

Die Ästhetik der Wirklichkeit
Das deutschsprachige Dokumentartheater seit Piscator



INterVENTIONEN
Künste und Wirklichkeiten

Im Auftrag der Internationalen Heinar Kipphardt-Gesellschaft

herausgegeben von Sven Hanuschek

Band 7

Xuan Sun

Die Ästhetik der Wirklichkeit

Das deutschsprachige Dokumentartheater seit Piscator

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

1. Auflage 2025
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag
Umschlagabbildung: Szenenfoto *Stolpersteine Staatstheater*,
© Badisches Staatstheater / Florian Merdes mit freundlicher Genehmigung

Druck und Bindung: Azymut, Warschau

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Europe © by Wehrhahn Verlag
ISBN 978–3–98859–137–1

Inhalt

PROLOG	7
Terminologie	11
Begriff	13
Forschungsstand und Hauptaufgaben	19
Stücke	27
Anmerkungen zur Primärliteratur	28
Gliederung und Herangehensweise	30
KAPITEL 1	
ENTSTEHUNG DER GATTUNG	33
1.1 Trotz alledem!	33
1.2 Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand	37
1.3 Die Entstehung im historischen und ästhetischen Kontext	43
KAPITEL 2:	
DOKUMENTARTHEATER, DOKUMENTE UND DIE WIRKLICHKEIT	49
2.1 Wirklichkeitskomplex	49
2.2 Die Umwandlung der Dokumente im Dokumentartheater	55
2.3 Neuer Realismus vs. Dokumentartheater	57
KAPITEL 3:	
ÄSTHETISCHE ASPEKTE	62
3.1 Episierung – das Erzählen im Dokumentartheater	63
3.1.1 Montage als Grundprinzip	64
3.1.2 Vom Dialog zum Diskurs	78
3.1.3 Das erzählende Ich als gesellschaftliches Wesen	86
3.1.4 Zusammenfassung	89

3.2 Räumlichkeit	90
3.2.1 Darstellungsraum und dargestellter Raum	91
3.2.2 Die Räumlichkeit als dramaturgische Strategie	95
3.2.3 Die Identität der theatralischen und realen Räumlichkeit	96
3.2.4 Zusammenfassung	102
3.3 Menschendarstellung	103
3.3.1 Die Spannung zwischen dokumentarischen Bühnenfiguren und historischen Personen: Wilhelm II., Oppenheimer, Lili Toller und die Kontroversen um Eichmann	106
3.3.2 Menschen in einer zurückgelassenen Parallelgesellschaft: Die Brüder Marcel und Marco Schönfeld in Potzlow	117
3.3.3 Europa und Europäer: Menschen als Erzähler von »oral history in The Dark Ages	121
3.3.4 Menschen in der Familie: Die Väter und Töchter von She She Pop	124
3.3.5 Zusammenfassung	128
3.4 Performativität	129
3.4.1 »Einbruch« des Zeitgeists	132
3.4.2 Dokumentartheater als Akt	139
KAPITEL 4:	
DAS DOKUMENTARTHEATER UND DIE ÖFFENTLICHKEIT	142
4.1 Vertiefung der öffentlichen Debatte	146
4.2 Agendasetting für die Öffentlichkeit – Die Ermittlung	153
4.3 Das Dokumentartheater in der zersplitterten Öffentlichkeit	158
KAPITEL 5:	
DAS DOKUMENTARTHEATER – EINE MODERNE ÄSTHETIK	164
Literaturverzeichnis	173
Abbildungsverzeichnis	181

Prolog

Seit etwa einem Jahrzehnt ist das Dokumentartheater oder die dokumentarische Methode aus der gegenwärtigen deutschsprachigen Theaterlandschaft kaum noch wegzudenken. Dokumentarische Theaterstücke finden sich regelmäßig in den Programmen staatlicher Theater, zum Beispiel die Arbeiten von Rimini Protokoll, She She Pop, Hans-Werner Kroesinger und Milo Rau. Außerdem gibt es viele lebendige freie Theaterkollektive, die dokumentarisch arbeiten, etwa das »dokumentartheater berlin«. Darüber hinaus zeigt die nahezu ständige Präsenz von Dokumentarstücken auf Theaterfestivals eine gewisse Geschmacksvorliebe der gegenwärtigen Theaterlandschaft.¹

Wenn von »Dokumentartheater« die Rede ist, denkt trotzdem sowohl die Forschung als auch die Öffentlichkeit zuerst an die dokumentarischen Stücke aus den Sechzigerjahren, etwa *Die Ermittlung* und *In der Sache J. Robert Oppenheimer*. So hält die Internetplattform *Einladung zur Literaturwissenschaft* der Universität Duisburg-Essen fest, dass das »Dokumentartheater eine Sonderform des politischen Theaters der 1960er Jahre« sei.² Abweichend von der überlieferten Meinung, dass das Genre in den Sechzigerjahren vorübergehend als ein Phänomen der Literaturpolitisierung aufkam, ist das Dokumentartheater als Gattung in den Zwanzigerjahren mit den kollektiven Regiearbeiten von Erwin Piscator in der Weimarer Republik entstanden. Es lässt sich behaupten, dass das Dokumentartheater zunächst ein Regiestil von Piscator war. So schrieb er:



Abb. 1: Szenenfoto von *Stolpersteine Staatstheater*.

- 1 So wurden in den letzten drei Jahren *Common Ground* und *Situation* von Yael Ronen, *Stolpersteine Staatstheater* von Hans-Werner Kroesinger und *Five Easy Pieces* von Milo Rau zum Theatertreffen eingeladen.
- 2 Universität Duisburg-Essen (2009).

»Damals – in den zwanziger Jahren – gab es nur wenige Autoren: Toller, Brecht, Mehring und einige andere, die sich um die Einbeziehung dieser neuen Realität in ihre Stücke bemühten. Ihre Bemühungen reichten nicht immer aus. Was in den Stücken selbst nicht enthalten war, musste ich hinzutun. Durch Ausweitung und Veränderung der dramaturgischen Formen, durch Verwendung neuer technischer und inszenatorischer Mittel habe ich versucht [...] die Totalität unserer grundsätzlichen Lebensprobleme auf dem Theater sichtbar zu machen. Mittel wie Projektionen, Filme, laufende Bänder, Kommentare [...] durchsetzten die Aufführung mit wissenschaftlichem, dokumentarischem Material, analysierten, klärten auf.«³

Wie der Name bereits sagt: Dokumentartheater ist ein Theater, dessen Grundlage Dokumente bilden. Piscators Theaterstücke *Trotz alledem!* (1925) und *Rasputin* (1927) haben nur Dokumente als Inhaltsgrundlage und gelten als die allerersten dokumentarischen Theaterstücke. Piscator hat 1925 *Trotz alledem!* im Großen Schauspielhaus Berlin aufgeführt. Diese Aufführung gilt als diejenige, »in der zum ersten Mal das politische Dokument textlich und szenisch die alleinige Grundlage bildet«⁴. Mit diesem Satz ist auch das Wesen des Dokumentartheaters zutreffend beschrieben.

Seit 1925 ist die dokumentarische Theaterpraxis sowohl im deutschsprachigen Gebiet als auch weltweit ungebrochen präsent. Beispielhaft dafür stehen etwa die Wanderbühne *Blaue Bluse* in der Sowjetunion in den 1920er-Jahren, die *Living Newspaper*-Aufführungen in den USA in den 1930er-Jahren, *Uranium 235* (1951) von Joan Littlewood und Dokumentarstücke von Peter Cheeseman seit 1964 in England, *Fires in the Mirror* und *Twilight* (1992) von Anna Smith in den USA, außerdem zahlreiche dokumentarische Aufführungen von Andres Veiel, Rimini Protokoll, Milo Rau, She She Pop, Hans Werner Kroesinger im deutschsprachigen Raum seit 2000 bis heute, *Parallele Leben: Ein Dokumentartheaterprojekt zum Geheimdienst in Osteuropa* (2013), *Red* (2016) von Wen Hui in China usw. Viele der aufgezählten Stücke hatten mehrere internationale Gastauftritte und haben prominente Theaterpreise gewonnen.⁵

Ohne gleich von einem »documentary turn« in der heutigen Theaterlandschaft zu reden, lässt sich zumindest feststellen, dass derzeit eine Renaissance dieses Genres nach seinem ersten Hoch in den 1960er-Jahren stattfindet. Diese anhaltende Lebendigkeit widerlegt bereits die in der Forschung zur Gattung

3 Im Vorwort von Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963), S. 9 f.

4 Piscator (1979), S. 70.

5 Zum Beispiel hat Anna Smith 1993 mit *Fires in the Mirror* den Pulitzer Prize for Drama gewonnen, Rimini Protokoll hat 2008 den Europäischen Theaterpreis für die Kategorie Neue Realität im Theater gewonnen.

verbreitete These, dass das Dokumentartheater nur eine politisierte Form der 1960er-Jahre war, um bestimmte Stoffe darstellen zu können:

»Das ästhetische Modell des Dokumentardramas der sechziger Jahre wurde entwickelt, um eine ästhetische Aporie zu bearbeiten: die adäquate Darstellung der den Rahmen sprengenden und als nicht darstellbar geltenden Themen des atomaren Overkills und der Judenvernichtung.«⁶

Im Vergleich zu anderen Theaterformen, die auch im 20. Jahrhundert entstanden sind, etwa das expressionistische Theater, das Absurde Theater, das environmental theatre etc., deren Repertoire immer noch zu sehen ist, bringt das Dokumentartheater als Genre in der Gegenwart deutlich mehr Theaterpraxis hervor.

Die Lebendigkeit des Genres liegt dabei nur teilweise und bedingt in der hohen Relevanz des Stoffs begründet, sondern hat vielmehr mit seiner Form und Arbeitsmethode zu tun, die Kernprobleme unserer Zeit ansprechen. Die moderne Gesellschaft des 20. Jahrhunderts bringt viele neue Stoffe und Themen mit sich: die Kriegserfahrungen des Ersten und Zweiten Weltkriegs, das Proletariat als aufstrebende Sozialklasse und den Klassenkonflikt, die Aufarbeitung von Imperialismus und Holocaust, die neue Wirtschaftsentwicklung und die weltweite Wirtschaftskrise, die Globalisierung, den Kalten Krieg, die Angst vor dem Atomkrieg und der Menschheitsvernichtung, die Digitalisierung, die Cyberrealität usw. Alle diese neuen Stoffe sind nur unter großen Schwierigkeiten ästhetisch in den alten Theaterformen unterzubringen. Sie fordern nach einer Grenzerweiterung des Theaters und nach neuen Theaterformen. Jean-Luc Nancy hat von einer »undarstellbaren Gemeinschaft (communauté désœuvrée) als unhintergehbare Voraussetzung moderner Ästhetik«⁷ gesprochen.

Die Entstehung und Entwicklung des Genres müssen vor dem Hintergrund der Krise des modernen Dramas verstanden werden. Peter Szondi hat in seinem Buch *Theorie des modernen Dramas* dargelegt, dass die Krise des modernen Dramas darin besteht, dass die klassischen Theaterformen ungeeignet für die neuen inhaltlichen Ansprüche sind.⁸

6 Friedrich (2000), S. 268.

7 Jean-Luc Nancy (1988), *Die undarstellbare Gemeinschaft*; zit. nach Primavesi (2008), S. 12.

8 Der Begriff »klassisches Drama« bezieht sich dabei auf das handlungsorientierte geschlossene Drama in der Renaissance, auf *la pièce bien faite* in Frankreich und deutsche bürgerliche klassische Dramen (vgl. Szondi, 1965).

Zahlreiche neue theatralische Strömungen im 20. Jahrhundert haben mit neuartigen ästhetischen Prinzipien und theatralischen Mitteln bzw. dramatischen Strukturen experimentiert, um dieses moderne Inhalt-Form-Dilemma zu lösen und neue Formen zu finden: z. B. der Naturalismus, die historische Avantgarde (Futurismus, Dada-Bewegung), der Expressionismus, das Absurde Theater, das *environmental theatre* usw.

Das Dokumentartheater im 20. Jahrhundert ist eine der vielen möglichen Lösungen der Krise des modernen Dramas, und zwar eine immer noch präsen- te und lebendige. Die vorliegende Arbeit wird diskutieren, auf welche Weise die Ästhetik des Dokumentartheaters als solch eine Lösung funktioniert.

Neben dieser Grundlinie ist zum Verständnis des Dokumentartheaters eine andere wesentliche Dimension nicht zu vernachlässigen, nämlich die Spannung zwischen Theater und Wirklichkeit. Von der Antike bis zur Gegenwart gibt es unzählige Debatten zu der Frage, ob die Literatur und das Theater die Wirklichkeit widerspiegeln sollen und können. Aristoteles hat in seiner *Poetik* die **Mimesis** zum grundlegenden Element des Theaters erklärt. Durch die Nachahmung der Wirklichkeit soll das Theater darstellen, was wahrscheinlich passieren würde. Der Realismus hat im bürgerlichen Zeitalter viele bedeutende Theaterstücke hervorgebracht, bis er um die Jahrhundertwende mit dem Naturalismus seine Kulmination erreicht hat. Das Bestreben, mit Literatur die Wirklichkeit zu zeigen und als veränderbar darzustellen, ist zwar im 20. Jahrhundert »konjunkturellen Schwankungen« unterworfen, aber dennoch stets präsent.

Während die zahlreichen realistischen Theaterstücke sich immerhin im Raum der »Wahrscheinlichkeit« bewegen, überspitzt das Dokumentartheater den Horizont des Theaters und bildet Wirklichkeit direkt ab. Diese Grenzverschiebung zwischen Kunst und Wirklichkeit bedeutet nicht, dass die abgebildete Realität im Dokumentartheater eine »objektive Wahrheit« ist. Die Bearbeitung, durch welche die Ästhetik entsteht, wirft natürlich eine subjektive und historische Dimension auf die Wirklichkeit. Die vorliegende Dissertation wird im zweiten Kapitel ausführlich den kognitiven Komplex des Dokumentartheaters diskutieren. Umso mehr muss hier betont werden, dass diese Grenzverschiebung sich nur dadurch legitimieren lässt, dass das Genre eine vielfältige Ästhetik entwickelt hat, sodass die Gattung nicht ein extremes Zeitphänomen ist, sondern eine etablierte Form, um die ästhetische und ethische Aporie des modernen Dramas zu bearbeiten. Auf diese vieldimensionale Ästhetik des Genres einzugehen und deren bedeutende Elemente auszuarbeiten ist eine der Hauptaufgaben der vorliegenden Arbeit.

Terminologie

Oben wurden sowohl der Begriff *Theater* in Bezug auf »Dokumentartheater« als auch der Begriff *Drama* im Sinne von »modernes Drama« verwendet. Theater und Drama werden im alltäglichen Sprachgebrauch oft als Synonyme benutzt, hier sollen aber im Kontext der Forschungsliteratur die beiden Begriffe schärfer voneinander abgegrenzt werden.

Das *Drama* wird als Gattung von seinem Wesen her häufig der Epik gegenübergestellt. So schilderte etwa der Aufsatz und Briefwechsel »Über epische und dramatische Dichtung« (1797) von Goethe und Schiller den wesentlichen Unterschied zwischen Drama und Epik, wie folgt: »[I]hr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, dass der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.«⁹ Drama gilt als »die Darstellung des vollkommen Gegenwärtigen«¹⁰, das in sich geschlossen und absolut ist. Der Mensch tritt in das »Jetzt« ein und handelt – aus diesem Handeln entfaltet sich das Drama. Historisch gesehen ist diese Idee des Dramas von der deutschen Klassik bis in die Moderne präsent und besitzt eine sehr weitläufige Bezogenheit in der Literaturgeschichte.

Szondi hat diese Natur des Dramas sehr treffend formuliert:

»Das ›Drama‹ ist primär. Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas, sondern stellt sich selber dar, ist es selbst. Der Zeitablauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge. Das Drama steht als Absolutes selbst dafür ein, es stiftet seine Zeit selbst.«¹¹

Wenn ein Bühnenwerk eine in sich geschlossene Handlung hat und selbst darstellend ist, wird es *dramatisch* genannt, abgeleitet von dem Begriff »Drama« (altgriech. δράμα = »Handlung«). Um mögliche Missverständnisse zu vermeiden, soll in dieser Arbeit mit dem Begriff »Dramatik« – im Gegensatz zu »Drama« – die allgemeine Bühnenliteratur bezeichnet werden.

Seit Ende des 20. Jahrhunderts stellt die Theaterwissenschaft dem Begriff des Dramas nicht mehr nur die »Epik« gegenüber, sondern zusätzlich auch das »Theater«. Mit dem Begriff »postdramatisches Theater« werden beim »Theater« die szenischen Elemente betont, während beim »Drama« der Text eine dominierende Rolle spielt. Im Jahr 1991 konstatierte Hans-Thies Lehmann die Be-

9 Goethe & Schiller (1998), S. 249.

10 Goethe: *Briefe an Schiller, Romane in Briefen. Über Hermann und Dorothea Dezember 1797*; zit. nach: Kimpel & Wiedemann (1970), S. 54.

11 Szondi (1965), S. 16 f.

ziehung der beiden Begriffe wie folgt: »Die Formen des neuen und neuesten Theaters der Moderne weisen ihrerseits in die Richtung eines Theaters jenseits des Dramas, sie sind *postdramatisch*.«¹² In der Studie *Postdramatisches Theater* hat Lehmann die Begriffe »Drama« und »dramatisch« weiter auf die Seite der Schriftlichkeit geschoben:

»Das dramatisches Theater steht unter der Vorherrschaft des Textes. Im Theater der Neuzeit war die Aufführung weithin Deklamation und Illustration des geschriebenen Dramas. Auch wo Musik und Tanz hinzukamen oder vorherrschten, blieb der ›Text‹ im Sinne von nachvollziehbarer narrativer und gedanklicher Totalität bestimmend.«¹³

Dieser Bezeichnung von Lehmann folgend, gibt es in der Theaterwissenschaft zahlreiche neue Analysekonzepte, wobei »Drama« und »dramatisch« oft in dem Sinne von »auf den Text fixierend« benutzt werden.

Die Grundlage des Dokumentartheaters sind die Dokumente. In der Praxis liegen die allermeisten Dokumente sprachlich vor – in Form von Text. Andere Sorten von Dokumenten, die auch für die theatralische Bearbeitung infrage kämen, z. B. Fotos, Filme usw., sind nur aussagekräftig, wenn sie Teil eines sprachlichen Paradigmas sind.¹⁴ Das Dokumentartheater ist in diesem Sinne gerade nicht »postdramatisch«, sondern »dramatisch«. Da das Dokumentartheater nicht in dieser »Post«-Diagnose verortet werden kann, ist die Verwendung von »Drama« und »dramatisch« in dieser Überspitzung für die vorliegende Arbeit unpraktisch.

Infolgedessen werden »Drama« und »dramatisch« in dieser Arbeit nicht vor dem Hintergrund des »Text-Szene-Kontrasts« verwendet, sondern in ihrem traditionellen Sinn: Unter »Drama« werden dementsprechend eine bestimmte Struktur und ein ästhetisches Prinzip verstanden, nämlich eine in sich geschlossene, sich selbst darstellende Handlung. Der »Theater«-Begriff im Drama-Theater-Kontrast betont zwar szenische Elemente, schließt den Text aber nicht aus.

In dieser Arbeit werden mit »Theater« sowohl der geschriebene Bühnentext als auch die Inszenierungs- und Aufführungspraxis gemeint. Anders als für Lehmann, der die theatralischen Elemente hervorheben wollte, sind diese beiden Dimensionen genauso wichtig für den Begriff des »Theaters« in der vorliegenden Untersuchung.

12 Lehmann (1991), S. 2.

13 Lehmann (2008), S. 21.

14 Zu diesem gibt es im Kapitel 5 in der Auseinandersetzung mit der Moderne konkrete Analysen.

Dieser Gebrauch der Terminologie dient zur praktischen Beschreibung des Dokumentartheaters und zur präzisen Argumentation in der vorliegenden Arbeit.

Begriff

Wie oben erwähnt wurde, gibt es rund um den Begriff des Dokumentartheaters sehr viele Vorurteile und Missverständnisse. Diese chaotische definitorische Situation zeigt sich schon in den Selbstverständnissen der Theaterautoren¹⁵ des Genres. In einer Diskussionsrunde von vier Dokumentartheaterautoren wollte sich nur einer »wirklich unter das Label fassen lassen«¹⁶. Das hat damit zu tun, dass viele Autoren – ungeachtet der zahlreichen verschiedenen Schreibstile und Werke – pauschal in diese Schublade gesteckt werden. Milo Rau zum Beispiel hat außer Dokumentartheaterstücken viele andere Werke geschrieben, in denen es zwar dokumentarische Stellen gibt, die aber zum Großteil fiktiv sind. Dementsprechend äußerte sich Rau: »Also von mir aus – dann ist es Dokumentartheater. Ich habe auch nichts gegen den Begriff – ich denke, dass es vielleicht nicht ganz deckungspassend ist, weil viele Inszenierungen auch fiktionale Stoffe sind.«¹⁷ Ein Autor kann Dokumentartheaterstücke schreiben, aber seine anderen Werke müssen und sollten deshalb nicht unter diesem Begriff subsumiert werden. Eine klare Definition erhöht nicht nur die Aussagekraft der ästhetischen Untersuchung der bereits geschriebenen Werke, sondern bietet auch einen produktiven Mehrwert in der gegenwärtigen und zukünftigen Praxis des Dokumentartheaters.

Obwohl die Meinungen der Autoren verschiedener Generationen divergieren, sind sie sich doch in einem Punkt einig: dass ein Dokumentartheater keinen fiktiven Inhalt haben sollte. Hiermit wird nicht gemeint, dass ein Dokumentartheaterstück eine objektive Wirklichkeit darstellt, sondern es ist Teil der Arbeitsmethode und des Grundprinzips des Genres, dass der Schriftsteller keine neuen Handlungen, Figuren usw. »erfindet«. Eine überspitzte Formulierung

15 Zur besseren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Arbeit für Personenbezeichnungen überwiegend das generische Maskulinum verwendet. Damit sollen jedoch keine anderen biologischen (*sex*) und sozialen (*gender*) Geschlechter ausgeschlossen werden.

16 Burkhardt (2013).

17 Ebd.

Kroesingers bringt diese Überzeugung auf den Punkt: »Ich bin ein Autor, der nicht schreibt. Ich montiere.«¹⁸ Peter Weiss hat ein Theaterstück, das »sich jeder Erfindung enthält«, in den »Notizen zum Dokumentarischen Theater«¹⁹ als »dokumentarische Theater« bezeichnet. »[E]s übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert [...] von der Bühne aus wieder«²⁰.

Diese Behauptung von Weiss ist kein Beleg seiner vermeintlichen kognitiven Naivität im Hinblick auf die Bearbeitung von Dokumenten. Ihm ist völlig bewusst, dass die Auswahl, die Reihenfolge, die sprachliche Bearbeitung und die Theatralität etwas mit dem Inhalt machen. Das Wort »unverändert« muss in demselben Kontext wie Kroesingers Argument verstanden werden, dass es einen Unterschied zwischen aktivem fiktiven Schreiben und ausschließlich belegbarer Stoffbearbeitung gibt.

Weiss behauptet also nicht, dass das Dokumentartheater die *Wirklichkeit per se* auf der Bühne zeigt. Stattdessen ist ihm klar, dass das Dokumentartheaterstück ein Kunstprodukt ist, und »es muß zum Kunstprodukt werden, wenn es Berechtigung haben will«²¹. Wie oben schon angeschnitten wurde, wird diese komplexe Beziehung zwischen dem Dokumentartheater und der Wirklichkeit im zweiten Kapitel anhand von Beispielen – darunter auch Werke von Peter Weiss – ausführlich analysiert werden.

Michael Bachmann hat die Gattung wie folgt definiert:

»Als offene Definition von Dokumentartheater und -drama lässt sich lediglich festhalten, dass sie Dokumente im weitesten Sinn einbinden, um einen zeitgeschichtlich als relevant erachteten Vorgang mit meist politischem oder aufklärerischem Anspruch zu »dokumentieren«, d. h. für die Öffentlichkeit erfahrbar zu machen. Notwendig offen bleibt dabei die Bestimmung, was auf welche Weise zum Dokument werden kann, ebenso wie der Übergang zu verwandten Formen von Drama und Theater, etwa dem Geschichtsdrama oder der (auto-)biografischen Performance.«²²

Fasst man diesen offenen Begriff kurz zusammen, ergibt sich das erste wesentliche Element des Begriffs: **Das Dokumentartheater speist sich inhaltlich aus Dokumenten, deren Form, Art und Herkunft offenbleiben.**²³

18 Ebd.

19 In: Weiss (1971).

20 Weiss (1971), S. 91.

21 Ebd., S. 96.

22 Bachmann (2012), S. 307.

23 Autobiografisches Material kann auch als eine Form von Dokumenten verstanden werden.

In einem wichtigen Punkt ist die Definition von Bachmann jedoch zu modifizieren, nämlich im Hinblick auf den Unterschied zwischen Dokumentartheater und Geschichtsdrama. Der Übergang zu »verwandten Formen« wie dem Geschichtsdrama darf gerade nicht offenbleiben, sondern es ist nötig, in der konkreten Auseinandersetzung mit diesen Gattungen eine Grenze zu ziehen. Ansonsten wird das Genre vage als eine Subgattung des Geschichtsdramas wahrgenommen und der Begriff verliert seine Notwendigkeit und Beschreibungskraft.

Diese Meinung, dass das Dokumentartheater eine bestimmte Form des Geschichtsdramas sei und das Genre keinen signifikanten Unterschied aufweise, wird in der Forschung nicht selten vertreten. So wählte Ingo Breuer in seiner Dissertation *Theatralität und Gedächtnis* (2004) »das deutsche Geschichtsdrama seit Brecht« zum Forschungsobjekt und ordnete das »dokumentarische Drama« dem Geschichtsdrama zu. Das »Dokumentartheater« hingegen definierte er aufgrund von dessen »spezifischer Inszenierungspraxis« als eigene Gattung:

»Anders liegt der Fall für das ›Dokumentartheater‹, das sich durch eine spezifische Inszenierungspraxis auszeichnet, während die dokumentarischen ›Dramen‹ weitestgehend innerhalb der gewohnten Gattungs- und Genrengrenzen verbleiben.«²⁴

Diese spezielle Trennung Breuers zwischen »Dokumentartheater« und »dokumentarischen Dramen« basiert auf einem gewissen Missverständnis der Theaterkunst. Wenn ein Drama aufgeführt wird, kommen immer theatrale Elemente hinzu. Selbst die klassischen deutschen Geschichtsdramen im 19. Jahrhundert werden auf der Bühne aufgeführt. Die Inszenierungsmöglichkeiten sind schon in der Ästhetik des Texts enthalten. Durch die Inszenierungspraxis kann das Drama – Breuer hat hier »Drama« als Wort so verwendet, dass damit mehr der geschriebene Text gemeint ist – kein neues Genre bilden, das eine komplett andere Ästhetik vertritt. Selbst die Zuordnung des »Dokumentardramas« zum Geschichtsdrama trägt nicht zur Entwirrung des Sachverhalts bei, da Breuer argumentiert, dass ein Dokumentardrama historische Materialien enthält. Die Dokumente selbst spielten jedoch für die Dramen »keine so wesentliche Rolle«.²⁵ Deshalb könne das Dokumentardrama – Breuer meint damit vor allem die meistbekannten Dokumentardramen der 1960er-Jahre – ein eigenes Genre »kaum beanspruchen, da sie ein ältere Dramenform modifiziert fortschreiben«²⁶. Die Behauptung, dass Dokumente keine wichtige Rolle spielen, kommt gerade aus dem überlieferten Missverständnis der Sechzigerjahre,

24 Breuer (2004), S. 155.

25 Ebd., S. 159.

26 Ebd., S. 160.

keine scharfe Trennung zwischen dem Geschichtsdrama und dem dokumentarischen Drama ziehen zu müssen. Deshalb werden viele Werke, die eigentlich Geschichtsdramen sind – zum Beispiel *Marat/Sade* von Peter Weiss – pauschal als Dokumentartheater bezeichnet. Breuer selbst ist ebenfalls sehr unzufrieden mit der unscharfen Definition. So schreibt er:

»Die Fragwürdigkeit des Begriffs läßt sich bereits an den geradezu inflationär hergestellten Listen von vermeintlichen ›Dokumentardramen‹ ablesen, die die Sekundärliteratur üblicherweise zusammenträgt. Darin finden sich selbst Stücke wie *Marat/Sade*, *Trotzki* und *Hölderlin*, um nur Beispiele von einem Autor zu nennen.«²⁷

Die Lösung dafür ist nicht, das Dokumentardrama in den 1960er-Jahren als Subform des Geschichtsdramas zu bezeichnen, sondern eine normative scharfe Trennung zwischen dem dokumentarischen und dem Geschichtsdrama zu ziehen. Geschichtsdramen bearbeiten in ihren Handlungen, wie der Name schon sagt, historische Ereignisse oder Sujets. Breuer hat auch die Stoffwahl, nämlich Geschichte als Gegenstand, als einen normativen Definitionsfaktor für das Geschichtsdrama gewählt. Er nimmt Goethes *Götz von Berlichingen* als Beispiel:

»Dennoch markiert dieses Stück einen Bruch, indem ›Historie‹ in besonders deutlicher Weise als Gegenstand ausgewiesen wird: So erfolgte auch mit Goethes *Götz* ein Bruch in der Inszenierungspraxis, indem das Stück entgegen der geläufigen Inszenierungspraxis in historischen statt zeitgenössischen Kostümen (inklusive Allongeperücken) inszeniert wurde, [...] und es leitete eine Welle von Dramen ein, in denen erste Erzählungen von der ›deutschen‹ Vergangenheit – statt der zuvor dominanten biblischen und vor allem antiken Geschichte – als Material benutzt wurden [...] und in denen häufig bereits in der Bezeichnung auf die Historizität des Stoffs hingewiesen wurde. Geschichte als Gegenstand von Literatur kann also nicht mehr die gleiche Selbstverständlichkeit wie zuvor besitzen, wenn Historizität derart stark explizit gemacht wird.«²⁸

Die Übernahme von Zitaten aus historischen Dokumenten in den Theatertext ist auch eine Arbeitsmethode des Geschichtsdramas. So bilden historische Zitate etwa ein Sechstel des Textes von Büchners *Dantons Tod* (1835).²⁹ Hauptmanns *Die Weber* (1892) zitiert zahlreiche historische Werke über das Leben und den Aufstand der Leinenarbeiter in Schlesien.³⁰ *Die letzten Tage der Menschheit*, 1919 von Karl Kraus veröffentlicht, enthält laut dem Autor viele direkt zitierende Text-

27 Ebd., S. 155.

28 Ebd., S. 9.

29 Viele Textstellen in *Dantons Tod* zitieren die historischen Werke von Thiers, Mignet und Strahlheim, insbesondere in den Szenen der öffentlichen Debatten. Vgl. Viëtor (1949).

30 Zum Beispiel die Werke von Schneer, Wolff und Zimmermann. Vgl. Schwab-Felisch (1995).

stellen: »[D]ie unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.«³¹

Der Unterschied hier ist, dass all diese Stücke zwar historische Ereignisse und Figuren behandeln, sie im Text aber quantitativ mehrheitlich fiktiv konzipieren. In den Szenen der öffentlichen Debatten in *Dantons Tod* (1835) wird vor allem aus historischen Dokumenten zitiert. Doch fünf Sechstel der Dialoge des Dramas sind fiktiv. Diese »aktive« Dichtung des Schriftstellers macht hier einen qualitativen Unterschied. Der ästhetische Anspruch des Werks ist weitgehend von den fiktiven Dialogen geprägt. Ausschließlich die Dialoge bilden die Handlung und in ihnen werden die Motive und die Psychologie der Charaktere gezeigt. Dabei handelt es sich um eine vollständig andere Ästhetik als die des Dokumentartheaters. Außer dem normativen Unterschied, dass ein Autor eines Geschichtsdramas aktiv fiktiv schreibt, während ein Autor eines Dokumentartheaters montiert, ist die Grundästhetik der beiden Genres äußerst verschieden. Geht es beim historischen Drama immer noch um geschlossene Strukturen, Dialoge und psychologisierte Charaktere, stellt das Dokumentartheater aufgrund seiner grundzitierenden Struktur eine offene Epik mit entpsychologisierten Typen dar. Das historische Drama basiert auf Geschichte, aber ob seine Handlung vollständig geschichtstreu ist, zählt nicht zu seinen ästhetischen Kategorien. In *Dantons Tod* beispielsweise begeht Dantons Frau Selbstmord³² – eine Erfindung Büchners. Jedoch ist dies nicht als Mangel der Ästhetik zu sehen, da es das Kernanliegen des Werks ist, durch das Dilemma des Protagonisten (in diesem Fall Danton) das Dilemma der Revolution und ihrer Zeit zu schildern. Beim Dokumentartheater sind die Belegbarkeit bzw. mindestens der Fundus der Wirklichkeit die tragenden Säulen des Genres. Die Ästhetik des Dokumentartheaters liegt in der Auswahl, dem Montieren und der Bearbeitung der Dokumente.

Das lässt sich auch anderen Beispielen zeigen. So ist etwa Schillers *Wallenstein* (1798–1799) trotz der objektiven Existenz des historischen Wallenstein eine fiktive Schöpfung von Schiller, während *Wallenstein* von Rimini Protokoll sich hauptsächlich aus Dokumenten speist. Man muss zugeben, dass trotz der Tatsache, dass historische Ereignisse den Gegenstand vieler Dokumentartheaterstücke bilden, das neue *Wallenstein*-Stück und andere Dokumentartheaterstücke eine völlig andere Art von Drama/Theater sind als die gängigen

31 Kraus (1964), S. 5.

32 In Akt IV, Szene 6. Vgl. Büchner (2006), S. 130.

Geschichtsdramen. Das Geschichtsdrama setzt sich immer noch mit der *Wahrscheinlichkeit* auseinander, nämlich der Frage, *was hätte passieren können*, und damit, wie sich die Charakterbildung und Psychologisierung auf der Bühne gestalten lassen. Unterdessen beschäftigen sich Theater/Dramen, die ausschließlich Dokumente zum Stoff haben, vor allem damit, *was passiert ist und wie es sich darstellen lässt*. Die unterschiedliche Arbeitsmethode und Ästhetik verdeutlichen, dass eine Grenzziehung zwischen beiden Definitionen sowohl für Forschungszwecke als auch für die Theaterpraxen sinnvoller und aussagekräftiger ist. Im folgenden Kapitel werden die unterschiedlichen Weltanschauungen und Ästhetiken des Genres genauer analysiert werden.³³

Hier lässt sich das zweite wesentliche Element des Dokumentartheaters nennen: **Beim Dokumentartheater geht es um eine literarische/theatralische Dokumentenbearbeitung, die zum überwiegenden Großteil nicht fiktiv ist und die Quellen inhaltlich weitestgehend unverändert lässt.** Anders als viele literarische Gattungsbegriffe (z. B. Fabel, Tragödie oder Roman), die sich wandeln und historischer Natur sind, bringt der Begriff des Dokumentartheaters eine normative Dimension mit sich, nämlich eine dominierende Quantität von Dokumenten als Inhalt. Diese quantitative Dimension führt zu einem qualitativen Unterschied: Gemäß der Inhalt-Form-Dialektik verlangt die Dokumentengrundlage des Textes strukturell eine andere Form als vorangegangene Theaterformen. Und der Abschied von der Fiktionalität markiert eine neue Ästhetik.

Kurz: Beim Dokumentartheater handelt es sich um eine weitestgehend nicht fiktive Bearbeitung³⁴ von Dokumenten im Theaterkontext, deren Form, Art und Herkunft offenbleiben.

33 Diese Trennung ist auch in diesem Sinne notwendig, weil sich die Dokumentartheaterpraxen nach den 1980er-Jahren zunehmend mit den Dokumenten der Gegenwart beschäftigen und teilweise selbst Dokumente schaffen. Dieser Institutionswechsel von dokumentsuchend/-erforschend zu dokumentschaffend entfernt das Dokumentartheater noch weiter von der Historie.

34 Man kann sagen, dass Belegbarkeit und vor allem Negierbarkeit zu den Kategorien des Dokumentartheaters als Genre zählen. Das heißt jedoch nicht, dass ein Stück kein Dokumentartheater ist, wenn eine seiner Passagen sich als nicht wirklichkeitsgetreu herausstellt. Insofern ist das Stellen der Frage, ob etwas so passiert ist oder nicht, ein Merkmal des Dokumentartheaters. Es ist etwa möglich, dass nicht alle Teile von *In der Sache J. Robert Oppenheimer* tatsächlich passiert *sind*, doch die Frage per se ist mit Blick auf das Stück sinnvoll. Innerhalb eines gewissen »Ermessensspielraums« (vgl. Hanuschek, 1993, S. 71) ist das Stück immer noch ein Dokumentartheater, wobei dieselbe Frage mit Blick auf Schillers *Wallenstein* oder Shakespeares *Henry IV* zweitrangig ist, da es bei diesen Dramen nicht darum geht, was passiert ist, sondern was passiert sein könnte, also um die Wahrscheinlichkeit. Der »Negative Realismus« (vgl. Eco, 2014, S. 49) als Kategorie des Genres wird in Kapitel 2.3 ausführlich erörtert.