

Selbst/Erzählung

Konzepte narrativer (Lebens-)Geschichte in der biografisch-dokumentarischen Theaterarbeit

Masterarbeit von Leonie Ahmer
Studiengang Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin
Eingereicht bei: Prof. Dr. Ulrike Hentschel und Prof. Dr. Ute Pinkert
am 01.10.2018

Inhalt

1. Einleitung.....	2
2. (Re-)Konstruktionen der Vergangenheit	4
2.1 Erzählen über das (eigene) Leben	4
2.1.1 Wessen Geschichte erzählt die Auto-Biografie?	7
2.1.2 Von der Biografie zur Historiographie.....	8
2.2 Geschichten und Geschichte erzählen	11
2.2.1 Geschichts- und Repräsentationsbegriff	11
2.2.2 Konstruktionen von Gedächtnis	17
2.2.3 Geschichte als Gedächtnis-Erzählung.....	20
3. Dokumentarisches und biografisches Theater.....	24
3.1 Was oder wen dokumentiert das Theater?.....	25
3.1.1 Distanzierte Dokumentation, nüchterne Darstellungsweisen (Peter Weiss).....	25
3.1.2 Biografien als Dokumente I: <i>Distanznahmen</i> (Bühne für Menschenrechte, Milo Rau)	29
3.1.3 Einfühlung als Experiment (Milo Rau)	32
3.1.4 Biografien als Dokumente II: <i>Authentizität herstellen</i> (Rimini Protokoll)	34
3.2 Authentizität <i>ausstellen</i> ?	39
3.2.1 Exotismus.....	41
3.2.2 Privatheit und Banalität.....	45
3.3 Biografie performen, Identität spielen.....	47
4. Theaterpädagogische Perspektiven	52
4.1 Erfahrungsräume.....	52
4.1.1 Subjektivität performen, Differenz erfahren.....	52
4.1.2 Kollektive oder individuelle Erfahrungen?	54
4.1.3 Das ‚Selbst‘ erzählen oder selbst erzählen?	54
4.2 Rahmenbedingungen	57
5. Fazit	58
6. Anhang.....	60
7. Literaturverzeichnis.....	61
Online-Ressourcen	64

1. Einleitung

*Welche Geschichte erzählst Du immer wieder über dich?
Hast Du vielleicht ein Detail vergessen?
Bist Du schon einmal vergessen worden?
Welche Geschichte erzählt ein vergessener Koffer? [...]*

Mit diesen Ausgangsfragen begannen Ruth Biene und ich die Recherchen zu unserem theaterpädagogischen Masterprojekt, das unter dem Titel „Erinnerungen an das Vergessen“ von Mai bis Juli 2018 als „biografisches Performance-Theater“ erarbeitet wurde. Unser Interesse am Thema Erinnern und Vergessen speiste sich aus unterschiedlichen persönlichen Erfahrungen, die wir bei Umzügen, Abschieden, Neuanfängen und Wiedersehen, aus Gesprächen mit unseren Großeltern, deren Erinnerungen teils genau und detailreich, teils durch Demenzerkrankungen verloren waren. Die eine beschrieb das Gefühl, etwas vergessen zu wollen und nicht zu können, die andere ergänzte, wie schwer es ihr falle, Gegenstände wegzuschmeißen, an denen eine bestimmte Erinnerung hing, obwohl der Gegenstand sonst keinen Nutzen habe. Prägnant an diesen Erlebnissen erschien uns die enge Verzahnung von dem, was wir jeweils in einer Gegenwart als „Selbst-Entwurf“ oder „Identität“, verstanden, mit bestimmten Erinnerungen, die entweder Teil dieser „Selbst-Entwürfe“ sein sollten oder nicht. Die Frage „Welche Geschichte erzählst Du über dich?“ schien zugleich die (große) Frage zu implizieren: „Wer bist Du?“

In einem intergenerationalen Workshop von Stuart Kandell an der UdK im Winter 2017 hatten wir zudem in Zweiergesprächen mit älteren Personen Kindheits- und Jugenderinnerungen ausgetauscht – um festzustellen, dass sich viele Erinnerungen stark ähnelten, obwohl 50 Jahre und viele gesellschaftliche und politische Veränderungen zwischen den erzählten Zeiten lagen. Das biografische Erzählen aus einer sehr persönlichen Perspektive schien zudem ein enormes Verständnis und sogar Vertrauen zwischen den Gesprächspartner_innen herzustellen. Die subjektive Perspektive war glaubwürdig und nachvollziehbar und ermöglichte teilweise neue Sichtweisen auf für uns sonst nur als historische Eckdaten bekannte Ereignisse der Vergangenheit (u.a. der Besuch des iranischen Schahs in Berlin 1967, westdeutsche Demonstrationen in den späten 1960er Jahren). Wir beschlossen, das Thema des Erinnerns/Vergessens also in unserem Masterprojekt ebenfalls über den Zugang biografischer Erfahrungen zu erforschen. Während sich das Sammeln und befragen von Erinnerungen und Erinnerungsprozessen als sehr produktiv erwies und wir über die Offenheit und Fülle der verschiedensten Erinnerungen innerhalb unserer Theatergruppe staunten, gab es insbesondere im späteren Projektzeitraum durch die nahenden Aufführungen immer wieder Momente, die uns als Regisseurinnen herausforderten, wenn es darum ging, die unterschiedlichen Erinnerungs-Erzählungen szenisch miteinander zu verflechten, um über die einzelnen erzählten Situationen hinauswies und somit mehr über das Thema selbst, über das Erinnern und Vergessen zu erzählen, als über die konkreten erinnerten Momente, die die realen Personen in

unserer Theatergruppe erlebt hatten. Dabei gab es einzelne Konflikte mit Teilnehmer_innen des Projekts, in denen Szenen, die aus biografischen Erzählungen entstanden waren, plötzlich nicht mehr veränderbar waren, da die Person, um deren Geschichte es sich handelte, sich nicht von einer bestimmten ‚ursprünglichen‘ Darstellungsweise trennen wollte. Das *persönliche* Material in *künstlerisches* Material zu transformieren, stellte ein Hindernis dar, weil es um die Wirklichkeit dessen ging, was eine Person *wirklich* erlebt hatte und deswegen auch genau so auf der Bühne erzählen wollte. Dass für unsere Teilnehmer_innen viel – ihre Lebensgeschichte (oder eine Version davon) – auf dem Spiel stand, schien in diesen Momenten einem Experimentieren mit den Geschichten als Material unserer Theaterszenen entgegen zu stehen. Auf der anderen Seite zeigten etwa das Erzählen von Lebensgeschichten aus der Perspektive von mitgebrachten „Erinnerungsgegenständen“ und in Partnerarbeit entwickelte performative Handlungen mit den Objekten einer anderen Person sehr freie und produktive Möglichkeiten, um von sich, aber auch vom Erinnern/Vergessen oder etwas ganz anderes zu erzählen und dabei das Thema, die Geschichte oder den Gegenstand künstlerisch zu erforschen. Diese Erfahrungen waren für mich ein Anlass, mich mit dem Verhältnis von Lebenserfahrung und Lebensgeschichte auseinander zu setzen. Welche Rolle spielt das, was ich über mich erzähle, für das, was ich bin? Kann eine Erzählung überhaupt repräsentativ sein für eine vergangene Gegenwart, die ich erlebt habe? Ändern sich Erzählungen nicht im Laufe der Zeit immer wieder, je nachdem, aus welchem Blickwinkel man sich an etwas erinnert? Zur Beantwortung dieser Fragen vertieft der erste Teil dieser Arbeit die theoretische Bestimmung verschiedener Zugriffe auf Vergangenheit: der Biografie als Erzählung vom eigenen Leben und der „Geschichte“ als kollektivem Zugang vieler subjektiv erlebter Vergangenheiten. Dabei sollen insbesondere die Begriffe des Subjekts, der Repräsentation und des Gedächtnisses aus kulturwissenschaftlicher Perspektive geschärft und Biografie und Geschichte in ein Verhältnis mit narrativen Prozessen gesetzt werden. Auf dieser theoretischen Grundlage sollen dann im zweiten Teil Formen dokumentarischer und biografischer Theaterarbeit auf ihre theoretischen Ansprüche und Inszenierungsstrategien hin untersucht werden. Wie lässt sich (Lebens-)Geschichte mit Theater dokumentieren? Wann dienen Lebensgeschichten im Theater dokumentarischen Zwecken? Wer erzählt dann wessen Geschichte und welche schauspielerischen und inszenatorischen Verfahren werden dann angewandt? Was passiert schließlich, wenn Performerinnen, Schauspieler oder andere Menschen im Theater ihr eigenes Leben erzählen – erzählt dieses Theater dann über sie, über ein Thema, für das sie als ‚authentisches‘ Dokument dienen, oder erfinden sie im Erzählen ihre Geschichte neu? Um sich diesen Fragen zu nähern, werden verschiedene Ansätze vorgestellt und miteinander verglichen. Insbesondere die Frage nach ‚Authentizität‘ bzw. danach, wann Personen oder Gruppen durch biografische Darstellungen *ausgestellt* werden, wird in Bezug auf die Gefahren eines auf der Bühne (re)produzierten Exotismus und der womöglich entstehenden ‚Banalität‘ oder Privatheit erzählter Lebensgeschichten umfassend diskutiert. Während auf diese Weise

vor allem die ‚Produktion‘ von Theaterszenen, also die Strategien von Inszenierungen und der in Auf-führungssituationen aktivierte Rezeptionsprozess betrachtet werden, dient ein letztes Kapitel der Frage nach den *Erfahrungsqualitäten* derjenigen, die als ‚nicht-professionelle‘ Spielerinnen oder Performer an biografisch-dokumentarischen Theaterprojekten teilnehmen und den Rahmenbedingungen, die solche Projekte benötigen.¹

2. (Re-)Konstruktionen der Vergangenheit

2.1 Erzählen über das (eigene) Leben

Alltagssprachlich wird „Biografie“ oft mit der persönlichen Vergangenheit einer Person gleichgesetzt. Im Wortsinn steht das Kompositum für eine Verbindung von Leben und Schreiben – Biografie ist in diesem Sinne nicht die zeitlich eingrenzbare Vergangenheit, sondern das Schreiben oder das Geschriebene *über* diese Vergangenheit.² Im Schreiben vollziehen sich Prozesse des Auswählens, des Erklärens, Auslassens, Umformulierens, des Kürzens und Überspringens – kurzum des Konstruierens einer Geschichte. Je nach Anlass des Schreibens wird die Geschichte angepasst, etwa für ein Bewerbungsschreiben oder in Buchform veröffentlichte Memoiren. Aus der Gegenwart (dem Moment des Schreibens) wird auf die erlebte Vergangenheit zurückgegriffen, deren einzelne Fragmente miteinander in Beziehung gesetzt werden.

In dieser Arbeit geht es um die Verarbeitung der erlebten Vergangenheit nicht im konkreten, materiel-len Sinne des *Schreibens* als sprachlichen Text mit Buchstaben auf Papier, sondern um das *Erzählen* von Lebensgeschichte(n) im Theater, sodass von ‚Schreiben‘ eher in einem metaphorischen Sinne die Rede sein kann. *Erzählen* als weiter umfassender Begriff verweist dabei auf die narrative (= erzählerische, erzählende) Struktur, die im Referieren auf die erlebte Vergangenheit entsteht. Nina Tecklenburg be-schreibt Erzählen als

„jene kulturelle Praktik, mittels derer Menschen versuchen, vergangene, zukünftige und potentielle Handlungen und Ereignisse fassbar zu machen. Im Erzählen wird Zeit konfiguriert und damit struk-turiert [...]. Wer also erzählt, interpretiert und trachtet damit nach einer Erklärung darüber, wie et-was gewesen ist, wie es hätte sein können oder wie es sein wird. Damit ist die Wahrheit, die im Erzählen generiert wird, strenggenommen ungewiss.“³

¹ In dieser Arbeit weist das „gender gap“ (□) auf die Konstruktion von Geschlecht in der Sprache hin; als generi-sche Form wird abwechselnd die weibliche oder männliche Schreibweise verwendet. Begriffe, die ich zitiere, ste-hen in Anführungszeichen („“), bestimmte Konzepte in einfachen Anführungszeichen (,‘). Titel von Theaterstü-cken und betonte Wörter sind kursiv hervorgehoben. In der Untersuchung exotistischer und rassistischer Dis-kurse schreibe ich die sozialen Konstruktionen von Menschen als Schwarze/Schwarz bzw. Weiße/Weiß mit Groß-buchstaben am Anfang, um deutlich zu machen, dass dies zwar historisch-soziale, aber keine sinnvollen, ge-schweige denn objektive Kategorien der Einteilung von Menschen sind.

² *Biografie* lässt sich auf die altgriechischen Wörter *Bios* (Leben) und *Graphein* (Schrift) zurückführen. Vgl. zum Biografiebegriff auch Norma Köhler: Biografisch – Praktisch – Gut. In: Biographie.Theater, Fokus Schultheater 11, hg. vom Bundesverband Theater in Schulen e.V., Hamburg 2012 (S. 23-29), S. 23.

³ Nina Tecklenburg: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld, 2014, S. 37.

Im Erzählen wird entsprechend aus *Lebenserfahrungen* *Lebensgeschichte* – indem eine Erzählerin auswählt, was erzählt wird, in welcher Reihenfolge und mit welchen Mitteln, und indem diese Anordnung bei einem Rezipienten wiederum eigene Prozesse der Sinnbildung und Verknüpfung auslöst. Anschließend an Tecklenburgs Diskussion des Narrativen in Theater und Performance soll in dieser Arbeit Erzählen „von einem rezeptionsästhetischen Standpunkt aus als ein [...] Prozess“ verstanden werden, „der sich zwischen Rezipientin und ‚Medium‘ zuallererst entfaltet“,⁴ sodass das Rezipieren einer Erzählung mit der Produktion der Erzählung zusammenfällt. Erzählen wird entsprechend nicht auf eine bestimmte Medialität (etwa sprachliches, stimmliches oder schriftliches Erzählen) eingegrenzt. Vielmehr soll hier untersucht werden, welche Formen des Erzählens vom (eigenen) Leben in zeitgenössischen Performance- und Theaterarbeiten sowohl der künstlerischen Avantgarde als auch im Feld der Theaterpädagogik zu verzeichnen sind und wie diese Formen die Realität, auf die sie Bezug nehmen, narrativ ordnen (Kapitel 3). An Theaterproduktionen sind in der Regel verschiedene Personen beteiligt – mehrere Darsteller, mindestens eine Regisseurin, Dramaturginnen usw. Wenn Biografie als Erzählung über subjektive Erinnerungen verstanden wird, ist die Frage, wessen subjektive Sicht hier deutlich gemacht wird – die aller Darsteller? Die der Regie über das Material der Darsteller? Und wenn über biografische Erzählungen auch ein Thema dokumentiert werden soll, kann dann über die subjektiven Perspektiven ein objektiver Zugang zu diesem Thema erreicht werden?

In einer Untersuchung von Perspektivität im Erzählen fasst der Linguist Wilhelm Köller zusammen,

„dass es rein objektives und mechanisches Registrieren nicht geben kann, weil schon die Auswahl von Informationen, ihre Kontrastierung mit anderen Informationen und die sprachliche Benennung von Sachverhalten als Interpretations- bzw. Perspektivierungsvorgänge zu werten sind.“⁵

Die Selektion und Zusammenstellung von ‚Informationen‘ kommt nicht umhin, eine Reihenfolge und ein Zeichensystem (im Theater entsprechend, über Köllers Formulierung hinaus, nicht nur sprachliche Benennungen) für die Erzählung festzulegen. Erzähle ich mit meinem Körper, in einer bestimmten Sprache, in Form von Musikstücken, Gerüchen oder einer Handlung? Erzähle ich mein Leben als eine Auswahl von Höhepunkten oder entlang numerisch fassbarer Fakten? Irgendeine Entscheidung muss ich treffen und biete somit den Rezipient_innen meiner Erzählung eine Ordnung an, in der sie sich zurechtfinden müssen. Jenseits dieser Ordnung – also ‚objektiv‘ – können sie auf die Gegenstände meiner Erzählung nicht zugreifen. Köller verwirft entsprechend auch die kontrastive Gegenüberstellung vermeintlich *objektiven* vs. *subjektiven* Erzählens:

„Jede Form des Erzählens macht uns ähnlich wie jedes einzelne Sinnesorgan bestimmte Sachverhalte und Informationen zugänglich und blendet andere aus. Jede Erzählform bildet ein Fenster, das bestimmte Wahrnehmungen ermöglicht und andere unzugänglich macht. Bei der Analyse von Erzählvorgängen geht es deshalb nicht um die Frage, ob etwas perspektivisch oder aperspektivisch

⁴ Ebd., S. 39.

⁵ Wilhelm Köller: *Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*. Berlin – New York 2004, S. 828.

bzw. subjektiv oder objektiv dargestellt worden ist, sondern um die Frage, welche Fokussierungs- und Filterfunktionen die jeweiligen Erzählformen haben.“⁶

Untersucht man stattdessen die Fokussierung und Filterung – oder auch die Auswahl und die Darstellung – von Erzählungen über das (eigene) Leben, finden sich (analog zum fiktiven literarischen Erzählen von Geschichten) Mittel der Kohäsion und Kohärenz, die aus einzelnen erlebten Augenblicken oder Episoden *eine* zusammenhängende Geschichte bilden. Ein Ereignis wird z.B. zur Folge eines anderen, zwei gegenläufige Entwicklungen werden einander gegenüber gestellt und erzeugen Spannung, eine Figur taucht an verschiedenen Orten wieder auf usw. Im Erzählen von Leben als Geschichte lassen sich zudem klassische Stationen erkennen, die als zeitliche und entwicklungsbezogene Orientierung fungieren (Geburt, Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter, Alter, Tod bzw. kulturelle und religiöse Stationen und Rituale wie Taufe, Heirat usw.). Neben dieser verknüpfenden Gestaltung lässt sich oft eine Fokussierung feststellen, welche auf ‚Sinnggebung‘ zielt.

„Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß hinter der autobiografischen Erzählung immer zumindest teilweise ein Interesse an der Sinnggebung steht, am Erklären, am Auffinden einer zugleich retrospektiven Logik, einer Konsistenz und Konstanz, um derentwillen intelligible Relationen wie die von Wirkung und Ursache zwischen aufeinander folgenden Zuständen hergestellt werden, die damit zu Etappen einer notwendigen Entwicklung erhoben sind.“⁷

Im Erzählen der selbst erlebten, ‚eigenen‘ Geschichte kann sich nach Bourdieu auf diese Weise eine „Neigung“ einschleichen, „sich zum Ideologen des eigenen Lebens zu machen“.⁸ Im autobiografischen Rückblick – d.h. im Erinnern und Versprachlichen der Erinnerung gegenüber einer anderen Person – werden so Verknüpfungen und Schwerpunktsetzungen vorgenommen, die in der erlebten Vergangenheit selbstverständlich nicht in der gleichen Weise bewusst wahrgenommen wurden oder präsent waren. Betrachtet dieses Erzählen die eigene Vergangenheit als Lebensgeschichte, ist die historische (Selbst-)Kontextualisierung interessant. Ich greife aus einer spezifischen Gegenwart auf meine Vergangenheit zurück, in die ich aus der Erzählung wieder zurückfinden muss. Meine Lebensgeschichte stellt kein abgeschlossenes Ereignis dar, solange ich sie erzählen kann. Ich versuche, *mich* zu erzählen, während ich meine Geschichte unentwegt fortschreibe. Gerd Koch stellt einen Vergleich mit dem historiographischen Feld der Zeitgeschichte an, welche sich Konstitutionsprozessen des Historischen in der Gegenwart widmet: „Lebensgeschichte wäre dann nach meiner Ansicht: Zeitgeschichte im/als Lebenslauf des Subjekts – selbst geschriebene, in Szene gesetzte, dokumentierte oder schlicht gelebte Geschichte. Lebensgeschichte als (mein) Archiv im Auf- und Ab- und Umbau...“⁹

⁶ Ebd., S. 831.

⁷ Pierre Bourdieu: Die biographische Illusion [1986]. In: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011 (S. 303-310), S. 304.

⁸ Ebd., S. 304.

⁹ Gerd Koch: 15 Assoziationen zum Verständnis von „Lebensgeschichte“ – zur Kritik angeboten. In: Erzählen. Narrative Spuren in den Künsten, hg. von Ulrike Hentschel und Gundel Mattenklott, Berlin – Milow – Strasburg 2009 (S. 13-25), S. 26-27.

2.1.1 Wessen Geschichte erzählt die Auto-Biografie?

Doch nicht nur zeitlich bin ich in meine Geschichte verstrickt, die ich erzähle. Meine Geschichte als rein individuelle Geschichte zu erzählen ist allein deshalb nicht möglich, weil mein Leben immer gesellschaftlichen Prämissen unterliegt, die meine Handlungsmöglichkeiten und Erfahrungshorizonte eingrenzen:

„Der Versuch, ein Leben als eine einmalige und sich selbst genügende Abfolge von Ereignissen zu verstehen, deren einziger Zusammenhang in der Verbindung mit einem ‚Subjekt‘ besteht, dessen Konstanz nur die eines Eigennamens sein dürfte, ist ungefähr so absurd, wie der Versuch, eine Fahrt mit der U-Bahn zu erklären, ohne die Struktur des Netzes zu berücksichtigen, das heißt, die Matrix der objektiven Relationen zwischen den verschiedenen Stationen.“¹⁰

Entsprechend diesem soziologischen Verständnis des Vernetztseins innerhalb sozialer Strukturen formuliert auch Gerd Koch zum Verständnis von ‚Lebensgeschichte‘:

„Lebensgeschichte ist Geschichte mit anderen, ist Beziehungsgeschichte, ist Dialog- und Diskursgeschichte, ist eine kommunikative Produktion, eine Herstellung, ist nicht nur meine Geschichte, sondern Geschichte, verarbeitet mit anderen durch mich, mir anverwandelt [...]. Lebensgeschichte auf Auto-Biographie zu reduzieren greift zu kurz, weil allzu leicht die Prozesse, die Bedingungen der Konstitution des Biographischen gering geachtet werden können.“¹¹

Sowohl Bourdieus als auch Kochs Aussagen lassen sich als Aufruf zur ‚De-Zentrierung der (Auto-) Biografie‘ verstehen, analog zum Subjektbegriff in den Kulturwissenschaften: einzelne Personen werden hier weniger als autonome Individuen verstanden, sondern vielmehr als Subjekte, die sich durch Kultur konstituieren und die auf diese Weise ebenso Kultur mit-herstellen. Zwischen Subjekt und Gesellschaft gibt es also keine klare Grenze – oder höchstens eine flüssige, durchlässige.¹² Erzähle ich meine Geschichte, erzähle ich immer auch von der kulturellen Matrix, in der ich mich bewege – und gestalte sie gleichzeitig mit. Die (idealtypisch gedachte) Isolation der Geschichte eines einzelnen Individuums als *Autobiografie* ignoriert gewissermaßen diese Verflechtung und läuft Gefahr, gesellschaftlich-kulturelle Zusammenhänge in ihrer Bedeutung nicht zu erfassen und im Erzählen des „individuellen“ Lebens in Banalität umzuschlagen.¹³ Im Auslassen sozialer und kultureller Verflechtungen liegt durchaus auch eine politische Spannung, wenn grundlegende soziale und politische Verbindungen unterschlagen und Konsequenzen nicht gezogen werden. Es wird dann eine politische Dimension des Erzählens von Lebensläufen deutlich und die Frage virulent, welche Schnittmenge die Biografie mit der Historiographie hat – also die (selbst erzählte) Lebensgeschichte mit der (kollektiv erzählten) Geschichte einer Gesellschaft.

¹⁰ Bourdieu (2011), S. 309.

¹¹ Koch (2009), S. 26.

¹² Vgl. Andreas Reckwitz: Schwankende Gestalten. Die Analyse von Subjekten im Zeitalter ihrer Dezentrierung. In: Ders.: Subjekt. Bielefeld 2008 (S. 5-22).

¹³ So auch häufig im biografischen Theater – vgl. hierzu Ulrike Hentschel: Kleine Erzählungen. Dokumentarisches und Biographisches im Theater und in der Theaterpädagogik. In: Erzählen. Narrative Spuren in den Künsten, hg. von ders. und Gundel Mattenklopp, Berlin – Milow – Strasburg 2009 (S. 75-85), S. 77.

2.1.2 Von der Biografie zur Historiographie

„Denn, wie ich es nenne, ist die allgemeine Geschichte, die Geschichte dessen, was die Menschen in der Welt vollbracht haben, im Grunde die Geschichte der großen Menschen, die hier wirksam gewesen sind.“¹⁴

Thomas Carlyles häufig zitierte und viel kritisierte Formulierung von Geschichte als „the history of great men“ entstammt einer Vorlesung, die Carlyle im Mai 1840 in London vor Studierenden gehalten hat. In seiner Vorlesung „On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History“ entwirft Carlyle ein Geschichtsbild, in dem die Anstrengung einzelner (ausschließlich männlicher) Helden und ihre erfolgreiche Gestaltung der jeweiligen Gegenwart Dreh- und Angelpunkt aller denkbaren gesellschaftlichen Veränderungen sind. Während Carlyle seine von Rationalismus und Revolutionen geprägte Zeit als „grund- und uferlos“ erfährt,¹⁵ versucht er, in den Leistungen und Persönlichkeiten heldenhafter Individuen Orientierungspunkte auszumachen, die maßgeblich für alle Menschen einer Gesellschaft seien. Der Rückgriff auf den Heldenmythos dient hier der Abwehr einer differenzierten Gesellschaftsanalyse, die komplexe strukturelle, materielle, soziale und kulturelle Faktoren einbezieht und somit Einzelpersonen in ihrer gesellschaftlichen Prägung versteht. Vorstöße des ihm zeitgenössischen Historismus, etwa das Wirken Martin Luthers im Kontext seiner Zeit zu analysieren, deutet er als einen Versuch, ihn „als kleinen Mann zutage“ zu bringen.¹⁶ Somit verwirft Carlyle „jede kontextualisierende Perspektive als kleinlich und gibt der Biographie des heroischen Individuums den Vorzug gegenüber der Komplexität der kollektiven Geschichte.“¹⁷ In der Biografie eines Helden ist die Geschichte einer ganzen Gesellschaft, Kultur oder Zeit enthalten, wenn man diesem Gedanken folgt; die Grenze von Biografie und Historiographie wird aufgelöst. Caitríona Ní Dhúill weist darauf hin, dass dieser Denkansatz über den Heldenkult der faschistischen Diktaturen im 20. Jahrhundert hinaus die Biografie als literarische Gattung und kulturelle Praxis bis heute prägt:

„Es wird zwar die Vorstellung von ‚Größe‘ nicht mehr befürwortet, aber jene Konzepte, auf die sich die Biographie zu ihrer Legitimierung oft beruft – Bekanntheit, Prominenz, Leistung, Einfluss, kulturelle Bedeutsamkeit - , sind zumindest teilweise auf die Tradition der Verehrung von Helden zurückzuführen.“¹⁸

¹⁴ Thomas Carlyle: Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte. Erste Vorlesung: Der Held als Gottheit. Odin. Heidentum. Skandinavische Mythologie. In: ders.: Sechs Vorlesungen, hg. von Robert von Erdberg, Dt. von J. Neuberg, Berlin 1912 [1840], zit. nach: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011 (S. 29-32), S. 29.

¹⁵ Carlyle (2011), S. 32.

¹⁶ Ebd., S. 30. Dort heißt es weiter: „Er war das ‚Ergebnis seiner Zeit‘ sagen sie; die Zeit rief ihn hervor, die Zeit tat alles, er selbst tat nichts – als was wir, der kleine Kritiker, gleichfalls hätten tun können!“

¹⁷ Caitríona Ní Dhúill: Weltgeschichte als Heldenbiographik. Verehrung der „Großen Menschen“ bei Thomas Carlyle, deutsch von Hannes Schweiger. In: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011 (S. 33-37), S. 34.

¹⁸ Ebd., S. 34.

Als literarische Gattung erfuhr die Biografie eine erhöhte Aufmerksamkeit im frühen 20. Jahrhundert. Persönlichkeiten „neu zu schaffen, sie zu zeigen, wie sie wirklich waren“¹⁹ stellte Virginia Woolf als Aufgabe für Biografen heraus, welche die Erinnerung an Menschen der viktorianischen Zeit von den allgemein erinnerten Bildern zu befreien hätten, durch die sie zu „Wachsfiguren“ geworden seien. Während dieser Anspruch Woolfs analog zum Anspruch des Historismus zu verstehen ist, die Geschichtsschreibung wolle „blos zeigen, wie es eigentlich gewesen ist“,²⁰ finden sich schon unter ihren Zeitgenossen Zweifel daran, wie dieser Wirklichkeitsanspruch zu erfüllen sein könne. Eine kritische Erklärung Siegfried Kracauers von 1930 für die hohe Nachfrage nach literarischen Biografien weist auf das (Rezeptions-) Bedürfnis hin, sich als Individuum mit eigener Handlungsmacht zu fühlen. Durch Weltkrieg und technische Entwicklungen, wie auch die Entwicklung des Angestelltenstabs aus dem Bürgertum erführen sich Einzelne keineswegs mehr als autonome Subjekte oder gar „herausragende Persönlichkeiten“, welche in der Lage wären ‚Geschichte zu schreiben‘:

„Allzu nachhaltig hat in der jüngsten Vergangenheit jeder Mensch seine Nichtigkeit und die der andern erfahren müssen, um noch an die Vollzugsgewalt des beliebigen Einzelnen zu glauben. [...] Das Vertrauen in die objektive Bedeutung irgendeines individuellen Bezugssystems ist den Schaffenden ein für allemal verloren gegangen.“²¹

Kracauer kritisiert die vermehrte Rezeption und Produktion literarischer Biografien nicht zuletzt aufgrund der „wenig wählerische[n] Auswahl“ bzw. „Auswahllosigkeit“²² der biografierten Persönlichkeiten. Sie gleiche einem Bildersaal, in den hastig alle möglichen Porträts gehängt würden, egal ob diese notwendig seien oder nicht.²³ Damit distanziert sich Kracauer von den Geschichten bestimmter angeblicher ‚great men‘ als Repräsentanten einer Nation oder Kultur, deren Geschichte als Heldengeschichte geschrieben wird. Zeitlich zwischen Carlyles und Kracauers Äußerungen liegen, unter anderem, Marx‘ Kritik der Klassengesellschaft und seine Theorie des historischen Materialismus, aber auch der Erste Weltkrieg. Carlyles Heldenglauben und das Vertrauen in den „Fortschritt“, der die Aufklärung und das 19. Jahrhundert geprägt hatte, sind – nicht allein unter marxistisch orientierten Intellektuellen – stark in Zweifel und Kritik geraten. Kracauer kritisiert die Biografie als „neubürgerliche Kunstform“: sie diene der sozialen Selbsterhaltung eines neuen Bürgertums, und werde so zur Ausflucht des Bewusstseins vor drängenden Fragen der Zeit.

¹⁹ Virginia Woolf: Die Kunst der Biographie [1939]. In: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011 (161-170), S. 164.

²⁰ Leopold von Ranke: Über die Epochen der neueren Geschichte, Geschichten der romanischen und germanischen Völker, 3. Aufl., Leipzig 1885. Zit. nach Johannes Rohbeck: Geschichtsphilosophie zur Einführung, Hamburg 2004, S. 74.

²¹ Siegfried Kracauer: Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform [1930]. In: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011 (S. 119-124), S. 120.

²² Ebd., S. 122.

²³ „Es gilt einen Bildersaal einzurichten, in dem sich die Erinnerung ergehen kann, der jedes Bild gleich wert ist. Wie fragwürdig immer die eine oder andere Biographie sei: der Glanz des Abschieds ruht auf ihrer Gemeinschaft.“, ebd., S. 122.

„Um sich nicht durch Erkenntnisse bloßzustellen, die das Dasein der Bourgeoisie in Frage ziehen, harren die Biographen unter den Schriftstellern wie vor einer Wand an der Schwelle, bis zu der sie von den Weltereignissen vorangetrieben worden sind. Daß sie von ihr aus wieder ins bürgerliche Hinterland fliehen, statt sie zu übertreten, beweist die Analyse des Durchschnitts der Biographien. Diese betrachten zwar das Geschichtliche Walten, verlieren sich aber so in seiner Betrachtung, daß sie nicht mehr zur Gegenwart zurückfinden.“²⁴

Die Formulierung Kracauers, „nicht mehr zur Gegenwart zurück[zu]finden“ könnte ebenso in der Kritik Walter Benjamins auftauchen, welche sich wiederum explizit gegen die historiographische Tradition des Historismus wendet. In „Über den Begriff der Geschichte“ (1940) verweist Benjamin auf Fustel de Coulanges, welcher „dem Historiker“ empfehle,

„wolle er eine Epoche nacherleben, so solle er alles, was er vom spätern Verlauf der Geschichte wisse, sich aus dem Kopf schlagen. Besser ist das Verfahren nicht zu kennzeichnen, mit dem der historische Materialismus gebrochen hat. Es ist ein Verfahren der Einfühlung. [...] Die Natur dieser Traurigkeit wird deutlicher, wenn man die Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut.“²⁵

Es ist interessant, dass hier „Einfühlung“ als Begriff auftaucht und somit eine Parallele zwischen Ansätzen wissenschaftlichen Arbeitens (der Geschichtsschreibung) und des Theaters anklingen, steht doch ebenfalls in Brechts Epischem Theater zur selben Zeit das psychorealistische Schauspiel in der Kritik, durch Einfühlung kritische Distanz zum Gesehenen zu verunmöglichen und dem Publikum in seiner kathartischen Wirkung das Denken abzunehmen.²⁶ Nicht mehr in die Gegenwart und die Gründe der Auseinandersetzung mit Geschichte zurückzufinden könnte so analog zum schauspieltheoretischen Einfühlen verstanden werden, in dem statt auf Gesellschaftsanalyse und -kritik auf erlebte Katharsis abgezielt werde. Auf diese theatertheoretische Frage wird in den Beispielen der Arbeiten Milo Raus und der Bühne für Menschenrechte (Kapitel 3) noch einmal zu sprechen gekommen.

Was in Benjamins Fragmenten „Über den Begriff der Geschichte“ unter dem Stichwort des Historismus kritisiert wird, ist ein geschichtswissenschaftlicher Empirismus und Positivismus, welcher sich seinerseits wiederum etwa ab Mitte des 19. Jahrhunderts dezidiert von der Geschichtsphilosophie der Aufklärung abzugrenzen suchte. Gegen letztere wurden Vorwürfe erhoben, spekulativ vorzugehen und bestehende Ideale anhand historischer Beispiele aus der Menschheitsgeschichte bloß zu bestätigen. Vertreter des Historismus wie Leopold von Ranke und Johann Gustav Droysen betonten die Arbeit an der gegenwärtig vorliegenden Quelle, von welcher möglichst präzise auf ihre Vergangenheit rückgeschlossen werden

²⁴ Ebd., S. 121-122.

²⁵ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelten Schriften, hg. v. Ralf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972 ff (Bd. 1), S. S.696.

²⁶ Vgl. Tecklenburg (2014), S. 24.

könne.²⁷ Dass trotz dieses Vorsatzes die Auswahl und Verknüpfung der untersuchten Gegenstände Entscheidungen der Historiker erfordern, ist wohl ein unlösbarer Widerspruch, dem sich jede empirische Forschung – und auch die künstlerische Dokumentation – zu stellen hat.²⁸ Vertretern des Historismus wurde bei dieser Auswahl vorgeworfen, sich mit den technischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Prozessen der modernen Zivilisation nicht ausreichend zu befassen – der Weg zurück in die Gegenwart und deren Veränderbarkeit würden nicht gesucht.²⁹

Benjamins Kritik an einer Einfühlung in die „Sieger“ der Geschichte korrespondiert mit der von Kracauer attestierten „Auswahllosigkeit“ der Personen, deren Lebensgeschichte in Form einer literarischen Biografie erzählt wird. Ihre Analysen legen nahe, dass es trotz aller guten Absichten einer analytischen Geschichtsschreibung im Historismus noch immer den Hang zu einer Heldenverehrung gab, vor deren Verschwinden Carlyle ca. 100 Jahre früher so eindringlich gewarnt hatte. Die Frage, wessen Geschichte von Geschichtsschreibern erzählt wird bzw. werden sollte, wird entsprechend politischer Positionierung unterschiedlich beantwortet – bei Carlyle sind es die charismatischen Führer, bei Kracauer und Benjamin könnten es, eher unauffällige und somit typische Vertreter_innen gesellschaftlicher Gruppen (z.B.: Angestellte) und die Verlierer_innen der Klassengesellschaft sein.

Fürs Erste sei aus der Gegenüberstellung der hier versammelten Äußerungen zusammengefasst, dass gesellschaftliches Interesse an und theoretische Betrachtungen von Biografien in der Regel auf das je vorliegende soziale, politische und kulturelle Gefüge verweist, in dem sich Einzelne zur Gesamtheit einer Gesellschaft positionieren. Entsprechend lässt sich festhalten, dass die Lebensgeschichten Einzelner sinnvoller Weise nicht von den historisch-gesellschaftlichen Verhältnissen abzukoppeln sind, in welchen sie sich abspielen. Drittens steht beim Betrachten von Biografien auch immer ein bestimmter Begriff von Geschichte zur Untersuchung, welcher die Art und Weise des Zurückblickens und des ordnenden, verknüpfenden und sinnstiftenden Erzählens der eigenen Lebensgeschichte bestimmt. Im Folgenden sollen deshalb maßgebliche Forschungsbeiträge diskutiert werden, welche das zu bestimmen versuchen, was mit dem Begriff ‚Geschichte‘ gemeint sein kann und auf welche Weise Geschichte ‚erzählbar‘ ist.

2.2 Geschichten und Geschichte erzählen

2.2.1 Geschichts- und Repräsentationsbegriff

Aufschluss über Vergangenheit und damit Ausgangspunkte für Geschichtserzählungen bieten Historiker_innen unterschiedlichste Formen von Quellen – etwa schriftliche oder materielle Quelle wie eine Akte, ein Brief oder eine Vase. Von der *Oral History* werden zudem kulturell weitergegebene Praktiken

²⁷ Vgl. Rohbeck (2004), S. 73-75.

²⁸ In Bezug auf Theaterarbeit wird diese Frage in Kapitel 3, insbesondere in der Untersuchung von Peter Weiss' Notizen zum dokumentarischen Theater weiter untersucht.

²⁹ Vgl. Rohbeck (2004), S. 79.

und Wissensbestände beforcht, etwa Lieder, geographisches Wissen oder mündliche Erzählungen. Im Alltag ist das Erzählen ‚von früher‘ eine prägende Praxis, wenn etwa Großeltern ihren Enkel_innen aus der Zeit ihrer Jugend berichten. Gespräche Jüngerer mit Zeitzeug_innen eines markanten Ereignisses oder einer bestimmten brisanten Zeit (z.B. ein Krieg oder die Herrschaft eines anderen politischen Systems) können dabei auch auf Konflikte hinauslaufen, in denen jene, die eine Zeit erlebt haben, den Fragenden etwa Arroganz vorwerfen oder auch die Fragen und Argumente ihrer Gegenüber zurückweisen mit dem Verweis darauf, das könne man eben nicht verstehen, wenn man nicht dabei gewesen sei und so sei es eben gewesen. Auch unter verschiedenen Personen, die ein Ereignis aus unterschiedlichen Perspektiven erlebt haben, besteht im Nachhinein oft keine Einigung über das, was geschehen ist – genau wie in der jeweiligen Gegenwart selten gesellschaftlicher Konsens über die Prozesse besteht, die in einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit entscheidend sind.

„Die Geschichten selber vollziehen sich immer nur im Medium der Wahrnehmung der Beteiligten. Die Vorstellungen der Handelnden von dem, was sie zu tun, und von dem, was sie zu lassen haben, sind die Elemente, aus denen sich, perspektivisch gebrochen, die Geschichten zusammenfügen. [...] Während sich Ereignisse zusammenbrauen oder Geschehnisse sich schürzen, Konflikte sich aufstauen, die dann durchbrechen, gibt es keine gemeinsame Wirklichkeit, die von den verschiedenen Beteiligten auf dieselbe Art wahrgenommen werden könnte. Die Wahrnehmungsgeschichte ist immer pluralistisch gebrochen. So vollzieht sich ‚Geschichte‘, indem Geschehnisse sich aufstufen zu dem, was später eine Geschichte genannt werden mag.“³⁰

Die Frage ist also, was ‚Geschichte‘ oder eine Geschichte überhaupt ist und welche erkenntnistheoretischen Möglichkeiten und Grenzen ihr zugrunde liegen. Reinhart Kosellek, der im Zuge des *linguistic turns* insbesondere die Geschichte von Begriffen und ihren sich wandelnden Bedeutungen betonte, führt hierzu weiter aus:

„Hinter oder vor oder zwischen den Wahrnehmungsebenen der Teilnehmer konstituiert sich das, was erst später, also *ex post*, als die eigentliche oder die wirkliche Geschichte definiert wird. Was tatsächlich der Fall war oder die sogenannte eigentliche Geschichte, über die man später spricht, ist also immer etwas anderes als die Summe der Aktionsmodalitäten im jeweiligen Erfahrungshaushalt der ehemals Beteiligten. Die Vergangenheit muß also für uns erst vergangen sein, bevor sie ihre historische Wahrheit zu erkennen geben kann.“³¹

Aus den Primärerfahrungen der einen Generation, also dem, was diese Generation selbst erlebt und erfahren hat, wird die Verarbeitung durch spätere Historiker_innen mit dem Ziel, „Erklärungsmodelle [abzuleiten], die die komplexen Strukturen einer vergangenen Geschichte überhaupt erst erkennbar machen sollen.“³² ‚Geschichte‘ als das Ergebnis der wissenschaftlichen Befragung und Analyse von Vergangenheit ist also etwas anderes, als das, was in der Realität passiert ist und vergangen, also nicht mehr

³⁰ Reinhart Kosellek: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte [1997] In: Ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten, hg. von Carsten Dutt, Berlin 2010, S. 16-17.

³¹ Ebd., S. 18-19.

³² Ebd., S. 19.

in der Form zugänglich ist. Kosellek vertieft dieses Paradox einer Geschichte, die immer erst im Rückblick, aber nie im gegenwärtigen Moment des Geschehens erfasst werden kann, indem er auf den Umstand verweist, dass die Konstitution einer Geschichte bzw. die historiographische Arbeit des Festhaltens einer vergangenen Zeit immer selbst in historischen Umständen vollzogen wird. Entsprechend reproduziert sich „die Differenz zwischen der wirklichen und der gedeuteten Geschichte [...] ständig aufs neue.“³³ Kosellek weist an dieser Stelle auf einen sprach- und mentalitätsgeschichtlichen Wandel von ‚Geschichte‘ hin, der sich anhand der Begriffe *histoirein* und *res gestae* (Erfahrung, Erkundung, Erforschung einerseits und Geschehnisse, Taten und Leiden der Betroffenen andererseits) nachvollziehen lässt. Aus diesen zwei getrennten Begriffen entwickelte sich im Zuge der Aufklärung ab etwa 1780 der Begriff einer („zusammengeschmolzenen“) ‚Geschichte‘, die im Kollektivsingular als schicksalhaft und übermächtig erfahren werde.³⁴ Trotz Verweisen auf die geschichtswissenschaftliche Arbeit an der Quelle, welche als Spur aus der Vergangenheit in der Gegenwart vorliegt, verstärken die Forderungen und Formulierungen einer ‚Geschichte an sich‘ durch Vertreter des Historismus diesen Geschichtsbegriff, in welchem ‚Geschichte‘ zugleich Subjekt und Objekt eines Erzählvorgangs wird. Im neuzeitlichen Geschichtsbegriff (etwa deutsch: *Geschichte*, frz.: *histoire*, engl. *History*) lassen sich „Erzählung und Wissenschaft von der Geschichte [...] von der tatsächlichen Geschichte begrifflich nicht mehr trennen.“³⁵ Darstellung und Gegenstand, semiologisch *signifié* (Bezeichnetes) und *signifiant* (Zeichen)³⁶ fallen somit – scheinbar – in eins; Vergangenheit und die Erzählung darüber scheinen identisch. Wirklich identisch können sie natürlich nicht sein, das legt die zeitliche Abfolge wie auch die Materialität bereits fest. Es besteht aber ein hoher Anspruch an die Repräsentativität der Darstellung. Etwas ist vergangen und soll nun möglichst originalgetreu und objektiv *repräsentiert* werden. Repräsentieren, im Wortsinne, bedeutet: etwas soll abgebildet werden, bzw. anstelle der Vergangenheit soll etwas anderes *stellvertretend anwesend sein*.³⁷ Die Frage ist dann natürlich: was kann stellvertretend anwesend sein? Und: welche

³³ Ebd., S. 20.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 21.

³⁵ Ebd., S. 22.

³⁶ Vgl. Ferdinand de Saussure: *Cours de Linguistique Générale* [1916], hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, Paris 1971.

³⁷ In der Regel wird zwischen philosophischer und politischer (bzw. soziologischer) Repräsentation unterschieden: „Philosophisch und psychologisch bezeichnet R. die Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem, Abstraktem oder Vergangenen in der Vorstellung. So (re)konstruiert die Geschichtswissenschaft R.en der Vergangenheit.“ (Andreas Würzler: „Repräsentation“. In: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Online-Zugriff auf: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10988.php>, zuletzt aufgerufen am 01.09.2018.); „[...] Vertretung einer Gesamtheit von Personen durch eine einzelne Person oder eine Gruppe von Personen [...]“, Duden-Eintrag auf: <https://www.duden.de/rechtschreibung/repraesentieren>, zuletzt aufgerufen am 24.09.2018.

Ähnlichkeit hat eine Stellvertretung mit dem, was vertreten werden soll? Wie gestaltet sich die Anwesenheit von etwas an der Stelle von etwas anderem? Ist Repräsentation dann vollkommen, wenn der Eindruck entsteht, man habe es mit dem Original zu tun?³⁸

Jorge Luis Borges hat diesen Gedanken in seiner Erzählung „Von der Strenge der Wissenschaft“ zuge-spitzt, wobei er sich nicht auf Geschichte und zeitliche, sondern auf geographische, räumliche Reprä-sentation konzentriert:

In jenem Reich erlangte die Kunst der Kartographie eine solche Vollkommenheit, daß die Karte einer einzigen Provinz den Raum einer Stadt einnahm und die Karte des Reichs den einer Provinz. Mit der Zeit befriedigten diese maßlosen Karten nicht länger, und die Kollegs der Kartographen erstellten eine Karte des Reiches, die die Größe des Reiches besaß und sich mit ihm in jedem Punkte deckte. Die nachfolgenden Geschlechter, die dem Studium der Kartographie nicht mehr so ergeben waren, waren der Ansicht, diese ausgedehnte Karte sei unnütz, und überließen sie, nicht ohne Verstoß gegen die Pietät, den Unbilden der Sonne und der Winter. In den Wüsten des Westens überdauern zerstückelte Ruinen der Karte, behaust von Tieren und von Bettlern; im ganzen Land gibt es sonst keinen Überrest der geographischen Lehrwissenschaften.³⁹

Die Perfektion der Repräsentation in dieser Geschichte ist nicht brauchbar. Sie verdoppelt den realen Gegenstand, mit dem sie doch nicht identisch ist. Erkenntnistheoretisch stellt sich die Frage, worin der Gewinn einer ‚identischen‘ Darstellung auch liegen sollte, die nicht das Wichtige vom Unwichtigen unterscheidet und die nicht durch Analyse und Erklärung eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen vermag. Es besteht zudem die Gefahr, dass sich eine Darstellung, die sich selbst mit ihrem Gegenstand identifiziert, dogmatisch auf Fakten beruft.

Repräsentation bedeutet in der Philosophie zu Beginn der Neuzeit mit Bezug auf Descartes die „Vorstellung im Subjekt“ – „[a]lso explizit nicht die Wirklichkeit des Vorgestellten“.⁴⁰ Etwas, das nicht anwesend ist, wird *durch Repräsentation* vergegenwärtigt – etwa durch ein Gemälde oder ein wissenschaftliches Modell. In der Erzählung von Borges weitet sich die Vorstellung nun aber zur Anwesenheit des Gegenstandes durch sein exaktes – und lebendiges – Abbild aus. Damit verbildlicht Borges den gesteigerten

³⁸ Eine Sehnsucht nach originalgetreuem Erleben von Vergangenheit lässt sich aktuelle etwa in historischen Rollenspielen, in spektakulären Reenactments, historisch-„realistischen“ Computerspielen und aufwändig produzierten Hollywoodfilmen über historische Ereignisse und Persönlichkeiten beobachten. Vgl hierzu auch: Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der „Living History“*. Eine Typologie, Bielefeld 2013; *Reenacting History. Theater & Geschichte*, hg. von Günther Heeg, Micha Braun, Kars Krüger und Helmut Schäfer, Berlin 2014 und Freddie Rokem: *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, dt. von Matthias Naumann, Berlin 2012.

³⁹ Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*, IV. Buch, Kapitel XLV, Lérida 1658, zit. n. Jorge Luis Borges: *Von der Strenge der Wissenschaft*. In: Ders.: *Borges und ich*, München 1982, S. 121. – Die Quellenangabe wird allgemein als fiktive Quellenangabe verbucht.

⁴⁰ Friedrich Kittler im Gespräch mit Frank Raddatz: *Der Traum von der Sinneinheit des Leibes. Repräsentation und Vorstellung an der Schnittstelle von Kunst und Medientechnologie*. In: *Reality Strikes Back II: Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, hg. von Kathrin Tiedemann und Frank Raddatz, Berlin 2010 (S. 14-23), S. 17.

Anspruch an Repräsentation, welcher sich bereits in wissenschaftlichen Diskursen des 17. bis 20. Jahrhunderts manifestiert. Michel Foucault hat in „Die Ordnung der Dinge“⁴¹ Grundannahmen untersucht, die der Wissensproduktion der Neuzeit zugrunde liegen. Für Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert stellt er das wissenschaftliche Bemühen um vollständige Übersichten aller Kenntnisse durch Taxonomie und Klassifikation als bezeichnend heraus, welches statt ungefährender Ähnlichkeiten nun eindeutige Identitäten oder Differenzen festzustellen bestrebt ist. An Sprache erwächst dabei der Anspruch, die Dinge exakt zu repräsentieren, sodass klare Zuordnungen und Charakterisierungen möglich sind. Dies gilt in einem ähnlichen Sinne für die Naturwissenschaften, etwa in den biologischen Forschungen Carl von Linnés, dessen bis heute verbindliche Nomenklatur Pflanzen und Tiere für Botanik und Zoologie systematisiert. Im Zuge des Kolonialismus und Imperialismus vermischte sich dieses wissenschaftliche Paradigma mit politischen Legitimationsstrategien. Die neuen Disziplinen Geografie und Ethnologie vermaßen Länder und Menschenkörper, die in hierarchische Wissenssysteme ein- und (gegenüber den Forschenden) untergeordnet wurden. Diese Hierarchisierung rechtfertigte politische Einflussnahme und Gewaltausübung. Was repräsentiert wird (etwa durch Sprache und bestimmte Wissensbestände), wird nach Foucault nicht nur „vertreten“, sondern verdrängt. Im Sprechen *über* „die Afrikaner“ innerhalb des europäischen kolonialen Diskurses beispielsweise waren notwendigerweise nicht alle Menschen beteiligt, die sich selbst als Afrikaner(_innen) verstehen – sondern bestimmte Personen und Institutionen hatten die Möglichkeit, dieses Konzept zu bestimmen und eine Bedeutung innerhalb des Diskurses zu etablieren. Foucault erklärt dementsprechend die Abwesenheit derer, die repräsentiert werden, zum Grundprinzip der Repräsentation. Repräsentation erzwingt ein „notwendige[s] Verschwinden dessen, was sie begründet, – desjenigen, dem sie ähnelt und desjenigen, in dessen Augen sie nichts als Ähnlichkeit ist.“⁴² Wird über Repräsentation Wissen generiert bzw. ein Bedeutungsrahmen für bestimmte Begriffe festgelegt und verbreitet, erscheint die Frage, wer (aktiv) *repräsentiert*, von mindestens ebenso großer Relevanz, wie die Frage, wer oder was *repräsentiert wird*. Handlungs- und damit Wirkungsmacht (*agency*)⁴³ haben zunächst diejenigen, die am Vorgang der Repräsentation aktiv beteiligt sind:

„Agenten der Repräsentation sind dabei diejenigen, die andere repräsentieren (z.B. im politischen Sinne), aber auch solche, die als repräsentativ für eine Gruppe angesehen werden, indem sie deren spezifische Eigenschaften verkörpern.“⁴⁴

⁴¹ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1971 [1966].

⁴² Ebd., S. 45.

⁴³ *Agency* ist in den letzten Jahrzehnten zu einem Schlüsselwort in den Sozial- und Kulturwissenschaften geworden. Das Konzept einer Handlungsfähigkeit versucht jenseits der Dichotomie von Struktur und Handlung auch Widerständigkeiten gegenüber bzw. innerhalb von gesellschaftlichen Normen zu analysieren. Es findet etwa in den Gender Studies großen Anklang, aber ebenfalls in postkolonialen Geschichts- und Kulturwissenschaften. Der Begriff zielt dabei vor allem auf die sozial konstituierte und bedingte Möglichkeit von Handlungen. Vgl. u.a. Judith Butler: Agencies of Style for a Liminal Subject. In: Without guarantees. In honour of Stuart Hall, hg. von Stuart Hall, Paul Gilroy, Lawrence Grossberg u.a. London – New York 2000, S. 30-37.

⁴⁴ Corinna Assmann: Artikel „Repräsentation“ (2014), auf: <http://www.schwarzweiss-hd.de/lexikon/repraesentation/>, zuletzt aufgerufen am 24.09.2018.

Werden im Sprechen über bestimmte Gruppen von Menschen einzelne Personen wahrgenommen und ihren Äußerungen ein repräsentativer Charakter zugemessen, entsteht ein Missverhältnis, das der britische Kulturwissenschaftler Kobena Mercer 1990 als „burden of representation“ bezeichnet hat.

„Mit dieser Last hängen oft sehr spezifische Vorstellungen davon zusammen, wie und worüber solche ‚Vertreter_innen‘ sprechen können und sollen: eine Debatte, die beispielsweise über Literatur und Filme von Migrant_innen nicht nur in Deutschland immer wieder geführt wird. Auch in der wissenschaftlichen Wissensproduktion greifen ähnliche Mechanismen, wenn in der Forschung auf Basis einer ‚repräsentativen Studie‘ generalisierte Aussagen über ein deutlich größeres Feld abgeleitet werden als nur über die untersuchten Objekte.“⁴⁵

Repräsentation erscheint auf Grundlage dieser Überlegungen als ein konstruktivistischer Prozess, also als ein Prozess, in dem und durch den Bedeutung erst entsteht, und der entsprechend keine rein mimetische Abbildung von „etwas“ hervorbringen kann.⁴⁶ Edward Said hat mit dem Schlagwort des *Orientalismus* (1978) die These vertreten, dass unter „Orient“ eine Erfindung des Westens über ‚den‘ bzw. ‚die Anderen‘ zu verstehen sei – nicht aber Rückschlüsse auf die tatsächliche Beschaffenheit der kulturellen, politischen oder gar geografischen Einheit zulasse, die mit dem Begriff „Orient“ konstruiert werde. „Orientalismus“ ist somit eine Praxis der Beherrschung des – konstruierten – ‚Anderen‘.⁴⁷ Diese Herrschaftskomponente der Repräsentation hat Stuart Hall als „politics of representation“ beschrieben. Innerhalb dieser Politiken ist zu fragen,

„aus welcher Perspektive über welche Themen gesprochen wird, was eine ‚authentische‘ Sicht ist, sowie welche Bilder mit welcher Wirkung (re)produziert werden. Darstellungen sind niemals reinmimetische ‚Abbildungen der Wirklichkeit‘, vielmehr haben sie bedeutungskonstituierenden Charakter; sie tragen entscheidend dazu bei, Identitäten und soziale Realitäten zu konstruieren. Da der selektive und ausschnittshafte Charakter von Repräsentationen meist unhinterfragt bleibt, ist und bleibt die Frage nach der Darstellung (sozialer Minderheiten oder unterprivilegierter Gruppen im Besonderen) ein zentrales kultur– (und wissenschafts-)politisches Anliegen und Machtinstrument.“⁴⁸

Die Historikerin Gayatri Chakravorty Spivak gründete in den 1980er Jahren die „Subaltern Studies“, welche eine Geschichtsschreibung ‚von unten‘ praktizieren. Statt männlichen, westlich gebildeten und politisch einflussreichen Personen rückt die *agency* derer in den Blick, welche aus den Prozessen der Repräsentation ausgegrenzt werden bzw. wurden. Akteur_innen sind dann etwa indische Frauen, ländliche Bevölkerungen oder religiöse Minderheiten, deren Handlungsspielräume und Widerständigkeiten untersucht werden. Während dieser Ansatz einerseits Perspektivwechsel innerhalb der Geschichtswissenschaft und in der öffentlichen Wahrnehmung ermöglicht, ist auf der anderen Seite nicht zu umgehen, dass durch politische Herrschaftssysteme dennoch nur teilweise überhaupt Quellen zugänglich

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. Stuart Hall: *The Work of Representation*. In: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, hg. von dems. u.a., London – Thousand Oaks – New Delhi 1997, S. 15–61.

⁴⁷ Edward Said: *Orientalismus*, Frankfurt am Main 2009 [1978].

⁴⁸ C. Assmann (2014).

sind, die über die *agency* von bspw. indischen Bäuerinnen um 1900 Aufschluss bieten; und andererseits, dass an dem wissenschaftlichen Diskurs letztlich in erster Linie Vertreter_innen von Bildungseliten teilhaben und andere Personen nur über diese vermittelt in die akademischen Diskurse hineinwirken können.⁴⁹ Spivak formuliert einen Ausweg aus diesem Konflikt: „For the ‚true‘ subaltern group, whose identity is its difference, there is no unrepresentable subaltern subject that can know and speak itself; the intellectual’s solution is not to abstain from representation.”⁵⁰ Die intellektuelle Lösung ist es also, sich der Repräsentation nicht zu enthalten, sondern sie zu reflektieren und transparent zu machen und entsprechend das „Dreieck“ des Repräsentationsprozesses zwischen Repräsentierenden, Repräsentierten und Rezipierenden bewusst zu machen.⁵¹ Begreift man entsprechend ‚Geschichte‘ als das Ergebnis eines Repräsentationsprozesses, in dem Bedeutungen festgelegt und damit Wissensbestände generiert werden, rücken die kommunikativen Bedingungen dieses Prozesses in den Blick. In der Herausbildung von Wissensbeständen ist dann nicht nur die Frage „wer spricht (worüber)?“ zu stellen, sondern ebenfalls: „wer hört zu“ bzw. „wer versteht (was)?“ Welche Erwartungen haben Rezipient_innen von Geschichtserzählungen? Neben der aktiven Produktionsseite von Wissen, hier Geschichtswissen, durch Vertreter_innen einer Wissenschaft, bedarf es eines aktiven Verstehensprozesses durch eine Vielzahl unterschiedlicher Personen einer Gesellschaft.

2.2.2 Konstruktionen von Gedächtnis

Borges‘ Kurzerzählung weist ebenfalls darauf hin, was mit Überresten vorheriger Generationen geschieht, wenn spätere Menschen das Interesse an ihnen und das Wissen über sie verlieren: sie zerfallen zu „zerstückelten Ruinen“. In der Auseinandersetzung mit Vergangenen ist also nicht nur danach zu fragen, welches Verhältnis von Gegenstand und Darstellung besteht, sondern auch, wie diese Darstellung bei Einzelnen, innerhalb der jeweiligen Gesellschaft und in bestehenden Diskursen platziert und welche kulturellen Praktiken hierbei aktiviert werden. Nachdem oben der Begriff ‚Geschichte‘ auf seinen repräsentativen Bezugsrahmen hin untersucht wurde, soll nun beschrieben werden, in welchem Verhältnis *Geschichte* zu *Gedächtnis* steht.

Sowohl über die individuell erlebte Vergangenheit, als auch über die Rezeption von Geschichten über die Vergangenheit konstituieren sich verschiedene Formen individuellen, kollektiven und kulturellen Gedächtnisses. Diese hat aus kulturwissenschaftlicher Perspektive Aleida Assmann untersucht und die verschiedenen Begriffe maßgeblich geprägt. Sie unterstreicht die für das Gedächtnis entscheidenden Selektionsprozesse:

⁴⁹ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern speak? Überarbeitete Version. In: Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea, hg. von Rosalind C. Morris, New York 2010, S. 21-78.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Eine Möglichkeit zu solcher Transparenz bietet der Ansatz der Intersektionalität. Zum „Dreieck“ der Repräsentation vgl. die schematische Darstellung im Anhang (Abb. 1).

„Für das individuelle wie das kollektive Gedächtnis gilt, dass sie perspektivisch organisiert sind. Beide sind nicht auf größtmögliche Vollständigkeit eingestellt, beruhen auf einer strikten Auswahl. Vergessen ist ein konstitutiver Teil des individuellen wie kollektiven Gedächtnisses.“⁵²

Individuelles Erinnern kennzeichnet Assmann durch folgende Merkmale: Sie sind *perspektivisch/ subjektiv, vernetzt* (mit den Erinnerungen anderer), *fragmentarisch* und *flüchtig*. Der fragmentarische Charakter individueller Erinnerungen („Was als Erinnerung aufblitzt, sind in der Regel bloße Ausschnitte, unverbundene Momente ohne Vorher und Nachher“⁵³) werde, so Assmann, durch Erzählungen in eine Form und Struktur gebracht, die – je nach Kontext des Erinnerns – die Relevanz und Bedeutung eines erinnerten Moments bestimmen. Da sich aber die „Relevanzstrukturen und Bewertungsmuster im Lauf der Zeit mit der Person und ihren Lebensumständen“⁵⁴ ändern, haben auch die einzelnen Ausschnitte, in denen sich das Gedächtnis manifestiert, einen flüchtigen und labilen Charakter. Dabei seien „[d]ie in Erzählungen gebundenen und oft wiederholten Erinnerungen [...] am besten konserviert, doch lösen auch sie sich naturgemäß mit dem Tod eines erinnernden Menschen auf.“⁵⁵ Andererseits ist das Gedächtnis eines einzelnen Menschen mit den Erinnerungen anderer vernetzt, wodurch die perspektivische Filterung ergänzt und geteilte Erinnerungen verfestigt werden. Entsprechend befindet sich das individuelle Gedächtnis ständig in einem Prozess des Abgleichens mit anderen individuellen, aber auch mit kollektiven Erzählungen von erinnerter Vergangenheit und somit auch mit dem, was als Geschichtsbilder die Kultur der Gesellschaft prägt, an der eine Einzelne teilhat. Aus diesen Vorgängen des Abgleichens können selbstverständlich Konflikte erwachsen, wenn etwa gängige Geschichtsbilder und Narrative den individuellen Erinnerungen und ihren Bewertungen nicht entsprechen. Ein solches Spannungsverhältnis lässt sich z.B. häufig in Bezug auf die DDR-Vergangenheit feststellen, welche im Geschichtsbild der Bundesrepublik seit der deutsch-deutschen Wiedervereinigung zugunsten des westdeutschen Modells stark abgewertet wurde.⁵⁶ Individuelles und kollektives bzw. kulturelles Erinnern hängen also über narrative Verknüpfungen miteinander zusammen – sie korrigieren sich gegenseitig, bestätigen einander oder stellen sich in Frage.⁵⁷ Dabei lassen sich ebenfalls fundamentale Unterschiede zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis festhalten. Als kollektive Formen des Gedächtnisses unterscheiden

⁵² Aleida Assmann: „Gedächtnis-Formen“[2008]. Auf: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39786/gedaechtnisformen>, zuletzt aufgerufen am 30.08.2018.

⁵³ Aleida Assmann: Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien. In: Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, hg. von Kurt Wettengl, Frankfurt am Main 2000 (S. 21-27), S. 21.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 21-22.

⁵⁶ Vgl. Vanessa Ganz: Zurück in die Zukunft. BioHistorioGraphie in andcompany&Co.s little red (play): ‚herstory‘ oder: Was Lebensgeschichten über Vergangenheit, Gegenwart und Geschichtsnarrative in Deutschland erzählen. In: in Reenacting History. Theater & Geschichte, hg. von Günther Heeg, Micha Braun, Kars Krüger und Helmut Schäfer, Berlin 2014, S. 204-212.

⁵⁷ Maurice Halbwachs, der in den 1920er Jahren den Begriff des „kollektiven Gedächtnisses“ etablierte, bezog sich dabei auf die soziale Konstitution von Erinnerung. Er grenzte sich hiermit bereits klar von den biologistischen Tendenzen ab, welche ein vererbbares bzw. „Rassengedächtnis“ vermuteten. Bei Halbwachs verlagert sich der Begriff

Jan und Aleida Assmann zwischen dem *kommunikativen* Gedächtnis, das sich auch als „Alltagsgedächtnis“ bezeichnen lässt, und dem *kulturellen* Gedächtnis.⁵⁸

„Institutionen und Körperschaften wie Nationen, Staaten, die Kirche oder eine Firma ‚haben‘ kein Gedächtnis, sie ‚machen‘ sich eines und bedienen sich dafür memorialer Zeichen und Symbole, Texte, Bilder, Riten, Praktiken, Orte und Monumente. Mit diesem Gedächtnis ‚machen‘ sich Institutionen und Körperschaften zugleich eine Identität. Dieses Gedächtnis hat keine unwillkürlichen Momente mehr, weil es intentional und symbolisch konstruiert ist. Es ist ein Gedächtnis des Willens und der kalkulierten Auswahl. In drei der genannten Merkmale unterscheidet sich die kulturelle Gedächtnis-Konstruktion signifikant vom individuellen Gedächtnis. Es ist nicht vernetzt und auf Anschlussfähigkeit angelegt, sondern tendiert im Gegenteil dazu, sich von anderen Gedächtniskonstruktionen abzuschließen.“⁵⁹

Kulturelle Formen des Erinnerns sind also laut Aleida Assmann viel stärker konstruktiv und bewusst angelegt als etwa das, was in kommunikativen Alltagssituationen erinnert wird (wenn bspw. über ein erlebtes Ereignis gesprochen wird) und als individuelles Erinnern. Um für ein Kollektiv, etwa eine Nation, Gültigkeit beanspruchen zu können, müssen aus der Vielstimmigkeit und Multiperspektivität der Vergangenheit Momente ausgewählt werden, die in einer bestimmten narrativen Struktur miteinander zu verknüpfen sind.

„Das Gedächtnis einer Nation [...] stützt sich auf Erzählungen, die wie Mythen und Legenden eine narrative Struktur und klare Aussage haben. Schließlich existiert es nicht als ein labiles und flüchtiges Gebilde, sondern beruht auf symbolischen Zeichen, die die einzelnen Erinnerungen auswählen, fixieren, verallgemeinern und über die Grenzen der Generationen hinweg tradierbar machen.“⁶⁰

Hierbei kommen Speichermedien zum Einsatz, die auf ein Ereignis zurückverweisen (im klassischen Sinne historische Quellen, aber auch Symbole, die auf ein Ereignis verweisen sollen, wie Denkmäler oder Gedenkorte). Sie erhalten eine Bedeutung und generieren Wissen aber immer nur in Abhängigkeit von „Speicherungsformen [...] der Wiederholung“⁶¹ : es bedarf ebenso „aktiver Formen der Praxis, der Verkörperung, der Aneignung. Dazu gehören rituelle Wiederholungen und wiederkehrende Anlässe, in denen das gemeinsam zu Erinnernde periodisch erneuert wird.“⁶² Aleida Assmann beschreibt diese Notwendigkeit mit Hilfe des Essays „Die Photographie“ von Siegfried Kracauer,⁶³ in der das Foto einer Großmutter beschrieben wird. Ohne eine Erzählung darüber, wer diese Frau war, ohne mündliche Tradition, lasse sich

„aus der Photographie die Großmutter nicht rekonstruieren; denn was die Fotografie mit großer Detailgenauigkeit und Akkuratess festhält, ist lediglich ein historisches Kostüm, die

des kollektiven Gedächtnisses auf den Bereich der Kultur und des geteilten Wissens. Vgl. Aleida Assmann: „Kollektives Gedächtnis“, auf: <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis?p=all>, zuletzt aufgerufen am 30.08.2018.

⁵⁸ Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Kultur und Gedächtnis, hg. von dems. und Tonio Hölscher, Frankfurt am Main 1988, S. 9-19.

⁵⁹ A. Assmann (2018): „Kollektives Gedächtnis“.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ A. Assmann (2000), S. 26.

⁶² Ebd.

⁶³ Siegfried Kracauer: Die Photographie. In: Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1977, S. 21-39.

Hülle und Ruine einer lebendigen Erscheinung, die wie die Schlossfrau aus Spukgeschichten durch die Gegenwart geistert und immer dasselbe stehen gebliebene Lächeln zur Schau stellt.“⁶⁴

Neben der Frage, was von wem wie dargestellt wird, wird mit diesem Hinweis deutlich, dass die Verknüpfung einzelner Gegenstände, Themen oder Ereignisse eine entscheidende Rolle spielt, wenn die Bedeutung von etwas zu klären ist. Erinnerungen werden im Rahmen kultureller Zeichen und Institutionen in Beziehung miteinander gesetzt und weitergegeben. Die Konstruktion von Gedächtnis ist sowohl in Selektions- als auch in Verknüpfungsprozesse eingebunden, in welchen einzelne Ereignisse zu Teilen einer kulturell erinnerten Erzählung werden. Ohne in narrativen Strukturen einen Platz zu finden, kann ein Ereignis der Vergangenheit schwer im individuellen, besonders aber im kollektiven (kommunikativen und insbesondere kulturellen) Gedächtnis konserviert werden.

2.2.3 Geschichte als Gedächtnis-Erzählung

„*Stories are not lived but told. Life has no beginnings, middles, or ends.*“⁶⁵

Im Zuge des *Linguistic* und *Cultural Turns* in den Geisteswissenschaften sind im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend die sprachlichen und kulturellen Praktiken wissenschaftlicher Erkenntnis ins Bewusstsein und in das Interesse zahlreicher Forschungen gerückt. Dabei werden auch die Begriffe des Erzählens, der Erzählung und des Narrativs häufig verwendet. Bei dem Versuch, diese Begriffe zu schärfen, halten in einer aktuellen Untersuchung Achim Saupe und Felix Wiedemann zwei Hauptmerkmale fest: Im Erzählen bzw. in einem Narrativ werden, erstens, *Verknüpfungen* vorgenommen, und zweitens zeichnen sie sich „durch eine genuin temporale Struktur aus, sodass man sie generell als zeitlich strukturierte Repräsentation von Ereignissequenzen begreifen kann.“⁶⁶ In welchem Verhältnis das narrative Verknüpfen und Strukturieren zur Wahrnehmung von Wirklichkeit steht, wird von unterschiedlichen Positionen aus kontrovers diskutiert.

Der amerikanische Philosoph Louis Mink macht in den beiden oben zitierten Sätzen auf eine Differenz aufmerksam, die zwischen einem Ereignis oder dem Leben eines Menschen und der Erzählung über dieses Ereignis oder Leben besteht. Nimmt man diese Formulierung ernst, erscheint es wenig sinnvoll, „von erlebten, aber nichtartikulierten Geschichten zu sprechen, besteht das Wesen einer Geschichte doch in der narrativen Strukturierung und Artikulation.“⁶⁷ Minks Ansatz steht die These Wilhelm Schappas entgegen, der vom „Verstricktsein in Geschichten“ spricht und eine Wahrnehmung des Lebens jenseits

⁶⁴ A. Assmann (2000), S. 26.

⁶⁵ Louis O. Mink: *History and Fiction as Modes of Comprehension*. In: *New Literary History* 1 (1970) (S. 541-558), S. 557.

⁶⁶ Achim Saupe und Felix Wiedemann: *Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft* (Version: 1.0). In: *Docupedia-Zeitgeschichte* [28.01.2015], verfügbar auf http://docupedia.de/zg/saupe_wiedemann_narration_v1_de_2015, zuletzt aufgerufen am 05.09.2018.

⁶⁷ Ebd.

narratologischer Ordnung ausschließt.⁶⁸ Einen Versuch, diese beiden Ansätze miteinander zu verbinden, hat Paul Ricœur unternommen. Er bindet die Begriffe Geschichte und Erzählung insofern aneinander, als

„Erzählungen etwas erklären, wie umgekehrt auch Erklärungen eine narrative Struktur haben. Indem eine Erzählung das Vorher und Nachher, die Folge einer Handlung aus einer vorhergehenden Handlung, die Motive und Umstände der Handlungen zu einer sinnvollen Einheit komponiert, werden auch historische Ereignisse nicht nur beschrieben, sondern auch ‚erklärt‘.“⁶⁹

Ricœur verbindet den Aspekt der sogenannten Fabelkomposition mit der Theorie der Hermeneutik, indem er einen dreifachen „Kreis der Mimesis“ entwirft. Eine Fabel bedürfe immer eines Vorverständnisses (*Präfiguration*) der Komposition des Erzählens, womit er an Schapps Standpunkt einer ‚prä-narrativen Struktur‘ anschließt. In einem zweiten Schritt werde die Fabel in die eigene Lebenserfahrung eingearbeitet (*Refiguration*). Bei dieser Rückübertragung auf das eigene Leben konstruiere die Rezipientin im Prozess des Verstehens die Erzählung mit.⁷⁰ Dabei lasse sich „ein[...] eigenständige[r] und kreative[r] Charakter der eigentlichen narrativen Verarbeitung“⁷¹ feststellen. Durch die narrative ‚Konfiguration‘ werde in einem dritten Schritt schließlich ein zunächst heterogenes zeitliches Geschehen nachträglich zu einem kohärenten Ganzen zusammengesetzt. Die konkrete Arbeit von Historiker_innen gliedert sich nach Ricœur ebenfalls in drei Phasen: in die dokumentarische Phase in Archiven bzw. an Quellen, eine Phase des Erklärens und Verstehens und schließlich in die „im eigentlichen Sinne literarische oder schriftstellerische Phase“.⁷² Die auf diese Weise entstehende Erzählung verknüpft dabei nicht nur Ereignisse oder Handlungen, sondern völlig verschiedenartige Elemente wie Akteur_innen, Handlungen, Gegenstände, Zeiten und Orte. Es entsteht eine ‚*Synthesis des Heterogenen*‘ in der Form spezifischer Plots oder Fabeln.⁷³ Es entstehen Geschichten – und die Frage bei dieser Pluralform ist dann, in welcher Weise *eine* Geschichte Aufschluss über ‚Geschichte‘, also Vergangenes geben kann.

Während Ricœur dennoch von einer *Quasi*-Fabel spricht und historisches Erzählen damit noch von fiktiver Literatur unterscheidbar lässt, plädiert Hayden White etwa zeitgleich für ein Geschichtsverständnis

⁶⁸ Schapp, Wilhelm: In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding, 5. Auflage 2012. Diesen Ansatz hat auch Hannah Arendt stark gemacht, vgl. Saupe/Wiedemann (2015).

⁶⁹ Rohbeck (2004), S. 105.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 106-107.

⁷¹ Saupe/Wiedemann (2015).

⁷² Paul Ricœur: Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit, Münster 2003, S. 23. Zit nach Alessandro Barberi: „P. Ricœur: Geschichtsschreibung und Repräsentation“ [2004], auf:

<https://www.hsozkult.de/searching/id/rezbuecher-3439?title=p-ricoeur-geschichtsschreibung-und-repraesentation&q=Ricoeur%20Rezension&fq=&sort=newestPublished&page=2&total=26&recno=23&subType=reb>

⁷³ Vgl. Ebd.

nis, in dem historische Fakten lediglich als „Grundstoff“ von Darstellungsformen nach literarischen Mustern (er nennt die vier Formen Romanze, Komödie, Tragödie und Satire) fungierten.⁷⁴ ‚Realität‘ und Fakten sind für White nur noch „Fiktion der Darstellung des Faktischen“.⁷⁵ Dass die Verweiskfunktion eines Textes auf ein reales Ereignis (vor allem in Bezug auf einschneidende Ereignisse wie Kriege oder Völkermorde) in dieser Theorie keinen Platz findet, ist häufig kritisiert worden und wurde von White selbst später revidiert.⁷⁶ In der Einleitung eines interdisziplinären Sammelbandes unter dem Titel „Wirklichkeitserzählungen“ sprechen sich die Literaturwissenschaftler Christian Klein und Matías Martínez dafür aus, trotz oder gerade während und neben strukturalistischen und poststrukturalistischen Analysen der Erzählungen von Wirklichkeit nicht zu unterschlagen, dass das Erzählen über Wirklichkeit jenseits von künstlerischer Fiktion neben der konstruierenden Funktion (Wirklichkeit wird durch Erzählungen erst erschaffen) auch immer noch eine referentielle Funktion habe, insofern es sich „eben auch auf eine intersubjektiv gegebene Wirklichkeit“⁷⁷ beziehe. Für ihren Begriff der ‚Wirklichkeitserzählungen‘ klammern sie die erkenntnistheoretische Untersuchung von Wirklichkeit aus und orientieren sich am jeweils vorliegenden Geltungsanspruch jener Erzählungen, die sie als ‚faktuale‘ von den ‚fiktionalen‘ Erzählungen abgrenzen. Ricœur weist auf den rezeptionsästhetisch gefassten Wunsch hin, nicht belogen zu werden, der die Rezeption historiographischer Texte von etwa fiktionaler Literatur unterscheidet. „Denn zwischen dem Autor und dem Leser besteht [...] ein ‚stillschweigende(r) Pakt‘ [...], der das Überschreiten der Trennlinie von Realität und Fiktion gleichsam verbietet und die Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge markiert.“⁷⁸ Um als ‚Wirklichkeit‘ anerkannt zu werden, muss also auch auf Seite der Rezipierenden eine Darstellung glaubwürdig erscheinen. Dass der Geltungsanspruch (etwa eines Textes) nicht immer mit der tatsächlichen Gültigkeit übereinstimmt, belegt zum Beispiel der oben zitierte Text von Borges, der eine fiktive Quelle angibt, die im Stil eines historischen Berichts eine fiktive Erzählung vorlegt. Dennoch soll in dieser Arbeit kein rein konstruktivistischer Ansatz verfolgt werden und ‚Geschichte‘ ihre Verweiskfunktion auf reale Vergangenheit abgesprochen werden. Dass Referenzen immer wieder überprüft werden müssen, versteht sich von selbst und wird gerade in künstlerischen Auseinandersetzungen mit dokumentierter Vergangenheit interessant. Dass ein Geschichtsbild bzw. eine narrative Form des Erzählens von Geschichte niemals mit den multiperspektivischen Wahrnehmungen einer Zeit übereinstimmt, entspricht den Anforderungen der rückblickenden Analyse bzw. Erklärung, welche notwendigerweise auswählt, ordnet und abstrahiert und dabei auf Sprache oder andere Medien zurückgreifen

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 108-109.

⁷⁵ Rohbeck (2004), S. 112.

⁷⁶ Ebd., 112

⁷⁷ Christian Klein und Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Stuttgart 2009, S. 1.

⁷⁸ Ricœur (2003) nach Barberi (2004).

muss, um einen jeweiligen Gegenstand oder ein Thema in die Gegenwart und den je vorliegenden Kontext zu übersetzen. Vereinfacht gesagt: weder die wissenschaftliche, noch die künstlerische Auseinandersetzung mit Vergangem *ist* dieses Vergangene – sondern es erzählt jeweils durch seine Auswahl, Anordnung und Medialität eine Geschichte *über* diese Vergangenheit. Re-konstruiert wird ein historischer Zeitpunkt im wörtlichen Sinne nicht. Geschichten über Vergangenes konstruieren einen Blick in die Vergangenheit, wobei ihr Sehepunkt⁷⁹ in der Gegenwart liegt, der entsprechend die Perspektive beeinflusst (Auswahl, gewählte sprachliche Formen, Komposition, Verknüpfung mit früheren und späteren Ereignissen). Dies gilt auch für das Erzählen von Biografien als Lebensgeschichten. Insbesondere als Selbst-Erzählungen wird der konstruierende und verweisende Erzählprozess dabei vom aktuellen, gegenwärtigen Standpunkt aus bestimmt, welcher sich wiederum durch Selbst-Bilder und Identitätswürfe ebenso konstruiert wie aus gesellschaftlichen Bedingungen.

Für die theoretische Untersuchung von Geschichte und Lebensgeschichte als Gegenstände des Theaters sei an dieser Stelle zurückverwiesen auf die oben zitierten Sätze Walter Benjamins, die den Versuch der Rekonstruktion von Vergangenheit mit der dramatischen Einfühlung verbinden. Benjamin kritisiert dabei insbesondere die Auswahl der Figuren der Vergangenheit, in die sich eingefühlt wird; es seien „die Sieger“. Sowohl in den Geschichts- und Kulturwissenschaften wie auch in der Praxis von Theaterschaffenden sind in den vergangenen Jahrzehnten viele Versuche unternommen worden, sich von einer Geschichtserzählung der Sieger zu lösen. Die Erfahrung der Shoah und des Kolonialismus haben Spuren hinterlassen, die sich den Narrativen von Helden- und isolierten Nationalgeschichten versperren. Kritische Erinnerungskultur und postkoloniale Theorie bieten Ansätze, Perspektiven zu wechseln und den Blick (auch) auf jene Akteur_innen zu richten, die in herrschenden oder vergangenen hegemonialen oder Dominanzstrukturen nicht hinreichend wahrgenommen wurden. Eine besondere Rolle kommt dabei der Theaterarbeit in sozialen Feldern⁸⁰ bzw. Theaterpädagogik zu, welche Vertreter_innen sehr unterschiedlicher sozialer Gruppen auf die Bühne „bringt“ und dabei nicht selten das Versprechen formuliert, marginalisierten Personen oder sogenannten Zielgruppen „eine Stimme zu geben“. Zwei Fragen sollten dabei mitgedacht werden:

1. Inwiefern *repräsentieren* Personen oder Gruppen in biografisch-dokumentarischen Projekten ‚sich selbst‘ oder eine bestimmte Gruppe, der sie zugeordnet werden? Wer formuliert diesen Anspruch auf Repräsentation?

⁷⁹ Wilhelm Köller unterscheidet in der Untersuchung von Perspektivität den Sehepunkt (Origo), den Gegenstand, auf welchen geblickt wird und schließlich die dazwischen entstehende Perspektive.

⁸⁰ Ute Pinkert schlägt mit Bezug auf die Kunstpädagogische Position Pazzinis vor, die Theaterpädagogik als eine „Anwendung“ von Theater in sozialen Handlungsfeldern zu verstehen, vgl. Ute Pinkert: Alles schon da gewesen? Überlegungen zu einer Ästhetik des Performativen unter theaterpädagogischer Perspektive. In: Kinder spielen Theater, hg. von Gerd Taube, Berlin – Strasburg – Milow 2007, S. 240 – 257.

2. Wird der Prozess des *Erzählens* einer eigenen oder gesellschaftlichen Geschichte und damit die Konstruktion einer Identität reflektiert? In welchen Formen der Recherche, Erprobung und Inszenierung spiegeln sich diese Reflexionen?

3. Dokumentarisches und biografisches Theater

An die bis hierhin diskutierten geschichts- und kulturtheoretischen Bedeutungen von (Lebens-)Geschichte schließen künstlerische Auseinandersetzungen an, die auf zurückliegende oder aktuelle (zeit-historische) Ereignisse Bezug nehmen und dabei Formen der Dokumentation ebenso wie Erklärungsprozesse und Erzählverfahren auf die Bühne bringen. Den sehr unterschiedlichen Arbeiten, die in diesem Zusammenhang bisher entstanden sind, ist gemein, dass sie mit den Mitteln des Theaters „Wirklichkeitserzählungen“ inszenieren, sich also auf eine nicht- oder nicht durchgehend fiktive Weise auf das beziehen, was ihre Akteur_innen als Realität wahrnehmen.⁸¹

Einer Dezentrierung des Subjekts und der Weltgeschichte sowie dem „Ende der großen Erzählungen“ (Lyotard) entspricht nun die Hinwendung Theaterschaffender zu „kleinen Erzählungen“ – „Erzählungen des Alltags, des Profanen, der heterogenen Wirklichkeiten“,⁸² die sich in Inszenierungen zu biografisch und dokumentarisch bearbeiteten Themen zeigt. Die Hinwendung zur konkreten Lebensgeschichte Einzelner kann dabei einerseits eine Bezugnahme auf gängige Praktiken der Individualisierung in neoliberalen Gesellschaften sein. Andererseits verspricht die Verwendung gesammelter Biografien auf der Bühne eine Erweiterung der öffentlich wahrgenommenen Perspektiven und Lebensrealitäten. Je nach künstlerischer Strategie lassen sich dabei unterschiedliche Formen von Erzählungen erkennen, die teilweise auf die Authentizität des Erzählten/ Erzählenden aufbauen, teilweise aber auch gerade mit dem Eindruck solcher Echtheit spielen und die Konstruktionsprozesse beleuchten, die ihm zugrunde liegen. Dabei stellt sich häufig die (Repräsentations-)Frage, wer auf der Bühne nun spricht – für sich selbst oder auch für jemand anderes. Diese Frage gilt für biografisch angelegte Projekte ebenso wie für unterschiedliche Formen sogenannten dokumentarischen Theaters, denen gemeinsam ist, „authentische“ Dokumente zur Grundlage der theatralen Auseinandersetzung zu machen. Im zeitgenössischen Theater verbinden sich Dokumentation und Biografie auf unterschiedliche Weisen, wobei die erzählten Lebensgeschichten Teile des dokumentarischen Materials darstellen können und ebenso dokumentarisches Material verwendet werden kann, um biografische Auseinandersetzungen zu erweitern. Im Folgenden sollen die Begriffe des *dokumentarischen* und des *biografischen* Theaters geschärft und zunächst voneinander abgegrenzt werden, um später auf gerade diese verwobenen Formen zurück zu kommen.

⁸¹ Vgl. Ulrike Hentschel: Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik, in: Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst, hg. von Gabriele Klein und Wolfgang Sting, Bielefeld 2005, S. 131-146.

⁸² Hentschel (2009), S. 76.

3.1 Was oder wen dokumentiert das Theater?

Dokumentarisches Theater ist im deutschsprachigen Raum historisch insbesondere mit den Namen Piscators, Hochhuts und Peter Weiss' verbunden. Die Stücke Hochhuts und Weiss' orientierten sich an bestehenden politischen Konflikten, die sie dramatisch bearbeiteten. Sie arbeiteten Dokumente, die diese Konflikte belegten oder wiedergaben, in die Textfassungen ein bzw. verwandten sie als ausschließliches Textmaterial, das allein durch konkrete Auswahl und Komposition gestaltet wurde. Diese Stücke beriefen sich auf die Echtheit der Texte als „Dokumente“, und riefen zur Veränderung bzw. Lösung des je entsprechenden realen Problems auf. Die Inszenierungen Piscators schlossen an das epische Theater Brechts an und erzeugten eine distanzierte Zuschauerhaltung etwa durch nüchterne Erklärungen oder zusätzlich erzählendes Material (z.B. Dia- und Filmprojektion) auf der Bühne. Im zeitgenössischen Theater findet sich als Anhängerin dieser Ausrichtung etwa die Bühne für Menschenrechte oder einzelne Arbeiten Milo Raus. Eine freiere Bearbeitung dokumentarischen Materials lässt sich in den Arbeiten Milo Raus und seines *Institute of Political Murder* feststellen, deren Themen zwar ebenfalls auf politische Verbrechen großer Ausmaße Bezug nehmen, die dabei aber keine durchweg distanzierte Zuschauer_innenhaltung erzeugen, sondern bewusst mit affektiven Momenten psychorealistisch (nach-)gespielter oder mit realen Akteuren *reenacteter* („wiederaufgeführter“) Situationen experimentieren. Wieder eine andere Form der Dokumentation durch Theater wählt das Regietrio Rimini Protokoll, das anstelle von Schauspielerinnen und Performern sogenannte „Expert_innen des Alltags“ auf die Bühne bzw. in den Fokus stellt, die ein bestimmtes (i.d.R. aktuelles) gesellschaftliches Thema in ihrem Alltag (z.B. durch ihren Beruf) aus einer bestimmten Perspektive besonders gut kennen. Diese Expertise dient dann der Dokumentation auf der Bühne, die sie selbst als Material vortragen. Sie werden damit quasi zum persönlich anwesenden Dokument – wobei die Inszenierungsrahmen mit dem Eindruck von Echtheit oder Authentizität spielen und immer wieder auch Fiktionalisierungen vorgenommen werden. Bei diesem Ansatz wird ein Thema durch unterschiedliche subjektive Perspektiven gezeigt, während die Arbeiten von Peter Weiss, aber tendenziell auch Milo Raus, stärker eine objektivierende oder medial suggestive Perspektive auf das jeweilige Thema vorlegen. Die verschiedenen Ansätze betonen auch jeweils unterschiedliche Aspekte der oben diskutierten Bedeutung von (Zeit-)Geschichte und die Frage, wie sich diese erzählen lässt.

3.1.1 Distanzierte Dokumentation, nüchterne Darstellungsweisen (Peter Weiss)

Peter Weiss legte 1968 seine „Notizen zum dokumentarischen Theater“ vor, ein Manifest, das in 14 Punkten Weiss' Forderungen für das dokumentarische Theater umreißt. Drei Jahre zuvor war sein Stück „Die Ermittlung“, das er auf der Grundlage des Auschwitzprozesses (1963-65) geschrieben hatte,⁸³ in mehreren europäischen Theatern (u.a. unter der Regie von Erwin Piscator an der Freien Volksbühne

⁸³ Weiss besuchte die Gerichtsverhandlungen und hatte Zugriff auf die Prozessakten.

Berlin) uraufgeführt worden. Weiss fasst in seinen „Notizen“ zunächst zusammen, dass es sich beim dokumentarischen Theater um eine Spielart der „Berichterstattung“ handle, „die sich ausschließlich mit der Dokumentation eines Stoffes befasst und deshalb dokumentarisches Theater genannt werden kann.“⁸⁴ In einem ersten Punkt zählt er die Quellentypen auf, die als Materialgrundlage dokumentarischer Theaterstücke zu benutzen seien⁸⁵ und führt aus, was genau unter dem dokumentarischen Zugang zu verstehen sei: „Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.“⁸⁶ Authentische, verifizierte Quellen sollen also unter Ausschluss jeder Fiktion auf der Bühne gezeigt werden. Dieser Anspruch bezieht sich in erster Linie auf Textdokumente. Da sich ein dokumentarisches Theaterstück auf *ein* Thema zu konzentrieren habe, sei aber die „kritische Auswahl und das Prinzip, nach dem Ausschnitte der Realität montiert werden“ entscheidend für „die Qualität der dokumentarischen Dramatik“.⁸⁷ Dabei unterscheide sich das dokumentarische Stück von Nachrichten(sendungen) dadurch, dass es ein Ordnungsprinzip gebe. Als Bestandteil des öffentlichen Lebens leiste das dokumentarische Theater einen Beitrag zur Kritik an bestehenden Techniken der Verschleierung, von Wirklichkeitsverfälschungen und Lügen. Dass es solche gebe und welche gesellschaftlichen Wirkungen sie entfalten, seien Fragen, die die dokumentarische Theaterarbeit aufzuwerfen habe. Weiss räumt ein, dass als Quellen der Dokumentation viele wichtige Zeugnisse nicht zugänglich seien, was zu betonen ebenfalls Teil der dokumentarischen Arbeit sein könne. Auf diese Weise könne Theater Möglichkeiten des Widerstands und des Protests bieten als „Reaktion auf die gegenwärtigen Zustände, mit der Forderung, diese zu klären.“⁸⁸ Dabei hebt er hervor, dass auf der Bühne des dokumentarischen Theaters „nicht mehr augenblickliche Wirklichkeit“ gezeigt werde, „sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität.“⁸⁹ Weiss unterstreicht, dass das dokumentarische Theater ein „Kunstprodukt“ bleibe, selbst wenn es versuche, dies nicht zu sein und grenzt es ausdrücklich von politischen Manifestationen ab, in denen sich ein höherer „Wirklichkeitsgehalt“ zeige.⁹⁰ Dagegen zeichne sich das dokumentarische Theater gerade durch seine gestaltende Arbeit am Material aus: „Erst wenn es durch seine sondierende, kontrollierende, kritisierende Tätigkeit den erfahrenen

⁸⁴ Peter Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater [1968]. In: Joachim Fiebach: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleeef, Berlin 2003 (S. 67-73), S. 67.

⁸⁵ „Protokolle, Akten, Briefe, statistische Tabellen, Börsenmeldungen, Abschlussberichte von Banken und Industriegesellschaften, Regierungserklärungen, Ansprachen, Interviews, Äußerungen bekannter Persönlichkeiten, Zeitungs- und Rundfunkreportagen, Fotos, Journalfilme“ (S. 67).

⁸⁶ Ebd., S. 67-68.

⁸⁷ Ebd., S. 68.

⁸⁸ Ebd., S. 69.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. ebd.

Wirklichkeitsstoff zum künstlerischen Material umfunktioniert, kann es volle Gültigkeit in der Auseinandersetzung mit der Realität gewinnen.⁹¹ Im Beobachten und Analysieren sei ein „verwendbares Muster, Modell der aktuellen Vorgänge“ zu erarbeiten; dabei sollen durch Konfrontierung gegensätzlichen Materials Konflikte sichtbar und durch einen Appell, einen Lösungsvorschlag oder eine grundsätzliche Frage am Ende das Thema zugespitzt werden. Dabei bewege sich das dokumentarische Theater auf einer distanziert-reflektierenden Ebene:

„Was bei der offenen Improvisation, beim politisch gefärbten Happening, zur diffusen Spannung, zur emotionalen Anteilnahme und zur Illusion eines Engagements am Zeitgeschehen führt, wird im dokumentarischen Theater aufmerksam, bewusst und reflektierend behandelt.“⁹²

Weiss folgt mit dem Anspruch einer distanzierenden und zur Reflexion auffordernden Inszenierung und der schon von Brecht geforderten distanzierten Zuschauer_innenhaltung.⁹³ Damit entspricht er ebenfalls der geschichtsphilosophischen Forderung Benjamins, sich nicht mimetisch in Vergangenheit einzufühlen. Weiss stellt dem dokumentarischen Theater die Aufgabe, herauszuarbeiten, welche Verhaltensweisen durch soziale und ökonomische Bedingungen entstünden, ohne dass solche als individuelle Konflikte erschienen.⁹⁴ Statt auf Katharsis oder aber die unmittelbaren (bloß „illusorischen“) Wirkungen performativ vorgehender oder aktionskünstlerischer Arbeiten setzt Weiss beim Publikum auf die intellektuelle Verarbeitung dessen, was auf der Bühne gezeigt wird. Dabei erhebt er keinen Anspruch auf Objektivität, sondern fordert dazu auf, gerade gesellschaftspolitisch unterrepräsentierte Perspektiven einzunehmen und zugänglich zu machen.

„10. DAS DOKUMENTARISCHE THEATER IST PARTEILICH.

Bei der Schilderung von Raubzug und Völkermord ist die Technik einer Schwarz-weiß-Zeichnung berechtigt, ohne jegliche versöhnlichen Züge auf Seiten der Gewalttäter, mit jeder nur möglichen Solidarität für die Seite der Ausgeplünderten.“⁹⁵

In Anbindung an seine ersten Punkte lässt sich diese „Parteilichkeit mit den Ausgeplünderten“ als Versuch verstehen, im Angesicht dominierender Erzählungen der Geschichte Gegenstimmen zu verstärken (vgl. Repräsentationsbegriff, 2.2.1). Damit kann das Theater als Raum der Öffentlichkeit Aspekte sichtbar machen oder korrigieren, die etwa durch Presse oder Äußerungen von Politiker_innen keine oder nicht genug Aufmerksamkeit bekommen. Weiss schreibt dies im Nachkriegsdeutschland; insbesondere

⁹¹ Ebd., S. 70.

⁹² Ebd.

⁹³ „Die Ermittlung“ in der Regie Piscators setzt etwa auf eine Spielweise der Schauspieler_innen, in der Gefühle der Figuren nicht betont werden und stattdessen Gesten gezeigt werden. Dabei werden Besonderheiten verdeutlicht, wie das ständige Abstreiten eigener Schuld durch die Angeklagten, regelmäßige Zurückweisungen und Misstrauen des Richters gegenüber den Zeug_innen oder deren Anstrengung, trotz traumatischer Erinnerungen von den Erlebnissen in Auschwitz zu berichten.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 71.

die Auschwitz-Prozesse, welche „Die Ermittlung“ dokumentiert, machen deutlich, dass von einer gesamtgesellschaftlichen Entnazifizierung und einer kritischen Auseinandersetzung mit der deutschen NS-Geschichte zu diesem Zeitpunkt nicht die Rede sein kann.⁹⁶

In der Inszenierungsform sei es möglich, sich etwa durch den Aufbau als Tribunalszene an die dokumentierte (Original-)Situation zu halten – wobei kein Anspruch auf „Authentizität“ bestehe. Vielmehr müssten aus der „ursprünglichen Szene“ neuartige Aussagen herausgearbeitet werden, Folgeerscheinungen sollten angesprochen werden. Der Einbezug des Publikums in die Inszenierung sei ebenfalls denkbar. In der Inszenierung der „Ermittlung“ durch Piscator 1965 wird die Form der Gerichtsverhandlung auch übernommen; zusätzlich werden Projektionen mit Filmdokumenten aus Auschwitz eingeblendet, die als Original-Material eine starke Verweisfunktion auf die historische Realität innehaben, die Zeugenaussagen des Prozesses bildlich stützt und den (in der Gerichtsverhandlung nur verbal gezeichneten aber nicht gezeigten) Ort der Verbrechen bildlich vorstellbar macht.⁹⁷ Wichtig sei es, widerstrebende Haltungen zu provozieren und Einsicht in bestimmte Komplexe herzustellen.

An formalen Möglichkeiten der Komposition nennt Weiss: eine Zusammensetzung aus antithetischen Elementen, aus gleichartigen Beispielen, kontrastierenden Formen, wechselnden Größenverhältnissen, die Variation eines Themas, eine Steigerung im Verlauf sowie die Einfügung von Störungen und Dissonanzen. Die sprachliche Bearbeitung solle darauf ausgerichtet sein, „das Typische“ des dokumentierten Gegenstandes herauszuarbeiten. Es könne zu Karikaturen der Figuren kommen, drastische Situationen könnten vereinfacht werden, Zusammenfassungen als Songs, Instrumentalbegleitung, Geräuscheffekte sind ebenso denkbar wie der Einsatz von Chor und Pantomime. Die Handlung des Stückes könne durch Brüche gekennzeichnet sein, Berichterstattung könne etwa durch einen Monolog oder einen Traum unterbrochen werden. Es könne durchaus das Rohmaterial der Dokumentation genutzt werden – wichtig sei dennoch eine Form der Zusammenführung: „Je bedrängender das Material ist, desto notwendiger ist das Erreichen eines Überblicks, einer Synthese.“⁹⁸ In der Wahl eines geeigneten Aufführungsortes für dokumentarisches Theater sieht er ein Dilemma, welches darin besteht, im Theater nicht die Menschen zu erreichen, die über das vorliegende Material aufgeklärt werden sollten, an anderen Orten kommerzielle Rahmenbedingungen herrschten. Als wünschenswert nennt Weiss den Einzug dokumentarischer Theateraufführungen in Fabriken, Schulen, Sportarenen und Versammlungsräume. Dokumentarisches Theater sei nur möglich mit einer festen, politisch und soziologisch geschulten Arbeitsgruppe, die fähig sei, ein reichhaltiges Archiv zu untersuchen und Dokumente und das zugrundeliegende Problem in einen

⁹⁶Vgl. u.a. die Homepage des Fritz-Bauer-Instituts in Frankfurt am Main auf <http://www.auschwitz-prozess.de/index.php?show=M%2003%20Angeklagte%20-%20Biographien>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

⁹⁷ Vgl. die Videoaufzeichnung der Inszenierung durch 3Sat, verfügbar auf https://youtube.com/watch?v=RpwY_OqAU-8, zuletzt aufgerufen am 05.09.2018.

⁹⁸ Weiss (2003), S. 72.

sinnvollen, produktiven Zusammenhang zu stellen. Weiss richtet sich „gegen die Dramatik, die ihre eigene Verzweiflung und Wut zum Hauptthema hat und festhält an der Konzeption einer ausweglosen und absurden Welt.“ Stattdessen fordert er ein Eintreten „für die Alternative, dass die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit geklärt werden kann.“⁹⁹

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Weiss' Ansatz in dokumentarischen Verfahren die Möglichkeit sieht, trotz oder eben durch die notwendige künstlerische Gestaltung eine bestimmte Perspektive auf ein Thema oder Ereignis zu betonen, welche bestehende und vermeintlich objektive Berichterstattungen in der Politik und in Medien ergänzt und korrigiert. In der Betonung der auswählenden und verknüpfenden Arbeit am dokumentarischen Material lässt sich eine Übereinstimmung mit dem Ansatz Ricœurs einer Geschichte als Erzählung feststellen, die zugleich einen hohen Wirklichkeitsanspruch stellt. Die Ablehnung von Fiktionalisierung und die Betonung der verwendeten Fakten betonen einen wissenschaftlichen Anspruch, Wirklichkeit dennoch darstellen zu können (vgl. Kosellek). Sie tragen einer kritischen Reflexion der Repräsentationsfrage Rechnung: im Sinne Benjamins wird die Geschichte der „Verlierer_innen“ der Geschichte erzählt; Zeug_innenaussagen dienen als Möglichkeit, „subalterne“ Akteur_innen (Spivak) in die Dokumentation einzubeziehen. So bietet sich die Möglichkeit, in Schiefen bzw. Leerstellen des kulturellen Gedächtnisses hineinzuwirken. In der Betonung konkreter politischer Themen und Möglichkeiten des Theaters ist Weiss sich einerseits auch der wirklichkeitskonstruierenden Funktion des Theaters bewusst, geht aber theoretisch nicht tiefer auf diese Thematik ein.

3.1.2 Biografien als Dokumente I: *Distanznahmen* (Bühne für Menschenrechte, Milo Rau)

Nach einer nüchternen Dokumentation ohne Fiktionalisierungen strebt auch die *Bühne für Menschenrechte*, die unter der Leitung von Michael Ruf aktuell mit ca. 500 Künstler_innen deutschlandweit die Asyl-Monologe, die Asyl-Dialoge und die NSU-Monologe aufgeführt hat. Die Bühne für Menschenrechte führt Interviews mit Zeitzeug_innen, deren Leben von den jeweiligen Themen (Flucht/ Asyl, die Morde des „Nationalsozialistischen Untergrunds“) direkt betroffen ist und erstellt aus dem Material dieser biografischen Erzählungen Textfassungen, die von Schauspieler_innen auf die Bühne gebracht werden. Dabei werden die aufgezeichneten Texte der Interviews lediglich verdichtet, ohne dass zusätzliche Texte hinzugefügt oder Ausdrucksweisen verändert werden. In einem Erklärungsfilm über ihre eigene Arbeit bezeichnet sich die Bühne für Menschenrechte als „dokumentarisches, wortgetreues Theater. Ohne Kostüme, ohne Bühnenbild, völlig minimalistisch“.¹⁰⁰ Die biografischen Erzählungen der interviewten Personen werden im Stück ineinander gewoben, sodass eine mehrstimmige Komposition über das jeweilige Thema entsteht. Zu Beginn stellen sich die Schauspieler_innen dem Publikum kurz vor, indem sie die Repräsentations-Situation transparent machen: „Ich bin ... und ich spreche für ...“. Trotz dieser

⁹⁹ Ebd., S. 73.

¹⁰⁰ „Kurz Erklärt“-Film der Bühne für Menschenrechte, verfügbar auf: <http://buehne-fuer-menschenrechte.de/>.

distanzierenden Eingangsformulierung und der minimalistischen Bühnenanordnung ist die Erzählweise nicht durchweg distanziert – musikalische Begleitung und teils starke psychorealistische Einfühlung verstärkten in einer von mir besuchten Aufführung¹⁰¹ der *NSU-Monologe* sehr stark Emotionen wie Hilflosigkeit, Angst, Wut, Verzweiflung und Trauer. Am Ende der Vorstellung gingen viele Zuschauer_innen weinend aus dem Aufführungssaal. Die Bühne für Menschenrechte betont die affektive Wirkung der Geschichten bewusst, wenn sie in ihrem Ansatz dokumentarischen Theaters schreibt:

„Es ist, als ob die Schauspieler*innen die Menschen im Publikum direkt ansprechen, ihnen die Hand reichen und sie reinziehen in eine Welt, die die Zuschauer*innen von nun an nicht mehr kalt lassen wird: Verschlungen, verbunden und vernetzt mit den Protagonist*innen folgt das Publikum gespannt den Wegen der erzählten Geschichten. Wenn die Schauspieler*innen flüstern, schweigen, behutsam ein Wort in den Raum werfen, dann und wann lauter werden, fordernd oder wütend die Stimme anheben, einmal sogar beinahe schreien, dann dringen die Töne nicht abstrakt zu den Zuschauer*innen, dann wird das Publikum ganz direkt und in all ihrer Körperlichkeit von dem Gesagten getroffen und berührt.“¹⁰²

Die einzelnen Lebensgeschichten dienen der Berührung, welche dem Publikum das jeweilige Thema näher bringen und zu gesellschaftspolitischem Engagement anregen soll („Damit aus passiven Zuschauerinnen und Zuschauern aktive Streiterinnen und Streiter werden, benötigen wir die Erzählungen menschlicher Biografien.“¹⁰³; „Wir möchten nicht von eigenschaftslosen Betroffenen erzählen, sondern von Menschen“¹⁰⁴). Die Produktionen vertreten damit ebenfalls das Anliegen, sich „auf die Seite der Ausgeplünderten“ zu stellen und somit die Repräsentationsverhältnisse der öffentlichen Wahrnehmung zu beeinflussen. Für die Planung der neuen Produktion der „Mittelmeer-Monologe“ heißt es entsprechend: „Wie zuvor werden wir ansonsten ungehörte Stimmen verbreiten und Unsichtbares sichtbar machen.“¹⁰⁵ Es besteht bei diesem Verfahren, das Peter Weiss bereits als „Schwarz-weiß-Zeichnung“ bezeichnet hat, allerdings die Gefahr, trotz aller Komplexität der erzählten Biografien ein binäres Täter-Opfer-Denken zu fördern – in welchem die Protagonist_innen entsprechend in erster Linie als Opfer erscheinen und in dem auch Meinungen der interviewten Personen, die etwa politisch fragwürdig sind, durch die Betonung erfahrenen Leids (d.h. vor allem Psychorealismus und Musikbegleitung) relativiert oder legitimiert werden. Im Sinne des Mitleids können dann auch Äußerungen von der Bühne aus stark gemacht werden, die eigentlich einer reflexiven Distanznahme bedürfen, gerade wenn davon ausgegangen wird, dass ein Publikum zu einem bestimmten Thema noch keinen oder wenig Zugang hat. Während die meisten dokumentierten Geschichten (bzw. die Bühnenfassungen) solche kritischen Momente allerdings auslassen, möchte ich hier anmerken, dass auch diese Punkte sehr spannend sein können –

¹⁰¹ Aufführung am 02.09.2017 auf dem at.tension-Festival in Lärz.

¹⁰² <http://buehne-fuer-menschenrechte.de/dokumentarisches-theater/>, zuletzt aufgerufen am 26.09.2018.

¹⁰³ „Kurz erklärt“-Film der Bühne für Menschenrechte, s.o.

¹⁰⁴ Homepage der Bühne für Menschenrechte auf: <http://buehne-fuer-menschenrechte.de/konzept/>.

¹⁰⁵ Ebd., <http://buehne-fuer-menschenrechte.de/die-mittelmeer-monologe-in-entwicklung/>.

sie bedürften lediglich einer distanzierteren Spielweise. Diese würde ebenfalls dem Befremden vorbeugen, das mit Blick auf die Frage der Repräsentation entsteht, wenn eine weiße deutsche Schauspielerin auf einer leeren schwarzen Bühne schreit und weint, weil sie sich mit der erzählten Geschichte einer Frau identifiziert, deren Leben durch die rassistischen NSU-Morde zerstört wurde. Diese Kritik gilt womöglich nur für einige der Inszenierungen der Bühne für Menschenrechte – da sie dezentral arbeitet und die Textfassungen von unterschiedlichen Ensembles und Regisseur_innen erarbeiten lässt, bestehen zwischen den Arbeiten diesbezüglich Unterschiede.

Die Ambivalenz der von Peter Weiss in seinen „Notizen“ legitimierten „Parteilichkeit“ zeigt sich natürlich sehr viel deutlicher, wenn im Rahmen dokumentarischer Theaterarbeit nicht die Perspektive derjenigen Personen oder Gruppen eingenommen wird, die politisch benachteiligt, aber moralisch überlegen sind – sondern die Perspektive von „Tätern“ wie Diktatoren oder Massenmördern. Mit einem solchen Perspektivwechsel sorgte Milo Raus Performance *Breiviks Erklärung* (2012) in Weimar für Turbulenzen. Die Erklärung des norwegischen Massenmörders Breivik beinhaltet dessen Verbundenheitsbekundung „zu Al Quaida, zum schweizerischen Minarettverbot und zur deutschen NSU und skizziert seine Theorie des Untergangs Europas durch Einwanderung und Multikulturalismus.“¹⁰⁶ Breiviks Aussagen vor dem Osloer Gericht im April 2012 waren nicht im Fernsehen übertragen worden und sind für die Öffentlichkeit gesperrt.

“When you see and hear the presentation of a document like this in its entirety, before a staged public, you are suddenly amazed at its complexity, its fullness of meaning, its foreignness. Because what the public has to contend with in Breivik’s Explanation is the constrictive, stringent illogicality of its argumentation – a right-wing nationalist common sense which is, of course, an open secret, one that is voiced again and again.”¹⁰⁷

Die Erklärung Anders B. Breiviks wird in der Performance von der Schauspielerin Sascha Ö. Soydan vorgelesen und durch Filmaufnahmen ergänzt. Das offensichtliche Vorlesen durch eine Person, die in keiner Weise mit dem Verfasser des Textes zu verwechseln ist, stellt eine Distanz her, die den Text, das Dokument selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt. Erst durch diese nüchterne und gewissermaßen entmystifizierende Darstellung wird somit auch die „Anschlussfähigkeit“ vieler von Breiviks Äußerungen im Kontext rechtskonservativer und nationalistischer Diskurse ersichtlich. Die Distanznahme ermöglicht somit eine Analyse gesellschaftlicher Verflechtungen rassistischer, nationalistischer, nationalsozialistischer und kulturalistischer Positionen, die in den offiziellen Darstellungen des Massenmörders als „krank“ und monströs weniger Platz einnimmt.

¹⁰⁶ Homepage des International Institute of Political Murder auf: <http://international-institute.de/you-will-not-like-what-comes-after-america/>.

¹⁰⁷ Homepage des International Institute of Political Murder auf <http://international-institute.de/en/breiviks-statement/>.

3.1.3 Einfühlung als Experiment (Milo Rau)

Milo Raus Theaterarbeiten reichen von

„hypernaturalistischen Reenactments (*Die letzten Tage der Ceaușescus*) bis zu kaum mehr Theater zu nennenden Volksprozessen (*Die Zürcher Prozesse*), von der gefakten Initiative zur Wiedereinführung der Nürnberger Gesetze (als Teil des Projekts *City of Change*) bis zur, aus einem dokumentarischen Blickwinkel, sehr freien Rekonstruktion eines rassistischen Fun-Radios (*Hate Radio*)“.¹⁰⁸

Dokumentarisches „Rohmaterial“ wird von Rau auf vielfältige Weise ver- und bearbeitet, wobei sich zwei künstlerische Botschaften als Grundannahmen erkennen lassen: „Es gibt eine Realität und sie ist darstellbar.“¹⁰⁹ In seinem ästhetischen Ansatz setzt Milo Rau dabei nicht, wie etwa Peter Weiss, auf Distanznahme und präzise Untersuchungen der dokumentierten Faktenlage, sondern auf Fiktionalisierung und „(Re-)Theatralisierung“.¹¹⁰ Rau spricht in Bezug auf seine Arbeit von einem *Neuen Realismus*. Das ‚Reale‘ versteht er mit Bezug auf Lacan eine „Objektbegegnung ohne jede Vermittlung“¹¹¹, in der insbesondere die Affekte Angst und Faszination auf das begegnende Subjekt wirkten. Ausgangspunkt ist für Milo Rau oft ein Interesse, das sich aus eigenen Erfahrungen herleitet.¹¹² Die Ereignisse, denen er sich mit seinen Inszenierungen widmet, haben häufig über mediale Vermittlung in sein eigenes Leben hineingespielt. In der theatralen Auseinandersetzung verwendet er nun abermals bestimmte Medien, die die Darstellungs- und Wahrnehmungsweise der Szenen mitbestimmen.

Sich ein Bild machen – in Milo Raus Theater berührt dieses Unternehmen [...] mehrere Ebenen zugleich. Die Bilder, die er in den Videos und szenischen Prozessen kreiert und die wiederum die Zuschauer dazu anregen, sich ihre eigenen Bilder, ihre eigenen Vorstellungen zu machen, verweisen nämlich ihrerseits darauf, dass ein historisches Faktum, wie das Wort bereits sagt, immer schon etwas Gemachtes und stets aufs Neue zu Machendes ist.“¹¹³

Milo Raus Inszenierungen dokumentieren, so lässt sich Umathums Feststellung fortführen, über politische Ereignisse und Komplexe hinaus deren mediale Vermittlung in die öffentliche und individuelle Wahrnehmung. In *Die letzten Tage der Ceaușescus* (2009) ist die Inszenierungsgrundlage die Filmaufnahme der Verhandlung und Hinrichtung von Elena und Nicolae Ceaușescu 1989; in *Hate Radio* wird auf der Bühne eine ruandische Radiostation aufgebaut, auf der live solche Radiosendungen produziert werden, wie sie während und im Dienste des Völkermords in Ruanda produziert wurden. Indem Fotos, Vi-

¹⁰⁸ Rolf Bossart: Vorwort. In: Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das Institute of Political Murder, hg. von dems., Berlin 2013 (S. 6-13), S. 7.

¹⁰⁹ Nicole Gronemeyer: Banalität und Schrecken. Das realistische Experiment des Reenactments. In: Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das Institute of Political Murder, hg. von Rolf Bossart, Berlin 2013 (S. 70-77), S. 75.

¹¹⁰ Ebd., S. 76.

¹¹¹ Rolf Bossart (2013), S. 10.

¹¹² Vgl. Milo Rau: Wer hat damals meine Rolle gespielt? In: Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das Institute of Political Murder, hg. von Rolf Bossart, Berlin 2013, S. 16-19.

¹¹³ Sandra Umatham: Du sollst dir ein Bild machen! Überlegungen zu Milo Raus „Die letzten Tage der Ceaușescus“ und „Hate Radio“. In: Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das Institute of Political Murder, hg. von Rolf Bossart, Berlin 2013 (S. 36-52), S. 50.

deos, Radiosendungen – allgemein mediale Zugänge des kollektiven Gedächtnisses gezeigt und ins Medium des Theaters übertragen werden, können Zuschauende sowohl diese „Gemachtheit“ von Wahrnehmungen feststellen und sich dem Erlebnis der Aufführung aussetzen, das auf sie gleichzeitig wirkt und damit eigene Prozesse auslöst.¹¹⁴ Rau hat sich einmal als „Insektenforscher“ bezeichnet: er modelliere eigentlich nur eine Situation, die er aber nicht bestimme.¹¹⁵ Da Wirklichkeit immer in Aktion stattfindet, solle sie auch in Aktion gezeigt – und erlebt – werden, *bevor* sie distanziert analysiert werden könne. In seinen Reenactments und freieren, stärker fikionalisierten Inszenierungen dient die Rahmung vor und nach der Aufführung der Distanznahme, während Hypernaturalismus und Psychorealismus in der Spielweise stark auf Affektion setzen.¹¹⁶

In seiner *Europa-Trilogie* betont Milo Rau dagegen weniger die bereits bestehenden Medienperspektiven und stärker die subjektiven, biografischen Erzählungen von Schauspieler_innen der jeweiligen Inszenierung. Rau hat zu der Frage, warum junge Muslime zu Salafisten werden, zum Genozid in Srebrenica 1995 und zu Exilerfahrungen und Vertreibung in Osteuropa und Syrien jeweils Schauspieler_innen bzw. „Einzelschicksale ‚gecastet‘, die Schneisen schlagen in europäische Nachkriegsgeschichte und – gegenwart.“¹¹⁷ Dabei ist das Ziel, aus den erzählten Lebensgeschichten eine „Symphonie der Stimmen“ zu komponieren, „die sich zu einem großpolitischen Panorama verallgemeinern soll.“¹¹⁸ In *Empire* (2016) ist als Bühnenbild die Küche der Mutter eines der Schauspieler nachgebaut worden, in der die vier Protagonist_innen sitzen und von ihrem Leben erzählen. Über sie werden Nahaufnahmen der jeweils Sprechenden projiziert. Die erzählten Lebensgeschichten sind in einer Textfassung genau festgelegt und im Programmheft abgedruckt; sie werden von den Schauspieler_innen frei vorgetragen, ohne dass die Situation als eine geprobte erscheint.

„situativ schein spontan mit kleinen einstudierten Partnerreaktionen in Richtung einer Kamera im Dunkeln, die ihre Gesichter frontal in dokumentar-geschmackvollem Schwarz-Weiß auf einen Bildschirm über ihren Köpfen vergrößert. Die helle Kücheninsel verströmt atmosphärischen Theaternaturalismus, der Erzählton kommt sehr leise, innig und selbstbewegt über Kopfmikrofone [...]. Die angeblich unmittelbare Erinnerungs-Illusion ist gefällig inszeniert – und platzt genau im Moment der technischen Störung. Um dann punktgenau wieder einzusetzen. Die Träne quillt und funkelt wieder leicht in Maia Morgensterns feuchtem Auge [...].“¹¹⁹

¹¹⁴ „Doch weder der Tod des Tyrannen, noch die Videobilder, die fast lückenlos den Verlauf des Umsturzes dokumentieren, verbürgen die ‚Wahrheit‘ der Revolution. Dass wir trotzdem an die Bilder glauben und an die Magie des symbolischen Opfers, haben uns aufgeklärten Resteuropäern ausgerechnet die als Hinterwäldler und Barbaren verschrienen Rumänen demonstriert.“ Nikolaus Merck: Tod eines Tyrannen, auf: https://www.nachkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3662:die-letzten-tage-der-cesars-raueisenring-rol-len-den-prozess-von-1989-wieder-auf&catid=55&Itemid=100476, zuletzt aufgerufen am 27.09.2018.

¹¹⁵ Vgl. die Sendung „Sternstunde Philosophie: Juliane Rebentisch und Milo Rau über die Grenzen des Ästhetischen“ (SRF) auf: <https://hooktube.com/watch?v=pm1eYaP7JIM>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

¹¹⁶ Gronemeyer (2013), S. 71.

¹¹⁷ Franz Wille: Leben spielen. In: Theater heute 10/2016 (S. 12-14), S. 12.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd., S. 13.

Franz Wille berichtet in seiner Kritik von einem „unfreiwilligen V-Effekt“¹²⁰ in der von ihm besuchten Aufführung. Aufgrund technischer Probleme mit dem Lichtcomputer musste nach ca. einer Stunde die Vorstellung kurz unterbrochen werden. Dieser Bruch stellt für Wille die Inszenierungsweise in Frage:

„Denn was ist das eigentlich für ein sentimentbeschwerter Lebensbericht, der im Gestus augenblicklicher, maximaler Selbstergriffenheit und doch so routiniert vorgetragen wird? Und was soll man davon halten – im Wissen, dass die einstudiert scheinauthentische Selbstentäußerung als Tourneeproduktion Abend für Abend auf Knopfdruck so oder sehr ähnlich über die Bühnen geht? Grenzt das angesichts des Erzählten schon an professionelle Gefühlserpressung? Und wem hilft so eine manipulative europäische Mitleidsinszenierung?“¹²¹

Ähnlich wie bei der Bühne für Menschenrechte stellt sich die Frage, ob die Erzeugung von Mitleid beim Publikum durch psychorealistisches Vortragen ‚echter‘ Lebensgeschichten sinnvoll ist: ob diesem Versuch nicht letztlich ein Befremden des Publikums entgegensteht und ob Mitleid als Effekt, entsprechend der Brechtschen Kritik, vielmehr ein passives Zuschauen begünstigt. Im Unterschied zu den zuvor erläuterten Ansätzen bei Weiss/Piscator, der Bühne für Menschenrechte und in anderen Inszenierungen Raus werden die gesammelten biografischen Erzählungen in diesem Beispiel von denen erzählt, die sie selbst erlebt haben. Die Schauspieler_innen sprechen nicht für jemand anderen, sondern für sich selbst. Im Dreieck der Repräsentationsverhältnisse scheinen die Produktion und der Gegenstand in eins zu fallen, sodass Rezipierende den Eindruck bekommen können, der erzählten Geschichte mit der erzählenden Protagonistin unvermittelt, direkt gegenüberzustehen.

3.1.4 Biografien als Dokumente II: *Authentizität herstellen* (Rimini Protokoll)

Auch Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel) untersuchen gesellschaftliche Themen (etwa Krieg, Arbeit, Arbeitslosigkeit, Kapitalismus oder den Umgang mit Alter, Sterben und Tod), indem sie Menschen als Darsteller_innen casten, die sich in ihrem beruflichen und privaten Alltag mit dem jeweiligen Thema beschäftigen. Als sogenannte „Expert_innen des Alltags“ berichten diese Personen auf der Bühne selbst über diese Themen – aus unterschiedlichen Perspektiven, die sie aufgrund ihrer verschiedenen Biografien einnehmen. Rimini Protokoll arbeiten dabei explizit nicht mit professionellen Schauspieler_innen oder Performer_innen:

„Verfahrenstechnisch ergibt sich das Paradoxon, dass wir in der Regel zwar eher mit potentiellen Zuschauern arbeiten als mit Schauspielern, doch je mehr die Leute, die an einem solchen Projekt teilnehmen, mit dem Theater zu tun haben, um so schwieriger wird der Prozess. Je mehr sie das Medium Theater kennen, desto ungeeigneter sind sie für uns, weil sie das Medium mitreflektieren, in dem wir sie platzieren wollen.“¹²²

¹²⁰ Ebd., S. 12

¹²¹ Ebd., S. 14.

¹²² Daniel Wetzel nach Frank Raddatz: Authentische Rezepte für ein unvergessliches Morgen. Der Wunsch nach dem Echten in Zeiten des Globalen Wandels. In: Reality Strikes Back II: Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt, hg. von Kathrin Tiedemann und Frank Raddatz, Berlin 2010 (S. 139-162), S. 143.

Die Expertise der Darsteller_innen besteht entsprechend in dem, was sie zu einem bestimmten Thema zu sagen haben bzw. auf welche Weise sie mit dem Thema real verbunden sind. Da die Akteur_innen keine professionellen Schauspieler_innen sind, wird von ihnen nicht erwartet, sich mit den Mitteln psychorealistischer Einfühlung selbst zu spielen, sondern gerade das Fehlen dieses Handwerks soll betont werden. Das Wort, mit dem sowohl begeisterte Zuschauer als auch Kritikerinnen die Wirkung der „Expert_innen“ bei Rimini Protokoll besonders oft umschreiben, ist „Authentizität“. Auf der einen Seite erscheint das ‚echte Leben‘ der Menschen auf der Bühne glaubwürdig und relevant – zumal es erzählt wird von diesen ‚echten Menschen‘ selbst, die nicht nur so tun, als hätten sie etwas mit dem Thema zu tun. Bezogen auf die Diskussion der Geschichtsbegriffe in Kapitel 2 lässt sich der Wunsch bzw. die Feststellung solcher Authentizität mit den Ansprüchen des Historismus verbinden: „die Quelle“ spricht persönlich und wir erfahren, wie etwas „wirklich gewesen ist“. Wieder erscheinen Darstellung und Gegenstand („Ich/mein Leben“ und „Meine Lebens-Geschichte“) identisch, wobei allerdings die Bühnensituation unausweichlich erfordert, die Darstellungsweise mit wahrzunehmen. Anders als bei den professionellen Schauspieler_innen bei Milo Rau – ausgenommen den Moment technischer Störung – kann und soll das Publikum hier nicht den Eindruck erlangen, mit den Privatpersonen in der heimatlichen Küche zu sitzen. Als *bewusster* V-Effekt wird hier vielmehr auf die alltäglichen Formen der Selbstinszenierung gesetzt, die die „Expert_innen“ auf der Bühne nutzen – die aber dort ganz anders wirken, weil es eben eine Theaterbühne ist.

Frank Raddatz vermisst in diesem Ansatz die vertiefte theatrale Auseinandersetzung, die in Vergessenheit gerate, wenn es nur noch darum gehe, ‚echt‘ zu wirken: „Die Laien, die sich ansonsten nicht vom Zuschauer unterscheiden, sollen ganz normal wirken und eben nicht Theater spielen. Kein gutes Theater und kein schlechtes Theater – überhaupt kein Theater.“¹²³ Raddatz kritisiert an der Arbeitsweise von Rimini Protokoll aber auch die Gefahr der Ausstellung oder des Narzissmus, wenn es lediglich darum gehe, etwas über sich zu erzählen. „Deswegen suchen Rimini Protokoll Bürger für ihre Aufführungen, die nicht spielen können, aber bereit sind, etwas von sich und ihrem Leben preiszugeben und zu erzählen.“¹²⁴ Während Raddatz in dem Wunsch nach Echtheit eine Sehnsucht bestätigt sieht, die sich auch in Formaten des Reality-Fernsehens bestätigt findet und die das Theater seiner Kunsthaftigkeit beraube, sieht Jens Roselt in dieser Arbeitsweise ein Beispiel für die „Arbeit am Nicht-Perfekten“.¹²⁵ Mit dem Begriff des *Nicht-Perfekten* sucht Roselt einen präziseren Zugang zur oft gesuchten ‚Wirklichkeit‘, mit der sich Theaterformen seit den 2000er Jahren vertieft beschäftigen. Roselt betont den Aspekt des Ausgeliefertseins Einzelner an diese Wirklichkeit. „Wirklichkeit ist also das, was einem geschieht, was einem

¹²³ Raddatz (2010), S. 143.

¹²⁴ Ebd., S. 143.

¹²⁵ Jens Roselt: Die Arbeit am Nicht-Perfekten. In: Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater, hg. von Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten, und Christel Weiler, Berlin 2006, S. 28-38.

widerfährt, was man erleidet – eben was auf einen wirkt.“¹²⁶ Er macht dabei deutlich, dass es sich beim Zugriff auf Wirklichkeit eben nicht um komplett kontrollierbare und schon gar nicht vorhersehbare Ereignisse handle.

„Wir können Wirklichkeit nicht aufsuchen, sondern es sucht uns auf oder heim – überall, unerwartet und ungebeten. Es wird nicht vorgefertigt und ausgestellt, sondern es ereignet sich. Wirklichkeit kommt einem nicht zuvor, sondern immer dazwischen.“¹²⁷

Soll Theater Wirklichkeit zeigen, untersuchen oder sich an ihr abarbeiten, sieht Roselt es als natürliche Folgerung an, den Blick auf die Art und Weise zu richten, wie das eigene Leben erfahren wird.

„Das eigene Leben kann gewissermaßen als Paradigma des Nicht-Perfekten gelten, denn, solange man lebt, ist es ungeschlossen, nicht fertig und offen für Veränderungen, die mitunter als unangenehme Einschnitte erfahren werden – eben als etwas, das dazwischen kommt.“¹²⁸

Welche Form eignet sich nun für die nicht-perfekten Lebenswirklichkeiten, in welcher narrativen Struktur lässt sich von ihnen erzählen? Bei Rimini Protokoll steht wie gesagt ein bestimmtes Thema im Zentrum, mit dem ihre „Expert_innen“ in irgendeiner Weise verbunden sind. Bereits das Casting der Darsteller_innen zielt darauf, unterschiedliche Perspektiven auf das gewählte Thema zu eröffnen.¹²⁹ Jens Roselt beschreibt am Beispiel der Inszenierung *Sabention* (einem Stück mit sieben ehemaligen Mitarbeiter_innen der belgischen Fluggesellschaft Sabena, zweieinhalb Jahre nach dem Bankrott der Firma und dem Arbeitsverlust der Akteur_innen), auf welche Weise die Erfahrungen der Darsteller_innen in gestaltete Erzählungen bzw. Inszenierungen überführt werden. Die Erzählungen der ehemaligen Mitarbeiter_innen der Fluggesellschaft wurden zeitlich in die Phasen vor, während und nach ihrer Anstellung aufgeteilt. Diese Rahmung umkreist also schon die Pleite der Firma und platziert sie zentral in den Lebensgeschichten der Menschen auf der Bühne. Es entsteht der Eindruck einer Biografie, deren Aufbau fragil sei und der jederzeit Risse bekommen könne.¹³⁰ In *Sabention* war die vorherrschende Form der Darstellung der ans Publikum gerichtete Bericht. Hier griff der autobiografische „Pakt“ (Ricœur): es entstand der Eindruck, die berichteten Passagen seien ‚echt‘. Dabei betont Roselt aber, dass in den Berich-

¹²⁶ Ebd., S. 29.

¹²⁷ Ebd., S. 29-30.

¹²⁸ Ebd., S. 31.

¹²⁹ Die Auswahl- und Kompositionsmöglichkeiten sind hier freier als bei Milo Raus *Europa-Trilogie*, da eben nicht nur die Geschichten von Schauspieler_innen gesammelt werden. Damit erweitert sich entsprechend das dokumentarische Material. Franz Wille merkt in seinem bereits zitierten Artikel zu der Auswahl der *Europa*-Geschichten an: „Man konnte in den ersten beiden Teilen darüber streiten, wie gelungen und aussagekräftig die ausgewählten Lebensberichte jeweils waren. Erzählen die Erfahrungen einer vaterlosen `68er-Kindheit von renommierten belgischen Schauspielern wirklich etwas über die Radikalisierung sozial abgehängter muslimischer Jugendlicher? [...] Oder sind einzelne Stimmen eher ausgewählt worden, weil die koproduzierenden Theater eben auch beteiligt werden mussten und Schauspielerprominenz im internationalen Kunstbetrieb eine eigene Währung ist?“, Wille (2016), S. 12.

¹³⁰ Vgl. Roselt (2006), S. 31.

ten eine distanzierte Haltung zum selbst Erlebten eingenommen wurde, das als Erzählung in einem engen Inszenierungsrahmen zwar ‚echt‘ wirkte, aber doch als Teil einer geprobtten Theateraufführung erschien:

„Eine nahezu pathetische Größe erlangen die Personen auf der Bühne nämlich nicht, weil sie uns so glaubhaft ihr Leid klagen bzw. alles tatsächlich erlebt haben, sondern weil sie stets eine Distanz zu ihrer eigenen Geschichte wahren. Sie schaffen damit einen Handlungsspielraum und eine Eigenmächtigkeit, die ihnen durch den tatsächlichen Konkurs entzogen worden war.“¹³¹

Die Expert_innen werden hier also einerseits zu souveränen (distanzierten) Erzähler_innen ihrer Geschichten und erscheinen gleichzeitig besonders glaubwürdig und das durchscheinende „Nicht-Perfekte“ ihrer Spiel- bzw. Darstellungsweise:

„Diese Schauspiel-Laien sind in dem Sinne professionell, indem sie in irgendeiner Form stets auf sich zurückweisen und ein Theater der Selbstauskunft beherrschen. Die Menschen, die zuschauen, nehmen sich selbst darin wahr. [...] Das ist ein Moment von leicht angestachelter Aufmerksamkeit.“¹³²
(Daniel Wetzel)

Der Eindruck, etwas ‚echtes‘ von der Bühne zu erfahren, entsteht dann nicht allein durch das Verhältnis der Darsteller_innen zu dem, was sie erzählen (und angenommener Weise wirklich erlebt haben), sondern durch ihre einerseits souverän-distanzierte, aber ebenfalls allgemein „unverstelltere“ oder auch unbeholfenere Wirkungsweise, die sich von der souveränen Selbstinszenierung professioneller Schauspielerinnen und Performer unterscheidet. Rückgreifend auf Wetzels weiter oben zitierte Formulierung ist es dann entscheidend, dass die Laien auf der Bühne das Medium Theater *selbst* nicht mitreflektieren, sondern von den Regisseuren in das Theater hinein „platziert“ werden. Während sie inhaltlich Expert_innen ihrer Geschichten sind und im Laufe des Probenprozesses eine distanzierte Haltung entwickeln, die zum Eindruck souveräner Erzähler_innen führt, sollen sie gleichwohl ihre alltägliche Wirkungsweise beibehalten. Das Publikum – angenommen werden hier keine professionellen Theatermacher_innen – sehe sich dann in diesen Auftritten gespiegelt. Wenn auch dieser Effekt an hier nicht überprüft werden kann, so scheint es lohnenswert, ‚Authentizität‘ als einen *Effekt* im Rezeptionsprozess aufzufassen, und dadurch gerade nicht mit der Identität von Zeichen und Bezeichnetem bzw. Darstellung und Person, deren Leben dargestellt wird, zu verwechseln. Als ein Effekt oder eine Wirkungsweise theatraler Inszenierung bleibt ‚Authentizität‘ entsprechend in Anführungszeichen stehen.¹³³ So gedacht muss sie auch nicht als das Gegenteil von Fiktion verstanden werden. Inszenierungsrahmen können eine Doppelbödigkeit herstellen, „aus der sich das Spiel mit dem Realen im Theater stets generiert.“¹³⁴ Zum Spiel mit

¹³¹ Ebd., S. 32.

¹³² Daniel Wetzel in: Wege zu einer neuen Authentizität? Strategien der Realitätskonstruktion (Gesprächsprotokoll). In: Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater, hg. von Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler, Berlin 2006 (S.14-27), S. 18.

¹³³ Vgl. Einleitung der Herausgeberinnen zu Wege der Wahrnehmung (2006), S. 7.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 6-7.

„Wirklichkeit“ wird die Darstellung der eigenen Person oder Geschichte dann, wenn zu dem Effekt der Authentizität jener der Theatralität oder der Fiktionalisierung tritt.

Wie geschieht das? Benjamin Wihstutz vergleicht zur Differenzierung dieser Frage Stefan Kaegis *Cargo Sofia X*¹³⁵ mit einer „BVG-Tunneltour im U-Bahn-Cabrio“. Neben der Gemeinsamkeit, dass es sich bei beiden Veranstaltung um „das Aufsuchen einer Parallelwelt des Alltags [handelt], die dem Auge normalerweise verborgen bleibt“¹³⁶, lässt sich für Kaegis Arbeit ein künstlerischer Rahmen feststellen, der auf den Ablauf der Veranstaltung und die Zusammensetzung des Publikums Auswirkungen hat und insbesondere den Rezeptionsprozess maßgeblich verändert.

„So ‚authentisch‘ sich die Inszenierungsform, ihre (Nicht-)Orte und Protagonisten geben mögen, solange die Aufführung einen inszenatorischen, raum-zeitlich abgesteckten Rahmen erkennen lässt, innerhalb dessen Zuschauer und Akteure aufeinander treffen, bleibt sie als Theater gerahmt und verweist damit auf die ästhetische Differenz.“¹³⁷

Dabei ist es zuallererst die Rahmung der Veranstaltung *als Theater*, durch die das Wahrgenommene als etwas anderes Wahrgenommen wird. „[A]uch ohne Proszeniumsrahmen und Kennzeichnung einer Bühnenfiktion impliziert die Rahmung als Theater [...] dass auf der ‚Bühne‘ nicht das ‚wahre Leben‘ der Akteure, vielmehr etwas innerhalb einer künstlerisch inszenierten Situation stattfindet.“¹³⁸ Für das Beispiel *Cargo Sofia X* gibt Wihstutz ebenfalls an, dass die gesprochenen Texte *als geprobte* Texte erkennbar werden. Auf diese Weise wird deutlich, dass hier ausgewählt, bewusst formuliert und eben geprobt wurde – ob nun alles Gesagte (und Gezeigte) Fakten sind oder Fiktion, wird dadurch unklar. Wenn somit nicht nur die Lebensgeschichten ‚echter Menschen‘ zum dokumentarischen Material werden, sondern auch ihre (Selbst-)Darstellungsweise, dann wird es unentscheidbar, ob etwas spontan passiert (und somit ‚wirklich‘ authentisch ist) oder ob Authentizität ein beabsichtigter Inszenierungseffekt ist.¹³⁹ Auf diese Weise wird deutlich, dass sich „[d]ie Kategorien des Fiktiven und des Authentischen [...] im Gegenwartstheater mithin nicht gegenseitig abzulösen [scheinen], sondern sich vielmehr auf neue Art und

¹³⁵ Das Projekt trägt den Untertitel: „Eine europäische LastKraftWagen-Fahrt“, der Ankündigungstext auf der Homepage erläutert: „Mit 2 bulgarischen LKW-Fahrern und - je nach Aufführungsort - Berliner Fleischspediteuren, südfrenchösischen Gemüsegroßhändlern, Warschauer Logistikern, Essener Autobahnpolizisten, serbischen Verkehrsplanern, madrilenischen Magazinarbeitern oder Dubliner Hafenarbeitern. [...]Stefan Kaegis LastKraftWagen ist ein gelebtes räumliches Modell. Ein orts-spezifisches Stück für europäische und angrenzende Städte. Im Frühling 2006 wird ein bulgarischer Lastwagen so umgebaut, dass er statt Ware Erzählungen transportiert. Der Lastwagen dient zwei Fernfahrern, dem Regisseur, einem Video- und einem Sounddesigner einerseits als Wohnmobil, andererseits als Beobachtungs- und Repräsentationsvitrine ihres nomadischen Blicks auf Europa. Abends ist der LKW mobiler Zuschauerraum mit einem Schau-Fenster auf einer Seite des Trucks. Wo Ware war, sitzt nun das Publikum und blickt verfremdet zurück auf die Stadt.“, auf: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/cargo-sofia-x>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

¹³⁶ Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlungen im Gegenwartstheater*, Diss., Berlin 2012, S. 183.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. die Anmerkungen von Sandra Umathum in: *Wege zu einer neuen Authentizität? Strategien der Realitätskonstruktion (Gesprächsprotokoll)*. In: Fischer-Lichte u.a. (2006; S.14-27), S. 20.

Weise miteinander [...] vermischen.“¹⁴⁰ Etwas passiert innerhalb eines künstlerischen Rahmens, aber das, was passiert ist nicht in jedem Moment eindeutig als Kunst erkennbar. Authentizität als ein Effekt von Unmittelbarkeit entsteht in dem Moment, in dem die Medialität oder Vermitteltheit des Wahrgenommenen verschwimmt, verschwindet oder unentscheidbar wird. Als Rezeptionseffekt ist die Frage, ob etwas authentisch wirkt oder künstlich, und ob es dadurch z.B. irritiert, unterhält oder auch beschämt, immer abhängig von den spezifischen Bedingungen eines Rezeptionsvorganges und individuellen (Vor-)Verständnissen.

3.2 Authentizität *ausstellen*?

Insbesondere, wenn Akteur_innen Bühnen betreten, die keine professionellen Performerinnen oder Schauspieler sind und die von sich selbst erzählen, wird einerseits oft deren ‚Authentizität‘ gelobt, aber auch die (Gefahr einer) *Ausstellung* dieser Personen formuliert und attestiert. Während in theaterpädagogischen Kontexten unterschiedliche Methoden und Inszenierungsansätze als „Schutz der Akteur_innen“¹⁴¹ diskutiert werden, liefern Rimini Protokoll provokante Gegenstandspunkte:

„Wir sind das Anti-Aufwärmtheater. Die Temperatur der Leute, wenn sie hier hinkommen, ist sehr interessant. Diese Transformation in so einem homogenen ‚Ich-versteh-dich-auch-sehr-gut-Theaterkörper‘ ist einfach widerlich. Warum etwas wegmassieren? [...] Das sind Erfahrungen, die wir aus der Theaterpädagogik als Narben haben.“¹⁴²

„Aufwärmen“ steht hier als paradigmatisches Beispiel für eine Theaterpädagogik, die weniger die Unterschiedlichkeit der individuellen Darsteller_innen interessiert, als vielmehr eine Vereinheitlichung der Teilnehmenden im Sinne einer positiven Gruppenerfahrung. Eine radikale Auseinandersetzung mit Themen und die Befragung des eigenen Lebens treten in einem solchen Ansatz in den Schatten eines „pädagogischen“ Prozesses, der bestehende Konflikte oder spezielle Haltungen und Zustände ausblendet, um „Spiel und Spaß“ auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner zu erzeugen. Der (Theater-)Pädagogikbegriff, der hier verwendet wird, rekurriert dabei auf alltagssprachliche negative Konnotationen von „Pädagogik“ als eher verschwommene Ansammlung von Praktiken, die auf (überflüssige?) moralische Um-erziehung vielmehr als auf sinnvolles und produktives Lernen durch Erfahrungen fußt. Rimini Protokoll casten, wie bereits erwähnt, Menschen aus unterschiedlichen (realen) Lebenskontexten für ihre Stücke. Mithilfe der Geschichten, die aus diesen Leben geformt werden, entstehen Stücke oder andere theatrale Formate, die ein bestimmtes Thema dokumentieren sollen. Die jeweilige Darstellerin soll dabei ihre eigene Geschichte präsentieren, weniger die der anderen Darsteller. Wie im vorigen Abschnitt formuliert, fungiert also die Lebensgeschichte der Performer_innen als Dokument, dessen Aussagekraft (in

¹⁴⁰ Einleitung der Herausgeberinnen. In: Fischer-Lichte u.a. (2006), S. 7.

¹⁴¹ Vgl. u.a. Gudrun Herrbold: Der Glamour der Peripherie. In: Biographie.Theater, Fokus Schultheater 11, hg. vom Bundesverband Theater in Schulen e.V., Hamburg 2012 (S. 17-22) und verschiedene Praxisberichte von Schultheaterproduktionen im gleichen Heft.

¹⁴² Daniel Wetzel, zit. nach Norma Köhler: Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung, München 2009, S. 63.

Form von ‚Authentizität‘) dadurch verstärkt wird, dass die Performer_innen nicht über professionelle Schauspieltechniken verfügen und die Theaterbühnen-situation nicht gewohnt sind. Von denjenigen, die sich bei Rimini Protokoll als Performer_innen zur Verfügung stellen, wird also eine interessante Lebens-situation und ein gewisses Maß an Unwissenheit über souveräne Selbstdarstellung im Theaterkontext verlangt.¹⁴³ Die Akteur_innen dienen als Quelle, als Dokument, das durch die Inszenierung Teil einer Erzählung wird, an der sie mitwirken.¹⁴⁴ Die Lebensgeschichte in ihrer subjektiven Perspektivierung und Darstellungsweise wird zum Objekt der Betrachtung durch die Zuschauenden.¹⁴⁵ In der Rezeption ist die Erwartung und Wahrnehmung des Publikums von großer Bedeutung. Wird die Aufführung als Kunst oder als ‚echtes Leben‘ verstanden? Werden die Akteur_innen als Privatpersonen mit einer bestimmten beruflichen o.ä. Identität wahrgenommen und bewertet,¹⁴⁶ oder als Performer_innen von Subjektivität im Sinne des oben ausgeführten dezentrierten Subjektbegriffs, der Einzelne immer im Wechselspiel mit kultureller Praxis versteht? Wird eine Perspektive in ihrer Bedingtheit erkennbar oder ein klarer Stand-punkt inszeniert, der möglicherweise bestehende Klischees verfestigt oder neue Zuschreibungen kre-iert?

In Bezug auf die Erarbeitung eines dokumentarischen Theaterstücks dieser Art ist zu fragen, welcher Spielraum den einzelnen Akteur_innen zugemessen wird, um die Erzählung ihrer eigenen Geschichte zu reflektieren und produktiv (mit) zu gestalten. Wird hier eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen

¹⁴³ „Zwar operieren in diesem Theater Laiendarsteller, allerdings ganz bestimmte Akteure. Keineswegs ist erwünscht, dass diese Laien etwa Lust haben Theater zu spielen, oder dass sie irgend eine Art Schauspielunterricht hatten oder sonst wie Erfahrung sammelten. Solche Laien können nicht mitmachen.“, Raddatz (2010), S. 143.

¹⁴⁴ Dirk Pilz kritisiert entsprechend, dass Rimini Protokoll nicht Theatermacher, sondern Geschichtsschreiber „als Archäologen der Gegenwart“ seien: „Sie behandeln ihre auf der Bühne erzählten Alltagserfahrungen wie der Historiker seine Quellen – als Beleg für seine Tatsächlichkeit.“, Dirk Pilz: Der Klammergriff des Für und Wider. Wie das deutschsprachige Theater das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart behandelt. In: Neue Zürcher Zeitung vom 13./14.09.2008, zit. nach Raddatz (2010), S. 143.

¹⁴⁵ Katharina Keim weist in der Auseinandersetzung mit ‚Authentizität‘ darauf hin, dass allgemein in Egodokumenten Subjekt und Objekt des Erkennens identisch seien, was sie als Quellen etwa von Akten oder offiziellen Dokumenten unterscheidet. Dabei geht sie nicht weiter auf die Medialität und Konstruktivität solcher Selbstaussagen ein. Doch gerade für die Selbst-Erzählung im Theater durch Menschen, die gewöhnlich nicht Theater spielen oder performen, möchte ich diese Sichtweise in Frage stellen. Zunächst aufgrund der theatralen Kommunikationssituation: nicht *dass* ich über mich und mein Leben spreche, sondern gerade auch *wie* ich dies tue (natürlich sowohl sprachlich als durch unterschiedlichste andere Mittel der Inszenierung), ist ausschlaggebend für die Bedeutung meiner Erzählung in der Rezeption durch ein Publikum. Wenn Darsteller_innen per se möglichst wenig Erfahrung damit haben sollen, von der Bühne aus mit einem Publikum zu kommunizieren, können sie ggf. nicht bewusst selbst entscheiden, was sie wie darstellen, sondern sind auf das professionelle Regiewissen etwa von Rimini Protokoll angewiesen. Die Regie dann erzählt die Geschichte in der über das Leben einer Darstellerin ebenso mit wie das Publikum. Vgl. Katharina Keim: Der Einbruch der Realität ins Spiel. Zur Synthese von Faktizität und Fiktionalität im zeitgenössischen semi-dokumentarischen Theater und den Kulturwissenschaften. In: Tiedemann/Raddatz (2010), S. 127-138.

¹⁴⁶ Boris Groys bezeichnet die Darsteller_innen dieser Inszenierungstechnik als „ready-mades“, womit er auf die Versetzung von Alltagsgegenständen in einen Kunst-Rahmen verweist, wie sie insbesondere Marcel Duchamp betrieben hat. Vgl. Zur Situation des Geschmacks unserer Zeit oder wie der Schauspieler zum Ready-made wird (Gesprächsprotokoll). In: Tiedemann/Raddatz (2010), S. 21-35.

angeregt, die die eigene Perspektive beeinflussen? Werden bestehende (positive, negative, neutrale) Selbstbilder bzw. Identitätsentwürfe gestärkt?

Diese Fragen sind deswegen relevant, weil sie sich auf das Verhältnis Einzelner zu einer Gesellschaft bzw. Kultur beziehen, das in einer künstlerischen Aufführung skizziert wird und damit seine politische Dimension betreffen. Fehlt eine Sichtbarmachung der Prozesse, die zur Subjektivierung beigetragen haben und damit ein Zugang zum Nachvollziehen von Positionen, die Zuschauenden ungewohnt sind, erscheinen die sich selbst darstellenden Performer_innen ‚fremd‘ und ‚exotisch‘. Zuschauende können so zu Voyeur_innen werden, die ‚Andere‘ beobachten, von denen sie sich gleichzeitig abgrenzen.

3.2.1 Exotismus

In der Untersuchung dieser „Ausstellungsgefahren“ drängen sich zwei kulturelle Phänomene des 17. bis 19. Jahrhunderts auf: sogenannte *Freak Shows* und *Völkerschauen*. ‚Freak Shows‘ entstanden im viktorianischen England im 17. Jahrhundert und waren Bestandteil sowohl der europäischen als auch der nordamerikanischen Vergnügungskultur der Neuzeit. Als ‚Freaks‘ galten Menschen, die insbesondere aufgrund ihrer körperlichen Erscheinung bestehenden Normen nicht entsprachen. Abenteuerliche Geschichten erzählten, wie es zu einer je vorgeführten Abweichung von der Norm gekommen sei – wobei hier die Sensationslust der Zuschauenden und die Gewinnorientierung der Zirkusse und Show-Betreiber wenig Motivation zu differenzierten Darstellungsweisen boten. ‚Freak Shows‘ waren Spektakel mit einer hohen Anziehungskraft, in denen Differenz markiert wurde: auf der Seite der Norm saß und schaute das Publikum, auf der Seite der Abweichung Menschen, die angeschaut wurden und deren Geschichte erzählt wurde. Thema war also explizit immer das Trennende, das die Menschen, auf die geblickt wurde, zu etwas Exotischem, Anderen, oft auch Abstoßenden oder Bemitleidenswerten machten.¹⁴⁷ Vorführungen einzelner als ‚exotisch‘ markierter Menschen hatte es zuvor bereits im alten Ägypten gegeben; im römischen Reich wurden besiegte „Barbaren“ der Öffentlichkeit präsentiert. „Kuriositätenkabinette“ (bestehend aus seltenen Steinen, Pflanzen oder Artefakten) an den Höfen Adelliger wurden in der frühen Neuzeit zunehmend durch sogenannte „lebendige Sammlungen“ ergänzt. Im Zuge des bereits fortgeschrittenen Kolonialismus etablierte sich im späten 19. Jahrhundert zudem eine Veranstaltungsform, die weniger einzelne, von körperlichen Normen abweichende Personen ausstellte, sondern Gruppen von Menschen: sogenannte „Stämme“ oder Vertreter_innen bestimmter „Völker“, „Nationen“ oder „Rassen“.¹⁴⁸ Während ‚Freak Shows‘ einzelne Individuen in ihrer Unähnlichkeit zu allen anderen Men-

¹⁴⁷ Vgl. Artikel „Freak Show“ der British Library auf: <http://www.bl.uk/learning/cult/bodies/freak/freakshow.html>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.

¹⁴⁸ Vgl. u.a.: MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit. Völkerschauen in Deutschland, Österreich, Schweiz, UK, Frankreich, Spanien, Italien, Japan USA..., hg. von Pascal Blanchard – Nicolas Bancel – Gilles Boëtsch, Hamburg 2012; Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940, Frankfurt am Main 2005; Stefanie Wolter: Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge

schen darstellten, zeigten „Völkerschauen“ Konstruktionen von Gruppenzugehörigkeiten, die u.a. biologische und ethnologische Kategorien und Hierarchisierungen zu bestätigen suchten. Zeitgenössische Wissenschaftsdiskurse erörterten unter anderem die Evolutionstheorie Darwins und die sogenannte „Rassenhygiene“. Die dort vorgebrachten Annahmen wiederum befanden sich in einem engen Wechselspiel mit den politischen Veränderungen, welche Nationalstaatsbildung und Kolonialismus mit sich brachten. Entsprechend eigneten sich zur Schaustellung exotischer „Völker“ alle Nicht-Weißen Menschen, die sich aufgrund bestimmter äußerer Merkmale in Gruppen zusammenfassen ließen. Dabei wurden tatsächliche familiäre, politische oder kulturelle Gruppenzugehörigkeiten, aber auch Selbstbilder wenig beachtet – unterschiedliche Personen wurden aus einem bestimmten kolonisierten Gebiet angeworben, unter Vertrag genommen und nach Europa oder Nordamerika gebracht und dort oft auch unter wechselnden ethnologischen Bezeichnungen vorgestellt (z.B. in Mannheim als „Abessinier“ und kurz darauf in Wien als „Ashanti“).¹⁴⁹ Da es sich um kommerzielle Veranstaltungen handelte, wurde entlang gängiger Stereotypen ein inszenatorischer Rahmen gesteckt, in dem sich die Schaustellung bewegen konnte. Es wurden von den engagierten Personen Rollen eingenommen, die mit einer bestimmten Kostümierung, teils Schminke, mit Handlungs- und Haltungsvorgaben verbunden waren – während die Veranstalter immer wieder betonten, dass alles an der Schaustellung „echt“ sei und damit zu einer Betrachtungsweise aufforderten, die zwischen Darstellung und ‚Wirklichkeit‘ nicht unterschied. Teils über Monate hinweg führten die Darsteller_innen der „Völkerschauen“ bestimmte Abläufe auf, wie Kämpfe, Tänze, handwerkliche Tätigkeiten oder Rituale. Vom Zaun aus sahen ihnen Besucher_innen dabei zu, häufig mit Begleitmaterialien wie erläuternden Heften oder Ausstellungszeitungen ausgestattet. Was gesehen wurde, konnte auf diese Weise in ethnologisches Wissen eingeordnet werden. Obwohl es sich um Unterhaltungsereignisse handelte, gab es so meist einen wissenschaftlicher Anspruch auf Erkenntnis/Wissen (und damit Macht) über jene ausgestellten Menschen.

Diese Veranstaltungen wurden nicht als ‚Theater‘ gerahmt, sondern galten als Attraktionen, die vergnügen, aber auch ein bestimmtes Wissen über die aus- bzw. dargestellten ‚Anderen‘ fördern sollten. „Ausstellen“ impliziert dabei bereits eine der Darstellung zugrunde liegende ‚Echtheit‘ der Darstellung. „Darstellung“ impliziert zumindest den Zeichenaspekt: in der Darstellung muss für etwas eine Form gefunden werden. „Ausstellen“ legt auch bei Auftritten nicht-professioneller Darsteller_innen im Theater der Gegenwart eher nahe, dass etwas, so wie es ist, aus einem Kontext herausgenommen und öffentlich gezeigt wird: „Ausgestellt“ wird durch eine zu große Privatheit oder Intimität, die letztlich Belangloses,

des Massenkonsums, Frankfurt am Main 2005; Peer Zickgraf: Völkerschau und Totentanz. Deutsches (Körper-)Weltentheater zwischen 1905 und heute, Marburg 2012.

¹⁴⁹ Vgl. Swantje Henning: Die Geschichte eines Somali-Dorfes. Völkerschau in Oldenburg. In: Das Somali-Dorf in Oldenburg 1905 – Eine vergessene Kolonialgeschichte?, hg. von Mamoun Fansa, Oldenburg 2005 (S. 11-26).

Banales zutage fördert, von dem das Publikum womöglich gar nichts wissen möchte (Stichwort: „Nabelschau“).

Oder eine Person oder Personengruppe wird als besonders interessant herausgehoben. Dann greift das Konzept des Exotismus. Dieser lässt sich in den entsprechenden Situationen beschreiben als

„eine Zuschauerrezeption, die zwischen einer Faszination und Inferiorität des Fremden auf der Bühne oszilliert, unabhängig davon, ob es sich um Akteure eines für das Publikum fremden sozialen Milieus, um Angehörige einer fremden Kultur oder um von der Gesellschaft stigmatisierte Menschen handelt.“¹⁵⁰

Die Gefahr exotistischer Darstellung drängt sich insbesondere dann auf, wenn sogenannte „Randgruppen“ zu „Zielgruppen“ gemacht und auf Bühnen gestellt werden: dann erzählen ‚echte‘ „Jugendliche mit Migrationshintergrund“ über das Leben als „Jugendliche mit Migrationshintergrund“, „Behinderte“ zeigen ihre „Behinderungen“ und „Alte“ sprechen über das „Altsein“. All diese Beispiele verweisen auf diskriminierende Strukturen, in denen sich sowohl die Akteur_innen („Zielgruppen“), Regisseur_innen und Zuschauenden befinden und deren Sichtbarmachung in vielen Fällen sinnvoll ist. Die Frage ist nur: welcher Anspruch besteht dabei auf die ‚Echtheit‘, die angenommene Authentizität derjenigen, die dabei *sich selbst* darstellen sollen? In welchem Verhältnis steht die Präsenz bestimmter Akteur_innen auf der Bühne mit bestehenden Vor-Urteilen und Zuschreibungen?

„Die Mehrheit der stereotypen Bilder über Menschen ‚mit Migrationshintergrund‘ entsteht gerade über die Ausstellung von vor-identifizierten Differenzen. Nicht zuletzt riskiert sie, denjenigen, die auf der Bühne sprechen sollen, wollen oder dürfen, vorzuschreiben, wie dieses Sprechen auszusehen hat, um gehört und anerkannt zu werden.“¹⁵¹

Als ‚lebendige Dokumente‘ oder zeithistorische Quellen können die Personen, die auf der Bühne von ihrem Leben und somit über sich erzählen sollen, auch allein der Bestätigung von Annahmen dienen, die bereits – über sie und eine gesellschaftliche Situation, mit der sie verbunden sind – existieren. Zwei Punkte sind hierbei relevant: Welchem Publikum wird hier etwas gezeigt? Wird angenommen, dass die Zuschauenden sich – wie bei Rimini Protokoll formuliert – in den „Expert_innen“ selbst wiedererkennen? Oder wird einem Publikum gerade das gezeigt, was es (angenommener Weise) nicht kennt: ein ‚nicht-behindertes‘ Publikum sieht ‚Behinderte‘ und soll dabei etwas über ‚Behinderung‘ lernen.¹⁵² Dabei steht immer auch die Frage im Raum, welche Zugänge von und in Theatern und anderen Spielorten

¹⁵⁰ Wihstutz (2012), S. 193.

¹⁵¹ Tania Meyer: Gegenstimmgebung. Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit, Bielefeld 2016, S. 70.

¹⁵² „Wenn sich die heutigen westlichen Gesellschaften nach wie vor als Dominanzgesellschaften bezeichnen lassen – wenn auch sicherlich weniger offensichtlich als zu Zeiten der Völkerschauen, so besteht kein Zweifel daran, dass Aufführungen, in denen die ‚echten‘ Behinderten, Fremden, Arbeitslosen oder sozial Unsichtbaren auf der Bühne stehen, weiterhin die Gefahr einer exotistischen Perspektive eingeschrieben ist.“, Wihstutz (2012), S. 196. Beispiel aktueller Produktionen für die Reproduktion bzw. auch Konstruktion von Differenz sehe ich in der Inszenierung Dschingis Khan (2012) des Performance-Kollektivs Monster Truck. Performer_innen mit Down-Syndrom werden als „Mongol_innen“ verkleidet und mit Headsets ausgestattet, über die ihnen Anweisungen der (nicht-behinderten) Regisseur_innen gegeben werden. Vgl. <http://www.monstertrucker.de/arbeiten/dschingis-khan/#info>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

geschaffen werden, wie teuer Eintrittsgelder sind, ob Stücke mit Übersetzungen, Barrierefreiheit o.ä. aufgeführt werden. Reflektiert ein Theater Diskriminierung auf der Bühne, ohne eine Teilhabe jener Personen zu ermöglichen, deren Diskriminierung ihm angeblich ein Anliegen ist?¹⁵³ Thematisiert eine Inszenierung politische Themen nur inhaltlich bzw. auf der Textebene oder verwirklicht sie, mit Rancière gesprochen, das, „was die Politik nur dem Schein nach realisiert: die Formen des konkreten Lebens zu ändern und nicht nur [...] die Gesetze und Formen des Staates“¹⁵⁴? „Formen des konkreten Lebens“ zu ändern, wird im Theater dann möglich, wenn die theaterspezifischen Kommunikationsbedingungen zwischen Darsteller_innen und Publikum, innerhalb des Publikums und des Ensembles, sowie die verschiedenen Perspektiven auf ein Thema in der Inszenierung reflektiert werden. Sofern die Biografien von Darsteller_innen das dokumentarische Material einer Inszenierung stellen, ist es dann erst die Distanzierung von der eigenen Geschichte, die eine Auseinandersetzung mit dem Thema ermöglicht. Geschieht dies nicht, verbleiben Darsteller_innen in den bereits im Alltag eingenommenen Perspektiven, während ihnen ein Publikum dabei zusieht. Das politische Potenzial solcher Situationen wäre dann vor allem die Verfestigung von Selbst- und Fremdbildern bzw. Zuschreibungen. Distanzierung entsteht etwa durch Fiktionalisierungen, wenn erkennbare künstlerische Formen das präsentierte Material rahmen,¹⁵⁵ aber auch durch nüchterne Darstellungsweisen und Verfremdung. Wird dokumentarisches, biografisches Material so in eine künstlerische Form transformiert, werden die ‚Expert_innen‘ zu künstlerisch Gestaltenden und selbstbestimmten Erzählenden ihrer Geschichten, auf die sie nicht zu reduzieren sind, nimmt man die Diskussion des Biografie- und Subjektbegriffs ernst.¹⁵⁶ Auf diese Weise eröffnet sich für

¹⁵³ Genau diese paradoxe Situation ergibt sich im Übrigen auch, wenn etwa eine Professorin für Theatertheorie eine Vorlesung über „Behinderung auf der Bühne“ in einem Raum abhält, der lediglich durch Treppen in den dritten Stock erreichbar ist, obwohl sie mehrmals gebeten wurde, einen barrierefreien Zugang zu ermöglichen. Die ausschließliche Behandlung von Diskriminierung auf, aber nicht hinter der Bühne und im Alltag jener Künstler_innen, die mit jener „Realität“ ja tatsächlich auch ihr Geld verdienen, kritisiert René Pollesch an der Arbeit Volker Löschs: „Wenn Volker Lösch in Stuttgart ein Stück mit Migrantinnen macht, ist doch die interessante Frage, wie er jenseits der Theaterhierarchie zu einer Kooperation mit diesen Frauen kommen könnte. Und genau das scheint ihn und viele andere nicht zu interessieren, sondern nur die Herstellung eines Produkts, für das diese Frauen Mittel zum Zweck sind. Künstler reproduzieren in ihrer Arbeitsweise genau die Verhältnisse, die sie angeblich kritisieren [...]“, zit. nach Raddatz (2010), S. 156.

¹⁵⁴ Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2016, S. 44, zit. nach Wihstutz (2012), S. 147. In seiner Untersuchung des Begriffs des Politischen bei Rancière fasst Benjamin Wihstutz zusammen: „Die Paradoxie der Kunst liegt also genau darin, im Abstand zur Tagespolitik [...] das politische Versprechen von Freiheit und Gleichheit auf Seiten der Objekte, aber auch auf Seiten des Rezipienten einzulösen.“, Wihstutz (2012), S. 146.

¹⁵⁵ Die Performer_innen des Kollektivs She She Pop etwa leiten persönliche Aussagen oft mit den gleichen Satzanfängen ein, z.B. „Einige von uns...“, „Ich bin soundso, mein Name tut nichts zur Sache und ich habe folgendes Problem: ...“.

¹⁵⁶ „Grundsätzlich eignet sich die Bühnenpräsenz ‚echter‘, dem Publikum in irgendeiner Weise ‚fremder‘ Laien immer für eine Faszination des Exotischen. Es kommt dabei nicht allein auf die Inszenierungsstrategie oder jeder einzelnen Zuschauerin (sic!), sondern auch auf die Dynamik im Publikum an, wann eine Situation in dieser Hinsicht bedenklich erscheint. Die Gefahr des Exotismus ist somit der Tribut, den man mit dem politischen Anspruch zu zollen hat, den Anderen und Anteillosen eine Bühne zu geben.“, Wihstutz (2012), S. 199.

die erzählenden (und dabei gestaltenden und reflektierenden) Darstellenden eine ästhetische Differenzenerfahrung, die aus dem selbst Erlebten neue Möglichkeitsräume entstehen lässt. Dieses Potenzial soll im Kontext theaterpädagogischer Perspektiven im letzten Kapitel dieser Arbeit diskutiert werden.

3.2.2 Privatheit und Banalität

Neben exotistischen Darstellungsweisen, die Performende dem Publikum als Andere gegenüberstellt, kann eine „Ausstellungsgefahr“ in dem Eindruck liegen, auf der Bühne werde zu privat etwas preisgegeben. Die Geschichte, die ein_e Performer_in über sich erzählt, kann banal, belanglos, längst bekannt und nicht erwähnenswert erscheinen. (Das wiederum entspricht oft geäußerten Annahmen nicht-professioneller Darsteller_innen, das eigene Leben sei nicht interessant genug, um daraus ein Theaterstück zu machen.) Sich durch private oder sehr persönliche Bekenntnisse in der Öffentlichkeit bloßzustellen, ist natürlich kein auf das Medium Theater beschränktes Phänomen. Ein gängiges Beispiel hierfür ist das Fernsehen, wenn in Formaten des ‚Reality TV‘ Menschen in ihrem alltäglichen Lebensumfeld und mit ihren privaten Sorgen und Fragen vor Kameras gebracht werden und aufgefordert werden, möglichst intime Details zu entäußern. Auch in der autobiografischen Literatur kann ein_e Autor_in dieser Gefahr ausgesetzt sein oder sich ihr bewusst aussetzen. Auf ein Beispiel möchte ich hier eingehen, das als literarische Vorlage für viele autobiografische Versuche von Schriftsteller_innen, aber auch in Workshops zum kreativen Schreiben und in theaterpädagogischen Formaten genutzt worden ist.¹⁵⁷ Der US-amerikanische Künstler Joe Brainard hat 1975 unter dem Titel „I remember“ eine ca. 200-seitige Sammlung von Erinnerungen veröffentlicht, die sich von klassischen literarischen Formen der Biografie (s.o.) unterscheidet. Eine einzelne Erinnerung beansprucht dort zwischen einem und sieben Sätzen. Jede Erinnerung wird mit der Formel „Ich erinnere mich“ eingeleitet. Im Vorwort der deutschen Ausgabe fragt Paul Auster, wie Brainard es nun geschafft habe, „über das Private und Persönliche so hinauszugehen, dass es ein Stück über jeden wird“¹⁵⁸. Dabei antwortet Auster selbst:

„Es scheint mir, dass Brainards Geheimnis das Zusammenspiel verschiedener Kräfte ist, die gleichzeitig durch das ganze Buch hindurch wirken: die hypnotische Kraft der Beschwörungsformel; die Ökonomie der Prosa; der Mut des Autors, private Dinge (meist sexueller Natur) zu enthüllen, die die meisten von uns schamhaft verschweigen würden; das Auge des Malers für Details; die Gabe des Geschichtenerzählens; das Widerstreben, über andere zu urteilen; die innere Wachsamkeit, der Mangel an Selbstmitleid, die Modulation des Tons, der mal geradeheraus, mal poetisch ist.[...]“

Allgemein lässt sich aus dieser Analyse folgendes ableiten: es gibt ein durchgehendes Thema (die wiederholte Formel „Ich erinnere mich...“), dem alle biografischen Erzählungen zuzuordnen sind. Egal, was Brainard erzählt – es wird eingeleitet als Erinnerung und steht so nicht nur als Anekdote für sich, sondern verweist darauf, wie *Erinnern* funktioniert, *was*, *wie* und *warum* erinnert wird. Mit „Ökonomie der

¹⁵⁷ Vgl. Hentschel (2008), Georges Perec: Je me souviens, Paris 1978 und folgender Blog zum Kreativen Schreiben: <https://www.viennawriter.net/podcast/013-ich-erinnere-mich/>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

¹⁵⁸ Paul Auster: Vorwort zu Joe Brainard: Ich erinnere mich [1975], Zürich 2011, S. 8.

Prosa“ verweist Auster auf die Verwendung von Sprache als Form für die Erzählungen, die Brainard hervorbringt. Es wird nicht wahllos alles und ‚irgendwie‘ erzählt, sondern ausgewählt und abstrahiert – und die fragmentarische Form macht diesen Prozess der Selektion und Komposition jederzeit bewusst. Dabei werden viele Details beschrieben, die auf sinnliche Erfahrungen zurückgehen. Ihre genaue Darstellung ermöglicht eine präzise Imagination der Lesenden und damit auch eine Anregung, sich beim Lesen an ähnliche Sinneswahrnehmungen aus der eigenen Lebenserfahrung zu erinnern. Die Detailgenauigkeit hat insofern ein immersives („hineinziehendes“) Erinnerungs- oder Wiedererkennens-Potenzial für die Lesenden. Zudem sind genau diese alltäglichen Fundstücke und Spuren an ihre Zeit gekoppelt. Eine bestimmte Schuhcreme, Nagellack, eine rote Popcorn-Maschine, karierte Haarschleifen oder „Fingernägel aus Wachs“ erzählen nicht nur von Joe Brainard, sondern davon, in welcher Welt er sich zu welcher Zeit bewegt hat. Viele Erinnerungen verweisen dabei auch auf konkrete politische Situationen, die aber nicht versucht werden, objektiv zu beschreiben und so aus den subjektiven Erinnerungen zu isolieren, sondern die durch die privaten oder persönlichen Erinnerungen als gesellschaftliche Linien hindurchscheinen: „Ich erinnere mich an das Wochenmagazin *Jet*. Und dass ich mich nie traute, darin herumzublättern, weil es für Schwarze war“¹⁵⁹; „Ich erinnere mich, dass mir die Schwarzen leidtaten, nicht weil ich dachte, man würde sie schlecht behandeln, sondern weil ich sie hässlich fand“;¹⁶⁰ „Ich erinnere mich, dass ich eine sehr lange, sehr ernsthafte Diskussion mit Ted Berrigan führte, ob ein homosexueller Mann einen weiblichen Akt ebenso gut malen könne wie ein heterosexueller Mann.“¹⁶¹ Der biografische Zugang ermöglicht hier eine Einsicht in die komplexe Verstrickung des Einzelnen in die gesellschaftlich-politische Situation, in der er sich befindet. Die Diskriminierung von Menschen als Schwarze oder Homosexuelle findet statt in Institutionen und Formen der alltäglichen Kommunikation, und zugleich in intensiven physischen und emotionalen Erlebnissen. Interessant scheint hier tatsächlich die schonungslose Selbst-Beschreibung: gerade das Geständnis, rassistische Denkmuster in sich selbst entdeckt zu haben, ist etwa ein Beleg für die rassistischen Strukturen, in denen sich Brainards Leben abspielt. Die subjektive Perspektivierung des Textes ermöglicht somit einen Einblick und zugleich Beleg für die soziale Gemachtheit von Wirklichkeit. Das Subjektive dokumentiert das Gesellschaftliche. Dabei weist die Kürze der einzelnen Abschnitte mit der jeweiligen Eingangsformel immer darauf hin, dass jemand aus einer bestimmten Gegenwart auf etwas Vergangenes zurück blickt. Nichts wird so lange weiter geführt, dass man im Rezeptionsprozess vergessen könnte, dass man gerade einen literarischen Text über Erinnerungen liest. Gleichwohl werden einzelne Momente so detailliert beschrieben, dass für den Moment einiger Sekunden klare Bilder oder Gefühle aufblitzen können – um aber kurz darauf gleich wieder aufgelöst zu

¹⁵⁹ Brainard (2011), S. 151.

¹⁶⁰ Ebd., S. 165.

¹⁶¹ Ebd., S. 173-174.

werden. Im Theater ist dieser Konstruktionsprozess zwischen Subjekt und Kultur und zwischen künstlerischem Ereignis und realer Wahrnehmung insbesondere durch die Zuwendung zu performativen Verfahren thematisiert und untersucht worden, die im Rahmen „postdramatischer“ Theaterpraxis eine breite Anwendung fand und findet. Mit der Hinwendung zum Performativen rücken die konkreten Bedingungen theatraler Kommunikation in den Blick, wobei die leibliche Ko-Präsenz der anwesenden Spielenden/Performenden und der Zuschauer_innen eines der Hauptmerkmale darstellt.¹⁶²

Im Folgenden möchte ich auf frühe (auto-)biografische Performance-Arbeiten eingehen und von diesen zu performativen Theaterpraktiken der Gegenwart kommen, die sowohl in der freien Szene und an Stadttheatern, als auch in theaterpädagogischen Projekten angewendet werden.

3.3 Biografie performen, Identität spielen

In den 1970er Jahren entwickelten Performancekünstler_innen künstlerische Verfahren, deren Ausgangspunkt und Material die eigene Lebensgeschichte war. Spalding Gray setzte sich Zuschauenden gegenüber an einen Tisch mit einem Wasserglas und einem Notizbuch, und erzählte seine Erinnerungen und Gedanken in ein Mikrofon. Die eigene Alltagsrealität wurde zur Kunst, während gleichzeitig nicht die Vergangenheit selbst sichtbar war, sondern nur der Vorgang des (Re-)Konstruierens, des Erzählens *über* das eigene Leben und die eigene Person. Der für sich sprechende Künstler konnte auf diese Weise Repräsentationsansprüche, wie sie ein klassisches dramatisches Theater durch die Verkörperung von Rollen durch Schauspieler_innen stellt, hinterfragen.¹⁶³ Das Prinzip der Repräsentation wird durch die Präsenz des Performers ersetzt.¹⁶⁴ Miriam Dreysse betont,

„dass es nicht um die Darstellung einer abgeschlossenen Identität ging, sondern um die performative Erzeugung flüchtiger, instabiler Identitätsmomente. Gerade die Konzentration auf den Modus des Erzählens wie [...] in Spalding Grays Arbeiten stellt Subjektivität und subjektive Erinnerung als eine diskursive Praxis aus, als Effekt sprachlicher Prozesse.“¹⁶⁵

Das Thematisieren der eigenen Biografie ermöglicht zugleich eine Verschiebung der öffentlich wahrgenommenen Perspektiven. Subjektive Erfahrungen als Frau (wie in den Performances von Laurie Anderson, Rachel Rosenthal, Carolee Schneeman oder Linda Montano), als queere oder ‚ethnisch‘ bzw. sozial marginalisierte Person bekommen hier einen Raum, der ihnen sonst nicht gegeben wird. Auf diese Weise wird die autobiografische Performance zur „Möglichkeit der Selbstermächtigung oder *agency* (Butler) [...], die zugleich ihre Bedingungen und Bedingtheiten reflektiert.“¹⁶⁶ Das Erzählen von sich selbst durch Tänzer_innen im Tanztheater von Pina Bausch kann mit Dreysse auf ähnliche Weise als

¹⁶² Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 3. Auflage 2016.

¹⁶³ Vgl. Miriam Dreysse: *Rhetoriken des Realen*. In: *Biographie.Theater*, Fokus Schultheater 11, hg. vom Bundesverband Theater in Schulen e.V., Hamburg 2012 (S. 8-16), S. 8.

¹⁶⁴ Vgl. Hentschel (2008), S. 78.

¹⁶⁵ Dreysse (2012), S. 8.

¹⁶⁶ Ebd.

„subversiver Akt gelesen werden, mit dem das Subjekt sich gegen seine Disziplinierung und Normierung zur Wehr setzt. Das an die Zuschauer gerichtete Sprechen betont die Performativität und Prozessualität der Aufführung, und häufig thematisieren die Tänzerinnen und Tänzer dabei auch explizit den Produktionsprozess.“¹⁶⁷

In den verschiedenen Performances der 1970er Jahre stellt sich bereits häufig die Frage, wer das erzählende Ich in einer Aufführung ist – also ob eine Performance eine kohärente Lebensgeschichte erzählt und damit eine Identität konstruiert, oder ob gerade die Konstruiertheit der Lebensgeschichte durch den Erzählvorgang bzw. die performative Anordnung betont wird. Im letzteren und auch häufigeren Fall rücken jene kulturellen Praktiken in den Blick, durch welche Entwürfe von Identitäten erzeugt werden. Auf diese Weise sprechen aus der persönlichen Geschichte immer auch die kulturellen Rahmenbedingungen, die weit über den Einzelfall und das Privatleben einer Künstlerin hinausweisen. Indem auf diese kulturellen Bedingungen und die Brüchigkeit von Identitäten verwiesen wird bzw. ein Selbstverständnis weniger als autonomes Individuum sondern als (dezentriert verstandenes) Subjekt zugrunde gelegt wird, unterscheiden sich diese performativen „Biografien“ deutlich von der klassischen literarischen Biografie und alltäglichen Formen der Selbsterzählung, die etwa Kracauer und Bourdieu kritisierten.

„Im Gegensatz zur Hervorbringung einer fiktiven Geschichte, wie dies auch bei Brecht noch der Fall war, vermochten die autobiografischen Performances jener Zeit aufgrund des als faktisch wahrgenommenen Erzählten ebenso wie in Hinblick auf eine oftmals bewusst exponierte leibliche Anwesenheit der ‚sich selbst erzählenden‘ Performer einen Eindruck von Authentizität zu generieren beziehungsweise bewusst damit zu spielen. Als ‚Selbst-Beschreibungen‘ (Gabriele Brandstetter) zielten die autobiografischen Performances aus dieser Zeit auf eine Inszenierung von Subjektivität und Authentizität.“¹⁶⁸

Die Anwesenheit der Erzählerin spielt dabei eine bedeutende Rolle, die Tecklenburgs rezeptionsästhetische Definition des Narrativen in der Performancekunst und im postdramatischen Theater bestimmt. Im narrativen Prozess entsteht zwischen Performer_in und Zuschauenden eine Strukturierung der wahrgenommenen Realität, die durch Einfühlung und Nähe beeinflusst ist – allerdings nicht in erster Linie in Bezug auf das Erzählte, die Fabel, sondern in Bezug auf den Erzählvorgang selbst.¹⁶⁹ Der biografische Erzählvorgang ist dabei immer auch ein Prozess der Selbst-Erzählung und der Ich-Konstruktion. Was erzählt wird, ist ebenso wichtig, wie die Frage, wie es erzählt wird, bzw. die Art der Selbsterzählung wird selbst zum Thema der jeweiligen Erzählung einer Performance. In dieser performativen Hervorbringung von Biografie ist die Rolle Rezipierender entscheidend. Sie sind ebenfalls anwesend und damit teils Auslöser, immer aber Zeug_innen dieser Vorgänge. Die Art und Weise, wie Zuschauende als Mit-Anwesende mit-agieren und was sie wahrnehmen ist ebenso Teil der Situation wie etwa die gesprochenen Worte oder die Bewegungen der Performer_innen.

¹⁶⁷ Ebd., S. 9.

¹⁶⁸ Tecklenburg (2014), S. 29.

¹⁶⁹ Ebd., S. 27-28.

Mit der performativen Wende in den Kulturwissenschaften, die den Blick auf Kultur ‚als Text‘ hin zur Ansicht von Kultur ‚als Performance‘ verschoben hat, sind seit den 1990er Jahren viele performative Theaterformate entstanden, die immer wieder auch auf biografisches Material zurückgreifen bzw. das Erzählen von sich selbst explizit zum Thema machen. Für die Arbeit des von She She Pop spricht Annemarie Matzke von „Spiel-Identitäten und Instant-Biografien“, die tatsächliche Erfahrungen zwar einschließen, sich aber immer in einem ganz spezifischen Spielfeld bzw. Inszenierungsrahmen bilden.¹⁷⁰

„[D]ie Geschichten, die wir auf der Bühne zeigen, sind echt und auch wieder nicht. Wir zeigen Rollen, aber die werden aus uns selbst entwickelt: es ist ein Spiel mit Selbst-Entwürfen auf der Bühne, mit Fiktionen und Bildern der eigenen Person. Dabei geht es nicht darum, sich selbst darzustellen (dies passiert immer auch) oder jemand anderen, sondern eine Projektion seiner selbst zu entwerfen, sich selbst wie einen anderen zu präsentieren: Ich selbst als etwas anderes.“¹⁷¹

In dieser Ablehnung einer Eins-zu-eins-Repräsentation des eigenen Lebens oder einer angenommenen Identität stellt Matzke die Arbeit von She She Pop auch nicht als „autobiografisch“ dar.

„[D]ie Darsteller machen sich selbst, ihre Biografie und Körperlichkeit zum Gegenstand der Aufführung. Gezeigt wird kein autobiografisches Theater, sondern die präsentierten Selbst-Inszenierungen sind Auseinandersetzungen mit wiedererkennbaren gesellschaftlichen oder medialen Inszenierungsformen. [...] Zitiert werden mediale Formate oder *cultural performances*, die eine besondere Form der Selbstdarstellung erfordern.“¹⁷²

Folgt man Matzke, so wird im zeitgenössischen Theater nicht das eigene Leben oder die Privatperson, die ein Performer ebenfalls ist, dargestellt, sondern „die Konstruktion von Effekten des Authentischen, wobei sich verschiedene Strategien differenzieren lassen.“¹⁷³ Viele Inszenierungen legen den theatralen Vorgang, in dem dargestellt und geschaut wird, offen und beziehen sich direkt auf den Kommunikationsvorgang zwischen Performenden und Zuschauer_innen.¹⁷⁴ Wenn auf bestimmte mediale Formate oder *cultural performances* zurückgegriffen wird (u.a. Gerichts- oder Bundestagsverhandlungen), rückt die spezifische Rahmung der Selbstdarstellung innerhalb dieser (sozialen) Kontexte in den Blick (z.B.:

¹⁷⁰ Beispiele der Thematisierung eigener Lebensgeschichte bei She She Pop sind die Inszenierung „Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear“, in der die Performer_innen und ihre Väter Konflikte von Erbe, Altersversorgung usw. verhandeln und *Familienalbum*, einer „Mischung aus Familienfeier und performativer Foto-Session, ein hoffnungsfroher Abgesang auf die neurotische Brutstätte unserer Gesellschaft.“, Homepage von She She Pop auf: <https://sheshipop.de/familienalbum/>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018. Beide Beispiele analysiert Miriam Dreyse in ihrem bereits zitierten Artikel.

¹⁷¹ Annemarie Matzke: Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop. In: Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, hg. von Gabriele Klein und Wolfgang Sting, Bielefeld 2005 (S. 93-106). S. 96.

¹⁷² Annemarie Matzke: Von echten Menschen und wahren Performern. In: Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater, hg. von Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler, Berlin 2006, S. 41.

¹⁷³ Ebd., S. 44.

¹⁷⁴ So heißt es in der Selbstbeschreibung auf der Homepage auch: „Sämtliche Arbeiten von She She Pop sind auf ihre Weise Experimente oder Beweisführungen, die ohne Zeugenschaft ungültig würden.“ <https://sheshepop.de/ueber-uns/>, zuletzt aufgerufen am 01.04.2020.

Wie stellt sich ein_e Politiker_in selbst dar?). Eine weitere Strategie ist der Einsatz der sogenannten Expert_innen, wie zuvor am Beispiel Rimini Protokoll erläutert.¹⁷⁵ In der Zusammenarbeit mit nicht-professionellen Performer_innen wird auf spezifische alltägliche Formen der Selbst-Inszenierung verwiesen. Eine weitere Strategie ist es, durch den Einbau von Improvisationen einen „Einbruch des Realen“ (Lehmann) bewusst in eine Inszenierung einzubauen und dieser die Sicherheit der Probe zu nehmen, sodass ein „Darstellungsrahmen“, z.B. durch Müdigkeit oder Lachen, „irgendwann zusammenbricht“.¹⁷⁶ Bei She She Pop ist das Biografische weniger etwas, das künstlerisch dokumentiert wird, sondern mehr ein Anlass, alltägliche Selbstinszenierungen und Konflikte auszuarbeiten.

Yael Ronen arbeitet mit Schauspieler_innen am Maxim-Gorki-Theater ebenfalls mithilfe biografischen Materials, das sowohl gesellschaftspolitische Themen dokumentiert (z.B. Tabus und Konflikte in Bezug auf Sexualität und Partnerschaft in *Erotic Crisis*, die politische Lage im Nahen Osten in *The Situation* und *Die Dritte Generation* und persönliche und politische Verdrängung in *Denial*), als auch Vorgänge des Selbst-Erzählens untersucht und mit dem Effekt von (unsicherer) Authentizität spielt. Die Inszenierungen gehen von Erfahrungen und Erlebnissen des Ensembles aus, welche aber fiktionalisiert, miteinander verwoben, vertauscht und verändert werden. Es entstehen Figuren, die eine Verbindung mit dem ‚realen‘ Leben der jeweiligen Schauspieler_innen haben – wo genau aber das Erzählte mit der eigenen Vergangenheit der jeweiligen Darstellerin übereinstimmt und wo Erfundenes oder die Geschichte anderer erzählt wird, ist als Zuschauer_in nicht entscheidbar. „Die Schauspieler werden zu Figuren, das Erlebte wird zu einer Szene – es ist überspitzt, kombiniert mit anderen Teilen ihres Lebens oder der Biografie von jemand anderem, erweitert, verändert, gepaart mit Yael Ronens Fantasie.“¹⁷⁷ In *Denial* (2016) entsteht eine Situation solcher Unentscheidbarkeit, die zugleich mit der Frage spielt, wer gerade noch alles anwesend ist und ob im Publikumsraum Protagonist_innen einer erzählten Biografie anwesend sind.

„In einer einzigen Szene entwickelt die Balance aus Abstand und Präsenz, Kameradistanz und Schauspielergegenwart maximale Spannung: Wenn Marian (Maryam Zaree) erst ihre Mutter anruft und bittet, sie möge ihr nicht sagen, wann sie die Vorstellung besucht, weil sie nicht spielen könne, wenn sie wüsste, dass die Mutter im Publikum sitzt – sich dann, um die möglicherweise anwesende Mutter nicht zu sehen, mit dem Rücken in den Saal setzt und in die Videokamera ihre Fragen an die Mutter stellt, die sie sich noch nie persönlich zu stellen wagte: Wie das damals war, als die Mutter mit ihr schwanger und in einem iranischen Gefängnis war, ob sie gefoltert und vergewaltigt wurde, warum sie sich danach von ihrem Vater getrennt hat, der sich in der Haft umbringen wollte.“¹⁷⁸

Während einerseits eine sehr intime und intensive Geschichte erzählt wird, ist für die Zuschauer_innen nicht klar, ob die Schauspielerin auf der Bühne tatsächlich eine Mutter hat, die während ihrer Schwangerschaft im Gefängnis saß – und gleichzeitig erscheint es denkbar, dass eine Person im Publikum die

¹⁷⁵ Es gibt ähnliche Bezeichnungen für die Menschen, die als nicht-professionelle Darstellerinnen/ Performer in Projekten der freien Szene auf die Bühne gebracht werden, etwa bei Hofmann&Lindholm als „Kompliz_innen“, vgl. Hentschel (2008).

¹⁷⁶ Matzke (2006), S. 22; vgl. auch S. 45.

¹⁷⁷ Die Dramaturgin der Stücke, Irina Szodruich über Ronens Arbeitsweise, zit. nach Wille: *Leben spielen*, S. 14.

¹⁷⁸ Wille: *Leben spielen*, S. 14.

direkt angesprochene Mutter ist. Damit wird die Aufführungssituation als Teil des Lebens sichtbar: auch das *Erzählen vom* eigenen Leben bzw. hier die Frage nach den Leerstellen im Wissen über Hintergründe der eigenen Biografie ist ein Ereignis, in dem sich das Leben und die gerade erzählte Geschichte darüber fortsetzt. In diesem Moment verschmelzen zudem eine große gezeigte Privatheit (ohne dass klar ist, ob diese ‚nur‘ inszeniert ist oder sich auf reale Personen und Ereignisse bezieht) und gesellschaftliche, politische Entwicklungen. Dass diese das Leben der Protagonistinnen nicht nur rahmen oder parallel laufen, sondern es maßgeblich (hier besonders psychisch und physisch) prägen und über Lebenswege entscheiden, zeigt die in Fragen erzählte Geschichte der Figur Marian.

Eine Szene, die performative Strategien nutzt, um der Gefahr des Exotismus etwas entgegen zu setzen, ist *School of Cool/„Ghetto“* von Schülerinnen der Hector-Petersen-Gesamtschule in Berlin-Kreuzberg und dem Video- und Theaterkünstler Chris Kondek, die im Rahmen des Formats *X Schulen 2010* in Berlin stattfand. Aufführungsort war ein Klassenraum der Schule in Kreuzberg, in den das Theaterpublikum eingeladen war: um sich Szenen anzusehen, die Jugendliche der Schule in Zusammenarbeit mit dem HAU erarbeitet hatten – Jugendliche, deren Stadtteil als sozialer Brennpunkt und deren hoher „Migrationsanteil“ in der Regel miterwähnt wird.¹⁷⁹ Zuschauende sollten auf niedrigen Stühlen Platz nehmen und bekamen von einer Schülerin einen Vortrag über das Leben im „Ghetto“ gehalten. Zwei weitere Schülerinnen dienten als „Ansichtsmaterial“; Zuschauende wurden aufgefordert, die Mädchen genauer zu betrachten, sich ihnen dazu zu nähern usw. In einem zweiten Teil wechselte die Perspektive, die Schülerin erstarrte im „Freeze“, während die beiden „Ansichtsexemplare“ dem Publikum als „Lehrerinnen“ der „School of Cool“ erklärten, was ‚cool‘ und was ‚uncool‘ sei. Dabei bezogen sie sich explizit auf das Publikum und bescheinigten etwa einem Zuschauer, seine Sitzhaltung mit übereinander geschlagenen Beinen sei ‚extrem uncool‘. Hier wird die raum-zeitliche Ko-Präsenz von Darsteller_innen und Publikum genutzt, um die (hierarchisierenden) Blick-Beziehungen zu thematisieren.¹⁸⁰ In der Provokation hierarchisierenden Schauens und der folgenden Umkehrung, die die Zuschauenden zu Objekten macht, welche ebenso kategorisier- und bewertbar sind, vollzieht sich eine „Wiederaneignung und Infragestellung existierender Klischees sogenannter Problemviertel und den damit verbundenen sozialen Milieus.“¹⁸¹ Zuschauende werden mit „einem Macht- und Dominanzverhältnis [konfrontiert], das [...] in hohem Maße unangenehm und beklemmend wirkt.“ Die Aufführung legt auf diese Weise

„Widerspruch ein gegen eine exotistische Verschleierung einer Dominanzkultur, die von Kategorien einer Über- und Unterordnung gekennzeichnet ist und deren Gefahr der Reproduktion mit sozialen Theaterprojekten wie *X Schulen* schon allein aufgrund des milieufremden Publikums gegeben ist.“¹⁸²

¹⁷⁹ Vgl. Wihstutz (2012), S. 201.

¹⁸⁰ Zu den Blick-Beziehungen von Performer_innen und Zuschauenden vgl. Adam Czirak: Partizipation der Blicke: Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance. Bielefeld 2012.

¹⁸¹ Wihstutz (2012), S. 203-204.

¹⁸² Ebd., S. 204.

Überzeichnungen fiktionalisieren und ironisieren den Bezug der Spielerinnen zu ihrem (angenommenen) Lebensalltag. Die Umkehr der Blickrichtung dekonstruiert Zuschreibungen im Sinne ‚repräsentativer‘ Identitäten – hier von bildungsfernen jungen Mädchen mit Migrationshintergrund, die dem interessierten Kunstpublikum einen Einblick in ihr Milieu gewähren.

4. Theaterpädagogische Perspektiven

Wie gezeigt wurde, bestehen also in zeitgenössischen Theaterarbeiten zahlreiche Verschränkungen von Biografie und Dokumentation. Dabei wird häufig bewusst auf die handwerklich geschulte Selbstinszenierung professioneller Schauspieler_innen verzichtet und stattdessen auf alltägliche Formen der Selbstinszenierung nicht-professioneller Darsteller_innen zurückgegriffen, die auf der Bühne auf (außerkünstlerische) Wirklichkeit verweisen sollen, diese aber auch zum Anlass nehmen, „Biografie“ oder „Identität“ spielerisch aufzufassen und deren Konstruktionscharakter in Form von Überzeichnungen oder Perspektivwechseln zu thematisieren.

Welcher Unterschied besteht nun zwischen der Arbeit, die etwa Rimini Protokoll oder She She Pop vornehmen, wenn sie „Laien“ für ihre Produktionen casten oder einladen, und den Arbeiten, die sich im Feld theaterpädagogischer Praxis verorten? Während Inszenierungsstrategien und dramaturgische Entscheidungen in vieler Hinsicht ähnlich sind, ist zunächst festzuhalten, dass theaterpädagogische Praxis und Theorie sich stärker auf die *Erfahrungen* konzentriert, die Einzelne (Teilnehmer_innen, nicht-professionelle Darsteller oder Performerinnen) in einem solchen Theaterprojekt machen. Theaterwissenschaftliche Untersuchungen der ‚professionellen‘ Inszenierungen fokussieren sich deutlich auf das Ergebnis, die Inszenierung bzw. konkrete Aufführung und den Rezeptionsprozess, d.h. auf Erfahrungen, die *Zuschauende* darin machen.

4.1 Erfahrungsräume

4.1.1 Subjektivität performen, Differenz erfahren

Bei der Bestimmung der pädagogischen Möglichkeiten von Theaterpraxis für diejenigen, die Theater machen, ist zunächst die Frage, um welche Art von Theater es überhaupt geht.¹⁸³ Schon Brechts V-Effekte zielten darauf, die Differenz zwischen Schauspieler_in und Figur sichtbar zu machen und legten für die Probenarbeit also eine Reflexion der Schauspieler_innen über diese Differenz nahe. Der performative Zugang macht diese Zweiteilung von *Ich* und *Figur* noch komplexer, indem sowohl das *Ich* als auch eine Figur jeweils als das erscheinen, was in einem bestimmten situativen Kontext von einem Subjekt hervorgebracht (performs) wird und sich somit nicht klar voneinander abgrenzen lassen. So lässt sich nicht nur erkennen, dass „wir alle Theater spielen“ (Goffman) und uns damit im Alltag zwischen

¹⁸³ Vgl. Ute Pinkert: Theater machen! Ja, aber welches? – Paradigmenwechsel in der Theaterpädagogik In: Talkin' about my Generation. Archäologie der Theaterpädagogik II. Berlin – Milow – Strasburg, hg. von Marianne Streisand u.a., 2008, S. 252-267.

verschiedenen sozialen Rollen bewegen, sondern auch, dass Einzelne als Akteur_innen diese Rollen handelnd gestalten und formen (*agency*). Ein performativer Zugang geht bewusst mit der Erkenntnis um, dass das eigene Handeln sowohl kulturelle Wirklichkeit konstituiert, als auch selbst aus dieser Kultur hervorgeht.¹⁸⁴

Durch die Unablösbarkeit des produzierenden Subjekts vom Produkt seiner Gestaltung, den spezifischen Doppelcharakter theatraler Kommunikation, bekommt diese Erfahrung ihre besondere Dimension. Die Ambiguität der Spielsituation ist immer verbunden mit dem Konstituieren und Akzeptieren unterschiedlicher, nebeneinander bestehender Wirklichkeiten/Möglichkeiten. Voraussetzung dabei ist allerdings, dass Theaterspielen nicht als lebensnahes Abbilden von Wirklichkeit verstanden wird. Erst die Bedingung, dass im Spiel eine eigenständige theatrale Wirklichkeit erzeugt wird, führt zur Differenz Erfahrung, zwischen Spieler und Figur, Bezeichnetem und Bezeichnendem, die Voraussetzung für jede ästhetische Erfahrung ist.¹⁸⁵

Norma Köhler hat in Bezug auf die spezifische Differenz Erfahrung, die Darstellende in Theaterprojekten machen, denen biografische Erfahrungen zugrunde liegen, den Begriff der „Minimaldifferenz“ vorgeschlagen. Während in biografischen Projekten statt einer („rein“) fiktiven Figur ein bestimmtes „Ich“ dargestellt wird, ist dieses dennoch nicht mit der Person, die auf der Bühne steht, identisch:

„Genau genommen ist sie [die Differenz zwischen dazustellender Person und eigener Person, Anm. L.A.] aber auch hier vorhanden – verlagert auf eine andere Wahrnehmungsebene: zwischen Darstellung und Dargestelltem/Darzustellendem. Diese Erfahrung im expliziten Biografietheater könnte Minimaldifferenz genannt werden, da sie beim Spieler den Fokus wie ein Brennglas auf die Hervorbringung des eigenen Ausdrucks lenkt.“¹⁸⁶

Das Biografische dient also nicht als etwas, das im strengen Sinn, also eins zu eins dokumentiert wird, sondern das eigene Leben, die eigene Geschichte und die performte oder gespielte Identität werden sowohl erinnert, als auch erfunden. Auf der Bühne steht dann nicht die Privatperson mit all ihren tatsächlichen Eigenschaften, sondern ein „Performer-Ich“ (Matzke) oder ein „Bühnen-Alter-Ego“ (Herrbold). Ich kann „Ich und Nicht-Ich“ zugleich sein und trotzdem Erfahrungen meines wirklichen Lebens zum Material machen. Teil der Differenz Erfahrung ist damit hier, auch in Bezug auf das konkrete eigene Leben und Umfeld zu erforschen, in welchem Möglichkeitsraum es sich abspielt und welche Perspektiven auf Erlebnisse denkbar sind:

„Es geht nicht darum, jemand Anderes zu sein zu wollen, sondern vielmehr darum, zu entdecken, wer man selbst sein kann – und das nicht auf der Suche nach Substanz, sondern im modellierenden Gestaltungsprozess, modifiziert durch den Abgleich von Selbst- und Fremdwahrnehmung im Gruppenprozess.“¹⁸⁷

¹⁸⁴ Vgl. Hentschel (2005), S. 7.

¹⁸⁵ Ulrike Hentschel: Das Theater als moralisch-pädagogische Anstalt? Zum Wandel der Legitimationen von der Pädagogik des Theaters zur Theaterpädagogik. In: Grundrisse des Schultheaters. Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule, hg. von Eckart Liebau u. a., München 2005 (S. 31-52), S. 45.

¹⁸⁶ Köhler (2012), S. 27-28.

¹⁸⁷ Köhler (2009), S.155-156.

4.1.2 Kollektive oder individuelle Erfahrungen?

Wichtig insbesondere für theaterpädagogische Projekte scheint der kollektive Zugang zum Biografischen zu sein.¹⁸⁸ Da sich theaterpädagogische Projekte in der Regel an Gruppen richten, finden in ihnen zahlreiche Aushandlungsprozesse statt, in denen die einzelnen Teilnehmenden sich miteinander austauschen, in denen Gemeinsamkeiten und Differenzen bewusst werden und die verschiedenen Lebensgeschichten miteinander in Beziehung treten. Über den Zugang der unterschiedlichen persönlichen Geschichten und über Texte, Materialien und Dinge, die Teilnehmer_innen eines solchen Projektes sammeln und theatral untersuchen, bietet sich eine Einsicht in gesellschaftliche Verflechtungen der eigenen Lebensgeschichte.¹⁸⁹ Für Gudrun Herrbold bietet der Einbezug biografischer Erfahrungen

„sowohl die Möglichkeit, die individuelle Biographie durch eine Differenzenerfahrung zu reflektieren und sich ihrer Konstruktion bewusst zu werden, als auch neue, zukunftsorientierte Varianten spielerisch zu erproben und zu erforschen. Dieser Prozess findet nicht in der Vereinzelung, sondern als Kollektiv statt und ermöglicht so die Auseinandersetzung mit anderen subjektiven Realitätserfahrungen und führt dadurch zu einer mehrperspektivischen Betrachtung individueller und gesellschaftlicher Prozesse.“¹⁹⁰

Gudrun Herrbold fasst ihre Projekte unter dem Begriff des „biografisch-dokumentarischen Theaters“ zusammen.

„Biographisch, da im Mittelpunkt die eigene bzw. die Lebensgeschichte anderer Personen steht. Dokumentarisch, da über die Recherche in verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten das Material in Form von Interviews, Zeitungsartikeln, Flugblättern etc. für einen ästhetischen Prozess generiert wird.“¹⁹¹

Während die die in Kapitel 3 erläuterten Beispiele zeigen, dass Biografien selbst als Dokumente verstanden werden können, die Zugang zu einem bestimmten Thema ermöglichen, hilft die Hinzunahme weiteren Materials dabei, eine Distanz zum Selbst-Erzählten zu schaffen und im Zusammenspiel beider Teile etwas Neues als Material zu schaffen, mit dem künstlerisch experimentiert werden kann.

4.1.3 Das ‚Selbst‘ erzählen oder selbst erzählen?

Der Austausch von Material innerhalb einer Gruppe ebenso wie die Erweiterung szenischen und Text-Materials durch Recherche erscheinen besonders lohnenswert, weil auf diese Weise die theoretischen Einsichten in die Subjektkonstitution praktisch reflektiert werden. Zugleich wird gesellschaftliche Reali-

¹⁸⁸ Norma Köhler (2009) hat in der Analyse von sechs Projekten, deren Leitungen sich teilweise als Theaterpädagog_innen und teilweise als Künstler_innen der freien Szene verstehen, herausgearbeitet, dass genau jene drei eher theaterpädagogisch ausgerichteten Projekte ihren Schwerpunkt darauf legten, was (thematisch) innerhalb der Gruppe gemeinsame Erfahrungen und Lebensgeschichten waren und (methodisch) einen größeren Teil mit Kennenlernen, Ensemble-Proben und Reflexionsrunden verbrachten. Dagegen stellt sie etwa für *Deadline* von Rimini Protokoll fest, dass hier besonders die Unterschiedlichkeit individueller Erfahrungen betont und in Einzelproben gearbeitet wurde.

¹⁸⁹ Vgl. Gudrun Herrbold: Biographisch-dokumentarisches Theater. In: Theater lehren – Didaktik probieren, hg. von Ulrike Hentschel, Berlin – Milow – Strasburg 2017 (S. 45-52), S. 45.

¹⁹⁰ Ebd., S. 47.

¹⁹¹ Ebd., S. 46.

tät als eine multiperspektivische Realität erkennbar, die von handelnden Akteur_innen nicht nur wahrgenommen, sondern auch geprägt wird. Im Performen oder als Performende kann alltäglicher Handlungsspielraum erweitert, mit Verhaltensmustern experimentiert und somit die Wirklichkeit als eine veränderbare wahrgenommen werden, ohne dass der Blick in die Vergangenheit zu verengenden Zuschreibungen führt. Zuschauenden wird durch performative Selbst-Erzählungen die Gemachtheit angenommener Identitäten vor Augen geführt und das Bühnengeschehen mit Vorgängen des Zuschauens und Interpretierens verbunden. Damit wird ‚passives Zuschauen‘ in aktives Schauen transformiert, sodass Voyeurismus, Exotismus und Grenzüberschreitungen thematisiert oder auch erfahren werden (vgl. die Beispiele von Yael Ronen und Chris Kondek). Damit löst sich das Gesehene von der Darstellung von ‚Einzelfällen‘ oder ‚authentischen Repräsentationen‘ und die Szene wird zu einer Situation, in der Publikum und Performerinnen oder Darsteller sich gemeinsam einem Thema widmen. Es wird eine Erzählsituation sichtbar gemacht und Erzählen als Prozess erkennbar, „der sich zwischen Rezipientin und ‚Medium‘ zuallererst entfaltet“¹⁹² und der sich durch Identitätsspiele, Authentizitätseffekte und fragile Repräsentationsansprüche immer wieder infrage stellen muss. Es wird also nicht ein individuelles ‚Selbst‘ als feststehende Identität angenommen und konturiert, das sich dem Publikum möglichst ‚echt‘ präsentieren soll. Sondern es wird ein Erzählvorgang inszeniert, in dem eine bestimmte Wirklichkeit hervorgebracht wird. Dieser Erzählvorgang wird in der Probenphase mithilfe biografischer Erfahrungen, aber auch Fiktionalisierungen, Überspitzungen und weiterem Material gestaltet. Die kollektive Arbeitsweise der meisten theaterpädagogischen Projekte lässt dabei eine kollektive Autor_innenschaft zu, durch welche die Frage, wessen persönliche oder private Geschichte erzählt wird, oft keine eindeutige Antwort zulässt. Die Gruppe, das Ensemble spricht mit. Außerdem spricht in biografischen Projekten mit einem dokumentarischen Anspruch die Gesellschaft mit: wenn etwa klassische Textgrundlagen dokumentarischen Theaters eingearbeitet werden, wie Herrbold es praktiziert. Dann kann etwa ein Lexikonartikel über Kolumbus eine entscheidende Ergänzung persönlicher Erinnerungen an Verwandte in ehemals kolonisierten Ländern sein und die private Situation einer Skype-Konferenz von Verwandten in Nigeria und Deutschland zu einer politischen Erzählung werden.¹⁹³ So „soll der Gefahr begegnet werden, dass sich die Produktionen zu sehr an den eigenen biografischen Erfahrungen orientieren und zur eindimensionalen Selbstdarstellung geraten.“¹⁹⁴

Im Unterschied zu Theaterarbeiten der avantgardistischen Freien Szene, die ‚Laien‘, ‚Expertinnen‘ oder ‚Komplizen‘ auf die Bühne bringen, ist es in theaterpädagogischen Projekten ein häufig formulierter Anspruch, auch dramaturgische Entscheidungen gemeinsam zu treffen und Spieler_innen zugleich zu (Co-

¹⁹² Tecklenburg (2014), S. 39.

¹⁹³ Vgl. Herrbolds Inszenierung mit Siebtklässler_innen an der Berliner Peter-Ustinov-Schule 2017 im Rahmen des Programms „Theater macht Schule“ mit dem Titel Potato Revolution. Vgl. <http://www.gudrunherrbold.de/theaterprojekte/potato-revolution.html>.

¹⁹⁴ Herrbold (2017), S. 49.

)Regisseur_innen zu machen. Dies kann schon durch bestimmte Spielformate und Aufgabenstellungen in der Recherche und ersten Probenphase gelingen, wenn verschiedene Möglichkeiten vorgeschlagen werden, von sich selbst zu erzählen, aus denen Teilnehmende dann auswählen können. Gudrun Herrbold steigt beispielsweise regelmäßig mit Aufgabenstellungen ein, die Teilnehmende auffordern, ihre Lebensgeschichte in einem eigenen Zeichensystem auf einem Blatt Papier zu notieren und selbst zu wählen, welche Aspekte dabei betont werden: Musik, die in verschiedenen Phasen eine Rolle spielte, Kleidungsstücke, die man in bestimmten Zeiten trug usw. Teilnehmende treffen somit (anders als bei Rimini Protokoll) selbst eine Auswahl, was ihnen wichtig und erzählenswert erscheint und auf welche Weise sie es zunächst darstellen möchten. In weiteren Schritten kann nach Mustern gesucht und können Übersetzungen dieser bildlichen Arbeit und der hierin erzählten Stränge in szenische Arbeit gefunden werden. Der Bezug auf ein bestimmtes Thema, das in der Regel vorgegeben oder als Gruppe zu Beginn der Arbeit festgelegt wird, kann durch Assoziationsspiele wie z.B. das „Dictionary Game“ von Forced Entertainment hergestellt und konkretisiert werden. Persönliche Verbindungen können in weiteren Schritten fiktionalisiert und in Partner_innenarbeit gestaltet werden (etwa durch gegenseitiges Erzählen der eigenen Geschichten, wobei Zuhörende mit den Befehlen „Advance“ und „Extend“ zu einem Fortgang der Handlung bzw. weiteren Beschreibungen auffordern). Improvisationen mit Objekten, Bewegungsfolgen oder kreative Schreibübungen, sowie von Teilnehmenden selbst recherchiertes und mitgebrachtes Textmaterial zum Thema regen ebenfalls zunächst eigene Zugänge an, die aber gleichzeitig bereits kreative Verarbeitungsprozesse durch die Akteur_innen erfordern.¹⁹⁵

Während zahlreiche theaterpädagogische Produktionen in der Verdichtungsphase dann von den jeweiligen Leitungen (Theaterpädagogen, Regisseurinnen) geordnet und inszeniert werden,¹⁹⁶ gibt es unterschiedliche Versuche, diese Arbeitsschritte ebenfalls zum Teil der gemeinsamen Arbeit in der Gruppe zu machen. Grundlage dafür ist Zeit für gemeinsame Reflexionen und Diskussionen, die durch demokratische Verfahren strukturiert und zu Entscheidungen gebracht werden können. Maïke Plath, die in ihrer Arbeit mit Jugendlichen in dem Verein *ACT e.V. – Führe Regie über dein eigenes Leben* Möglichkeiten „demokratischer Führung“ testet und übt, hat im Laufe ihrer theaterpädagogischen Arbeit das „theatrale Mischpult“ entwickelt.¹⁹⁷ Dieses Mischpult, das in Form beschrifteter Karten auf dem Boden am Spielfeldrand ausgelegt wird, versammelt sowohl Stichworte künstlerischer Gestaltungsmöglichkeiten (u.a. *Freeze*, *Tempo*, *Lautstärke*), als auch der Moderation von Gruppendynamiken (z.B. *Veto*). Die Jugendlichen haben so Zugriff auf die Gestaltung der Probe und können als Regisseur_innen einzelner Szenen mit dem Blick vom Zuschauerraum aus Szenen gestalten. Der von Plath hervorgehobene Prozess

¹⁹⁵ Zu den Übungen vgl. Herrbold (2017), S. 48. Die Vielfalt an Aufgabenstellungen ist ebenfalls wichtig, um in heterogenen Gruppen verschiedene Spieler_innen zu erreichen.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. die Homepage des Vereins auf: <https://act-berlin.de/umsetzung/theatrales-mischpult/>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

der Übernahme von Verantwortung findet als künstlerischer Gestaltungsprozess statt, in dem die Differenzenerfahrung als Spieler_in durch das reflexive und planende Moment eigener Inszenierungsarbeit ergänzt wird. Gerahmt von zusätzlichen Diskussions- und Reflexionsrunden, lässt sich in dieser Arbeitsweise ein Weg erkennen, Biografie als Selbst-Erzählung und Gesellschaftsgeschichte nicht „nur“ in schauspielerischen und performativen Auftritten zu erfahren, sondern in der abwechselnden und auf diese Weise gemeinsamen Inszenierungsarbeit auch in der Verdichtung des Materials die Verbindung von Einzelnen und Gruppe zu reflektieren. Soziale Verabredungen, wie die Erlaubnis, in Improvisationen zu biografischem Erzählen zu schweigen oder zu lügen, können zudem einem sozialen Druck, alles über sich preisgeben zu müssen, vorbeugen und so die künstlerischen Arbeit entlasten bzw. erweitern.

4.2 Rahmenbedingungen

Um eine demokratische Teilhabe und somit eine kollektive Erzählung subjektiver und gesellschaftlicher Erfahrungen zu ermöglichen, sind zahlreiche Rahmenbedingungen notwendig. Zur Etablierung von demokratischen Kommunikations- und Arbeitsstrukturen wie etwa bei Maike Plath sind langfristige Projekte lohnenswert, die über den Zeitraum eines Jahres oder darüber hinaus stattfinden und es erlauben, Gruppendynamiken immer wieder zu thematisieren, auf Konflikte einzugehen und die unterschiedlichen Hintergründe und Geschichten eines Ensembles in ihrer Verschiedenheit und in den Überschneidungen sichtbar werden zu lassen. Zeit ist insbesondere auch wichtig, um in biografischen Projekten Differenzenerfahrungen überhaupt zu ermöglichen und somit die Grundlage dafür zu schaffen, dass eine erzählte Lebensgeschichte im Theater zu gestaltbarem Material wird. Ist ausreichend Zeit eingeplant, um sinnvolle Formen zu finden, kann die künstlerische Bearbeitung der Biografie Subjektivität und *agency* in Form von *Bühnen-Alter-Egos* oder *Performer_innen-Ichs* erfahrbar machen. In der Konzeption von Theaterprojekten, in denen Lebensgeschichten thematisiert werden, sollte zudem bereits kritisch überprüft werden, welche Zuschreibungen durch Thema und Besetzung bzw. „Zielgruppe“ gemacht werden – und welche künstlerischen Verfahren diese evtl. dekonstruieren oder sichtbar machen können (Bsp. Chris Kondek). Dabei ist selbstverständlich auch zu klären, in welchem institutionellen und sozialen Rahmen ein solches Projekt stattfindet und welche Zuschauer_innenerwartungen in Bezug auf die erzählten Lebensgeschichten und die ‚Authentizität‘ der Spieler_innen bestehen. Zu Beginn der Probenarbeit ist es sinnvoll, den Biografiebegriff zu thematisieren und innerhalb der Gruppe/des Ensembles Ansprüche von Objektivität und Repräsentation zu hinterfragen. Auf diese Weise lässt sich das Erzählen über Erfahrungen selbst als kreativer Prozess auffassen, der nicht zur Auskunft zwingt, sondern konstruktiv neue Wirklichkeit generieren kann.

5. Fazit

Die Frage „Wer bist Du?“ lässt sich sicher immer wieder auf unterschiedlichste Weise und wohl nie abschließend beantworten. Welche Geschichten Einzelne über sich erzählen, kann auf verschiedenen Ebenen aufschlussreich sein. Jenseits dessen, was eine Person konkret über sich und ihr Leben aussagt, rücken die Praktiken der Auswahl und Komposition in den Blick, durch die aus Lebenserfahrungen Lebensgeschichten werden. Es werden Verbindungen hergestellt, Ereignisse ein- und aussortiert, Bedeutungen verschoben. Das erste Kapitel dieser Arbeit hat die narrative Beschaffenheit des Biografie-Begriffs hervorgehoben. Im Erzählen wird so einerseits Sinn gestiftet und Identität entworfen. Dem Sinn oder der Identität, die im Erzählen konstruiert werden, ist dabei ein Prozesscharakter eingeschrieben, an dem Ausdrucksformen wie Sprache oder auch Handlungen maßgeblich beteiligt sind. Zudem ist deutlich gemacht worden, dass diese Entwürfe eines „Selbst“ nicht nur an Prozesse des Erzählens gebunden sind, sondern auch an gesellschaftspolitische Situationen und kulturelle Rahmenbedingungen in einem spezifischen historischen Kontext. Die Selbst- oder Lebenserzählung verweist auf diese und wird von ihnen geprägt. Diese Verflechtung entspricht einem kulturwissenschaftlichen, dezentrierten Subjektbegriff. Was Einzelne über sich oder ihr Leben oder über das Leben anderer erzählen, kann gleichwohl nicht Gültigkeit für die Gesamtheit einer Gesellschaft beanspruchen. Anhand eines kritischen Repräsentationsbegriffs ist gezeigt worden, dass die Vertretung bestimmter Geschichten, Narrative oder Akteur_innen immer in politische Ordnungen und Diskurse eingebunden ist, die eine Vielfalt an Perspektiven oder Narrativen enorm einschränken können. Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses nach Aleida und Jan Assmann macht ersichtlich, dass die Geschichten (von ‚Geschichte‘), die in einer Kultur wiederholt, bekräftigt, durch Rituale und Institutionen verankert sind, kulturelle Selbstbilder maßgeblich beeinflussen und somit auch in das individuelle Gedächtnis hinein Bedeutungen erinnerten Vergangenheit formen. Aus diesen Untersuchungen heraus lässt sich Geschichte als narrative Praxis verstehen, die immer vermittelt auf Vergangenheit zugreift und entsprechend als etwas Gemachtes zu verstehen ist.

In den Beispielen theatraler Geschichts- und Lebens-Erzählung sind sehr unterschiedliche und teils gegensätzliche Ansätze deutlich geworden. Peter Weiss' „Notizen zum dokumentarischen Theater“ und die Inszenierung der *Ermittlung* durch Piscator setzen auf eine distanzierte Zuschauer_innenhaltung, der sie unveränderte Dokumente durch Inszenierungsstrategien des epischen Theaters vor Augen führen. Die Bühne für Menschenrechte scheint durch minimalistische Bühnensituationen zunächst ähnlich zu verfahren, setzt aber stärker auf eine psychorealistische Schauspiel- bzw. Sprechweise und emotionale (Be-)Rührung, was von einem repräsentationskritischen Ansatz aus fragwürdig erscheint und im Vergleich zu Weiss' Ansatz Zuschauende weniger zur Reflexion anregt. Im Vergleich zu diesen beiden Beispielen wurden in den Arbeiten Milo Raus sehr ambivalente Perspektivierungen herausgearbeitet, da Rau auch moralisch fragwürdige und inakzeptable Positionen zu Wort kommen lässt. Während in

Breiviks Erklärung eine inszenatorische Distanznahme Reflexionen ermöglicht, zielt z.B. *Hate Radio* auf intensive affektive Zuschauer_innenerlebnisse ab, die erst nach der Aufführung Gegenstand der intellektuellen Auseinandersetzung werden. Die psychorealistische Verkörperung eigener Lebenserfahrungen durch Schauspieler_innen der Europa-Trilogie zeigte schließlich, wie der Eindruck von Authentizität mithilfe persönlicher und schmerzvoller Erinnerungen und schauspielerischem Handwerk entsteht, der zugleich aber verschleiert, dass in der Bühnensituation mithilfe von Theater und schauspielerischem Handwerk erinnert wird. Rimini Protokoll liefern dagegen ein Beispiel für die Verwendung von Biografien als Dokumente zeitgeschichtlicher Fragen, bei dem keine perfekte Theaterillusion erzeugt wird. Im Gegenteil inszenieren sie die jeweiligen „Expert_innen“, indem sie gerade das „Nicht-Perfekte“ ihrer Bühnenpräsenz betonen. In dieser Inszenierung von Authentizität bzw. der Herstellung von Authentizitätseffekten liegt die Gefahr, Menschen als etwas darzustellen, das sie in den Augen der Regie oder des Publikums sein sollen oder sie auf das zu reduzieren, was sie in ihrem Alltag erleben. In den Arbeiten Chris Kondeks und Yael Ronens wurden anschließend zwei künstlerische Strategien aufgezeigt, die diese „Ausstellungsgefahren“ umgehen, indem sie sie bewusst machen und produktiv nutzen.

Aus theaterpädagogischer Sicht scheint die Vertiefung eines dezentrierten Subjektbegriffs und damit der narrativen und performativen Erzeugung flüchtiger Identitäten von grundlegender Bedeutung zu sein. Entsprechend ist es sinnvoll, Akteur_innen in theaterpädagogischen Projekten im Wechselspiel mit der Gruppe und ihrem gesellschaftlichen und kulturellen Kontext aufzufassen, sodass sie nicht auf bestimmte Eigenschaften festgelegt und somit zu „Dokumenten“ eines Themas erstarrt werden. Vielmehr kann die Thematisierung eines Biografie- und Geschichtsbegriffs zu Beginn theaterpädagogischer Projekte Differenzerfahrungen in Bezug auf alltägliche Realitäten begünstigen und das Verständnis der eigenen Erzählungen als künstlerisch gestaltbares Material fördern. Auf diese Weise können Akteur_innen zu experimentierenden und reflektierenden, ernst zu nehmenden Erzähler_innen, Performer_innen oder theatralen Archivar_innen persönlicher und kollektiver Geschichten werden.

6. Anhang

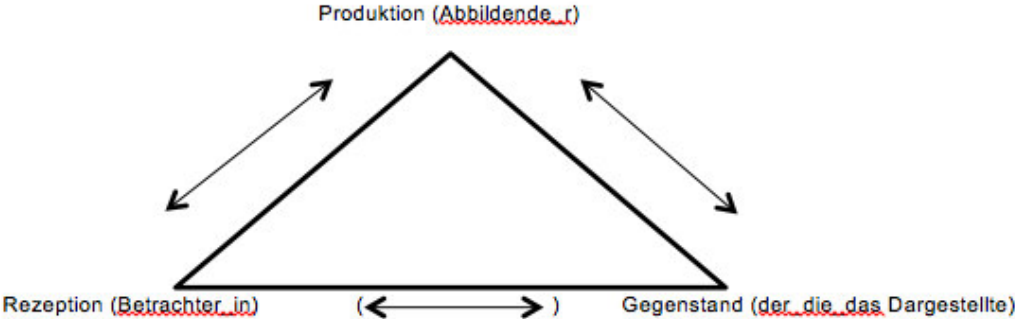


Abb. 1: Schema „Repräsentation“, Quelle: www.schwarzweiss-hd.de, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

7. Literaturverzeichnis

Aleida ASSMANN: Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien. In: Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, hg. von Kurt Wettengl, Frankfurt am Main 2000, S. 21-27.

Jan ASSMANN: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Kultur und Gedächtnis, hg. von dems. und Tonio Hölscher, Frankfurt am Main 1988, S. 9-19.

Walter BENJAMIN: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Ralf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972ff. (Bd. 1).

Jorge Luis BORGES: Von der Strenge der Wissenschaft. In: Ders.: Borges und ich, München 1982, S. 121.

Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das Institute of Political Murder, hg. von Rolf BOSSART, Berlin 2013, S. 6-13.

Pierre BOURDIEU: Die biographische Illusion [1986]. In: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011, S. 303-310.

Joe BRAINARD: Ich erinnere mich [1975], Zürich 2011.

Judith BUTLER: Agencies of Style for a Liminal Subject. In: Without guarantees. In honour of Stuart Hall, hg. von Stuart Hall, Paul Gilroy, Lawrence Grossberg u.a. London – New York 2000, S. 30-37.

MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit. Völkerschauen in Deutschland, Österreich, Schweiz, UK, Frankreich, Spanien, Italien, Japan USA..., hg. von Pascal BLANCHARD – Nicolas BANCEL – Gilles BOËTSCH, Hamburg 2012.

Thomas CARLYLE: Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte. Erste Vorlesung: Der Held als Gottheit. Odin. Heidentum. Skandinavische Mythologie. In: ders.: Sechs Vorlesungen, hg. von Robert von Erdberg, Dt. von J. Neuberger, Berlin 1912 [1840], zit. nach: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011, S. 29-32.

Adam CZIRAK: Partizipation der Blicke: Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance. Bielefeld 2012.

Anne DREESBACH: Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940, Frankfurt am Main 2005.

Miriam DREYSSE: Rhetoriken des Realen. In: Biographie.Theater, Fokus Schultheater 11, hg. vom Bundesverband Theater in Schulen e.V., Hamburg 2012, S. 8-16.

Erika FISCHER-LICHTE: Performativität. Eine Einführung, Bielefeld: transcript, 3. Auflage 2016.

Michel FOUCAULT: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1971 [1966].

Vanessa GANZ: Zurück in die Zukunft. BioHistorioGraphie in andcompany&Co.s little red (play): ‚her-story‘ oder: Was Lebensgeschichten über Vergangenheit, Gegenwart und Geschichtsnarrative in Deutschland erzählen. In: in Reenacting History. Theater & Geschichte, hg. von Günther Heeg, Micha Braun, Kars Krüger und Helmut Schäfer, Berlin 2014, S. 204-212.

Nicole GRONEMEYER: Banalität und Schrecken. Das realistische Experiment des Reenactments. In: Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das Institute of Political Murder, hg. von Rolf Bossart, Berlin 2013, S. 70-77.

Boris GROYS im Gespräch: Zur Situation des Geschmacks unserer Zeit oder wie der Schauspieler zum Ready-made wird (Gesprächsprotokoll). In: Reality Strikes Back II: Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt, hg. von Kathrin Tiedemann und Frank Raddatz, Berlin 2010, S. 21-35.

Stuart HALL: The Work of Representation. In: Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, hg. von dems. u.a., London – Thousand Oaks – New Delhi 1997, S. 15–61.

Reenacting History. Theater & Geschichte, hg. von Günther HEEG, Micha BRAUN, Kars KRÜGER und Helmut SCHÄFER, Berlin 2014.

Swantje HENNING: Die Geschichte eines Somali-Dorfes. Völkerschau in Oldenburg. In: Das Somali-Dorf in Oldenburg 1905 – Eine vergessene Kolonialgeschichte?, hg. von Mamoun Fansa, Oldenburg 2005, S. 11-26.

Ulrike HENTSCHEL: Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik. In: Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst, hg. von Gabriele Klein und Wolfgang Sting, Bielefeld 2005, S. 131-146.

Ulrike HENTSCHEL: Das Theater als moralisch-pädagogische Anstalt? Zum Wandel der Legitimationen von der Pädagogik des Theaters zur Theaterpädagogik. In: Grundrisse des Schultheaters. Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule, hg. von Eckart Liebau u. a., München 2005, S. 31-52.

Ulrike HENTSCHEL: Kleine Erzählungen. Dokumentarisches und Biographisches im Theater und in der Theaterpädagogik. In: Erzählen. Narrative Spuren in den Künsten, hg. von ders. und Gundel Mattenklott, Berlin – Milow – Strasburg 2009, S. 75-85.

Gudrun HERRBOLD: Der Glamour der Peripherie. In: Biographie.Theater, Fokus Schultheater 11, hg. vom Bundesverband Theater in Schulen e.V., Hamburg 2012, S. 17-22.

Gudrun HERRBOLD: Biographisch-dokumentarisches Theater. In: Theater lehren – Didaktik probieren, hg. von Ulrike Hentschel, Berlin – Milow – Strasburg 2017, S. 45-52.

Wolfgang HOCHBRUCK: Geschichtstheater. Formen der „Living History“. Eine Typologie, Bielefeld 2013.

Friedrich KITTLER im Gespräch mit Frank Raddatz: Der Traum von der Sinneinheit des Leibes. Repräsentation und Vorstellung an der Schnittstelle von Kunst und Medientechnologie. In: Reality Strikes Back II: Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt, hg. von Kathrin Tiedemann und Frank Raddatz, Berlin 2010, S. 14-23.

Christian KLEIN und Matías MARTÍNEZ: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Stuttgart 2009.

Gerd KOCH: 15 Assoziationen zum Verständnis von „Lebensgeschichte“ – zur Kritik angeboten. In: Erzählen. Narrative Spuren in den Künsten, hg. von Ulrike Hentschel und Gundel Mattenklott, Berlin – Milow – Strasburg 2009, S. 13-25.

Norma KÖHLER: Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung, München 2009.

Norma KÖHLER: Biografisch – Praktisch – Gut. In: Biographie.Theater, Fokus Schultheater 11, hg. vom Bundesverband Theater in Schulen e.V., Hamburg 2012, S. 23-29.

Wilhelm KÖLLER: Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache. Berlin – New York 2004, S. 828.

Reinhart KOSELLEK: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte [1997] In: Ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten, hg. von Carsten Dutt, Berlin 2010.

Siegfried KRACAUER: Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform [1930]. In: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011, S. 119-124.

Siegfried KRACAUER: Die Photographie. In: Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1977, S. 21-39.

Annemarie MATZKE: Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop. In: Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, hg. von Gabriele Klein und Wolfgang Sting, Bielefeld 2005, S. 93-106.

Annemarie MATZKE: Von echten Menschen und wahren Performern. In: Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater, hg. von Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler, Berlin 2006.

Tania MEYER: Gegenstimmbildung. Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit, Bielefeld 2016.

Louis O. MINK: History and Fiction as Modes of Comprehension. In: New Literary History 1/1970, S. 541-558.

Caitríona NÍ DHÚILL: Weltgeschichte als Heldenbiographik. Verehrung der „Großen Menschen“ bei Thomas Carlyle, deutsch von Hannes Schweiger. In: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011, S. 33-37.

Ute PINKERT: Alles schon da gewesen? Überlegungen zu einer Ästhetik des Performativen unter theaterpädagogischer Perspektive. In: Kinder spielen Theater, hg. von Gerd Taube, Berlin – Strasburg – Milow 2007, S. 240 – 257.

Ute PINKERT: Theater machen! Ja, aber welches? – Paradigmenwechsel in der Theaterpädagogik. In: Talkin' about my Generation. Archäologie der Theaterpädagogik II. Berlin – Milow – Strasburg, hg. von Marianne Streisand u.a., 2008, S. 252-267.

Frank RADDATZ: Authentische Rezepte für ein unvergessliches Morgen. Der Wunsch nach dem Echten in Zeiten des Globalen Wandels. In: Reality Strikes Back II: Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt, hg. von Kathrin Tiedemann und Frank Raddatz, Berlin 2010, S. 139-162.

Milo RAU: Wer hat damals meine Rolle gespielt? In: Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das Institute of Political Murder, hg. von Rolf Bossart, Berlin 2013, S. 16-19.

Andreas RECKWITZ: Schwankende Gestalten. Die Analyse von Subjekten im Zeitalter ihrer Dezentrierung. In: Ders.: Subjekt. Bielefeld 2008 (S. 5-22).

Johannes ROHBECK: Geschichtsphilosophie zur Einführung, Hamburg 2004.

Freddie ROKEM: Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater, dt. von Matthias Naumann, Berlin 2012.

Jens ROSELT: Die Arbeit am Nicht-Perfekten. In: Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater, hg. von Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten, und Christel Weiler, Berlin 2006, S. 28-38.

Edward SAID: Orientalismus, Frankfurt am Main 2009 [1978].

Ferdinand de SAUSSURE: Cours de Linguistique Générale [1916], hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, Paris 1971.

Wilhelm SCHAPP: In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding, 5. Auflage, Frankfurt am Main 2012.

Gayatri Chakravorty SPIVAK: Can the Subaltern speak? Überarbeitete Version. In: Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea, hg. von Rosalind C. Morris, New York 2010, S. 21-78.

Nina TECKLENBURG: Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance. Bielefeld, 2014.

Sandra UMATHUM: Du sollst dir ein Bild machen! Überlegungen zu Milo Raus „Die letzten Tage der Ceaușescus“ und „Hate Radio“. In: Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das Institute of Political Murder, hg. von Rolf Bossart, Berlin 2013, S. 36-52.

Peter WEISS: Notizen zum dokumentarischen Theater [1968]. In: Joachim Fiebach: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef, Berlin 2003, S. 67-73.

Benjamin WIHSTUTZ: Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlungen im Gegenwartstheater, Diss., Berlin 2012.

Franz WILLE: Leben spielen. In: Theater heute 10/2016, S. 12-14.

Stefanie WOLTER: Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums, Frankfurt am Main 2005.

Virginia WOOLF: Die Kunst der Biographie [1939]. In: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, hg. von Bernhard Fetz und Wilhelm Hemcker, Berlin – New York 2011 (161-170), S. 164.

Peer ZICKGRAF: Völkerschau und Totentanz. Deutsches (Körper-) Weltentheater zwischen 1905 und heute, Marburg 2012.

Online-Ressourcen

ACT – Homepage des Vereins auf: <https://act-berlin.de/umsetzung/theatrales-mischpult/>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

Aleida ASSMANN: „Gedächtnis-Formen“ (2008). Auf: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39786/gedaechtnisformen>, zuletzt aufgerufen am 30.08.2018.

Aleida ASSMANN: „Kollektives Gedächtnis“ (2008), auf: <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis?p=all>, zuletzt aufgerufen am 30.08.2018.

Corinna ASSMANN: Artikel „Repräsentation“ (2014), auf: <http://www.schwarzweiss-hd.de/lexikon/repraesentation/>, zuletzt aufgerufen am 24.09.2018.

Alessandro BARBERI: „P. Ricoeur: Geschichtsschreibung und Repräsentation“ [2004], Rezension auf: <https://www.hsozkult.de/searching/id/rezbuecher-3439?title=p-ricoeur-geschichtsschreibung-und-repraesentati-on&q=Ricoeur%20Rezension&fq=&sort=newestPublished&page=2&total=26&recno=23&subType=reb>

Homepage der BÜHNE FÜR MENSCHENRECHTE auf: <http://buehne-fuer-menschenrechte.de/dokumentarisches-theater/>, zuletzt aufgerufen am 26.09.2018.

„Kurz Erklärt“-Film der BÜHNE FÜR MENSCHENRECHTE, verfügbar auf: <http://buehne-fuer-menschenrechte.de/>.

„Die ERMITTLUNG“ (Weiss/ R.: Piscator), Videoaufzeichnung der Inszenierung durch 3Sat, verfügbar auf https://hooktube.com/watch?v=RpwY_OqAU-8, zuletzt aufgerufen am 05.09.2018.

DUDEN-Eintrag „repräsentieren“ auf: <https://www.duden.de/rechtschreibung/repraesentieren>, zuletzt aufgerufen am 24.09.2018

Artikel „FREAK SHOW“ der British Library auf: <http://www.bl.uk/learning/cult/bo-dies/freak/freakshow.html>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.

Homepage des FRITZ-BAUER-INSTITUTS in Frankfurt am Main auf http://www.auschwitz-prozess.de/index.php?show=M%2003_Angeschuldigte%20-%20Biographien, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

Homepage von Gudrun HERRBOLD auf <http://www.gudrunherrbold.de/theaterprojekte/potato-revolution.html>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

Homepage des INTERNATIONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER auf: <http://international-institute.de/you-will-not-like-what-comes-after-america/>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

Nikolaus MERCK: „Tod eines Tyrannen“, Rezension auf: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3662:die-letzten-tage-der-cesars-raueisenring-rollen-den-prozess-von-1989-wieder-auf&catid=55&Itemid=100476, zuletzt aufgerufen am 27.09.2018.

Homepage von MONSTER TRUCK auf <http://www.monstertrucker.de/arbeiten/dschingis-khan/#info>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

Homepage von RIMINI PROTOKOLL auf: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/cargo-sofia-x>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

Achim SAUPE und Felix WIEDEMANN: Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft (Version: 1.0). In: Docupedia-Zeitgeschichte [28.01.2015], verfügbar auf http://docupedia.de/zg/saupe_wiedemann_narration_v1_de_2015, zuletzt aufgerufen am 05.09.2018.

Homepage von SHE SHE POP auf: <https://sheshipop.de>, zuletzt aufgerufen am 30.03.2020.

Sendung „STERNSTUNDE PHILOSOPHIE: Juliane Rebentisch und Milo Rau über die Grenzen des Ästhetischen“ (SRF) auf: <https://hooktube.com/watch?v=pm1eYaP7JIM>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2018.

Andreas WÜRGLER: „Repräsentation“. In: Historisches Lexikon der Schweiz, Online-Zugriff auf: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10988.php>, zuletzt aufgerufen am 01.09.2018.