

Von Atombomben und Kommunisten

Heinar Kipphardt und das Dokumentarische Theater der 1960er Jahre

FELIX BUTZLAFF

Drei Stunden hatte die lang erwartete Uraufführung gedauert. Immer wieder war der Theaterabend an der Freien Volksbühne Berlin am 11. Oktober 1964 von Beifall unterbrochen worden, in den sich rasch auch Bravo-Rufe gemischt hatten. Am Ende war das Publikum begeistert – donnernder Applaus und bebender Theaterboden. Bis zum Sommer 1965 spielte das Ensemble das Stück „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ 68-mal und allein in der Theatersaison 1964/65 übernahmen es 25 Bühnen im deutschsprachigen Raum. Schon im Januar 1964 war das Theaterstück von Heinar Kipphardt als Fernsehspiel beim *Hessischen Rundfunk* uraufgeführt worden und der Autor erhielt im Laufe des Jahres mehrere Preise für sein Werk.¹ Presse und Zuschauer jedenfalls waren sich einig, hier Theater im besten Sinne als provozierende, aber zutreffende Zeitdiagnose gesehen zu haben.

Für seinen Autoren Kipphardt jedenfalls wurde das Stück ein glänzender Erfolg: Die *Suhrkamp*-Ausgabe des Dramas erlebte bis 2012 vierzig Auflagen, wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt und weltweit aufgeführt.² Kipphardt und das moderne deutsche Theater wurden – für kurze Zeit – weltberühmt.³ Rolf

1 Heinar Kipphardt wurde für sein Stück 1964 mit dem „Gerhart-Hauptmann-“ sowie mit dem „Adolf-Grimme-Preis“ und dem „Fernsehpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste“ ausgezeichnet.

2 Vgl. Hanuschek, Sven: Heinar Kipphardt, Hannover 2012, S. 45-46.

3 Vgl. Buddecke, Wolfgang/Fuhrmann, Helmut: Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR, München 1981, S. 89.

Hochhuth, Peter Weiss und eben Heinar Kipphardt galten Mitte der 1960er Jahre international als Aushängeschilder des westdeutschen Dramenspiels. Pointiert gelang ihnen, eine aufkeimende gesellschaftliche Unruhe zu bündeln und mit neuen Ausdrucksformen des Theaters zu verbinden, über die Form des Theaterstücks grundlegende, jedoch ungelöste gesellschaftliche Fragen in die Öffentlichkeit einzuspeisen und damit auch zu Katalysatoren einer diskursiven Gemengelage zu werden, die sich zunehmend den verdrängten Stolpersteinen widmete. Ihr „Dokumentarisches Theater“ ließ aufhorchen.

„Dokumentarisch“ war dabei ihr Anspruch an die Stücke, mit denen sie bekannt und berühmt wurden – Hochhuths „Der Stellvertreter“ 1963, Kipphardts „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ 1964 sowie Peter Weiss’ „Die Ermittlung“ 1965 montierten historisches Quellenmaterial und hielten sich mehr oder weniger eng an historisch verbürgte Handlungen und Ereignisse.⁴ Mit ihren Realitätsbezügen nahmen sie Abstand von einer Kunst, die mittels wolkiger Metaphern und in vorzeitliche Kostüme gekleidet mit verwinkelten Anspielungen eine kritische Gesellschaftsdiagnose ins Auge fasste; sie hingegen wollten vielmehr direkt und ungeschminkt ihre Kritik an einer in den Endjahren der Ära Adenauer erstarrten bundesdeutschen Gesellschaft in die Theatersäle hineinjagen.

Gerade Heinar Kipphardt war ein Schriftsteller und Theaterdramaturg, der dieses Ringen mit der westdeutschen Gesellschaft verkörperte und wie kaum ein anderer für die junge, zeitgenössische Dramatikergeneration Mitte der 1960er Jahre stand. Geboren 1922 im ländlichen Schlesien hatte er den Russlandfeldzug als junger Gefreiter überlebt und sich immer wieder in die Literatur geflüchtet, in der er kleine Schutzräume fand. Sein Vater eckte bei den nationalsozialistischen Autoritäten regelmäßig an, verbrachte Jahre in Haft, unter anderem im Konzentrationslager Buchenwald. Heinar Kipphardt galt schon als kleines Kind als eigensinniger Raufbold, mit dem sich die Gleichaltrigen des Dorfes auf Geheiß ihrer besorgten Eltern nicht einlassen sollten. Über einen als „Roten“ verschrienen Pferdeknecht kam er mit sozialistischen Mythen und Erzählungen in Kontakt – ein Faden, den er über sein Interesse an philosophischer Literatur später wieder aufgriff. Gerade die Philosophie faszinierte ihn als eingehende Beschäftigung mit der menschlichen Seele, sodass er sich am Ende seines Medizinstudiums für die Richtung Psychiatrie entschied. Abends und nachts aber las und schrieb er.

Befragt nach seinen Erfahrungen an der Ostfront gab er später zu Protokoll, dass ihn tief beeindruckt habe, mit welcher Überzeugung und Inbrunst die sow-

4 Zu den „neuen“ dramaturgischen Methoden vgl. Buddecke/Fuhrmann 1981 (s. Anm. 3), S. 89 ff. sowie Ismayr, Wolfgang: Das politische Theater in Westdeutschland, Königstein 1985, S. 131-144.

jetischen Soldaten in den Kampf gezogen seien: Dass „auf der Gegenseite Menschen sogar in aussichtsloser Position für eine Sache kämpften, die sie liebten. Da waren Menschen, die sich meiner skeptizistischen Betrachtungsweise entzogen.“⁵ Dies mag im Nachhinein pathetisch oder romantisierend klingen, aber bei einem sich selbst als Zyniker beschreibenden, Literatur liebenden jungen Mann im Krieg – der Vater eingekerkert und gefoltert vom eigenen Staat, für den der Junge aber sein Leben in die Schlacht werfen musste – ist ein solches Erstaunen vielleicht glaubwürdig.

Auch der Sozialismus als Gesellschaftsutopie beschäftigte ihn weiterhin; und nach dem Abschluss seines Studiums und der Facharztausbildung in der Psychiatrie in Krefeld und Düsseldorf hatte Kipphardt von der westdeutschen Gesellschaft und auch von der neuen Nachkriegsliteratur genug: „Seltsam, es gab keinen Nazi, niemand hatte das mindeste gewußt. Ich schämte mich der Landsleute, die ohrenbetäubend lamentierten, dass es ihnen dreckig ging. Die weinerliche Literatur, die sentimentalisch den Krieg, die göttliche Weltordnung und die Alliierten anklagte, war mir ebenso unangenehm.“⁶

VOM KRANKENHAUS AN DEN SCHREIBTISCH

1949 übersiedelte er, verheiratet und Vater einer Tochter, nach Ostberlin und trat dort eine Stelle an der *Charité* an. Hier hoffte er, am Aufbau einer besseren Gesellschaft teilhaben zu können, mitzutun. Die Arbeit an und mit Patienten allerdings war ihm schnell ermüdend geworden – was ihn an der Psychiatrie indessen faszinierte, waren die Erkenntnis, das Philosophische, die großen Grundfragen, nicht hingegen der mitunter anstrengende, auch von Rückschlägen geplagte, routinierte Umgang mit kranken Patienten. Das Schreiben in den Abendstunden wurde ihm daher immer wichtiger und ernster, und bereits 1950 wechselte Kipphardt von der Abteilung für Nervenheilkunde der Charité ans *Deutsche Theater*. Vermittelt über einen Bekannten seines Vaters fand er dort eine Stelle, zunächst zuständig für die Theater-Zeitschrift, bald auch als Dramaturg.

28 Jahre alt, meinte er, hier seine Aufgabe gefunden zu haben. Mit viel Energie und Entschlossenheit warf er sich in die Arbeit, wie damals wohl so viele junge Kriegsüberlebende, auch getrieben von dem Gefühl, die verpasste und ver-

5 Kipphardt, Heinar: *Schreibt die Wahrheit. Essays, Briefe, Entwürfe*, Band 1: 1949-1964, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 12.

6 Ebd., S. 13.

lorene Zeit irgendwie nachholen zu müssen.⁷ Mit seinen Vorstellungen von Kultur, Literatur, Theater und ihrer Rolle in der und für die Gesellschaft kam Kipphardt jedoch schnell den etablierten Kulturautoritäten ins Gehege. Er fühlte sich eingeengt, das Erschaffen einer besseren Gesellschaft bestand für ihn nicht in der politischen Agitation innerhalb bestehender Strukturen, sondern in der Reflexion, im Fragenstellen, im Unbequemen.

Als eine Art Grenzgänger zwischen Wissenschaft und Theater, als Dramaturg und Arzt wurde ihm der Themenraum zwischen moralischer Verpflichtung und wissenschaftlicher Einsicht zu einem fortwährend drängenden Anliegen. Schon in einer seiner ersten Inszenierungen am Deutschen Theater, im Jahr 1952 das Stück „Entscheidungen“ zur deutsch-sowjetischen Freundschaft, griff er diese Sujets auf. Pflichterfüllung, Moral, Loyalität, Gehorsam – dies waren in den 1950er und 1960er Jahren Kipphardts Schlüsselkategorien, die für ihn auf der Suche nach dem „neuen Grad an Authentizität in (der) Literatur“⁸ und seiner Analyse der deutschen Gesellschaft zentral wurden. Und so trieb ihn auch seit dem Ende der 1950er Jahre eine Geschichte um, von der er sich eine neue Form der Dr.-Faustus-Erzählung versprach: das Tribunal über J. Robert Oppenheimer, den amerikanischen „Vater der Atombombe“, der in der Ära des McCarthyismus in den USA unter den Verdacht der Illoyalität und des Gedankenverrats gefallen war und über dessen Vertrauenswürdigkeit und sicherheitsrechtliche Bedenken 1954 eine Expertenkommission in langen Anhörungen zu entscheiden hatte.

1958 und noch in der DDR begann Kipphardt, aus den Protokollen der Kommissionssitzungen, Anklagen, Zeugenbefragungen, Verhandlungen und Plädoyers eine Geschichte und ein Stück zu kondensieren. Das Spezialthema Oppenheimer trug etliche von Kipphardts Kernthemen in sich und spielte auf viele gesellschaftlich ungelöste Konflikte in der Nachkriegszeit an, auf die sich Bezug nehmen ließ: Da war zunächst die Frage nach dem Zusammenhang von Wissenschaft und Ethik, die nach den Atombombenabwürfen über Hiroshima und Nagasaki und im nun sich aufschaukelnden Kalten Krieg immer heftiger ins Bild drängte. Trugen etwa Atomphysiker eine Mitverantwortung für die Verwendung der von ihnen gemachten Entdeckungen und Erfindungen? Hatte ihre Loyalität der sie unterhaltenden und ausstattenden nationalen Regierung zu gelten oder waren sie als Wissenschaftler der übergeordneten menschlichen Gattung, der Humanität, verpflichtet? Diese Fragen wurden gerade für Physiker umso wichtiger, als mit dem Zerstörungspotenzial immer neuer Waffen im Rüstungswettlauf bereits nach kurzer Zeit die theoretische und praktische Möglichkeit zur Auslöschung der gesamten Menschheit auf beiden Seiten des Kalten Krieges erreicht

7 Vgl. Hanuschek 2012 (s. Anm. 2), S. 22.

8 Ebd., S. 7.

wurde. Und konnten die Erkenntnisse der Physiker mit all ihrer Zerstörungskraft dann guten Gewissens den nationalen Regierungen überantwortet werden, die nach ganz anderen als wissenschaftlich-rationalen Kriterien über deren Verwendung entschieden?

Die Frage nach dem Geist der Wissenschaft, nach dem „richtigen“ Verhalten in diesem Konflikt, quälte Oppenheimer jedenfalls. Denn er stand im Kern dieses Dilemmas. 1904 als jüdisch-deutscher Einwanderersohn in den USA geboren, hatte er in Cambridge, Göttingen, Zürich und Berkeley studiert und gearbeitet und sich einen Namen auf dem Gebiet von Atomphysik und Relativitätstheorie gemacht.⁹ In den 1930er Jahren hatte er mit kommunistischen und sozialistischen Gedanken und Zirkeln sympathisiert, sich aber über die Beschäftigung mit dem Stalinismus davon entfernt. Als Projektgruppenleiter des „Manhattan Project“ war er führend an der Fertigstellung der ersten US-Atomwaffen und auch an der Diskussion der japanischen Abwurfziele beteiligt. Die Bombenabwürfe im Sommer 1945 hatten ihn erschreckt und in der Folgezeit engagierte er sich für eine Einhegung und internationale Kontrolle des Wettrüstens im Verbund mit der Sowjetunion, was ihm nur unter den rationalen Handlungsbedingungen einer internationalen Überwachungsbehörde möglich zu sein schien. Gleichzeitig aber faszinierten und lockten ihn als Wissenschaftler die Forschungsziele und -möglichkeiten im Zusammenhang mit einer Wasserstoff- und Neutronenbombe, die Ende der 1940er Jahre in den USA als nächste Etappe zu einem Rüstungsvorsprung ins Auge gefasst worden waren. Oppenheimers grundsätzliche Zweifel aber blieben bestehen, sodass seine unentschiedene Haltung letztlich dazu führte, dass er in einer US-amerikanischen Gesellschaft, die immer aufgepeitschter nach vermeintlichen Sowjetspionen und Sympathisanten fahndete, über seine Grubelei sowie sein mitunter auch öffentliches „Nachdenken“ zum Thema schließlich unter Sabotage-, Zersetzungs- und Verzögerungsverdacht fiel. Eine Kommission aus Armeeangehörigen, Wissenschaftlern und Atomindustriellen sollte herausfinden, ob Oppenheimer ein Saboteur war, ob ihm „Gedankenverrat“¹⁰ nachgewiesen werden konnte und ob ihm die Sicherheitsgarantie zur Mitarbeit an den im Rüstungswettrennen scheinbar überlebenswichtigen Waffengattungen noch erteilt werden konnte. Der Umgang einer staatlichen Autorität mit seinen Bürgern stand dabei ebenso im thematischen Fokus des Stückes: Welche Form der Loyalität durfte ein Staat seinen Untertanen abverlangen und welche Grade an Dissidententum waren für den Einzelnen noch zu rechtfertigen?

9 Vgl. Teroerde, Heiner: Politische Dramaturgien im geteilten Berlin. Soziale Imaginationen bei Erwin Piscator und Heiner Müller um 1960, Göttingen 2009, S. 222.

10 Buddecke/Fuhrmann 1981 (s. Anm. 3), S. 376.

Für Kipphardt hatte die Form eines Tribunals oder einer Untersuchungskommission gegen Oppenheimer auch insofern ein stark autobiografisch gefärbtes Moment, da er selbst 1958/59 eine ähnlich quälende Untersuchung über sich hatte ergehen lassen müssen. Die Kulturkommission der SED verdächtigte ihn, mit seiner Arbeit und der von ihm vertretenen Theaterästhetik zum Aufbau eines Arbeiter- und Bauernstaates nichts beizutragen oder ihm gar zersetzend entgegenzuwirken. Neun lange Stunden dauerte die Verhandlung, 167 eng bedruckte Bögen Typoskript umfasst das davon zeugende Protokoll.¹¹ Der desillusionierte Kipphardt verließ die DDR daraufhin 1959 wieder, zehn Jahre nach seinem Wechsel nach Ostberlin zog es ihn erneut in den Westen.

Die Verhandlung vor einer Kommission war aber auch in den anderen ikonischen Stücken des Dokumentarischen Theaters das stilbildende Mittel, denn hier konnte deutlich unterstrichen werden, wie man die gesellschaftlichen Zustände interpretierte.¹² Eine finstere Phalanx der „alten“ Mächte saß zu Gericht über die vermeintlich „neuen“ Strömungen, ein dialektisches Hin und Her der Argumente, mit der Macht des Faktischen gegen die Überzeugungen und Argumente, deren Zeit nun kommen sollte. Peter Weiss' „Ermittlung“ etwa thematisierte in ähnlicher Form die Auschwitz-Prozesse und auch Kipphardt hatte in seinem vorhergehenden Stück „Der Hund des Generals“ die Frage nach Moral und Verantwortung anhand einer Verhandlung inszeniert: Ein General, der an der Ostfront über einen unsinnigen Alltagsvorfall eine ganze Kompanie absichtlich verheizte, sollte dafür im Nachkriegsdeutschland vor einer aus ideologisch Verbündeten bestehenden Kommission verantwortlich gemacht werden – mit vorhersehbarem Ausgang.

Kipphardt ging es dabei immer auch um die psychologische Dimension des faschistischen Menschen und „das Problem der verinnerlichten Autorität“¹³, welche in der Dialektik eines Hearings deutlich werden sollten. Denn die oberflächliche und an den Protokollen orientierte Prozessform täuscht zwar eine sich entwickelnde Wahrheitsfindung vor, macht aber gleichzeitig dem Zuschauer klar, dass unter der vermeintlich offenen Atmosphäre einer Anhörung „ein abgekartetes, längst entschiedenes Verfahren“¹⁴ durchscheint. Die verhandelnden Ausschüsse sind in den Stücken oft, so wie im „Oppenheimer“, keine unabhän-

11 Hanuschek, Sven: „Ich nenne das Wahrheitsfindung.“ Heinar Kipphardts Dramen und ein Konzept des Dokumentartheaters als Historiographie, Bielefeld 1993, S. 141 f.

12 Vgl. Ismayr 1985 (s. Anm. 4), S. 118.

13 Urs Jenny zitiert nach Karasek, Hellmuth: Dramatik in der Bundesrepublik seit 1945, in: Lattmann, Dieter (Hg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die Literatur der Bundesrepublik II, München 1980, S. 221-408, hier S. 333.

14 Karasek 1980 (s. Anm. 13), S. 335.

gigen Gerichte, sondern Regierungskommissionen, die im Kontext der eigenen Exekutivarbeit entscheiden, unter Ausschluss der Öffentlichkeit und ohne die Möglichkeit, in Berufung zu gehen.¹⁵

RÜCKKEHR IN EINE VERÄNDERTE BUNDESREPUBLIK

Die westdeutsche Gesellschaft, Kultur, Jugend, Literatur, etc., in die Kipphardt aus der DDR zurückkehrte, war nicht mehr dieselbe wie vor seiner Emigration. Ganz leise erst, später dann immer drängender zeichneten sich Verschiebungen zartrosa am Horizont ab. Das Restaurative der Adenauer-Jahre wirkte für Kipphardt allerdings bleierner denn je. Und auch das Gros der deutschen Schriftsteller oder Theateraufführungen nahm er wahr als eine fortwährende Flucht aus der ihm so wichtig gewordenen Aufgabe, einer Gesellschaft stets und wiederkehrend die unbequemen Fragen ins Gedächtnis zu rufen.

In den frühen 1960er Jahren der Bundesrepublik allerdings war Kipphardt nicht allein mit seinem Ansinnen. Und so wie Wissenschaftstheorien, ökonomische Dogmen oder politische Ideologien stets ihnen Plausibilität zugestehende Zeitläufte brauchen, so verschoben und verdichteten sich Anfang der 1960er Jahre in Deutschland Ereignisse und Entwicklungen, die in einer Art „politisierendem Schock“¹⁶ den Gedanken an die immerwährende Festigkeit von gesellschaftlichem Nachkriegskonsens und „Wirtschaftswunder“-Prosperität brüchig werden ließen. Dies bot den Ideen und Vorhaben von Heinar Kipphardt, Peter Weiss und Rolf Hochhuth einen starken Resonanzboden und begründete ihre Relevanz.

Der sich intensivierende Kalte Krieg und der Bau der Mauer hatten nicht nur die deutsche Teilung einstweilen besiegelt, sie hatten auch deutlich gemacht, dass die Politik der Abgrenzung – der starken, donnernden Rhetorik und des Antikommunismus, die sich besonders die CDU und Adenauer auf die Fahnen geschrieben hatten – am Ende machtlos war, die endgültige Abtrennung der „SBZ“ zu verhindern. Die Kubakrise und das sich hochschaukelnde Wettrüsten zwischen den Supermächten trugen ihren Teil dazu bei, das Gefühl einer existenziellen Bedrohung zu entwickeln. Auch die ersten Anzeichen von schwächelnder Konjunktur und eines möglichen Endes des Nachkriegsaufschwungs befeuerten diese Unruhe. Und der autoritär übersteigerte Antikommunismus, wie etwa in den Anhörungen des amerikanischen Senators McCarthy, erinnerte viele deutlich

15 Vgl. Teroerde 2009 (s. Anm. 9), S. 229.

16 Buddecke/Fuhrmann 1981 (s. Anm. 3), S. 89.

daran, dass eines der identitätsstiftenden Elemente der Bundesrepublik durchaus nicht nur versteckte oder indirekte Bezüge zum Nationalsozialismus aufwies. Nicht zuletzt die Frankfurter Auschwitz-Prozesse ab 1963 brachten die Fragen nach der nationalsozialistischen Vergangenheit, aber eben auch die nach der Verantwortlichkeit des Einzelnen mit Nachdruck auf die Agenda der gesellschaftlichen Debatten.

Die Gesellschaftsdiagnosen einer individualistischen Leistungsideologie, nach der ein bedingungsloses Funktionieren und eine abstrakte Pflichterfüllung als zentrale Werte angenommen wurden, eine lang zurückreichende Tradition der Autoritätsgläubigkeit in Politik und Gesellschaft ebenso wie der Antikommunismus als ein Identitätskern waren die Merkmale, die Hochhuth, Weiss und Kipphardt der bundesdeutschen Gesellschaft vorhielten und damit Kontinuitäten zwischen faschistischer Diktatur und der demokratischen Bundesrepublik herausstrichen.¹⁷ Vor allem aber war es das Dokumentarische, was den vermeintlichen Lehren eines Stückes Wucht und Eindringlichkeit verleihen sollte, wenn dessen Autoren nicht vor einem abstrakten, fabelhaften Hintergrund ihre Gesellschaftskritik entwickelten, sondern Protokolle, Verhandlungen und reale Figuren mehr oder weniger zum Vorbild nahmen, um Dringlichkeit und Dilemma mit Drastik zu versehen. Es war eben auch ein Versuch der Bühnen, sich aus der von den tagesaktuellen Debatten abgekapselten Autonomie und Selbstgenügsamkeit der Kunst zu befreien – sie wieder Anschluss finden zu lassen an Diskussionen und Streit über das Politische und die Gesellschaft.

Dies zeigt auch die Tatsache, dass sowohl Weiss als auch Kipphardt während der 1960er Jahre in heftige Auseinandersetzungen um den sogenannten Münchner Theaterstreit verwickelt waren. Weiss, weil er nach Aufführungen seines „Vietnam-Diskurses“ Spenden für den Vietcong sammeln lassen wollte; und Kipphardt, weil er als Chefdramaturg der *Münchner Kammerspiele* 1971 zuließ, dass im Programmheft des Biermann-Stücks „Dra-Dra“ eine Collage mit Politikerköpfen auf Drachenkörpern erscheinen sollte – und der Münchner SPD-Oberbürgermeister Hans-Jochen Vogel daraufhin seinen Vertrag nicht verlängerte.¹⁸

17 Vgl. Teroerde 2009 (s. Anm. 9), S. 245.

18 Vgl. Karasek 1980 (s. Anm. 13), S. 332.

DAS DOKUMENTARISCHE THEATER ALS ZEITGEMÄSSE PROVOKATION

Das laut zu sagen, was ist, sei und bleibe immer noch die revolutionärste Tat – dieses Bonmot, welches Rosa Luxemburg einst Ferdinand Lassalle zusprach, hatten sich die Protagonisten des Dokumentartheaters auf die Fahnen geschrieben. Sich an Realitäten zu orientieren, historische Vorgänge als möglichst genaues Fundament der eigenen Arbeit zu benutzen, war dabei ihr Programm. Das in sich gewandte, an sich selbst und seiner Kunst und Phantasie Genüge findende, immer auch über den Krieg und die Folgen lamentierende Theater der Nachkriegszeit, mit Wolfgang Borchert als einer zentralen Figur, war ihnen zu sehr ein kapitulierendes Abbild der verstaubten Adenauer-Gesellschaft geworden. Und die westdeutsche Dramatik der 1950er Jahre fand im eigenen Land und auch darüber hinaus kaum Anklang oder Interesse.

Dabei war allerdings auch das Dokumentarische Theater keine völlige Neuerfindung, sondern bediente sich historischer Vorbilder: Gerade Bertolt Brecht hatte immer wieder Anklänge im Faktischen genommen und vor allem Erwin Piscator hatte auf deutschen Bühnen der 1920er Jahre versucht, als Marxist mittels Realitäts-inspirierter Werke dezidiert politische Botschaften zu verbinden. Während die Theaterstücke der 1920er Jahre sich allerdings die direkte politische Agitation zur Aufgabe gemacht hatten, war der Eigenanspruch Ende der 1950er Jahre ein anderer: Nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und des Faschismus ging es Kipphardt, Weiss und Hochhuth um die Vermittlung und die offene Einsichtnahme in den dialektischen Prozess von Wahrheitsfindung. Der Zuschauer sollte etwas real Geschehenes auf der Bühne noch einmal nachvollziehen, um die möglichen Lehren daraus, auch unterstrichen durch das Gefühl einer ja nur mehr „dokumentierten“ Wahrheit, besonders eindrucksvoll als Fragen zu spüren und diese im Hinterkopf nach Hause mitzunehmen. Die plumpe Agitation war an dieser Stelle uninteressant – Adressat und zu unterstützen war der selbstbewusst hinterfragende Staatsbürger, der empfänglich war für die Widersprüche und Paradoxien der behandelten Fälle. Einen Reflexionsprozess anzustoßen – das war das Ziel, Peter Weiss sprach gar von „Kampfhandlungen“¹⁹ als Aufgabe.

Gerade die Zeitdiagnose der Adenauer-Ära, mit ihrer Vergangenheitsverdrängung und ihren restaurativen Tendenzen, war es, die Schriftsteller wie Kipphardt und Weiss anspornte, mittels Fakten und Realitätsbezügen besonders deutlich gesellschaftliche Problemlagen zu offenbaren. Diese Betonung des Fak-

19 Zitiert nach ebd., S. 341.

tischen ist dem Dokumentarischen Theater stets angekreidet worden: Sich mittels einer Art „Faktenfetischismus“ im passiven Abbilden zu erschöpfen, sei laut dieser Argumentation keine schöpferische schriftstellerische Tätigkeit mehr, sondern lediglich ein Kompilieren und Zusammenfügen von Wortprotokollen – der Theaterautor mit Schere und Klebestift als wichtigsten Utensilien. Auch der erhobene Authentizitätsanspruch wurde scharf kritisiert: Das Dokumentarische Theater würde den Zuschauer zu einem Zeugen degradieren, der lediglich „Ersatz für die Wirklichkeit“ zu sehen bekomme, „an der er glücklicherweise nicht teilnehmen musste“²⁰, wie etwa Martin Walser nicht müde wurde, zu betonen. Überhaupt würde bereits die Bezeichnung „Dokumentarisch“ in die Irre führen, da Theater und Bühnengeschehen zwangsläufig ja nichts anderes als Fiktion darstellen würden und folglich eine ganz eigene, „artifizielle“ Realität als Kunstprodukt beanspruchen könnten.

Einen Wissenschaftsanspruch oder eine reine Chronistentätigkeit aber wiesen Weiss und Kipphardt immer weit von sich. Keineswegs beschränke sich ihre Rolle auf das Ausschneiden und Zusammenkleben von Protokollfetzen, sondern schon die Szeneneinteilung und Kondensierung des Ausgangsmaterials sei ein schöpferischer Prozess, den es auch brauche, um zum Beispiel aus den etwa 3000 Protokollseiten von Oppenheimers Untersuchungskommission, aus den vierzig gehörten Zeugen und den vielen Wochen Verhör eine „nur“ abendfüllende Theateraufführung zu machen. Kipphardt erklärte, seine Leitlinie sei gewesen, „Worttreue durch Sinnstreue“ zu ersetzen und sich dabei an Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ anzulehnen, in denen dieser der Dichtkunst über historische Ereignisse die Aufgabe zuweise, das Herz und den Kern einer Begebenheit herauszuschälen und mögliche Zufälligkeiten oder zu vernachlässigende Nebenentwicklungen couragiert wegzuschneiden.²¹

So wurden aus den ursprünglich vierzig Zeugen eben sechs. Auch gibt es im „Oppenheimer“ immer wieder Unterbrechungen des Dokumentarischen, die allerdings das Anti-Illusionistische der Dokumentation noch unterstreichen sollen. In regelmäßigen Abständen kommt einer der Darsteller an den Bühnenrand, um in einer Art Atempause ein monologisches Zwischenfazit vorzutragen, um über dieses Deutungsangebot sicherzustellen, dass Interpretationen zwischen den Zeilen deutlich werden.

Neben den Urhebern, den Theaterschriftstellern und Dramatikern, spielte für das Dokumentarische Theater in den 1960er Jahren noch ein weiterer Mann eine entscheidende Rolle: Erwin Piscator brachte als Intendant an der *Freien Volksbühne* alle drei anfangs erwähnten Symbolstücke des Dokumentarischen Thea-

20 Martin Walser zitiert nach Buddecke/Fuhrmann 1981 (s. Anm. 3), S. 89.

21 Vgl. Ismayr 1985 (s. Anm. 4), S. 117.

ters als Uraufführungen auf die Bühne und wurde so zum Geburtshelfer dieser Gesellschaftskritik. Wie bereits erwähnt, zählte er als Theaterregisseur kommunistischer Agitationsstücke schon in den 1920er Jahren in der Weimarer Republik zu den Protagonisten einer realitätsbezogenen Theaterform und hatte die Jahre des Faschismus erst in Moskau und später in den USA im Exil verbracht. In der Sowjetunion war seine Form der Ästhetik auf wenig Gegenliebe gestoßen, er hatte noch das Glück, 1936 nach Formalismus-Vorwürfen abgeschoben zu werden.²² Etliche seiner Mitstreiter aus den Weimarer Jahren wurden im Moskau der 1930er Jahre oder im Nachkriegs-Prag dagegen hingerichtet: Piscator galt im Stalinismus zwischenzeitlich als Trotzkist. Aber auch in den USA wurde seine kommunistische Vergangenheit nach Kriegsende äußerst misstrauisch beäugt, wie im Übrigen auch in der neu gegründeten DDR, wo die SED 1951 eine „Entschließung gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“ erließ.²³ Und als im hysterischer werdenden Antikommunismus in den USA Piscator eine Vorladung vor das *House of Un-American Activities Committee* erreichte, wählte er den einzigen ihm noch offen stehenden Weg: Er kehrte nach Westdeutschland zurück, um dort seine Arbeit am Theater fortzusetzen.

Dass er hier nicht gerade mit offenen Armen empfangen wurde, war eine Erfahrung, die Piscator wohl mit vielen heimkehrenden Emigranten teilte. Viele der am Theater Beschäftigten, die sich über den Nationalsozialismus mit dem Regime arrangiert hatten, waren mittlerweile an den Schaltstellen und Intendanturen der großen Theater der Republik fest verankert. Piscator musste sich daher mit kleineren Bühnen und wechselnden Anstellungen über Wasser halten, an große Perspektiven und langfristige Ensemblearbeiten war kaum zu denken. Erst 1962 gelang ihm, in Berlin eine Berufung als Intendant zu erkämpfen. Nun aber konnte er all das umsetzen, was sich in ihm auch als Frustration in und an der Gesellschaft als Triebkräfte und Zeitempfindungen angestaut hatte. Seine Wut und Enttäuschung über die Nachkriegsgesellschaft verband er mit den Eckpfeilern seiner dokumentarischen Realitätsästhetik und verhalf mit den Stücken von Hochhuth, Weiss und Kipphardt einer Theaterstilrichtung zum internationalen Durchbruch, die das neue deutsche Drama international bekannt machen und die Diskussion der bundesdeutschen Gesellschaft über ihre Vergangenheit befeuern sollte.

Kipphardt allerdings war schon 1968 über seine Erfahrungen als literarischer Gesellschaftskritiker desillusioniert. Über etliche Jahre hinweg gelang ihm, dem das Schreiben mehr kathartische Erfahrung denn lustvolles und leichtes Formu-

22 Vgl. Teroerde 2009 (s. Anm. 9), S. 175.

23 Vgl. ebd.

lieren war, kaum noch ein Stück. Denn die Fortsetzung der Stoßrichtung des Dokumentarischen Theaters war, analog zu einer immer stärker wahrgenommenen Politisierung der 1960er Jahre in Deutschland, eine intensivere Umsetzung politischer Praxis:

„Wir gingen, so auch ich, in die politische Arbeit hinein und stellten unsere bisherige Arbeit in Frage und zweifelten an dem Sinn von Literatur-Machen. So kam in der ganzen Linken diese gewisse Kulturfeindlichkeit auf, und das verbreitetste literarische Produkt war das politische Papier, das es in unendlicher Vielfalt gab, und die Dichter nannten sich eigentlich nur noch beschämt Dichter. Von dieser tiefen Krise und den Zweifeln an den literarischen Möglichkeiten und der Wirkung von Literatur – davon war ich erfasst, und da brauchte ich Zeit, herauszukommen.“²⁴

Und so muss man an dieser Stelle im Resümee fragen, ob die Kritik Martin Walsers am leichtfertigen Aufgeben des Illusionistischen im Theater nicht auch ein klein wenig berechtigt war, warnte sie schließlich vor einer drohenden Sackgasse. Das Stück aber, über Oppenheimer und die Dilemmata zwischen Wissenschaft und Moral, zwischen Loyalität und Humanität, wurde und wird weiterhin gespielt: „Gottlob ernährt mich immer noch Oppenheimer“²⁵, schrieb Kipphardt 1969 in einem Brief an Bekannte anlässlich der Aufführung am New Yorker Broadway. Zumindest auf lange Sicht und für den Autor Kipphardt hatte es also auch sein Gutes. Und für eine die eigene Vergangenheit immer stärker hinterfragende Gesellschaft sowieso.

24 Kipphardt, Heinar: *Ruckediguh – Blut ist im Schuh*. Essays, Briefe, Entwürfe, Band 2: 1964-1982, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 297f.

25 Ebd., S. 60.