanliegen seiner gesamten schriftstellerischen Arbeit: „Bei mir ist es eigentlich immer der Einzelne, der sich gegen eine ihn bekämpfende Umwelt durchzusetzen versucht. Bei Komödien glückt es ihm, in ernsten Stücken bleibt er auf der Strecke. Er bleibt auf der Strecke, aber hat etwas in Bewegung gebracht.“⁴ So ist es auch in *Wessis in Weimar*, den *Szenen aus einem besetzten Land*.

Hochhuth war nicht der einzige Dramatiker, der sich mit der Deutschen Einheit auf dem Theater auseinandergesetzt hat. Weitere Stücke, die das Sujet aufnahmen, waren *Helden wie wir*, die Dramatisierung des gleichnamigen Romans von Thomas Brussig, *Karate-Billy kehrt zurück* von Klaus Pohl, *Schlußchor* von Botho Strauß und, bedingt, *Deutsche Sprache, schwere Sprache*, dritter Teil der *Totentrompeten* von Einar Schleaf. Wirtschaftliche oder sozial-politische Aspekte wurden jedoch nirgends so explizit thematisiert wie in *Wessis*. Dabei ist erstaunlich, daß Mauerfall und Wiedervereinigung, die für die deutsche Geschichte prägnantesten Ereignisse des ausgehenden 20. Jahrhunderts, auf der Bühne nicht präsenter waren. Immerhin resultierte daraus die Auflösung weltpolitischer Blöcke. Ismen, Denkschemata und Feindbilder wurden in Frage gestellt und überwunden. Daß der Auflösung der DDR und der Integration von 16 Millionen Menschen in die Bundesrepublik ein großes Konfliktpotential innewohnt, hat Hochhuth demonstriert. Aber auf die „bis dato kreativen Geister wirkte das Geschehen lähmend. Dem tonangebenden West-Theater der Siebziger und Achtziger - von Claus Peymann über Dieter Dorn zu Jürgen Flimm oder Peter Stein - fiel dazu nichts ein.“ Dabei war ein Land „über Nacht verschwunden, vier Jahrzehnte Biographie, Lebenserfahrung, Orientierung und Feinbild auf einen Schlag unbrauchbar geworden.“⁵ Schon die deutsche Teilung und der Mauerbau 1961 waren auf den Bühnen nie erfolgreich dramatisiert worden, wie Sigrid Ammer fünf Jahre danach konstatierte. Keinem Autor sei es gelungen, „die nationale Problematik der Teilung theaterwirksam und den Wesenskern treffend zu gestalten.“⁶

Wessis in Weimar nähert sich dem Thema Wiedervereinigung über die dokumentarisierende

Darstellung von Einzelschicksalen an. Dabei möchte das Stück Antwort auf zwei Fragen geben, die programmatisch auf dem Umschlag der Buchausgabe abgedruckt sind: „Hat die deutsche Vereinigung Ostdeutschland zu einer Kolonie der Wessis gemacht? Oder kann das marode Land nur unter großen Opfern - in Ost und West - neu aufgebaut werden?“⁷ So war das Stück 1993 nicht mehr geprägt von den Utopien oder Schreckensvisionen der unmittelbaren Wendezeit und vermittelte keine Zukunftskonzepte.⁸ Vielmehr übte es unverblümt Kritik am gesellschaftlichen *status quo*, bediente sich dabei der Mittel des kritischen Verstandes und glaubte an die Lösbarkeit der Probleme, die auf der Bühne gezeigt wurden.

Von Anfang an waren Hochhuths Schauspiele gekennzeichnet vom Anspruch auf Vollständigkeit oder, negativ gewendet, einer gewissen Faktenhuberei, und auch als Beobachter der jüngsten Geschichte ließ er den Blick sehr weit schweifen. In teilweise kruder Realistik wird in *Wessis* auf Lebens- und Leidensgeschichten in den neuen Bundesländern fokussiert: Unter anderem beleuchtet Hochhuth die Konsequenzen der EG-Subventionierungspolitik für eine Obstplantage, das Schicksal von DDR-Hochschullehrern (also auch den Umgang mit 'systemnahen' Wissenschaftlern), ein nach 1989 um sich greifendes Spekulantentum oder die späten Konsequenzen des Mauerbaus für jene Grundstückseigentümer, die am 'Todesstreifen' gewohnt haben. In diese längste Szene werden Songs und Slogans integriert, deren Anklänge an Brecht'sche Inszenierungstechniken, aber auch an den kritisch-oppositionellen Geist von DDR-Liedermachern nicht zu überhören sind. Hochhuth schildert am Schicksal kleiner Leute – ein weiteres Paradigma seiner Dramaturgie – die nach der Wende einsetzende Massenarbeitslosigkeit. Ein Rundfunkreporter zeichnet beispielsweise Sorgen und Nöte einer 55jährigen Frau auf, die als ehemalige Beschäftigte einer Ostberliner Glühlampenfabrik auf dem Arbeitsmarkt nun chancenlos ist. Ferner wird der Suizid eines Bauernhepaares dramatisiert, ausgelöst durch den zwangsweisen Verkauf ihres Anwesens. Insgesamt sind die Szenen eher statische Zustandsbeschreibungen von gesellschaftlichen Problemen, selten wird die Entwicklung eines Charakters, mit emotionalen Umschlagpunkten, auf der Bühne tatsächlich gezeigt. Dies impliziert jedoch nicht, daß keine Rückblicke auf oder Rückgriffe in die Geschichte stattfinden. Indem viele Figuren eine ostdeutsche, vorwiegend Berliner, thüringische und sächsische Mundart sprechen, gibt Hochhuth den Personen ein Lokalkolorit, das gelegentlich allerdings ins Sentimentale abgleitet und nicht immer überzeugend wirkt, nicht zuletzt, da Hochhuth den Figuren häufig seinen eigenen

Sprachduktus überstülpt.

Hochhuth thematisiert ein breites Spektrum an Problemen, die zwei Jahre nach der euphorisch begrüßten Einheit manifest wurden. Gleichzeitig verweist *Wessis in Weimar* auf gesellschaftliche Grundkonflikte jeder Demokratie und zeigt Aporien im staatsbürgerlichen Denken der Jahre 1989-92 auf. Eine Integration der ehemaligen DDR wird erwünscht, aber nur unter marktwirtschaftlichen Vorzeichen. Gerechtigkeit soll geschehen, aber ohne Gewalt. Von Hochhuth wird Verständnis für Gewalt geäußert, aber sie darf nicht legitimiert werden. Die von der Legislative und Exekutive begangenen Ungerechtigkeiten werden von Westdeutschen nur beiläufig wahrgenommen.

Obwohl die in *Wessis in Weimar* erzeugten Stimmungsbilder authentisch sind, können sie keinesfalls als repräsentativ für Ostdeutschland gelten. Vielmehr möchte Hochhuth zeigen, wie politische Taktlosigkeit und Ungeschick, aber auch Versagen und Fehleinschätzungen der anfangs enthusiastisch gefeierten Vereinigung einen sehr bitteren Beigeschmack verliehen haben. Gleichzeitig wird evident, daß die unterschiedlichen politischen Systeme und Werteordnungen sich, entgegen der ursprünglichen Hoffnung, nicht im Laufe weniger Jahre miteinander vereinigen lassen. Seine Kritik steigert Hochhuth bewußt zur politischen Polemik, die Partei ergreift und den Finger zielsicher auf offene Wunden im Vereinigungsprozeß legt. Andererseits leidet die Glaubwürdigkeit des Stückes unter der fortwährenden Stigmatisierung westdeutscher Personen und Institutionen. Indem die titelgebenden 'Wessis', deren Legislatur, staatliche Organe und Vertreter durchweg als korrupt, kapitalistisch, geschichtsblind und mitleidslos dargestellt werden, verfällt Hochhuth in ein Schwarz-Weiß-Schema und entwirft ein Feindbild, das die Realität nicht erfassen kann.

Hochhuths Kritik steigert sich zu einer repetitiven Nörgelei, die in nahezu allen Szenen ein Klage lied anstimmt und die dem Einigungsprozeß inhärenten Widersprüche nicht thematisiert. Ein Sündenbock scheint in *Wessis in Weimar* allzu schnell gefunden. Als verbindendes Moment fungieren lediglich Antipathie, Ressentiments und Haßgefühle, von den 'Ossis' gegenüber den 'Wessis' und ihren Institutionen gehegt, sowie – als zweites durchgehendes Moment aller Szenen – eine westliche Arroganz und Anmaßung gegenüber allen Ostdeutschen. Kann in solchen Charakteren, falls vom Autor erwünscht, eine ostdeutsche Identitätsvergewisserung stattfinden? Kann man so erklären, warum „die übergeduldigen Opfer des totalitären Regimes [...] jetzt den totalen und sofortigen Anschluß an die Bundesrepublik“⁹ fordern? Warum

wehrt Hochhuth Kritik an der DDR instinktiv ab?

Wenngleich Zeitungsartikel, Briefe und Gesetzestexte die Grundlage des Stückes bilden, kann man es nicht kurzerhand dem Genre Dokumentartheater zuordnen. Bewußt überzeichnet Hochhuth vermeintliche ost- und westdeutsche Charakteristika. Das Material wird nicht als Destillat der Wirklichkeit angesehen, mittels dessen man (im Sinne einer kritischen Gegenwartsanalyse) „ein Modell der aktuellen Vorgänge“¹⁰ aufstellen könnte. Vielmehr versucht der Autor, individuelle Lebensgeschichten aufzuspüren, das heißt, er benutzt Dokumente als Basis oder Folie für eine politische Polemik, die ostdeutsche Biographien affektgeladen erzählen möchte, ohne daß diese - streng genommen - noch historisch authentisch wären. Deutlich wird dies in der Szene „Zu ebener Erde und erster Stock“, in der ein ursprünglich als Brief konzipierter Text auf der Bühne gesprochen wird, eine schriftliche, dokumentarische Verlautbarung als gesprochenes Statement einer Justizsprecherin fungiert.¹¹ Daß ihr formelhaftes, mit juristischen Fachtermini gespicktes Deutsch die bittere Empörung einiger anwesender Bittsteller hervorruft, ist evident und vom Autor beabsichtigt. Um die vermeintliche westdeutsche Arroganz und kaltherzige Justiz besonders plakativ darzustellen, läßt Hochhuth hier den juristischen Fachdiskurs und -duktus bewußt auf ein Politikverständnis prallen, das vom gesunden Menschenverstand geprägt ist. Das dokumentarische Material hat hier nicht die Funktion, sich rational-kritisch mit der Legislatur der Wiedervereinigung auseinanderzusetzen, sondern dient lediglich als Objekt ostdeutscher Entrüstung oder des Spotts.

Durch die Verwendung von dokumentarischen Materialien werden die Szenen zwar überprüfbar und referenzialisierbar, und die Quellen stehen einer kritischen Kontrolle offen. Dennoch kann *Wessis* keinen Anspruch auf Objektivität erheben geschweige denn als geschichtliches Anschauungsmaterial dienen. Eher besteht die Tendenz zu einer nicht immer zielgerichteten emotionalen Überreiztheit. Obwohl Hochhuth Sinn für historische Zusammenhänge und Kuriositäten beweist, entwickeln sich die Erläuterungen schnell von scharfsinniger Analyse hin zu Allgemeinplätzen, die nur der Polemik des Stückes dienen. Sie zeugen von der Belesenheit des Autors, wirken gelegentlich aber wie penetrante Zurschaustellung von Wissen. Wenn Hochhuth auf die pyrotechnischen Effekte einer

Berliner Kleist-Inszenierung eingeht, die den wenigsten Lesern von *Wessis in Weimar* bekannt sein dürfte, so eröffnet er, indem er sich als aufmerksamer Theatergänger ausweist, gleichsam ein Kabinett der Eitelkeiten. Es bleibt zu bezweifeln, ob seine Leser diese Weitschweifigkeit schätzen, wie Hochhuth einmal selbstbewußt erklärte.¹²

Obschon man Hochhuths idealistischem Vorhaben applaudieren muß, sich mit *Wessis* zum Anwalt derjenigen zu machen, die durch die Einheit politisch und ökonomisch benachteiligt wurden, so scheint sein Drama - zumindest in Teilen - ein verzerrtes Bild der Jahre 1989 bis 1992 zu entwerfen. Ohne der damals bereits einsetzenden 'Ostalgie' das Wort zu reden, wird die ehemalige DDR bei Hochhuth nur sehr beiläufig kritisiert bzw. als autoritärer Unrechts-Staat, der sie war, dargestellt. Die DDR-Wirtschaft und deren Produktionsmittel werden verklärt, insbesondere redet Hochhuth dem Mythos der Vollbeschäftigung das Wort. Von Wahlfälschung und oppressiver Staatsführung wird ebensowenig berichtet wie von den Aktivitäten des Ministeriums für Staatssicherheit. Sein Deutungsmuster der Wiedervereinigungs-Realität stützt sich auf den Dualismus von Gut und Böse, der nicht wirklichkeitsgetreu geschweige denn erkenntnisfördernd ist.



Daß komplexe historische und politische Wirkungszusammenhänge eindimensional dargestellt werden - Hochhuth zum Beispiel nur einen Zeitungsartikel dokumentiert und dessen Inhalt mittels der *vox populi* präsentiert -, wurde von etlichen Literaturwissenschaftlern und Feuilletonisten zurecht moniert. Zumindest wird deutlich, daß bald nach der Vereinigung - als sich abzeichnete, daß die Abkehr vom real existierenden Sozialismus nicht innerhalb weniger Monate einen mit dem Westen vergleichbaren Lebensstandard bringen würde - eine diffuse Sehnsucht nach der ehemaligen DDR einsetzte, die von einer scharfen Kritik an westdeutscher Politik und Gesellschaft

begleitet war. Der Autor Hochhuth hat diese Stimmung aufgegriffen und, quasi als provokante These, auf die Bühne gestellt. Dabei entsteht ein zeitweilig recht naives Polittheater, das – ironisch gesprochen – auch vom Kitsch der guten Absicht lebt und welches nicht mehr, wie vom Autor zunächst beabsichtigt, als Satire zu erkennen ist.¹³

FLORIAN RADVAN:
studierte Literaturwissenschaft in Norwich und Bonn, derzeit Promotion. Lebt in Marbach a.N. Veröffentlichungen in Fachzeitschriften.



¹ Hochhuth, Rolf: *Der Stellvertreter*. Mit einem Nachwort von Erwin Piscator. Reinbek: Rowohlt, 1963.

² Vgl. Bekes, Peter: „Rolf Hochhuth“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Text + Kritik, S. 11.

³ Ueding, Gert: „Aufklärung durch Redekampf“. In: Hochhuth, Rolf. *Das Recht auf Arbeit. Nachtmusik: Zwei Dramen*. Reinbek: Rowohlt, 2000: S. 263-271, hier S. 265f.

⁴ Reinhold, Ursula: „Interview mit Rolf Hochhuth“. In: *Weimarer Beiträge* 23 (1977), H. 12, S. 85-95, hier S. 95.

⁵ Wille, Franz: „Im Kreml brennt noch Licht“. In: *Theater 1999* [Jahrbuch der Zeitschrift *Theater heute*]: S. 44-62, hier S. 46.

⁶ Ammer, Sigrid: *Das deutschsprachige Zeitstück der Gegenwart*. [Masch.-schr.] Diss. Köln 1966, S. 118.

⁷ Hochhuth, Rolf: *Wessis in Weimar: Szenen aus einem besetzten Land*. Berlin: Volk & Welt, 1993.

⁸ Vgl. Kügler, Hans: „Deutsche Legenden - Der Streit der Schriftsteller um die staatliche Einheit (1989-1990)“. In: *Diskussion Deutsch* 23 (1992), S. 213-222.

⁹ Biermann, Wolf: „Das war’s. Klappe zu. Affe lebt.“ In: *DIE ZEIT* vom 2. März 1990.

¹⁰ Weiss, Peter: „Notizen zum dokumentarischen Theater“. In: *Rapporte* 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971: S. 91-104, hier S. 97.

¹¹ Vgl. Hochhuth: *Wessis*, S. 107-148.

¹² Vgl. Hochhuth: *Wessis*, S. 259. - Vgl. auch Reinhold: S. 92.

¹³ Vgl. Saalbach, Peter. "Haltet den Dichter". In: *manager magazin* 6 (1992) S. 286.