

literatur für leser

15

38. Jahrgang

3

Wolfgang Hildesheimer

Herausgegeben von Stephan Braese

Mit Beiträgen von Klaus Vogel,
Jost Eickmeyer, Antje Tumat, Walter Kühn,
Stephan Braese, Maren Jäger,
Thomas Wild



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Stephan Braese

Editorial: Wolfgang Hildesheimer _____ 145

Klaus Vogel

Hildesheimers ‚Gesammelte End-Spiele‘ _____ 149

Jost Eickmeyer & Antje Tumat

„... , als habe dort niemals eine Insel gestanden.“ Wolfgang Hildesheimers und Hans Werner Henzes *Das Ende einer Welt* als Erzählung und Rundfunkoper _____ 169

Walter Kühn

„Es ist auch keines“ – Wolfgang Hildesheimers *Spiele, in denen es dunkel wird* im Spiegel des Heidegger-Mottos _____ 187

Stephan Braese

Abwehr des Dokumentartheaters: *Mary Stuart* _____ 199

Maren Jäger

Die Konstituierung der monologischen Prosa Wolfgang Hildesheimers _____ 209

Thomas Wild

Unbewusstes Aufnahmevermögen. Wolfgang Hildesheimer über Wirklichkeit und Einbildungskraft _____ 225

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50
Redaktion der Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,
englischsprachigen Beiträge: University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu
Redaktion der Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches
deutschsprachigen Beiträge Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de
Erscheinungsweise: 4mal jährlich
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen:

Jahresabonnement EUR 49,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,--; Einzelheft EUR 13,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Abwehr des Dokumentartheaters: *Mary Stuart*

Das Jahr 1965 nimmt einen spezifischen Platz in der Werkbiographie Wolfgang Hildesheimers ein. Im März dieses Jahres erschien *Tynset*, dessen Erfolg bei Publikum und Kritik in die Verleihung des Bremer Literaturpreises und des Büchner-Preises im Folgejahr mündete. Das Buch hatte aus der Krise des Schriftstellers Anfang der sechziger Jahre, der er in seinen *Vergeblichen Aufzeichnungen* 1963 Ausdruck verliehen hatte, eine inhaltlich wie poetologisch spektakuläre Konsequenz gezogen und gilt bis heute als die vielleicht herausragendste Leistung des Schriftstellers. Kaum bekannt hingegen ist, dass in dieses selbe Jahr bereits die Anfänge der Arbeit an einem Text fallen, der mit dem Tonfall, den Stoffen, aber auch den Schauplätzen der monologischen Prosa, die Hildesheimer in *Tynset* entfaltet hatte, nahezu keine Übereinstimmung aufweist: das Drama *Mary Stuart*.¹ Den Impetus, der Hildesheimers Arbeit an diesem Text maßgeblich bestimmte, gab der Schriftsteller am 2. April 1966 dem Suhrkamp-Lektor Karlheinz Braun gegenüber zu erkennen. In einem knappen Abriss des Projekts teilte er ihm mit, dass sein „Wunsch, gerade *Mary Stuart* zu behandeln, zum Teil eine Reaktion gegen dieses entsetzliche Dokumentarstückfieber“² sei.

Hildesheimer reagierte damit auf das teilweise weltweite Aufsehen, das zu diesem Zeitpunkt vor allem drei Dramen erregt hatten. Das war zum einen Rolf Hochhuths „christliches Trauerspiel“ *Der Stellvertreter*, das zwar nur eingeschränkt als Beispiel des Dokumentartheaters gelten konnte, gleichwohl aber über weite Strecken einer demonstrativ ‚dokumentennahen‘ Ästhetik folgte und dies zusätzlich durch einen dokumentarischen Anhang von rund 90 Seiten in der weitverbreiteten Lesefassung unterstrich.³ Das war zum zweiten Heinar Kipphardts am 11. Oktober 1964 uraufgeführtes Stück *In Sachen J. Robert Oppenheimer*; und das war schließlich Peter Weiss' am 17. Oktober 1965 an 15 Bühnen der Bundesrepublik, der DDR und England simultan uraufgeführte *Ermittlung*.

In seiner Rezension des *Stellvertreters*, die noch 1963 im *Merkur* erschienen war, hatte Hildesheimer eine ganze Reihe von Vorbehalten geltend gemacht. Gegen den Kern der Dokumentartheater-Poetologie zielte seine bei dieser Gelegenheit artikulierte Überzeugung: „Der Sinn eines Theaterstückes kann es nicht sein, im Zuschauer den Wunsch zu erwecken, das Bühnengeschehen an der Wirklichkeit zu messen. Vielmehr ist es sein Sinn, eine übertragene Wirklichkeit erstehen zu lassen. Hier aber ist keine Übertragung vollzogen.“⁴ Spezifischer gegen das Hochhuth-Stück gerichtet fallen die folgenden Argumente aus, die jedoch ebenfalls nicht notwendige, aber doch auch signifikante Elemente des Dokumentartheaters aufgreifen:

1 Vgl. Wolfgang Hildesheimer an Christopher Holme, Mai 1970 [?] (Taylor Institution Library Oxford).

2 Wolfgang Hildesheimer an Karlheinz Braun, 2. April 1966 (Suhrkamp-Archiv/DLA).

3 Vgl. Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter – Ein christliches Trauerspiel*. Reinbek bei Hamburg 1963.

4 Wolfgang Hildesheimer: „Folgerungen. Rolf Hochhuths ‚Stellvertreter‘“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band VII: *Vermischte Schriften*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt am Main 1991, S. 298-302, hier S. 298.

Ein Stück, welches zu ergänzender Verständlichkeit eines Anhangs von Quellenmaterial bedarf; das man für den Zweck der Aufführung um über die Hälfte kürzen kann; dessen der historischen Realität entnommenen Figuren mit Figuren der Phantasie konfrontiert werden müssen, damit sie ihre Eigenschaften entfalten können und damit beweiskräftig werden – ein solches Stück ist voller Anomalie. Ja, es hat ihm ein Beigeschmack subalterner Fälschung an, auch wenn seine These richtig wäre.⁵

Zu Kipphardts *In Sachen J. Robert Oppenheimer* hat sich Hildesheimer nicht öffentlich geäußert. Allerdings bemerkte er am 25. Mai 1963 gegenüber Braun, er habe „versucht, das Stück von Kipphardt zu lesen, aber es ging nicht“⁶ – sie bezog sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine frühe, beim Suhrkamp-Theaterlektor eingereichte Fassung des *Oppenheimer*-Stücks. Hildesheimers Brief-Stilistik eingedenk, deutet diese Bemerkung ebenfalls auf eine grundsätzlichere Reserve, und nicht etwa auf Zeitnot oder andere äußerliche Verhinderungsgründe.

Seiner Distanz gegenüber der *Ermittlung* hatte Hildesheimer dagegen am 28. Juni 1967, in seiner ersten Frankfurter Poetologie-Vorlesung, zwar etwas versteckt, aber doch erkennbar Ausdruck verliehen. Am Ort des Auschwitz-Prozesses – der dokumentarischen Vorlage von Weiss' Drama – hatte Hildesheimer ausgeführt:

Auschwitz und ähnliche Stätten haben das menschliche Bewußtsein erweitert, sie haben ihm eine Dimension hinzugefügt, die vorher kaum als Möglichkeit bestand. Diese Dimension zu berücksichtigen, steht nicht in der Macht des Romans – übrigens auch nicht des Theaterstückes, auch nicht des dokumentarischen Theaterstückes.⁷

Für das zeitgenössische Publikum, das im unmittelbaren Nachraum des Welterfolgs von Weiss' Drama stand, war diese Anspielung unzweideutig. Ja, in dem Maße, in dem in dieser Zeit – und bis heute – *Die Ermittlung* geradezu als das paradigmatische Beispiel von Dokumentartheater schlechthin gilt, beanspruchte diese Bemerkung Hildesheimers prinzipielle Bedeutung.

Der Impetus gegen das Dokumentartheater, den Hildesheimer mit seiner *Mary Stuart* verband, kam erneut im September 1967 zum Ausdruck, als er Braun über sein neues Projekt schrieb: „es ist geradezu eine Abwehrreaktion auf das aktuelle Theater.“⁸ Die Relevanz dieser Kritik am Dokumentartheater ging freilich über die ‚rein‘ ästhetische oder formale Sphäre weit hinaus, im Gegenteil, diese Kritik legte einmal mehr die – für Hildesheimer seit jeher gültige – untrennbare Verschlingung von Form und Inhalt, von Ästhetik, Gesellschaft und Geschichte offen. Denn das Dokumentartheater der Hochhuth, Kipphardt und Weiss war der zeitgenössisch repräsentative Ausdruck für den Anspruch der antiautoritären Bewegung der frühen Phase an die Literatur, der Veränderbarkeit der Geschichte und dem Potential des Publikums, sich zu Subjekten der Geschichte emanzipieren zu können, Ausdruck zu geben. Als Hildesheimer in seiner Frankfurter Vorlesung die Absicht, „mit einem Werk die Welt aufzurühren“ und „den Menschen [zu] verändern“,⁹ in Hochhuths Drama erkannte, bezeichnete er zutreffend den Fluchtpunkt des Dokumentartheaters: auf sein Publikum derart einzuwirken, dass es verändernd – verbessernd – auf seine Umwelt, auf Gesellschaft und

5 Ebd., S. 298f.

6 Wolfgang Hildesheimer an Karlheinz Braun, 25. Mai 1963 (Suhrkamp-Archiv/DLA).

7 Wolfgang Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band VII: *Vermischte Schriften*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt am Main 1991, S. 43-99, hier S. 57.

8 Wolfgang Hildesheimer an Karlheinz Braun, 11. September 1967 (Suhrkamp-Archiv/DLA).

9 Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen“, hier S. 60.

Politik, Einfluss nimmt. Dass kurze Zeit vor der simultanen Weltpremiere der *Ermittlung Weiss' 10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*¹⁰ erschienen, in der er mit allem Nachdruck Position gegen den Westblock bezog, war kein Zufall. Auch spätere Gelegenheiten nutzte Weiss, das dokumentarische Theater „mit jeder nur möglichen Solidarität für die Seite der Ausgeplünderten“¹¹ zu verknüpfen und festzustellen: „Das dokumentarische Theater ist parteilich.“¹² Nicht nur in programmatischen Äußerungen wie diesen, sondern nicht weniger in den dokumentarischen Dramen selbst wird deutlich: Dokumentartheater will aufklären; es glaubt an den Menschen als Subjekt der Geschichte; es glaubt wenn auch nicht an einen aktuell sinnhaften, so aber allemal an einen grundsätzlich *sinnfähigen* Weltprozess.

Wohl hatte sich Wolfgang Hildesheimer in seiner Rede aus Anlass der Entgegennahme des Bremer Literaturpreises am 26. Januar 1966 so deutlich und unmissverständlich wie nie zuvor gegen die reaktionären Tendenzen in der bundesrepublikanischen Gesellschaft erklärt. In Anspielung auf öffentliche Redeweisen, in denen Russen als Tiere und Schriftsteller als Pinscher bezeichnet werden, sowie auf ein gesellschaftlich-politisches Klima, das an der massiven Unterstützung faschistischer und rassistischer Regime in aller Welt nichts Ungewöhnliches erkennen kann, hatte Hildesheimer im Bremer Rathaus formuliert: „Geleitet von solcher Rede treiben wir einem Gebiet entgegen, wo unsere Freiheit langsam gelähmt wird, dorthin, wo der Faschismus auf uns wartet, um uns wieder aufzunehmen. Franco, Salazar und Verwoerd sind unsere Bundesgenossen.“¹³ Und in einer augenfälligen Analogie zu Weiss' *10 Arbeitspunkten* widersetzte sich auch Hildesheimer biederemännischen Auffassungen über das Vermögen einer liberal gestimmten ‚Mitte‘, gesellschaftliche und (welt-)politische Konflikte erfolgreich auszutragen: „[M]eine Damen und Herren, täuschen wir uns nicht: die Entscheidungen der Welt fallen nicht zwischen links und einer wohltemperierten Mitte. Sie fallen zwischen links und rechts.“¹⁴

Doch so sehr Hildesheimer in der Analyse des Weltprozesses mit der Kapitalismuskritik der Linken auch übereinstimmte – noch Jahre später formulierte er denkbar programmatisch: „ich bin der Meinung, daß der Kapitalismus abgeschafft werden muß“¹⁵ –, so wenig teilte er ihren unerschütterlich erscheinenden Geschichtsoptimismus. Die subjektgeschichtlichen Wurzeln von Hildesheimers abgrundtiefer Geschichtsskepsis, die den Zweifel an einer Lernfähigkeit des Menschen, die weltpolitisch relevant werden könnte, einschloss, gründeten wohl in Erfahrungen, die er während der dreißiger und vierziger Jahre im Exil durchlaufen hatte und die sich für ihn im Verlauf der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse, die er über Jahre als Simultandolmetscher begleitete,

10 Vgl. Peter Weiss: „10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt“, erstveröffentlicht in: *Dagens Nyheter*, Stockholm, 1. September 1965, hier nach Peter Weiss: *Rapporte 2*. Frankfurt am Main 1971, S. 14-23.

11 Peter Weiss: „Notizen zum dokumentarischen Theater“ (1968), hier nach www.pohlw.de/literatur/theater/doku-txt1.htm [3.6.2016].

12 Ebd.

13 Wolfgang Hildesheimer: „Zur Verleihung des Bremer Literaturpreises“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band VII: *Vermischte Schriften*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt am Main 1991, S. 27-30, hier S. 29.

14 Ebd.

15 Wolfgang Hildesheimer: „Das Ende der Fiktionen“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Das Ende der Fiktionen – Reden aus fünfundzwanzig Jahren*. Frankfurt am Main 1988, S. 229-250, hier S. 234.

bestätigt haben mochten.¹⁶ Dass Hildesheimer die Zuversicht in den Entwicklungsgang der Geschichte, wie sie für die Linke, auch die Neue, im wahrsten Sinn des Wortes verbindlich war – vielleicht genauer: ihr Geschichtsverständnis – nicht teilte, hatte er bereits in seinen Frankfurter Vorlesungen deutlich gemacht.¹⁷ Vor allem jedoch war diese Auffassung bereits seit Ende der 50er Jahre in seinen Dramen von *Pastorale* bis zur *Verspätung*, auch im *Nachtstück* von 1963 zum Ausdruck gekommen. Das Spezifikum der *Mary Stuart* dagegen bildete der Versuch, das Dokumentartheater gleichsam *mit seinen eigenen Mitteln zu widerlegen*, indem das *Mary*-Stück diese Mittel zum Ausdruck des Absurden selbst zwingt.

Folgerichtig bildete die Grundlage des *Mary*-Stückes ein akribisches Studium der einschlägigen, umfangreichen Fachliteratur. Hierbei kam Christopher Holme eine Schlüsselrolle zu. Der 1905 in Burma geborene Oxford-Absolvent, der für die Nachrichtenagentur Reuters aus dem bombardierten Guernica und dem Wien kurz nach dem Anschluss berichtet hatte, war mit Hildesheimer Anfang der 40er Jahre in Jerusalem zusammengetroffen, wo er diesem eine Position im Public Information Office der britischen Mandatsmacht verschafft hatte.¹⁸ Nach dem Ende des britischen Mandats in Palästina war Holme nach London gegangen, wo er als Redakteur im BBC sowie als Übersetzer arbeitete. Die enge freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden Männern – die bis zu Hildesheimers Tod anhielt – bildete die Basis für verschiedene Hilfsdienste, die Holme Hildesheimer im Entstehungsprozess der *Mary Stuart* leistete. Nicht nur verschaffte Holme dem Freund regelmäßig neue biographische Informationen, sondern er versorgte ihn auch mit potentiellen Einwänden britischer Leser gegen Details der Darstellung. Der Briefwechsel mit Christopher Holme legt offen, mit welcher Sorgfalt Hildesheimer nicht nur das historische Personaltableau um die schottische Königin und ihre Interessen sowie das exakte Procedere der Hinrichtung rekonstruierte, sondern sich bis in die materiellen Details wie die Beschaffenheit ihrer Bekleidung genauesten Aufschluss zu verschaffen versuchte. In einem undatierten Brief etwa von 1970 betont Hildesheimer, dass er sein Material aus der einschlägigen Fachliteratur beziehe, und führt namentlich Fraser, Armstrong Davison und Mahon an.¹⁹

Das Ergebnis – *Mary Stuart – Eine historische Szene* – zeigt die schottische Königin in den knapp zwei Stunden unmittelbar vor ihrer Hinrichtung in Schloss Fotheringhay. Die Vorbereitung der Exekution durch den Henker und seinen Gehilfen, die Zurichtung der Königin durch ihre Zofen, durch Arzt und Apotheker, die skrupellose Bereicherung der Hölflinge und Zofen an den verbliebenen Wertsachen noch vor ihrem Tod dekonstruieren radikal jeglichen Anschein von ‚Größe‘, jedwede Anmutung von Würde, jede Gegenwärtigkeit von Moral im Verlauf dieses historischen Akts. Mary selbst kommt zur Darstellung als absolutistische Herrscherin ohne jede Skrupel, in Glaubenssachen fanatisch, besessen von Machtgier und dem unbedingten Glauben an die göttliche Bestimmung ihrer Herrschaft. Die Hölflinge in ihrer Umgebung sind ihrerseits gezeichnet

16 Zu diesen Zusammenhängen vgl. Stephan Braese: *Jenseits der Pässe: Wolfgang Hildesheimer. Eine Biographie*. Göttingen 2016, S. 61ff.

17 Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen“, S. 60 ff., 82 ff.; vgl. auch Braese: *Jenseits der Pässe*, S. 330ff.

18 Vgl. ebd., S. 108ff.

19 An Christopher Holme, 1970 [?] (Taylor Institution Library Oxford). – Bei den erwähnten Büchern handelt es sich mutmaßlich um die folgenden Titel: Antonia Fraser: *Mary Queen of Scots*. London 1969; M. H. Armstrong Davison: *The Casket Letters: A Solution of the Mystery of Mary, Queen of Scots and the Murder of Lord Darnley*. Washington D.C. 1965; D. H. Mahon: *Mary Queen of Scots: A study of the Lennox Narrative*. Cambridge 1924.

von hemmungsloser Gier nach Geld, Gold und Sex, Begierden, die, je weniger Mary die Kontrolle über die Situation zu behalten vermag – teils verursacht durch ihr vom Arzt eingeflöbte Drogen –, umso unverstellter zutage treten. Die fast ununterbrochene Gleichzeitigkeit der auf der Bühne gezeigten Vorgänge und Dialoge demonstriert eindrücklich, wie zusehends eigenständiger und eigenmächtiger Höflinge und Zofen ihren eigenen Interessen nachgehen, auf Fragen der Königin nicht mehr antworten, sie schließlich nur mehr als – für den Akt der Hinrichtung präparierte – Puppe wahrnehmen. Die Ermordung des jüdischen Apothekers durch einen Knecht, um ihn auszurauben, geschieht zwar nicht nur von Mary, sondern auch fast allen anderen un bemerkt; der Höfling Didier hingegen sieht den Mord, reagiert aber „teilnahmslos“ – „er ist dergleichen gewohnt“,²⁰ wie es in der Regieanweisung heißt. Wie auch an anderen Stellen von Hildesheimers Werk, erscheint mörderische Judenfeindschaft wie ein jederzeit und überall antreffbares Ingrediens menschlicher Gemeinschaft, das weder handlungsimmanent noch durch poetische Mittel mit einem expliziten Skandal- oder Empörungswert versehen wird.²¹ Sowohl die Handlungen der Personen, eine Fülle materieller Details – darunter die „chaise percée“, auf der die Königin hergerichtet wird, so dass sie nicht für ihren Stuhlgang bewegt werden muss – als auch zahllose Anspielungen vor allem in Marys Monologen sowie den oft kommentarartigen Anmerkungen ihrer Umgebung referieren auf konkrete historische Sachverhalte und Fakten. So beispielsweise in Marys Ausführungen über Anne Boleyn:

Mit Verachtung: Anne Boleyn! Sprich: Bullen. Das glaube ich gern. Ein Emporkömmling. Vater erst zweiter Graf von Wiltshire und Ormond, ein Bauer. *Wie immer fließend, wenn es um Genealogie geht:* Mutter eine geborene Howard, aber nicht der Hauptzweig, keine Norfolk, nur mit Suffolk verschwägert, weit mit Lennox verwandt.²²

Nicht weniger exakt recherchiert erscheinen die Verhaltensordnungen der Zeit, wenn sich etwa der Henker beschwert: „Madame, ich werde nicht mit ‚He du!‘ angeredet, sondern mit Meister. Meister Jack Bull. Das habe ich Ihnen schon gesagt. Sie hören nicht zu. Sie werden ja auch nicht mit ‚He du!‘ angeredet.“²³ Elemente wie diese, in großer Fülle aneinandergereiht und entfaltet, lassen das Drama eminent ‚dokumentarisch‘ erscheinen – kaum ein Detail, sei es ein Name, eine Erinnerung Marys, aber auch die Kostümausstattung der Figuren, wirkt nicht sorgfältig recherchiert und ‚genauestens‘ nachgestellt.

In einer längeren Ausführung unter dem Titel *Mary, Queen of Scots. Anmerkungen zu einer historischen Szene*, veröffentlicht drei Tage vor der Premiere des Stücks in Düsseldorf, am 12. Dezember 1970 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, legte Wolfgang Hildesheimer die Auffassungen dar, die dieser Arbeit zugrunde lagen. Gleich der erste Satz offenbart seine Interpretation aller Geschichte: „Indem dieses Stück sowohl ‚historisch‘ als auch ‚absurd‘ ist, vertritt es die Behauptung, daß Geschichte absurd

20 Wolfgang Hildesheimer: *Mary Stuart*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Die Theaterstücke*. Herausgeben und mit einem Nachwort versehen von Volker Jehle. Frankfurt am Main 1989, S. 487-619, hier S. 582.

21 Vgl. vor allem den jüdischen Arzt Isaac in Wolfgang Hildesheimer: *Hamlet*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Exerziten mit Papst Johannes*. Frankfurt am Main 1979, S. 7-25, hier S. 18f., aber natürlich auch den Ich-Erzähler in Wolfgang Hildesheimer: *Tynset*. Frankfurt am Main 1976.

22 Hildesheimer: *Mary Stuart*, S. 513.

23 Ebd., S. 523.

sei.²⁴ Die Tätigkeit der Historiographen kommentiert er mit offener Geringschätzung. Sie folgten der These, „daß ein kausaler Zusammenhang genüge, um ein Geschehen aus dem Bereich des konsequenten Absurden ins Reich des Ewigen, wenn auch des ‚ewig Scheiternden‘ emporzuziehen. In Wirklichkeit beweist es vor allem, daß Sinnloses das Sinnlose gebiert und ernährt.“²⁵ Das Leben Marys sei eines,

vor dem die Vorstellungskraft jedes redlichen Geschichtsschreibers zu versagen hat. Verheiratet nacheinander mit einem durch Krankheit reduzierten Kind, einem geistesfernen labilen Laffen und einem brutalen Abenteurer, aus Sicherheitsgründen in dauerndem hastigem Aufbruch von Schloß zu Schloß, wenn nicht gar gejagt von Krieg oder Aufruhr, umgab sie sich mit einem in seiner Besetzung dauernd wechselnden Pack von Männern, als deren primäre Handlungsmotive wir heute ausschließlich Machtgier, Habsucht und Mordlust erkennen. [...] Die Frage, wie Mary ein solches Leben ausgehalten haben mag, wäre falsch gestellt. Sie müßte lauten: wie sah es in einer absoluten Monarchin des sechzehnten Jahrhunderts im allgemeinen, in einer Herrscherin über ein ‚unaufgeklärtes‘ halbwildes Volk im spezielleren, und in Mary Stuart im besonderen aus? Die Frage bleibt unbeantwortbar wie alle Fragen nach dem Innenleben einer historischen Figur.²⁶

Die eigene Arbeit konturiert Hildesheimer nicht ohne Süffisanz in Abgrenzung sowohl zur Historiographie als auch zur – im deutschen Sprachraum besonders wirkungsmächtigen – Dramatisierung der Figur durch Schiller:

Historische Biographie ist Zeitvertreib, wenn auch nicht der schlechteste. Sie ist bestenfalls Spekulation, schlimmstenfalls Kitsch. Einer Erkenntnis dient sie höchstens, wenn sie als eingestanden subjektive Konstruktion ihren Dichter erleuchtet. Schillers ‚Maria Stuart‘ ist ein großartiges Stück, und es ist dort am besten, wo es kraß unhistorisch wird, wo sich die Gestalten frei von geschichtlichem Zwang entfalten dürfen. Ich dagegen habe ein einziges, mehrfach bezugtes Geschehen von den Ranken der Deutung entblößt und nackt dargestellt, ich habe Rohmaterial aneinandergereiht, habe es freilich sorgfältig nach den Möglichkeiten seiner Evidenz ausgesucht, um ein Konzentrat herzustellen, das dem Zweck dienen soll, die Einsicht der Unvorstellbarkeit eines historischen Ereignisses zu fördern.²⁷

Das Ziel seines Unternehmens fasst Hildesheimer gegen Ende seiner Ausführungen in die Sätze:

Wer das Theater mit der Frage verläßt, wie Mary denn nun eigentlich gewesen sei, der hat zumindest meine Absicht ihrer Darstellung erfaßt. – Dieses Stück ist der Versuch, ein absurdes Geschehen auf die Bühne zu verlagern, das, so unwahrscheinlich es auch sei, stattgefunden haben muß.²⁸

Nicht mehr durch die Konstruktion absurden Geschehens wie in seinen Dramen Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre suchte Hildesheimer die Absurdität der Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen, sondern durch die dokumentennahe Rekonstruktion eines historischen Geschehens, dessen Faktizität unstrittig war. In den *Folgerungen* hatte er noch geschrieben: „Der Sinn eines Theaterstückes kann es nicht sein, im Zuschauer den Wunsch zu erwecken, das Bühnengeschehen an der Wirklichkeit zu messen.“²⁹ Wenn Hildesheimer nun genau diese Einstellung des Zuschauers gegenüber seiner *Mary Stuart* aber als Ziel seiner Absicht definierte, so deswegen, weil er sich nun einen gänzlich anderen Effekt davon versprach. Während die vom Zuschauer des Hochhuth-Stückes gemutmaßte Nähe des Dargestellten zur „Wirklichkeit“ nach Hildesheimers

24 Wolfgang Hildesheimer: „Anmerkungen zu einer historischen Szene (‚Mary Stuart‘)“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band VI: *Theaterstücke*. Hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Frankfurt am Main 1991, S. 844-850, hier S. 844.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 846.

27 Ebd., S. 849.

28 Ebd., S. 850.

29 Hildesheimer: „Folgerungen“, S. 298.

Einschätzung die unsinnige Funktion eines Maßstabes einnahm – ‚je ähnlicher‘, desto ‚besser‘ –, sollte die Frage des *Mary*-Zuschauers, „wie *Mary* denn nun eigentlich gewesen sei“, zu der viel beunruhigenderen Frage weiterleiten, ob die Geschichte denn tatsächlich so absurd sei wie sie hier zur Darstellung gekommen war. Dokumentarismus ‚ernstgenommen‘, so ließe sich pointiert formulieren, kann zu keiner anderen Auffassung von Geschichte führen als diejenige, an der Hildesheimer spätestens seit Ende der dreißiger Jahre keinen Zweifel mehr hatte. Das ist das Demonstrandum der *Mary Stuart*.

So wenig kompliziert diese Verknüpfung erscheint – ungeachtet ihrer Beurteilung –, so wenig eingängig war sie, löste doch dokumentennahe Darstellung traditionell andere Bewertungen von Faktizität und Geschichte aus. Das wurde besonders offensichtlich in den Reaktionen, die Holme aus London, der noch vor der deutschen Premiere an einer englischen Fassung arbeitete, nach Poschiavo meldete. Besondere Verwirrung stiftete die Bewertung einer von Hildesheimer verfassten Hörspiel-Version des *Mary*-Stoffes durch den Literaturwissenschaftler Martin Esslin. Am 15. September 1970 schrieb Holme an Hildesheimer: „I don't want to sadden you with misunderstandings but Martin Esslin, our authority on the Absurd, was typical. He liked the radio version very much (he has not yet seen the stage version) but thought it a ‚naturalistic‘ play. You write too well!“³⁰ Selbst einer der international renommiertesten Experten der Literatur des Absurden, der sich zudem in der Vergangenheit sachkundig über Hildesheimer geäußert hatte,³¹ vermochte offenkundig in Hildesheimers *Mary*-Unternehmen keineswegs eine erneute, genuine Darstellung des Absurden zu erkennen, sondern schlug sie einer weltanschaulich durchaus anders geprägten Richtung zu.

Im selben Brief problematisierte Holme die potentielle Aufnahme des Dramas durch das englische Publikum. Er und Hildesheimer waren sich einig, dass sehr im Gegensatz zum deutschen Publikum, dessen Kenntnis *Mary Stuarts* ganz vorwiegend durch das Schiller-Drama bestimmt war, die englischen Zuschauer ihre Informationen über die schottische Königin sehr viel stärker durch die nationale Historiographie erhalten hatten.³² Holme fürchtete, dass das englische Publikum das Drama zu sehr als Dokumentation verstehen könnte, und bat Hildesheimer darum, diesen Sachverhalt in einem geplanten Nachwort der englischen Ausgabe zu berücksichtigen:

one must not suggest to the reader that this is a documentary, and I think he might get this suggestion from it. You reject 'interpretation' but I think you need to reinstate the playwright in its place. 'Reworking' or the creation of characters and situations (in a context of documents). – I never for one moment thought of this as a documentary play but we are so overwhelmed here with stage documentaries that there is a tendency, even after one has read and enjoyed a play, to turn to the books and check the 'facts'. I think the warning against this procedure must be more explicit.³³

Holmes Bedenken wirft ein Licht auf den schmalen Grat, den Hildesheimer mit diesem Drama betreten hatte. Zwar wünschte er sich – im deutschen Publikum – den Zuschauer, der sich fragte, wie es „denn nun eigentlich gewesen“ sei, und die Konsequenz aus dieser Regung konnte, ja, sollte vielleicht darin bestehen „to turn to the

30 Christopher Holme an Wolfgang Hildesheimer, 15. September 1970 (Taylor Institution Library Oxford).

31 Vgl. Martin Esslin: „Wolfgang Hildesheimer“. In: Martin Esslin: *Das Theater des Absurden*. Frankfurt am Main/Bonn 1964, S. 285-287.

32 Vgl. Christopher Holme an Wolfgang Hildesheimer, 15. September 1970 (Taylor Institution Library Oxford).

33 Ebd.

books“. Indem Hildesheimer hier die berühmte Parole von Rankes, Aufgabe des Historikers sei es, darzustellen, ‚wie es eigentlich gewesen‘ sei, aufgreift, sucht er sie zugleich fruchtbar zu machen für seine ‚Schule der Radikalisierung‘: als Anleitung für den Zuschauer, sich über den „books“ der Einsicht in die Absurdität aller Geschichte auszusetzen. Doch in Holmes Zeilen klingt durch, dass der von ihm geschilderte britische Zuschauer diese erneute und erweiterte Lektüre durchaus nicht dazu betrieb, um zu neuen Einsichten – und schließlich jener in die Absurdität der Geschichte – zu gelangen, sondern um Faktennähe und Detailtreue – als vermeintliches Qualitätskriterium der stage documentary – zu überprüfen – oder um sich der Vielgestaltigkeit und pittoresken Formenvielfalt alles Geschichtlichen zu überlassen, ohne mehr als ein Bedürfnis nach Zerstreung zu bedienen. In seinen Antworten an Holme schrieb Hildesheimer, er beharre darauf, dass sein Stück „transcendentally historical“³⁴, dass es „meta-historical“ sei.³⁵ Wenn auch diese Kurzformeln für Hildesheimer angemessen die spezifische Position des *Mary*-Stückes zwischen dokumentennaher Re-Konstruktion eines historischen Faktums und der Demonstration einer Auffassung aller Geschichte beschreiben, waren sie jedoch weniger für die Aufklärung eines Publikums geeignet, dessen Rezeption des Dokumentartheaters und dessen Auffassung von der Geschichte im allgemeinen sich zu grundlegend von der Hildesheimers unterschieden.

Bedeutender als etwaige Wirkungen in England musste für Hildesheimer aber zunächst die Wirkung im deutschsprachigen Raum sein. Die Reaktion auf die Premiere im Düsseldorfer Schauspielhaus unter der Regie von Konrad Swinarski am 15. Dezember 1970 fiel geteilt aus. Hans Schwab-Felisch sprach in seiner Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von einem „Achtungserfolg“, lobte die „unheimliche Präsenz und Wandelbarkeit“ von Maria Becker in der Titelrolle und bemängelte „schwache, durchhängende Partien“, um dem Drama abschließend „Überredungskraft“ zuzugestehen. In *Mary Stuart* habe man es, wie Schwab-Felisch beifällig herausstreicht, „nicht mit dem Geschichtsfatalist[en] Hildesheimer [...], sondern mit dem Stückeschreiber“ zu tun. Über die in Hildesheimers *FAZ*-Ausführungen nahegelegte Aussage, er verzichte im Gegensatz zu den Geschichtsschreibern auf Deutungen, habe der Stückeschreiber sich im Drama „souverän hinweggesetzt“.³⁶ Eine solche Einschätzung hatte Hildesheimer schwerlich zufriedenstellen können. Andere, von ihm nicht näher bezeichnete kritische Rezensionen meinte er in Teilen darauf zurückführen zu können, dass Maria Becker *Mary* zu sehr als eine „primadonna assoluta“³⁷ dargestellt habe und dass der Henker und der jüdische Apotheker fehlbesetzt gewesen seien.

Zeitsymptomatischer war jedoch eine Rezension Ulrich Schreibers, die andere Argumente anführte. In seiner am 18. Dezember 1970 in der „Frankfurter Rundschau“ erschienenen Besprechung heißt es: „Hildesheimer [...] verfällt in seiner historischen Szene der alten Verdrängungslust, ersetzt die konkrete Misere durch eine allgemeine, indem er Geschichte selbst attackiert.“³⁸ Schreiber schlägt hier Hildesheimer jener Gruppe sei es ‚bürgerlicher‘, sei es auch als ‚reaktionär‘ rubrizierbarer Autoren zu,

34 Wolfgang Hildesheimer an Christopher Holme, o. D. (Taylor Institution Library Oxford).

35 Wolfgang Hildesheimer an Christopher Holme, o.D. (Taylor Institution Library Oxford).

36 Hans Schwab-Felisch: „Mariechen auf dem Stein“, hier nach Dierk Rodewald (Hrsg.): *Über Wolfgang Hildesheimer*. Frankfurt am Main 1971, S. 133, 135, 136, 133.

37 Wolfgang Hildesheimer an Christopher Holme, 17. Januar 1971 (Taylor Institution Library Oxford).

38 Ulrich Schreiber: „Der schöne Tod auf der Bühne“, hier nach Rodewald (Hrsg.): *Über Wolfgang Hildesheimer*, S. 137.

hinter deren verbrauchtem Groß-Lamento über die Schlechtigkeit der Welt im Allgemeinen und die Hoffnungslosigkeit der Geschichte im Besonderen sich lediglich die panische Weigerung verberge, „die konkrete Misere“ – d.i.: die Klassengegensätze einschließlich ihres geschichtsmächtigen Potentials – mit künstlerischen Mitteln beim Namen zu nennen. Indem Hildesheimer der „Darstellung eines schönen Todes“ – wie es nicht leicht nachvollziehbar heißt – verhaftet bleibe, folge er der Tradition von „Schillers klassische[m] Verdrängungsdrama“ und bringe „das Theater über Schiller nicht hinaus.“³⁹ In Anspielung auf die sedierende Medikation der Königin durch ihren Arzt formuliert Schreiber, der „Motor“ bleibe „ungenannt: ein Staatssystem, das die Euthanasie zur ästhetischen Selbstrechtfertigung braucht.“ Die Bilanz des Rezensenten fällt unzweideutig aus: „So war man am Ende beim guten, alten Theater angekommen. Wie verlangte doch Hildesheimer die Geschichtsbetrachtung? Als ‚hinnehmend registrierend‘. Da war wirklich alles wieder beim alten. Lang lebe das Prinzip der Kunst als Verdrängung!“⁴⁰

Auch wenn sich das wörtliche Zitat Schreibers in Hildesheimers *FAZ*-Essay nicht findet: Es pointiert zutreffend das dort Gesagte, und es hätte auch in einer Pressekonferenz oder einem Interview so von Hildesheimer formuliert worden sein können. In Schreibers Kritik äußerte sich authentisch und unverstellt, d.h.: unter Einschluss eines unzweideutigen Affekts, die entschiedene Ablehnung, die Parteigänger der einstigen antiautoritären Bewegung, genauer: ihre Repräsentanten in den Redaktionen 1970, sowohl gegenüber dem Geschichtsdenken Hildesheimers als auch ihrem literarischen Ausdruck empfanden. Diese Rezeptionshaltung war ideologiekritisch. Sie begnügte sich nicht mehr – im Unterschied zu Rezensenten älterer Provenienz wie Schwab-Felisch – mit einer ‚rein‘ ästhetischen Bewertung der Form (und ggf. der Regie- und Schauspielerleistungen), sondern sie fragte nach der ihr immanenten Weltanschauung. Wenn Schreiber vermerkte, dass Hildesheimer „Geschichte selbst attackiert“, war diese Anschauung richtig erkannt; die Denunziation eines bestimmten „Staatssystem[s]“ war dann notwendig obsolet. Interesse daran zu ermitteln, wie ein Autor wie Hildesheimer zu dieser Position gekommen war – als Künstler, aber womöglich auch als Bürger, als ein Zeitgenosse seiner Epoche – bestand nicht. Von Schreibers Warte aus war die 1967 von Hildesheimer in Frankfurt formulierte Wirkungsabsicht, „das Rezeptionsvermögen zu erweitern und das Bewußtsein [...] zu schärfen“, mit dem Ziel, „das Schweigen der Welt hörbar [zu] machen, wenn nicht gar zum Dröhnen [zu] bringen“, ⁴¹ nicht nur nicht ausreichend, sondern grundlegend falsch. Denn von der Warte aus, wie sie in dieser Rezension repräsentiert ist, schweigt die Welt nicht, sondern sie reagiert auf die Intervention von Subjekten.

Davon war Hildesheimer – nicht erst 1970 – nicht mehr zu überzeugen.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Hildesheimer: „Frankfurter Poetik-Vorlesungen“, S. 61.

