

# Das deutschsprachige Gerichtsdrama

Stand 20. Januar 2021

Kerstin Wilhelms

## Zitiervorschlag:

Kerstin Wilhelms (2022): Das deutschsprachige Gerichtsdrama, in: Thomas Gutmann, Eberhard Ortland, Klaus Stierstorfer (Hgg.), *Enzyklopädie Recht und Literatur* (Stand 20. Januar 2021), doi: 10.17879/12009572989

URL: <https://lawandliterature.eu/index.php/de/inhalt?view=article&id=6&catid=11>

Copyright © 2022 by Kerstin Wilhelms



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung – Keine Bearbeitungen 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Lizenz.

*Enzyklopädie Recht und Literatur / Encyclopedia of Law and Literature*

Copyright © 2022 by Thomas Gutmann, Eberhard Ortland, Klaus Stierstorfer

Nutzungserlaubnis: <https://lawandliterature.eu/index.php/de/copyright>

Impressum: <https://lawandliterature.eu/index.php/de/impressum>

# Das deutschsprachige Gerichts drama

*Stand 20. Januar 2021*

1. Einleitung

2. Gerichts dramen der Frühen Neuzeit

3. Die „Gerichtsbarkeit der Bühne“

4. Gerichts dramen des 20. Jahrhunderts

5. Gegenwart

Bibliographie

Quellen

Literatur

Zitationsvorschlag

## 1. Einleitung

Die Geschichte des deutschsprachigen Gerichts dramas beginnt im Mittelalter mit Fastnachtspielen und gelehrter Komödie, die sich aus epischen und lyrischen Prozessdichtungen entwickeln (Schmidt-Wiegand 1990, 43). Der Gerichtsprozess dient hier vor allem der Vermittlung von christlichen Wertvorstellungen sowie sozialen Regeln und Normen (Ridder 2009a, 2). Beispiele finden sich vor allem im Nürnberger Fastnachtspiel recht zahlreich, zu den bekanntesten gehören *Ein Ehebrecher vor Gericht* von Hans Rosenplüt sowie das Fastnachtspiel *Rumpold und Mareth* (beide etwa zweite Hälfte des 15. Jhds.; Ridder/Steinhoff 1998; zu Gerichtsszenen im Fastnachtspiel und der Darstellung von Juristen s.a. Nöcker 2009).

1

## 2. Gerichts dramen der Frühen Neuzeit

In der Frühen Neuzeit erhält das Gerichts drama eine stärkere politische Ausrichtung. In Gryphius' *Leo Armenius* (1650) z.B. zeigt sich die Macht des Herrschers in Form eines Schauprozesses. Zur Disposition stehen hier die Legitimität der absoluten Herrschaft und des Tyrannenmordes. Armenius liefert sich im Rahmen eines Prozesses mit dem Angeklagten Michael Balbus ein rhetorisch spektakuläres Wortgefecht, das die theatrale Dimension des Gerichtsverfahrens vor Augen führt. Balbus fleht die Richter um Gnade an, doch das Publikum erfährt, dass diese an Armenius' Weisung gebunden sind. Der Prozess wird somit als ein Schauprozess erkennbar, in dem Balbus keine Chance auf einen Freispruch erhalten kann. Nach dem Schuldspruch sieht man Armenius zunächst

2

auf der Höhe seiner Macht, doch seine Frau Theodesia drängt ihn, die Hinrichtung zu verschieben. Sie fürchtet politische Konsequenzen, wenn sich ihr Mann als Tyrann zeigt (Koschorke 2016, 189):

THEO. Was hat mein Furst beschlossen? Ach leyder! ist nunmehr nicht Bluts genug vergossen? LEO. Nicht Bluts genug / wenn man nach unserm Blutte tracht. THEO. Durch Blut wird unser Thron befleckt und glatt gemacht. (Gryphius 1991, 53)

Gryphius stellt das Dilemma eines Herrschers aus, der sich der Gewalt der Gegner ausgesetzt sieht, jedoch seinerseits nicht auf Gewalt zurückgreifen darf, ohne seine Legitimität einzubüßen (Koschorke 2016, 188). Entsprechend wird die Rechtmäßigkeit des (Schau-)Prozesses nicht zur Disposition gestellt. Das manipulierte Gerichtsverfahren dient in Gryphius' Drama vor allem der Darstellung von Herrschermacht, indem es als Instrument zur Durchsetzung des politischen Willens und der Legitimierung physischer Gewalt fungiert. 3

### 3. Die „Gerichtsbarkeit der Bühne“

In der deutschsprachigen Theatergeschichte ist es vor allem Schiller, der sich zur Funktion von Rechtsinszenierungen in theoretischen Schriften äußert: „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt“ (Schiller 1992, 190). Im Theater werden historische Verbrechen neu verhandelt oder überhaupt zum ersten Mal verhandelt, mit dem Ziel, das Publikum zum gerechten Urteilen anzuleiten, so Schiller. Das Theater ist somit Teil einer sittlichen Erziehung des Bürgertums, die schließlich auf die Entwicklung eines Nationalgeistes und damit der Grundlage einer geeinten deutschen Nation zielt (ebd., 190, 196, 198-199). Somit ist das Gerichts-drama bzw. -theater bei Schiller in ein politisches Projekt eingebunden. Trotz dieser pointierten Ausführungen hat Schiller nie ein Gerichts-drama geschrieben. Sogar jene Stücke, die sich dezidiert mit rechtlichen Fragen auseinandersetzen, bspw. *Maria Stuart*, kommen ganz ohne Prozess aus, wie Schiller Goethe freudig mitteilt: „[I]ch sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurtheilung anzufangen“ (Schiller an Goethe, 26. 4. 1799, in: Schiller 1996, 543). Dies ist symptomatisch für die Zeit, denn während sich Prozess-darstellungen in Dramen der Frühen Neuzeit einiger Beliebtheit erfreuen, finden sie sich im 17. und 18 Jhd. zunächst seltener (Schmidt-Wiegand 1990, 45). Erst im 19. Jh., v.a. mit Kleists *Der zerbrochne Krug* (1808), erneuert sich das Gerichts-drama und knüpft dabei an seine politische Tradition an: Der Prozess inszeniert die Konfrontation einer alten, feudal-personalen Rechtsauffassung in der Person des Dorfrichters Adam mit einem modernen, rational-abstrakten Recht durch Gerichtsrat Walter. Zugleich befragt das Stück die Legitimität der Jurisprudenz und damit die Glaubwürdigkeit des modernen Staats (H.J. Schneider 2009, 36; H.-P. Schneider 1989; Weitin 2006). 4

Mit Büchners *Danton's Tod* (1835) wird die Verquickung von Politik und Recht weiter problematisiert mithilfe des bereits bei Gryphius auftretenden Motivs des Schauprozesses. Danton wendet sich in seiner Verteidigung nicht mehr an das korruptierte Gericht, das ihn ohnehin schuldig sprechen wird, sondern an das anwesende Volk; der Gerichtssaal wird Danton zur politischen Bühne. Entsprechend fokussiert der Nebentext die Reaktion des Volks, nicht der Richter (Büchner 1992, 74f.; zum Rechtsbegriff bei Büchner Niehaus 2009). Anders als bei Gryphius, bei dem der Schauprozess der Inszenierung von Herrschermacht dient, wird er hier als politisches Instrument dargestellt, das durch den geschickten Redner seinerseits instrumentalisiert werden kann. Dabei tritt, wie auch bei Gryphius, der theatrale Charakter des Gerichtsverfahrens in den Vordergrund: Das Gericht wird zur Bühne auf der Bühne und macht das Drama auf diese Weise selbstreflexiv.

5

#### 4. Gerichts dramen des 20. Jahrhunderts

Im 20. Jahrhundert erlebt das Gerichts drama in Deutschland einen regelrechten Boom. In der Weimarer Republik hat das Gerichtstheater als Zeitstück Konjunktur: Aktuelle und öffentlichkeitswirksame Gerichtsprozesse werden im Theater neu aufgerollt, meist mit dem Ziel einer Justizkritik. Bekannteste Werke sind hier *Cyankali* von Friedrich Wolf (1929) und *Feuer aus den Kesseln* von Ernst Toller (1930). Letzteres kann als erstes dokumentarisches Theaterstück gelten, in dem mit Hilfe der Montage authentischer Dokumente gezeigt werden soll, wie ein historischer Gerichtsprozess politisch manipuliert wurde (Reimers 2002, 255 ff.). Es ist eines von mehreren Zeitstücken der Weimarer Republik, die „die Form eines Prozesses über einen Prozess“ (ebd., 255) annehmen.

6

Während des sogenannten Dritten Reichs bricht diese Konjunktur des Gerichtsprozesses im Theater zunächst ab. Möglicherweise passt das Aushandeln und Verhandeln von Gegenständen nicht in den Zeitgeist einer Diktatur, die Fakten lieber schafft als sie auszuhandeln. Stattdessen werden Klassiker ideologietauglich inszeniert (z.B. Kleists *Hermannsschlacht*) oder es entstehen Heldendramen wie bspw. *Schlageter* von Hanns Johst (1932). Das Stück basiert auf der Lebensgeschichte des Soldaten Albert Leo Schlageter, der im französisch besetzten Ruhrgebiet Sabotageaktionen unternahm. Im Drama wird das Verfahren wegen Hochverrats gegen Schlageter ausgeblendet, das Theaterpublikum erfährt nur durch die Figurenrede vom Todesurteil des französischen Militärgerichts.

7

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzt sich die Tradition des Gerichtstheaters vor allem in epischen und im dokumentarischen Theater fort. Ähnlich wie Büchner inszeniert auch Brecht Recht als Herrschaftsinstrument: Das Gesetz wird von den Reichen und Herrschenden geschaffen, um ihre Macht zu sichern. Entsprechend nutzt der Richter Azdak in *Der kaukasische Kreidekreis* (1944/5) das Gesetzbuch lediglich als Sitzunterlage, wenn er sein „gezinktes Recht“ (Brecht 2017, 98) zu seinen eigenen Gunsten und im Sinne des einfachen Volkes spricht: „Und so brach er die Gesetze wie ein Brot, daß es

8

sie letzte [...] Siebenhundertzwanzig Tag maß er mit gefälschter Waage / Ihre Klage, und er sprach wie Pack zu Pack“ (ebd., 97f.; vgl. Mews 2001, 523 ff.). Guy Stern (2003, 71) liest Gerichtsszenen bei Brecht als Methode der Verdopplung des Verfremdungseffekts, indem sie das Publikum als Re-Enactment des eigentlichen Vorgangs vom Geschehen distanzieren.

Im dokumentarischen Theater erfreuen sich Gerichtsprozesse einer besonderen Beliebtheit (Zilliacus 1972, 230). Bei Peter Weiss wird auf der Bühne kein Urteil mehr gesprochen. Der Dramentext von *Die Ermittlung* (1965) besteht aus Protokollen und Mitschriften der Nürnberger Prozesse, die für das Drama „modelliert“ wurden, um das Publikum zu einem eigenen Urteil zu bringen. Allerdings zeigt sich das dokumentarische Theater als „parteilich“, sodass es „zu nichts anderem als zu einer Verurteilung“ kommen kann (Weiss 2011, 512, 516). Diese deutliche politische Positionierung findet sich auch in den dokumentarischen Stücken *In der Sache J. Robert Oppenheimer* von Heinar Kipphardt (1964) und *Das Verhör von Habana* von Hans Magnus Enzensberger (1970). Beide Dramen sind genau genommen keine Gerichts Dramen, weil die Verhöre jeweils nicht im Rahmen eines regulären Gerichtsprozesses stattfinden, jedoch folgen sie der Struktur des Prozesses, Schuld zu verhandeln und ein Urteil fällen zu wollen, das aber im Sinne des Weiss-Diktums immer schon gefällt ist. Besonders deutlich ist dies bei Enzensberger, der dem eigentlichen Dramentext eine lange Einleitung voranstellt, in der er die Aussagen der historischen Vernommenen vorab analysiert und das Lesepublikum damit bereits auf eine eindeutige Lesart der Verhöre einstimmt. „Ihr [der Klasse der Bourgeoisie in Person der Vernommenen, K.W.] gegenüber, als Antagonist und Zuschauer, nimmt das Volk Platz, das sie geschlagen hat und immer noch schlägt“ (Enzensberger 1970, 23; s.a. Zilliacus 1972, 240 ff.). Bezeichnenderweise wurde das historische Verhör in einem Theatersaal in Havanna vorgenommen, die Interviewer waren Journalisten, das Verhör wurde live im Fernsehen übertragen.

9

Ein solches Verfahren bricht mit einem schlechtem [sic] Herkommen, das sich tief in die Geschichte der Revolutionen eingenistet hat, und kehrt es um. Die gefangenen Konterrevolutionäre werden nicht in den Kellern der politischen Polizei isoliert oder in Konzentrationslagern eingesperrt, sondern dem Volk gegenübergestellt, das sie besiegt hat. (Enzensberger 1970, 24).

Das Verhör soll damit also gerade nicht in der Tradition politischer Schauprozesse gelesen werden. „Die Gefangenen sind keine Angeklagten. Sie treten freiwillig auf“ (ebd., 23).

10

## 5. Gegenwart

Solchen Texten, die das Urteil schon mitliefern und ihr Publikum auf ein gemeinsames (Ver-) Urteilen einschwören, stehen jüngere Gerichts Dramen gegenüber, die ihr Publikum das Urteilen als Entscheidungsdilemma erfahren lassen. Ferdinand von Schirachs *Terror* (2015) inszeniert ein Rechtsszenario und lässt am Ende das Publikum per Mehr-

11

heitsentscheid über den Angeklagten urteilen. Die Plädoyers der Anwälte lesen sich dabei wie ein Duell von Rationalismus und Rechtsgefühl (Canaris 2019, 295–300).

Zuvor hatte bereits das Theaterprojekt Rimini Protokoll die theatrale Dimension des Gerichtsprozesses im Rahmen des „Meta-Prozess[es]“ *Zeugen! Ein Straf-kammerspiel* (2004) auf die Bühne gebracht. Mit dem Ziel, das „Theatrale der Rechtssprechung“ darzustellen, wurden Prozessbeteiligte, die sich selbst spielten, zusammen mit zwei Schauspiel\*innen einem urteilenden Publikum gegenübergestellt, das zwischen „Voyeurismus, Vorurteil und Sachlichkeit“ schwanken sollte, so die Beschreibung des Projekts durch Rimini Protokoll (2004). Wird das Urteil auf der Bühne ausgespart, so steht im Zentrum die Zuschauerin als „Zeuge eines verwirrenden Vorgangs – der Verfertigung dessen, was wirklich ist, erzählt von den eigentlichen Profis der Illusion: nicht von Künstlern, sondern von den entspannten, alltäglichen Experten der Gerechtigkeit“ (Rau 2004). Es geht also um den Prozess der Produktion von Wirklichkeit im Rahmen des theatralen Rituals der Rechtssprechung. 12

In *Das schweigende Mädchen* (2014) inszeniert Elfriede Jelinek mit dem NSU-Prozess und dem Skandalon der schweigenden Angeklagten die Abhängigkeit des Prozesses und zugleich des Theaters von der Performanz des gesprochenen Worts. 13

DER RICHTER [...] Sie äußern sich nicht. Wollen wir etwas einvernehmlich vernehmen, das man sowieso nicht hören kann? [...] [S]ie sind also nicht hier, um Aussagen zu machen? Aber irgend jemand muß hier Aussagen machen. (Jelinek 2015, 172; dazu a. Canaris 2019, 300–306)

Auch in ihrem Stück *Ulrike Maria Stuart* (2006) wird ein Gerichtsprozess thematisiert: Aussagen von Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof, die im Rahmen der Stammheimer Verfahren gegen die sogenannte erste Generation der RAF getätigt wurden, werden zur Konfrontation der Figuren ‚Ulrike‘ und ‚Gudrun‘ modelliert, die Jelinek mit den Schiller’schen Dramenfiguren Maria Stuart und Königin Elisabeth verquickt, um sie, wie die beiden Königinnen, um die (Vor-)Herrschaft im RAF-Mythos kämpfen zu lassen (Gutjahr 2007, 27 ff.). 14

Zentral ist vor allem die Aussage Ensslins, der Anschlag auf das Springer-Hochhaus sei allein Ulrike Meinhof zuzuschreiben (Jelinek 2015, 112 f.). Diese Aussage wird z.B. in der Inszenierung von Helmut Schmidt-Rahner am Grillo Theater Essen 2011/2012 zum zentralen Moment des Machtkampfs der beiden Frauen. Weitere Textpassagen deuten auf die Relevanz des Gerichts als theatralem Ort, so z.B. die ‚Prinzen im Tower‘, die zu Ulrike sagen: „Ach, wir proben doch schon, Mutter! Proben, wissen aber nicht, für welches Stück, wir wissen nur den Ort, der immer ein Gerichtssaal ist“ (ebd., 43). 15

Mit *Die Moskauer Prozesse* (2013) kehrt Milo Rau zum Schiller’schen Diktum der Gerichtsbarkeit der Bühne zurück, indem er die tatsächlichen Akteure politisierter Gerichtsprozesse (u.a. gegen „Pussy Riot“) auf der Theaterbühne ihre Verfahren neu verhandeln lässt. Der theatrale Prozess wird somit zur Richtigstellung eines realen Verfah- 16

rens, das Rau als Schauprozess brandmarkt. In *Das Kongo Tribunal* (2015) veranstaltet Rau einen theatralen Gerichtsprozess, der zum Vorbild für einen zukünftigen realen Prozess werden soll (Birgfeld/Frank 2019, Thurn 2018).

## Bibliographie

### Quellen

- Bertolt Brecht (2017): *Der kaukasische Kreidekreis*, Berlin: Suhrkamp.
- Georg Büchner (1992): *Dantons Tod*, in: ders., *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hg. v. Henri Poschmann, Bd. 1, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 11–90.
- Hans Magnus Enzensberger (1970): *Das Verhör von Habana*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Andreas Gryphius (1991): *Leo Armenius*, in: *Bibliothek der Frühen Neuzeit*. Bd. 3. Andreas Gryphius *Dramen*, hg. v. Eberhard Mannack, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 9–115.
- Elfriede Jelinek (2015): *Das schweigende Mädchen. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hanns Johst (1933): *Schlageter. Schauspiel*, München: Albert Langen/Georg Müller.
- Heinar Kipphardt (1964): *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Milo Rau (2014): *Die Moskauer Prozesse*, Berlin: Verbrecher Verlag.
- Rimini Protokoll (2004): *Zeugen! Ein Strafkammerspiel*, von Haug/Kaegi/Wetzel, <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/zeugen-ein-straftkammerspiel> (zuletzt abgerufen 20. 5. 2020).
- Friedrich Schiller (1992): Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?, in: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. v. Otto Dann et al., Bd. 8, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag, 185–200.
- Friedrich Schiller (1996): *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. v. Otto Dann et al., Bd. 5, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Ferdinand von Schirach (2015): *Terror*, München: Piper.
- Ernst Toller (1930): *Feuer aus den Kesseln. Historisches Schauspiel. Anhang: Historische Dokumente*, Berlin: Gustav Kiepenheuer.
- Peter Weiss (1965): *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Friedrich Wolf (1929): *Cyankali. § 218*, Berlin, Wien, Zürich: Internationaler Arbeiter-Verlag.

### Literatur

- Johannes Birgfeld/Caroline Frank (2019): Milo Raus Moskauer Prozesse oder: Wenn das Theater das Gerichtstheater ersetzt, in: Stefan Neuhaus u. Immanuel Nover (Hgg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin/Boston: De Gruyter, 273–290.
- Johanna Canaris (2019): Mit der Politik ins Gericht gehen. Die politische Dimension des Gerichts-dramas am Beispiel von Ferdinand von Schirachs *Terror* (2015) und Elfriede Jelineks *Das schweigende Mädchen* (2014), in: Stefan Neuhaus u. Immanuel Nover (Hgg.) *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin/Boston: De Gruyter, 291–306.
- Ortrud Gutjahr (2007): Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*, in: dies. (Hg.), *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 9–35.

- Albrecht Koschorke (2016): Leo Armenius, in: Nicole Kaminski u. Robert Schütze (Hgg.): *Gryphius-Handbuch*, Berlin: De Gruyter, 185–202.
- Siegfried Mews (2001): Der kaukasische Kreidekreis, in: Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler, 512–531.
- Michael Niehaus (2009): Recht und Strafe, in: Roland Borgards u. Harald Neumeyer (Hgg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 191–198.
- Rebekka Nöcker (2009): „vil krummer urtail“. Zur Darstellung von Juristen im frühen Nürnberger Fastnachtspiel, in: Klaus Ridder (Hg.): *Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Tübingen: Niemeyer 2009, 239–283.
- Milo Rau (2004): Rimini Protokoll und die Rekonstruktion der Wirklichkeit, *Neue Züricher Zeitung*, 17. Februar 2004, 36.
- Kirsten Reimers (2002): Das Drama als Tribunal – Justizkritik auf den Bühnen der Weimarer Republik, in: Stefan Neuhaus/Rolf Selbmann/Thorsten Unger (Hgg.): *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 251–260.
- Klaus Ridder / Hans Hugo Steinhoff et al., Hgg. (1998): *Frühe Nürnberger Fastnachtspiele*, Paderborn: Schöningh.
- Klaus Ridder, Hg. (2009): *Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Tübingen: Niemeyer.
- Klaus Ridder (2009a): Einleitung, in: ders. (Hg.) *Fastnachtspiele*, a.a.O., 1–8.
- Ruth Schmidt-Wiegand (1990): Prozeßdrama, in: Adalbert Erler u. Ekkehard Kaufmann (Hgg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Bd. 4, Berlin: Erich Schmidt, 42–47.
- Hans-Peter Schneider (1989): Justizkritik im „Zerbrochenen Krug“, in: *Kleist-Jahrbuch* 1988/1989, 309–326.
- Helmut J. Schneider (2009): Der zerbrochene Krug, in: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 33–41.
- Guy Stern (2003): Drama within Drama. Brecht’s Use of Trial Scenes, in: *Communications from the International Brecht Society* 32, 70–74.
- Nike Thurn (2018): Engagierte Form. Milo Raus Ästhetik des Reenactments, in: *Peter-Weiss-Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. und 21. Jahrhundert* 27, 173–186.
- Cornelia Vismann (2006): Das Drama des Entscheidens, in: dies. u. Thomas Weitin (Hgg.), *Urteilen/Entscheiden*, Paderborn: Fink, 91–100.
- Peter Weiss (2011): Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater (1968), in: Peter Langemeyer (Hg.): *Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Reclam, 511–518.
- Thomas Weitin (2006): Der Geschmack des Gerichts. Zur Urteilsproblematik in Heinrich von Kleists Der zerbrochene Krug, in: Cornelia Vismann u. ders. (Hgg.), *Urteilen/Entscheiden*, Paderborn: Fink, 217–235.
- Clas Zilliacus (1972): Documentary Drama. Form and Content, in: *Comparative Drama* 6:3, 223–253.

Copyright © 2022 by

Kerstin Wilhelms k[dot]wilhelms[at]uni-muenster[dot]de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

## Zitationsvorschlag

Kerstin Wilhelms (2022): Das deutschsprachige Gerichts drama, in: Thomas Gutmann / Eberhard Ortland / Klaus Stierstorfer (Hgg.), *Enzyklopädie Recht und Literatur*,

doi: 10.17879/12009572989,

URL: <https://lawandliterature.eu/index.php/en/content-en?view=article&id=6&catid=11>.