

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt (Hg.)

Zeugen in der Kunst

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt Hg.

Zeugen in der Kunst

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Dadang Christanto: *Litsus* (2004), Performance am 31. Mai 2015 am „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney, im Rahmen von „MASS GROUP INCIDENT: 48HR Incident“. Foto: Pedro de Almeida. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, sowie Marita Smith von „Gallerysmith“ in Melbourne und dem „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6020-2

Boris Nikitin

UNZUVERLÄSSIGE ZEUGEN UND COMING-OUTS

„The final belief is to believe in a fiction, which you know to be a fiction, there being nothing else. The exquisite truth is to know that it is a fiction and that you believe in it willingly.“

(Wallace Stevens)

„Glauben Sie, wir sind uns ähnlich?“
(Roberto Bolaño, 2666)

1. Synchronisationen

Ich würde gerne mit Dir über das Stück „Imitation of Life“¹ sprechen, das eine Art Pastiche des dokumentarischen Theaters darstellt. Darin treten die beiden Performer_innen Beatrice Fleischlin und Malte Scholz als Beatrice Fleischlin und Malte Scholz auf.

Genau, sie bezeugen sich, repräsentieren sich selbst, zumindest vordergründig. Sie treten unter ihrem bürgerlichen Eigennamen auf, stellen sich damit vor, veröffentlichen sich. Sie bezeichnen ihre Körper mit dem Namen, der in ihrer Geburtsurkunde steht, in ihrem Personalausweis, im Abendzettel. Das ist ein quasi-juristischer Authentifizierungsvorgang. Ein Authentizitätseffekt. Das Dokument, welches das Publikum in der Hand hält – der Abendzettel – und das zum Kontext der Aufführung gehört, beglaubigt die Echtheit dieser Identität. Es verweist auf die Tatsache, dass diese Namen auch vor und nach der Aufführung zu diesen Körpern gehören; die Performer_innen sind auch ausserhalb des Stückes Beatrice Fleischlin und Malte Scholz.

Damit berührt „Imitation of Life“ einen zentralen Unterschied zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen im Theater. Im Gegensatz zum so genannten dokumentarischen Theater unterscheiden sich im fiktionalen Theater der Körper des Darstellers und die Identität der Figur. Sie werden lediglich während der Dauer der Aufführung überblendet und bilden – so die idealistische Vorstellung – in der Imagination des Publikums eine Einheit.

Dieser Vorgang der Überblendung oder Synchronisation von Körper und Identität ist der Kern der Illusionsbildung im Theater. Solche Vorgänge gibt es aber auch in

1 Boris Nikitin, „Imitation of Life“: <https://vimeo.com/64310289> (Aufzeichnung Kapstadt)

der Welt ausserhalb des Theaters: Wir synchronisieren auch dort stets Körper mit Bezeichnungen. Dieser Vorgang der Synchronisation strukturiert unsere Wahrnehmung und unser Bewusstsein und führt zur Konstruktion von Identität und Realität. Es ist ein politischer Vorgang. Nur dass wir ihn im Alltag nicht jederzeit reflektieren. Er ist das Produkt von Praxis, von Einübung und Verinnerlichung – bis zum Reflex. Im Illusionstheater wird dieser Reflex aufgespalten und zum Spiel. Ich weiss, dass dieser Mensch nicht Antigone, sondern eine Schauspielerin ist, aber während der Aufführung geschieht, sofern es gelingt, dieses Moment der Überblendung.

Nun ist die Schauspielerin nach der Aufführung nicht mehr Antigone, sondern „nur noch“ sie selbst, eine Privatperson. Malte Scholz ist jedoch auch nach der Aufführung von „Imitation of Life“ weiterhin er selbst. Die Synchronizität der Identität bleibt sozusagen stabil. In deinem Text „Der unzuverlässige Zeuge“² bezeichnest Du diese Stabilität von Identität als problematische Grundvoraussetzung von Zeugenschaft im Dokumentarischen.

Ich würde sagen, dass diese Stabilität die Grundvoraussetzung auch von Zeugenschaft in anderen Kontexten ist, etwa im Gericht, im Journalismus oder in der Politik. Letztlich in allen Kommunikationsformen, mit denen wir die Wirklichkeit abzubilden, zu beschreiben und letztlich herzustellen versuchen. Wenn die Identität des Zeugen nicht eindeutig ist, dann ist er für eine zuverlässige Aussage unbrauchbar. Diese ist aber für eine dokumentarische Erzählung bzw. für den nicht-fiktionalen Vertrag zwischen Publikum und Produktion eine Voraussetzung. Es muss klar sein, dass die aussagende oder bezeugende Person auch tatsächlich diejenige ist, für die sie sich ausgibt. Das ist eine Grundbedingung aller dokumentarischen Genres, eine notwendige Fiktion, mit der wir eine Vorstellung von Wirklichkeit produzieren. Wir gehen davon aus, dass der Journalist und sein Gesprächspartner in einem Fernsehinterview „echt“ sind und sich nicht im Nachhinein als Betrüger herausstellen; wir gehen davon aus, dass die Person, die über Folterungen in Konzentrationslagern berichtet, diese auch tatsächlich selbst erlebt oder zumindest gesehen hat. Von dieser Grundbedingung müssen wir ausgehen, um gemeinsam eine stabile Idee von Wirklichkeit zu entwickeln, über die wir uns verständigen können. In der alltäglichen Erfahrung blenden wir diesen produktiven Aspekt der Konvention meistens aus, müssen ihn sogar ausblenden. Das wirkt auch ins dokumentarische Theater hinein: Wenn jemand mit seinem eigenen Namen auftritt, ordnen wir die Aussagen seiner Person zu.

„Imitation of Life“ spielt ja genau mit dieser Konvention. Sie wird zuerst reproduziert und dann allmählich unterlaufen.

So ist es, während der ersten fünfzig Minuten treten die Darsteller als sie selbst auf; sie erzählen in einer Art Prolog dem Publikum, wie das Stück entstanden ist und

2 Boris Nikitin: „Der unzuverlässige Zeuge – Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, in: Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*, Berlin 2014.

wie sie sich während dieses Probenprozesses gegenseitig ihre Biografien erzählt haben. Was sie nun auch auf der Bühne tun.

Der Gegenstand des Abends ist seine Genese: Es geht darum, wie er entstanden ist. Der Abend dokumentiert sich selbst und damit auch die Bedingungen der Produktion des Dokumentarischen.

Das findet sich im Kleinen auch in einer Szene wieder, die zentral für den Abend erscheint. Darin erzählt Beatrice Fleischlin dem Publikum, dass sie im Probenprozess Dir und Malte Scholz erzählt habe, wie sie in der Schauspielerschule gelernt hatte, Echtheit auf der Bühne glaubwürdig darzustellen, indem sie diese mit einer persönlichen Erinnerung verbindet. Als Beispiel bringt sie das Weinen. Dann erzählt sie, dass sie, wenn sie auf der Bühne weinen soll, sich daran erinnert, wie sie ihrem Vater beim Sterben zugesehen hat.

Der genaue Text lautet: „Und dann habe ich erzählt, dass, wenn ich auf der Bühne weinen soll, ich mich an folgende Begebenheit erinnere: Nach dem Abschluss meiner Floristik-Lehre bin ich für einen dreiwöchigen Urlaub nach Thailand geflogen. Dort hatte mich dann meine Mutter angerufen und mir gesagt, dass sich unser Vater im Endstadium einer Krebserkrankung befand. Und so bin ich zurück in die Schweiz geflogen und hab in den folgenden Wochen zugeschaut, wie mein Vater langsam zerfällt.“

Es ist ein klassisches, dokumentarisches Zeugnis. Beatrice berichtet von einem Ereignis, bei dem sie anwesend war, wir hingegen alle abwesend waren. Aufgrund ihrer Identität, die auch ihre Identität ausserhalb des Theaters ist, bezeugt sie dessen Wahrhaftigkeit. Dadurch wird es zu einem Ereignis, das nicht nur Teil eines fiktionalen Bühnennarrativs, sondern ebenfalls auch abseits der Bühne gültig ist. Im Publikum gehen wir davon aus, dass ihr Vater tatsächlich gestorben ist. Zumindest sind wir mit der Wahrscheinlichkeit dessen beschäftigt.

Am Ende dieser Szene hat Fleischlin Tränen in den Augen. Das hat was Aufwühlendes. Aber zugleich ist die Szene in hohem Masse doppeldeutig, da ihr das Thema der Echtheitsproduktion vorangestellt ist: Wie stelle ich Glaubwürdigkeit her?

Das geschieht in der Szene auf mehreren Ebenen. Einerseits, indem sie sich auf den Probenprozess bezieht, andererseits indem sie von ihrer Schauspielausbildung und einer Technik erzählt, die sie dort gelernt hat. Es sind alles „Hinter-den-Kulissen“-Aussagen und dieser Backstage-Charakter erzeugt den Nimbus des Dokumentarischen. Dazu kommt, dass sie ihre Karten offenlegt. Sie erzählt dem Publikum ein Geheimnis, nämlich, wie sie als Schauspielerin auf ihre Erinnerungen und Gefühle zurückgreift, um die Illusion von Gefühlen auf der Bühne herzustellen.

Indem Beatrice Fleischlin ihre Technik preisgibt, erzeugt sie den Eindruck von Echtheit.

Genau. Es ist ein Moment der Enthüllung, was ja eines der zentralen Elemente des Dokumentarischen darstellt. Nur, dass in dieser Szene völlig unklar bleibt, ob nicht

bereits der Gestus des Offenlegens eigentlich ein Trick ist. Vielleicht ist die ganze Szene eine komplette Illusionsdemonstration. Die Szene ist dokumentarisch und illusionistisch zugleich. Sie zeigt mit den Mitteln des Dokumentarischen, wie man Illusion erzeugt, etwa „echte Gefühle“. Zugleich wird der dokumentarische Gestus selbst als eine Technik von Authentizitätseffekten thematisiert. Der Moment der Enthüllung geht einher mit einer gleichzeitigen Verhüllung. Der stabile Zeuge wird instabil, die Stabilität wird als eine potentielle Konstruktion, als Fiktion thematisiert. Im grossen Bogen von „Imitation of Life“ wird zunehmend unklar, ob überhaupt irgendwas, was Malte Scholz und Beatrice Fleischlin an dem Abend erzählen, stabil ist.

Was auch Fleischlins Abschlussmonolog ‚infiziert‘. Darin berichtet sie, wie sie ein paar Monate zuvor in Moskau von einem Taxifahrer plötzlich zu ihm nach Hause gefahren wurde, er ihr dort etwas zu essen und zu trinken anbot, wie sich der Raum nach und nach mit Männern anfüllte, die mit ihr zusammen Wodka tranken, mit ihr im Anschluss aus der Stadt raus in eine Datscha führen und dort mit ihr weiter tranken. Der Tonfall ihrer Erzählung wird dabei zusehends angespannt. Man fühlt sich an Zeugenaussagen bei Kriegsverbrechen-Tribunalen erinnert und denkt...

... jetzt kommt dann gleich die Vergewaltigung.

Die dann aber nicht kommt. Der Monolog läuft ins Leere.

Genau, es wird erzählt, wie sie einfach weiter essen und trinken. Aber der Gestus von Beatrices Erzählung wird immer dramatischer, sie wirkt zusehends emotional aufgewühlt. Inhalt und Form spalten sich voneinander ab, laufen mehr und mehr asynchron. Das „Zeugnis“ läuft ins Absurde.

Dieses Asynchrone manifestiert sich auch im Bühnenbild. Eine mehr oder weniger leere Bühne mit scheinbar zufällig herumstehender Technik, ein paar Lautsprecher, Scheinwerfer, Kisten, Mikros, Barhocker.

Eine Blackbox ohne wirkliches Bühnenbild. So wie viele Bühnen in der freien Theaterszene aussehen.

Und dann lässt Beatrice Fleischlin in einer Szene einen Barhocker fallen und er zerspringt in tausend Scherben. Das ist ein Überraschungseffekt, weil man annimmt, der Hocker sei aus Metall. Plötzlich stellt man die materielle Konsistenz des ganzen Raums in Frage.

Der audio-visuelle Konnex als Grundlage von Identität zerspringt. Man sieht den Hocker fallen und das Ohr erwartet einen dumpfen Aufprall. Aber dann hört man ein Klirren. Unsere Wahrnehmung des Hockers hat sich komplett verschoben. Das ist, als wären Bild und Ton für einen Moment falsch synchronisiert. Die Realität erhält einen Sprung.

Die Konzepte „Identität“ und „Realität“ sind in „Imitation of Life“ Dinge, die immer potentiell verschoben sein bzw. anders sein könnten. So wie in Beatrices Moskau-Erzählung. Das ist das, was für mich der „unzuverlässige Zeuge“ darstellt.

Er ist nicht zwangsläufig das, als was er zunächst erscheint. Er repräsentiert nicht nur, er kann sich auch verändern. Dieses produktive Moment ist mir wichtig. Dass der Darsteller, der über sich erzählt, der sich also bezeugt, sich zwar selbst darstellt, aber zugleich auch immer dieses „Selbst“ im Akt des Bezeugens hervorbringt.

Dieser performative Aspekt des Zeugnisses wird im Dokumentarischen sonst ja oft ausgeblendet bzw. selten explizit zum Thema gemacht.

Das stimmt. Das Dokumentarische tendiert oftmals eher zur Produktion von Klarheit und Eindeutigkeit. Es ist ein sehr konkretes, leicht verständliches Genre.

Aber diese Klarheit ist eine auf Synchronisation basierte Illusion. Die Wirklichkeit ist niemals eindeutig. Sie ist immer unklar, mehrdeutig, kontingent. Daher lässt sie sich auch nicht einfach voraussetzungslos darstellen, ohne dass sie nicht schon von mannigfaltigen Prämissen infiltriert wäre. Das, was das Dokumentarische darstellt, ist ja nicht die Wirklichkeit, sondern es sind selbst schon Darstellungen, Rhetoriken, Argumentationen und Vereinfachungen. Das färbt natürlich auf die Personen ab, die darin dargestellt werden oder sich darstellen. Ihre Identitäten werden stabilisiert, werden zwangsläufig eindeutiger gemacht. Sie werden gewissermaßen auf eine repräsentative Identität festgenagelt. Es wird eine Wirklichkeit behauptet, die aber ein totales Konstrukt ist.

Der unzuverlässige Zeuge ist ein Gegenmodell. Er kann, muss aber nicht jener sein, als der er zunächst identifiziert wird. Die Referenz seiner Identität ist nicht ein Dokument, das diese Identität festhält, sondern die Erfahrung der Zeit, die man mit ihm verbringt.

2. Coming-out

Was ist Wirklichkeit?

Der Künstler Rabih Mroué hat sie in einem Podiumsgespräch bei den vergangenen Basler Dokumentartagen „ein Gerücht“ genannt. Er hat diese Bezeichnung danach zwar wieder zurückgenommen, aber sie gefällt mir sehr gut. Die Wirklichkeit ist das, was wir als Wirklichkeit bezeichnen. Sie entsteht durch Erzählungen, Beschreibungen, Zeugnisse, also verbal – und bildsprachlichen Versuchen, von der Wirklichkeit zu berichten und damit die Wirklichkeit zu erfassen.

Sprache ist aber niemals originär. Wir beziehen uns in den Beschreibungen und Abbildungen auf Vorhergegangenes. Auf Dinge, die wir gehört und gesehen haben, vielleicht immer wieder, und die wir uns mit der Zeit nachahmend angeeignet haben. Eben wie ein Gerücht, das mit der Zeit entsteht und in der stetigen Wiederholung durch immer mehr Menschen allmählich zur Realität wird. Das ist im Grunde genommen ein historiographischer Vorgang.

Eine Konstruktion von Geschichte, von Identitäten, von Wahrheit.

Ja. Man könnte diese Gerüchte auch als Fiktionen oder Mythen bezeichnen. Indem wir sie wiederholen und verinnerlichen, strukturieren sie die Art und Weise, wie

wir die Wirklichkeit wahrnehmen, insbesondere die soziale Wirklichkeit, die der Psychiater Fritz B. Simon als „kollektives Wahnsystem“ bezeichnet.

Wirklichkeit ist eine Konstruktion von sich wiederholenden Erzählungen, die unser Imaginäres speisen, so wie bei Hans Christan Andersens Märchen „Des Kaisers neue Kleider“. Das Kind, welches auf den Kaiser zeigt und ausruft, „aber der Kaiser ist doch nackt“, steht für das politische Moment, in welchem dieses Gerücht jäh unterbrochen wird. Man kann das auch als einen Moment der Emanzipation interpretieren. Oder als eine Form des Coming-outs.

Inwiefern?

Es ist ein Moment der Selbstermächtigung über die Definitionshoheit dessen, was als wirklich gilt. Durch eine Äusserung. Die Wirklichkeit ist das, was wir für die Wirklichkeit halten. Sie ist das, woran wir glauben. Unsere Wahrnehmung funktioniert dabei selbstbezüglich. Sie reproduziert ihre eigenen Bedingungen mit jedem Akt, in dem wir Dinge auf Basis dessen, was wir gelernt haben, erneut wahrnehmend beschreiben, bezeichnen und vor allem werten. Das ist das, was man als Gewohnheit bezeichnet.

Die Gewohnheit resultiert aus Wiederholungen. Sie basiert auf Praxis. In dem Moment, in dem ich nun als Mensch plötzlich realisiere, dass es sich bei der Wirklichkeit nicht um eine von Gott gegebene, unabänderliche Realität handelt, sondern um ein Gefüge, das eben aus diesen Gewohnheiten, Vorstellungen und aus Praxen besteht, die ich reproduziere, die also eine Konstruktion ist, ein *Fake*, der mir Wirklichkeit vorgaukelt, versetze ich mich in die Lage, Wirklichkeit als potentiell und folglich als veränderbar zu verstehen.

Was durch diese Unterbrechung des Realen entsteht, ist Potenz. Also ein Bewusstsein für die Möglichkeit, dass die Dinge auch nicht so sein könnten, wie sie sind. Das ermöglicht es mir, über meine eigene Geschichte nachzudenken und meine eigene Sicht auf die Welt ins Spiel zu werfen. Eben: mich zu äußern. Dieses Moment, in dem ich auf den Kaiser zeige und sage: Er ist aber nackt. Das ist ein Coming-out. Es ist ein Moment der Veröffentlichung. Ein Moment der Politisierung meines Selbsts. Man könnte auch sagen: ein Akt des Bezeugens, des Zeugnisses.

Das Coming-out als einen Moment der Veröffentlichung und Bezeugung einer subjektiven Wahrnehmung von Wirklichkeit. Was geschieht da genau?

Es ist ein Moment der Individuation. Die Veröffentlichung verändert die Person. Du beanspruchst einen Anteil an Deutungshoheit über dein Selbstbild. Als schwuler Mann ist das für mich beispielsweise der Moment, in dem ich realisiere, dass die heterosexuelle Norm eben eine Norm ist. Und nicht die in Stein gemesselte Wirklichkeit, in der ich mich lediglich als fleischgewordene Abnorm, als Krankheit, identifizieren kann. Norm wird mir plötzlich deutlich als eine kollektive, synchronisierte, eingeübte Fiktion. Eine Gewohnheit. Und ich stelle fest: Diese Gewohnheit ist kontingent, genauso wie es die Zeichen sind, die unsere Sprache konstituieren, mit der wir die Wirklichkeit beschreiben. In dem Moment des Coming-outs

verhalte ich mich dazu, nehme eine eigene Position ein. Dadurch eröffne ich auch die Möglichkeit anderen gegenüber, die ebenfalls Geheimnisse haben, sich mit dieser Position zu identifizieren und sich ebenfalls zu äussern. Es entsteht die Möglichkeit der Solidarität.

Dafür bedarf es aber zunächst einer Veränderung in meinem eigenen, individuellen Imaginären, die in der Entscheidung gründet, an ein bestimmtes Gerücht, an eine bestimmte Wirklichkeit, nicht mehr zu glauben und nicht mehr daran zu partizipieren.

In der letzten Ausgabe des Festivals „It’s The Real Thing – Basler Dokumentartage“ lag ein Schwerpunkt auf diesem Akt der Öffentlichkeitsbildung. Dabei ging es um das Dokumentarische als eine Form der „Öffentlichkeitsarbeit“, der „PR“, und damit verbunden um ein Verhältnis zwischen dem Begriff der Zeugenschaft und der Öffentlichkeitskonstruktion.

Mich interessiert die Wechselwirkung zwischen Veröffentlichung – ich mag den religiösen Begriff des Zeugnisses –, wie also ein Akt der Veröffentlichung auf die Öffentlichkeit einwirkt, also wirklichkeitsbildend ist, und wie dieser Akt wiederum auf den Zeugen selbst einwirkt.

Das Zeugnis ist ein Akt des Teilens und Mitteilens, durch welche die politisch-ideologische Verortung von Körpern und Räumen innerhalb eines kollektiven Bewusstseins, genannt Öffentlichkeit, sich potentiell verändert. Indem man vor anderen auftritt und spricht.

Aber im gleichen Maße, wie der Akt des Zeugnisses einen Akt darstellt, der auf die Öffentlichkeit einwirkt, wirkt das Zeugnis auch auf den Zeugen selbst ein. Es verändert ihn/sie. Das Zeugnis ist eine Form der performativen Wirklichkeits-Darstellung. Insofern ist es auch eine Kategorie des Dokumentarischen.

Was genau bezeugt der Zeuge?

Der Zeuge im Dokumentarischen bezeugt eine Sache, ein Ereignis, eine Erfahrung oder einen Glauben aus seiner eigenen Biografie. Es kann etwas sein, das als Ereignis ausserhalb seiner selbst real stattgefunden hat, es kann aber auch etwas sein, das sich nur innerhalb seines Imaginären abspielt.

Zum Beispiel das Gefühl, anders zu sein.

Genau. Das Entscheidende ist: Er bezeugt zugleich immer auch sich selbst, seine eigene Identität. Erst diese doppelte Bezugnahme, die Bezugnahme auf den Gegenstand des Zeugnisses und die Bezugnahme auf den Bezeugenden, macht das Zeugnis zu einem performativen Akt des Dokumentarischen. Das unterscheidet auch den Zeugen als eine Figur des Wirklichen von einer Figur des Fiktionalen.

Weil das Zeugnis den Zeugen real zu verändern vermag.

Ja. Das Zeugnis ist immer selbstreferentiell. Es bezeugt die Bedingungen ihrer eigenen Hervorbringung: Im kommunikativen Gefüge „Wirklichkeit“ verändert es potentiell nicht nur seinen Gegenstand, eben die „Wirklichkeit“, sondern auch das

Subjekt seiner Hervorbringung, den Zeugen selbst. Im Akt des Zeugnisses wirkt er auf sein eigenes Imaginäres, seinen Glauben, und damit auf seine Realität und Identität mit ein. Er bringt sich hervor, er re-konstituiert sich. Der Akt des Zeugnisses birgt somit ein reales, transformatorisches Potential. Darin liegt vermutlich auch dessen religiöse Wurzel, das Zeugnis im Sinne eines Bekenntnisses bzw. eines Martyriums (griech. Märtyrer = Zeuge). Der Zeuge, der Märtyrer konstituiert sich im Akt des Zeugnisses. Er bekennt, woran er glaubt, sei dies der Glaube an die Erfahrung eines Ereignisses, der Glaube an ein bestimmtes ideologisches Gefüge oder der Glaube an eine spezifische Wirklichkeit.

Und welche Rolle spielt dabei die Öffentlichkeit?

Entscheidend dabei ist, dass er dies vor anderen tut. Der Zeuge veröffentlicht etwas, das bis zu dem Zeitpunkt nur sein *eigenes* war. Ein Geheimnis. Er wendet sich an die Öffentlichkeit und teilt sein Zeugnis mit ihr. Aber das kostet ihn etwas. Das Zeugnis ist als konstituierender Akt nur wirksam, wenn der Zeuge damit ein Risiko eingeht. Nur dann vermag es die Identität des Zeugen in der Wahrnehmung der anderen zu verändern.

Das macht das Zeugnis zu einem *Coming-out*.

Genau. Es hat Konsequenzen. Indem sich der Zeuge veröffentlicht, wirkt er potentiell auf den Rohstoff „Öffentlichkeit“ ein. Das Zeugnis ist eine grundlegende Erfahrung von Wirksamkeit. Es wirkt durch den Akt des Bezeugens auf den Zeugen ebenso ein, wie auf die Wirklichkeit der anderen. Darin liegt sein öffentlichkeitsveränderndes Potential. Das Zeugnis ist insofern ein Akt des Überzeugens. Ein Überzeugen der anderen, mehr noch aber ein Überzeugen von sich selbst. Es ist ein Eingreifen, Unterbrechen, ein bewusstes, aktives, produktives Manipulieren des eigenen Denkens, der eigenen Gewohnheitsstruktur.

Indem dies vor den Augen und Ohren der anderen geschieht, wird es zu einem politischen Akt. Ohne Publikum bleibt das Zeugnis wirkungslos.

In diesem Zusammenhang ist die Performance „Mental“ des britischen Künstlers und Aktivisten James Leadbitter interessant, die auch Teil der Dokumentartage war. Das Publikum befindet sich zusammen mit dem Performer in einem Schlafzimmer, er liegt in einem Bett, mit der Bettdecke zugedeckt, das Publikum sitzt an den Wänden angelehnt um ihn herum. Während der einstündigen Performance erzählt der Künstler anhand von Krankenakten und Bildern seine Krankheitsgeschichte und die Geschichte seiner unzähligen Aufenthalte in diversen psychiatrischen Kliniken. Er outet sich sozusagen vor einem anonymen Publikum.

Diese Performance war für das Thema der diesjährigen Dokumentartage zentral.

Da ist ein Performer, der seine individuelle, mit einem Tabu belastete Geschichte mit einer Öffentlichkeit, und sei sie noch so klein, teilt. Die Performance verändert dabei sowohl den Performer als auch das Publikum. Für den Performer besteht die Veränderung darin, dass er sich überhaupt veröffentlicht und damit zugleich

einen Anspruch auf gesellschaftliche Teilhabe trotz mentaler Krankheit erhebt. Indem er dies tut, setzt er diese Teilhabe bereits schon in Kraft. Das Publikum wiederum macht die Erfahrung, dass es möglich ist, mit einer psychischen Krankheit dennoch am öffentlichen Leben teilzuhaben, und sei es „nur“ in der Form einer Performance. In diesem Moment wird das Thema „psychische Krankheit“ enttabuisiert, normalisiert, zur Verfügung gestellt. Es verändert die Möglichkeiten, mit Krankheit umzugehen und über Krankheit zu sprechen. Darin ist diese Performance als Arbeit an Öffentlichkeit performativ wirksam.

Eine Form des Integrationstheaters.

Wenn man Integrationstheater als eine Möglichkeit versteht, andere Formen der Subjektivität in sich selbst zu integrieren, dann: ja.

„Mental“ ist im Grunde genommen ein klassisch dokumentarisches Stück: Es gibt einen Performer, der zwar einen Künstlernamen hat – The vacuum cleaner – aber innerhalb der Performance dann doch auch seinen bürgerlichen Namen verwendet, er erzählt seine Geschichte und tut dies anhand von Dokumenten, die diese Geschichte beglaubigen. Die Zuverlässigkeit der Informationen und die Authentizität der Geschichte werden durch die Performance selbst nicht in Frage gestellt. Die Performance ist so gesehen streng nicht-fiktional.

Anhand dessen, was ich gesehen habe, gehe ich auch davon aus, dass die Geschichte stimmt.

Der Zeuge James Leadbitter ist also stabil.

Ja und nein. Er ist insofern stabil, als seine Identität im Rahmen der Performance nicht in Frage gestellt wird. Zumindest nicht seine bürgerliche Identität, die für das Zeugnis relevant ist.

Aber seine soziale Identität verändert sich durch die Performance. Dieses Vermögen zur Veränderung ist jedoch nur dadurch möglich, insofern die soziale Wirklichkeit eben eine Konstruktion ist, auf die man einwirken kann. Das ist die politische Komponente dieser Performance. Um beim Andersen-Bild zu bleiben: Indem James Leadbitter seine Biografie veröffentlicht, sie performiert, unterbricht er seinen Blick auf die Wirklichkeit, die ihm über Jahre suggeriert hat, dass er ein Outcast sei und dass diese Outcast-Existenz zwangsläufig sei. Zwangsläufig heißt: ohne Macht, ohne Potenz. Das ist der kollektive Mythos: Du bist anders, also bist Du krank, also kannst Du nicht teilhaben. Aber es ist eine kollektive Fiktion. Indem Leadbitter spricht, also seiner Subjektivität eine Stimme gibt, sie gewissermaßen dokumentiert, zeigt er auf den Kaiser und sagt: „Er ist nackt.“

Könnte man das Coming-out so gesehen selbst als eine Form des Dokumentarischen bezeichnen?

Es ist eine Form der Selbst-Dokumentation. Es ist interessant, wie die sozialen Medien mehr und mehr für die unterschiedlichsten Formen von Coming-Outs genutzt werden. Das Internet ist voll davon. Im Gegensatz zu den dokumentari-

schen Formen, in welchen ein Autor einen ihm/ihr äußerlichen Gegenstand zur Darstellung bringt, machen sich hier Menschen selbst zum Gegenstand der Dokumentation. Diese Unterscheidung ist auch mit Blick auf die dokumentarischen Formen in den Performing Arts bedeutsam. Ein Künstler wie James Leadbitter hat selbst entschieden, sich zum Gegenstand zu machen und seine Biografie auf der Bühne zu thematisieren. Die Autorschaft, die Produktionsmittel und die Produktionsbedingungen obliegen seiner Verantwortung. Erst dadurch entfaltet sein Zeugnis, seine Performance, ein reales Potential.

Im Gegensatz zu den konventionellen Dokumentar-Formen, ist er ein Gegenstand, der sich selbst zum Autor macht. Es ist sozusagen eine Selbstermächtigung des Gegenstandes gegenüber denjenigen, die über ihn sprechen.

Oder auch gegenüber jenen, die ihm eine Stimme geben wollen. Das ist ja oftmals ein Anspruch von Regisseur_innen oder Regie-Teams, die dokumentarisch arbeiten und sich beispielsweise „Randgruppen“ annehmen, um deren Geschichte auf die Bühne zu bringen. Aber es gibt immer diese Lücke zwischen dokumentierenden Autor_innen und dokumentierten Personen, welche letztere zu einem „Gegenstand“ macht. Selbst wenn das Stück noch so sehr in deren Sinne gedacht ist, sind sie bis zu einem Grad Mittel zum Zweck. Zum Zweck der Aufklärung, zum Zweck, bestimmte Machtdispositive zu entlarven, zum Zweck, den kolonialistischen Blick des Publikums zu thematisieren. Dabei geht es aber in erster Linie um die – durchaus lauterer – Interessen der Autor_innen, selbst wenn diese davon ausgehen, dass ihre Interessen auch die Interessen jener sind, denen sie „eine Stimme geben“.

Es stellt sich immer die Frage: Wer hat die Produktionsmittel in der Hand, wer stellt die Produktionsbedingungen? Also: Wer ist souverän? Bei einer Selbst-Dokumentation wie „Mental“ wird der Gegenstand, also der Performer und sein Leben, selbst souverän, indem er sich zum Autor macht. Er verfügt selbst über die Arbeit an seinem Bild. Und das ist ein performativer Akt, dessen Wirksamkeit über die Grenzen des Theaterrahmens hinausreicht.

Ein wichtiger Aspekt ist ja auch, dass auf diese Weise mit diesem Genre plötzlich eine Vielzahl an unterschiedlichen Narrativen und Identitäten auf die Bühne kommen. Es werden andere Identifikations- und Nachahmungsgebote gemacht, andere Bilder und Selbstbilder aufgezogen, in denen man sich wiederfinden kann. Identität konstituiert sich ja auch über diese Form der Wiedererkennung. Das ist das, was James Leadbitter alias Vacuum cleaner sich und dem Publikum anbietet: die Möglichkeit eines anderen Selbstbildes.

Das Theater als Ort, in dem Identitäten verhandelt und ausprobiert werden?

Das Thema der Identität ist eines der zentralen Dreh- und Angelpunkte des Theaters. Sowohl mit Blick auf die Themen, die in den meisten Stücken verhandelt werden, vor allem aber auch als Ort der gesellschaftlichen Repräsentation. Also: Wer wird da auf der Bühne repräsentiert? Wer kommt vor? Das heisst auch: Wer ist wichtig?

Projekte wie „Mental“ öffnen potentiell einen Zugang zu Lebenswirklichkeiten, die über das Personal des literarischen Kanons hinausgehen. Damit verschiebt sich auch das Primat von schauspielerischer oder schriftstellerischer Virtuosität als verbindliche Qualitätskriterien. Es sind nicht mehr zwangsläufig die Stoffe und Figuren, die von anerkannten Schriftsteller_innen geschaffen und von ausgebildeten Schauspieler_innen auf der Bühne dargestellt werden. Auch diese Kriterien sind zunächst nichts weiteres als Normen, Gerüchte, eingeübte Fiktionen.

Das „Schöne, Wahre, Gute“, das ja immer auch ein Distinktionsinstrument ist, kann sich nun auch anderen Formen und Inhalten gegenüber öffnen, von denen es möglicherweise bisher nichts wusste. Indem plötzlich Menschen mit Geschichten die Bühnen betreten, die bis anhin dort nicht vorkamen und die andere Lebens- und Vorstellungsfiktionen und -mythen bezeugen.