

Das Dokument im Dokumentarischen Theater

Von Markus Bassenhorst

[Veröffentlicht in: Spiel&Bühne. Hrsg. v. Bund deutscher Amateurtheater. Hft. 1: Dokumentartheater, Heidenheim, 2009]

Die Wurzeln dokumentarischen Theaters

Das Dokumentarische Theater ist aus dem deutschen Theater des 20sten Jahrhunderts nicht wegzudenken. Dennoch scheint es auf den ersten Blick in der heutigen Zeit kaum noch eine Relevanz zu besitzen. Ein Blick auf die Anfänge dieser Theaterform hilft bei der Aufdeckung ihrer Motive und Merkmale und lässt erkennen, dass hier durchaus Erkenntnisse für eine heutige Theaterarbeit zu finden sind.

So erfuhren nach 1918 die Künste in Deutschland einen starken Wandel. Geprägt von den Schrecken des ersten Weltkrieges entstanden Künstlerbewegungen, wie etwa der Dadaismus, die gegen die herrschende Realität revoltierten und von der etablierten bürgerlichen Kunst Abstand nahmen. Auch Erwin Piscator, einer der bedeutendsten Regisseure des dokumentarisch-politischen Theaters in Deutschland, engagierte sich dadaistisch. Geprägt vom politischen Straßentheater kommunistischer Agitprop-Truppen, gründete er 1920 in Berlin sein "Proletarisches Theater". Die „kulturelle Unverbrauchtheit der Arbeiterklasse“ⁱ, motivierte ihn, eine eigene Theaterform für diese junge gesellschaftliche Schicht zu schaffen. Statt eines festlichen Kunstakts sollte sein Theater eine direkte Sprache besitzen und sich als ein gleichrangiges Medium neben Buch, Zeitung und Film positionieren. Primäres Ziel sollte dabei „das Aufklären, das Zeigen, die Information, die Überdeutlichkeit, die Anschaulichkeit“ⁱⁱ sein. Aus Mangel an geeigneten Theatertexten mussten Piscator und seine Dramaturgen auf konventionell gebaute Dramen zurückgreifen. Klassiker und neuere Stücke dienten ihnen als „Rohmaterialien“, die nach politisch-dramaturgischen Gesichtspunkten als Collage neu zu organisieren waren.ⁱⁱⁱ Dabei wurden vorliegende Theatertexte im Inszenierungsprozess aufgebrochen und durch Zeitungstexte, Zitate, Lieder, historische Textdokumente, durch Film- und Bildprojektionen sowie durch Toneinspielungen erweitert. Dazu nutzte er moderne technische Mittel, die es bis dahin kaum auf der Bühne gegeben hatte. Der Einsatz von Technik und Zeitdokumenten basierte auf Piscators dramaturgischem

Konzept: Die in den Text montierten Elemente dienten der Beweisführung und Überzeugung des Publikums. Zu seiner politischen Revue „Trotz alledem!“ von 1925 schrieb er:

„Der Film war [...] Dokument. Aus dem Reichsarchiv [...] benutzten wir vor allem authentische Aufnahmen aus dem Krieg, aus der Demobilmachung und eine Parade sämtlicher Herrscherhäuser Europas usw. Die Aufnahmen zeigten brutal das Grauen des Krieges: Angriffe mit Flammenwerfern, zerfetzte Menschenhaufen, brennende Städte; [...] auf die proletarischen Massen mußten diese Bilder aufrüttelnder wirken als hundert Referate.“

Komplexe historische, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge wurden anhand der verwendeten Dokumente analysiert, dem Publikum erklärt und aufgrund der angenommenen Authentizität der Materialien als wahrhaftig dargestellt. Die Montage historischer und aktueller Filmmaterialien, in Verbindung mit Theatertexten und deren schauspielerische Umsetzung, ermöglichte eindrucksvoll die *Kontrastierung* politischer Positionen sowie eine *Bewertung* des Zeitgeschehens. Dieses eindeutig für den Klassenkampf agitierende Theater erhob den Anspruch auf *Echtheit* und *Wahrhaftigkeit*. Es sollte aufklären und ein authentisches Bild der Gesellschaft vermitteln. Dass die verwendeten Dokumente jedoch selektiv und teils manipulativ in die Inszenierungen eingefügt wurden, sahen die Produzenten nicht als Verfälschung der Realität an. Diese erste Ära eines politisch-dokumentarischen Theaters endete mit der Flucht Piscators 1939 vor den Nationalsozialisten in die USA.

Die sechziger Jahre

Eine Renaissance erlebte das Dokumentarische Theater in Deutschland zu Beginn der 60er Jahre. Der zweite Weltkrieg lastete schwer auf den Deutschen. Günther Rühle erinnert:

„[D]ie neue Gesellschaft mußte sich in Deutschland nach 1945 bilden aus denen, die Hitler unterstützt hatten, aus Schuldigen,

Das Dokument im Dokumentarischen Theater

Von Markus Bassenhorst

[Veröffentlicht in: Spiel&Bühne. Hrsg. v. Bund deutscher Amateurtheater. Hft. 1: Dokumentartheater, Heidenheim, 2009]

Mitläufern und aus den Verfolgten, aus denen, die ihre große Zeit nicht vergessen konnten, die ganz in der Vergangenheit weiterlebten, und denen, die eine neue Form zu gründen versuchten.“

Auf dem Theater dominierte die Rückbesinnung auf die deutschen Klassiker, sowie die Beschäftigung mit parabelhaften Stoffen, insbesondere von Brecht, Dürrenmatt und Frisch.^{iv}

Das Theater dieser Zeit erfuhr aufgrund kulturpolitischer Schwierigkeiten die politische Repression am eigenen Leib.^v Es suchte daher mit seinen Autoren nach neuer Verbindlichkeit, um den gesellschaftlichen Verdrängungsprozess aufzuhalten, sowie nach Methoden, das eigene Publikum zu zwingen, sich zu stellen.^{vi} Man war sich einig, dass „das Theater eindeutig gesellschaftskritische und/oder radikal systemkritische künstlerische Analysen [bieten musste], um Denkanstöße für eine eingreifende politische Praxis zu geben.“^{vii} Zudem nahmen sich die Theatermacher des Auftrags an, die Öffentlichkeit über politische und soziale Missstände zu informieren. Eine Aufgabe, der die Massenmedien der Zeit nicht ausreichend nachkamen.

Piscator, zurück aus den USA und mittlerweile Intendant der Westberliner Freien Volksbühne, hatte 1963 den Mut, das Erstlingswerk von Rolf Hochhuth „*Der Stellvertreter*“ zur Uraufführung zu bringen. Hochhuth stellt in seinem fünfaktigen, in freien Versen verfassten Stück, dass auf umsichtig recherchierten Dokumenten beruhte, die These auf, dass Papst Pius XII. zu Zeiten des Nationalsozialismus es aus diplomatischen und strategischen Gründen unterlassen habe, gegen die Deportationen von Juden Stellung zu nehmen. Den Wahrheitsgehalt der dargestellten Personen und ihrer geschichtlichen Bedeutung wies der Autor in einem umfangreichen Anhang nach.

Im Folgejahr wurde Heinar Kipphardts „*In der Sache J. Robert Oppenheimer*“ uraufgeführt. In neun Szenen, die auf 3000 Seiten Verhörprotokollen des FBI basieren, schildert er das juristische Verfahren gegen den amerikanischen Atomphysiker Oppenheimer. Letzterer wurde 1954 beschuldigt, Kontakt zu Kommunisten gehabt und den Bau der

Wasserstoffbombe behindert zu haben. Kipphardt versuchte ein abgekürztes Bild des Verfahrens zu liefern. Die neun Szenen haben die Struktur einer Gerichtsverhandlung. Die Aussagen der Protokolle wurden vom Autor durch fiktive Monologe ergänzt, die, laut Kipphardt, notwendig seien, um die Aussagen in eine literarische Form zu bringen. Oberstes Anliegen sei für ihn gewesen, die Kürzungen und Änderungen im Sinne der tatsächlichen Aussagen und somit unverfälscht zu halten.

1965 wurde „*Die Ermittlung*“ von Peter Weiss uraufgeführt. Der linkspolitische Schriftsteller gliederte sein Stück, das auf den Protokollen des Auschwitz-Prozesses von 1963 - 65 und Zeitungsberichten beruhte, in elf Abschnitte, die er Gesänge nannte. Er bearbeitete die schockierenden Aussagen der Opfer, Täter und Ankläger, indem er den Satzbau sachlich nüchtern und die Sprache in den Aussagen der Figuren rhythmisierte. Auf Interpunktion verzichtete er ganz. In den Anmerkungen zum Stück gab er detaillierte Anweisungen, wie der Text szenisch umgesetzt werden sollte.

Drei Jahre später formulierte Weiss in seinen „Notizen zum dokumentarischen Theater“^{viii}, die Merkmale dieser Theaterform: Nach seiner Definition verzichte es auf Erfindungen, übernehme authentisches Material und gebe dies, im Inhalt ^{ix}unverändert, von der Bühne aus wieder. Grundlage seien meist soziale oder politische Themen, öffentlich vorliegende Materialien, wie etwa Protokolle, Tabellen, Börsenmeldungen, Reportagen sowie andere Zeugnisse der Gegenwart. Diese müssten eine Bearbeitung erfahren. Man könne sie raffen, zusammenfassen oder in der Form bearbeiten. "Chaotisches Material" würde so übersichtlicher geordnet und *Modellhaftes* in Dokumenten aufgezeigt. Auch auftretende *Muster* in den Materialien ließen sich durch die Bearbeitung deutlich sichtbar machen. Wie auch schon Piscator vertritt er die Ansicht, dass in dieser Theaterform sozioökonomische Themen an die Stelle individueller Konflikte treten müssen. So würden keine Charaktere und Milieus, sondern eher Gruppen, Kraftfelder und Tendenzen dargestellt. Dokumentarisches Theater beabsichtige zum einen die Wirkung auf den Zuschauer, der im Theater aufmerksam, bewusst und reflektiert

Das Dokument im Dokumentarischen Theater

Von Markus Bassenhorst

[Veröffentlicht in: Spiel&Bühne. Hrsg. v. Bund deutscher Amateurtheater. Hft. 1: Dokumentartheater, Heidenheim, 2009]

das Dargestellte wahrnehmen soll. Als Betrachter werde er dabei zum Ankläger und zeitgleich, im Erkennen seiner selbst im Dargestellten, zum Angeklagten. Zum anderen wirke diese Theaterform politisch: Als Mittel des öffentlichen Protests, könne es auf die jeweiligen gesellschaftlichen oder politischen Zustände einwirken. Durch Kritik an Lügen, Verschleierungen und Verfälschungen fordere es die Autoritäten von Staat und Verwaltung heraus und fungiere damit als Instrument zur politischen Meinungsbildung.^x

Piscator und auch die Autoren um Weiss verlangten eine Abkehr von fiktiven Fabeln sowie von illusionistischen Theaterhandlungen. Dennoch nutzten sie dramaturgisch-künstlerische Gestaltungsprinzipien in ihren Werken. Weiss erklärte, dass diese Theaterform eine künstlerische Gestaltung brauche. Ansonsten sei sie „politische Handlung“ und besser „in der Außenwelt“^{xi} aufgehoben. Auch formte Hochhuth seine recherchierten Dokumente so, dass die Form des „*Stellvertreters*“ an schillersche Geschichtsdramen erinnert.^{xii} Kipphardt schrieb „Oppenheimer“ fiktive Monologe ein, damit das Material überhaupt auf einer Theaterbühne darstellbar werde. Hierzu sei bemerkt, dass seine Hinzufügungen auch dazu führten, dass Kipphardts Hauptfigur in der Darstellung aus gestalterischen Motiven vom wahren Oppenheimer abwich.^{xiii} Eine künstlerische Bearbeitung ermöglichte einerseits die leichtere Rezeption der Dokumente, andererseits, so der Theaterkritiker Melchinger, waren die dargestellten Figuren allein anhand von Dokumentierbarem nicht glaubwürdig zu gestalten. „[S]o musste Imaginäres ins Spiel kommen“^{xiv} Ein weiteres Problem lag in der Forderung nach *Exemplarität* der dokumentarischen Stücke, die nicht nur über Geschehen informieren, sondern anhand des Geschehenen modellhaft Rückschlüsse auf Politik und Gesellschaft ermöglichen wollten.^{xv} Dem dokumentarischen Theatertext blieb, um diesen Verweisungscharakter zu erreichen, nur übrig, fiktionale, d.h. ästhetisch fixierbare, Elemente aufzunehmen – oder aber seine Exemplarität zu verlieren.^{xvi}

Problematisch war auch der Anspruch auf *Authentizität* des Dargestellten.

Dokumente stellen selbst keineswegs ein wahres Abbild der Wirklichkeit dar. Deutlich wurde dies bereits im manipulativen Einsatz von Dokumenten in Piscators Inszenierungen der 20er Jahre. Auch in den Dokumentartheaterstücken der 60er Jahre erfuhr das Dokument aufgrund der speziellen Auswahl des Materials und dessen Zusammenstellung eine Veränderung. Es waren also immer schon manipulierte Wiedergaben einer vermeintlich objektiven Wirklichkeit.^{xvii} Die Dokumente besaßen sicher einen Wahrheitsgehalt, doch waren sie unwiderruflich subjektiv geprägt. *Dokumentation* wurde ungewollt zu einem künstlerischen Gestaltungsprinzip, zu einem ästhetischen Mittel, wie auch die fiktive Fabel eines war.

In den 60er Jahren begann man zudem zu akzeptieren, dass die als grundlegend neu erfahrene Welt oder „Wirklichkeit“ nicht mehr in ihrer Totalität, in der Gesamtheit ihrer Phänomene in einer Theaterhandlung zu fassen sei.^{xviii} Es wurde deutlich, dass es unmöglich ist, die Wirklichkeit in Form einer Theaterhandlung definitiv zu bestimmen.

Da nun diese Form des dokumentarischen Theaters ebenso viele Illusionen produzierte, wie auch die fiktive Fabel und daher genauso wenig zu verbindlichen Einsichten führte, den gesellschaftlichen Verdrängungsprozess also auch nicht aufhalten konnte, wendete man sich Ende der 60er Jahre von dieser Form des dokumentarischen Theaters ab.^{xix}

Dokumente in heutigen Theaterinszenierungen

Die Frage nach dem Warum der darstellerischen Beschäftigung mit einem Stück oder Thema wird durch eine dokumentarisch ausgerichtete Inszenierung obsolet. Dienen Dokumente nicht nur illustrativen Zwecken, entfaltet ein Stück meist eine starke Relevanz. Hochhuths Ausspruch „*Was gezeigt wird, ist belegt*“ macht dies deutlich. Sinnvoll eingesetzte Dokumente informieren, klären auf, lassen Gegensätze deutlich werden und können eine Modellhaftigkeit des Dargestellten belegen.

Das Dokument im Dokumentarischen Theater

Von Markus Bassenhorst

[Veröffentlicht in: Spiel&Bühne. Hrsg. v. Bund deutscher Amateurtheater. Hft. 1: Dokumentartheater, Heidenheim, 2009]

Dazu müssen aber die spezifischen Eigenschaften von Dokumenten insbesondere im Wirkungszusammenhang mit einem Bühnengeschehen beachtet werden. Dokumente bergen vom Moment ihrer Anfertigung an subjektive Tendenzen. Je nach Auswahl, Gestaltung und Rahmung können sie manipulativen Charakter bis hin zu Agitation und Propaganda entwickeln. Zu leicht lässt die Verwendung von Dokumenten zu apodiktischen Aussagen hinreißen, die eine konstruktive Diskussion des Themas erschweren.

Eine auf Dokumenten basierende Theaterarbeit macht zudem nur Sinn, wenn eine künstlerisch-ästhetische Formgebung gelingt. Auch im Dokumentarischen Theater haben fiktionale Erzählungen ihre Berechtigung, denn erst durch sie erhält das Thema eine Exemplarität.

Die Arbeiten Piscators zeigen, wie fruchtbar das Aufbrechen von bestehenden Theaterstücken sein kann. Die Destruktion geschlossener fester Handlungszusammenhänge und die Collage mit Dokumenten eröffnet die Möglichkeit zur Verdichtung des Sinns und zur Neuinterpretation des jeweiligen Stoffes.

In Theaterarbeiten, die nicht auf fest gefügten Theatertexten basieren, kann das Recherchieren, Sammeln und Analysieren von Dokumenten durch die Akteure als konstruktives Element der gemeinsamen Probenarbeit genutzt werden. Gesammelte Dokumente können als Grundlage für gedankliche sowie (schau-)spielerische Auseinandersetzungen mit dem jeweiligen Thema dienen. Der Such- und Forschungsprozess kann dabei auch bis in die Aufführung hinein sichtbar sein und so eine eigene Schauspielästhetik entwickeln.^{xx} Die Suche nach einer angemessenen artifiziellen Form ist in solchen Projekten unerlässlich.

Dokumente in einer Inszenierung, sollten stets in Bezug auf ihre Echtheit oder den Grad ihrer Manipulation befragt werden. In der Beschäftigung mit Manipulation von Dokumenten üben sich Akteure in der Analyse von Methoden der Manipulation und in der Aufdeckung ihrer Motive. Dabei muss es nicht nur um die Entlarvung von

Täuschungsabsichten gehen. Hier kann der Umgang mit Dokumenten als spielerische Herausforderung im Umgang mit Wahrhaftigkeit oder Authentizität genutzt werden.

Auch in heutiger Zeit gelingen Theaterstücke, die auf dokumentarischem Material basieren. Voraussetzung hierfür ist aber das Eingeständnis, dass auf dem Theater Dokumentarisches und Fiktion Hand in Hand gehen. Zu jeder Zeit können in Theaterarbeiten Dokumente über politische oder soziale Missstände gesammelt, neu geordnet und in eine ästhetische Form gebracht eine aufrüttelnde Wirkung beim Zuschauer auslösen. Ob dies nach den Forderungen von Weiss und Piscator zu politischer Einflussnahme führt, hängt dabei von der Schlagkraft des jeweiligen Textes und seiner Umsetzung ab.

ⁱ Rühle, G.: Traum und Arbeit der Erwin Piscator. In: Erwin Piscator. Hrsg. v.d. Akademie der Künste, Berlin, 1971, S.10

ⁱⁱ Ebd.

ⁱⁱⁱ Wege, C.: Piscatorbühne. In: Brauneck, M.; Schneilin, G. [Hrsg.]: Theaterlexikon. Reinbek, 1992, S.745

^{iv} Vgl.: Fischer-Lichte, E.: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen, 1999, S.385ff

^v Vgl.: Strauß, B.: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. In: Theater heute, Nr. 10, 1968, S.61

^{vi} Vgl.: Blumer, A.: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Hain, 1977, S.369

^{vii} Fiebach, J. [Hrsg.]: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef. Berlin, 2003, S.29

^{viii} Vgl.: Weiss, P.: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Fiebach, J.: A.a.O., S. 67ff

^{ix}

^x Vgl. ebd., S. 69

^{xi} Vgl. ebd., S. 70

^{xii} Piscator, E. in: Hochhuth, R.: Der Stellvertreter. Reinbek, 1963, S.9

^{xiii} Kipphardt ließ seine Figur des Oppenheimer in einem fiktiven Schlussmonolog den Bau der Atombombe bereuen. Die Person Oppenheimer hat dies zeitlebens nicht getan. Vgl. hierzu: Zimmer, D. E.: Der Vater der Atombombe und das Theater. In: Die Zeit. Nr. 1, Hamburg, 1965

^{xiv} Melchinger, S.: Geschichte des politischen Theaters. Hannover, 1971, S.399

Das Dokument im Dokumentarischen Theater

Von Markus Bassenhorst

[Veröffentlicht in: Spiel&Bühne. Hrsg. v. Bund deutscher Amateurtheater. Hft. 1: Dokumentartheater, Heidenheim, 2009]

^{xv} Beispielhaft hierfür ist das Verfahren Weiss', die Sprache seiner Figuren in „Die Ermittlung“ von dialektalen und emotionalen Färbungen zu befreien.

^{xvi} Vgl.: Blumer, A.: A.a.O., S.367

^{xvii} Ebd.: S. S.366

^{xviii} Fiebach, J.: A.a.O., S.24

^{xix} Vgl. Blumer, A.: A.a.O., S. 371

^{xx} Vgl. Pinkert, U.: Recherche. In: Koch, G./Streisand, M.: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin, 2003, S. 237