

Däumer · Kalisky · Schlie (Hg.)  
Über Zeugen

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Matthias Däumer · Aurélia Kalisky  
Heike Schlie (Hg.)

# Über Zeugen

Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure

Wilhelm Fink

Das dieser Publikation zugrundeliegende Forschungsprojekt und die Drucklegung wurden mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft unter dem Förderkennzeichen WE 1001/9-1 gefördert.

Umschlagabbildung:  
Sachsenspiegel, Lehenrecht Lnr 5 §1, 14 Jh., cod. Pal. germ. 164,  
fol. 2v., Universitätsbibliothek Heidelberg

#### 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.

© 2017 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

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

ISBN 978-3-7705-5732-5

MICHAEL BACHMANN

## Objekte der Zeugenschaft: Recht und Versöhnung im Figurentheater

Zeugenschaft ist wesentlich mit Fragen der Autorisierung verbunden. Neben grundsätzlichen Überlegungen, wieso der Figur des Zeugen in bestimmten historischen Konstellationen mehr Autorität zugesprochen wird als in anderen, betrifft dies ganz konkret die Mittel sowie die medialen und/oder institutionellen Rahmenbedingungen, auf deren Grundlage sich bestimmte Akteure in einer spezifischen Situation als glaubwürdige Zeugen autorisieren.<sup>1</sup> Ein Beispiel aus dem deutschen Strafrecht ist der Eid, „nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen [zu] haben.“<sup>2</sup> Durch seinen Schwur autorisiert der Zeuge nicht nur sich selbst, sondern auch die von ihm bezeugte Sache, deren Wahrheit bestätigt werden muss. Wie Derrida gezeigt hat, kann die ‚Heimsuchung‘ durch das Fiktionale bei einer solchen Autorisierung niemals ausgeschlossen werden, u. a. aufgrund der raum-zeitlichen Trennung zwischen dem bezeugten Ereignis und dem Akt des Bezeugens.<sup>3</sup> Im künstlerischen Kontext wird dieser Vorgang dadurch noch verkompliziert, dass die Träger der Zeugenschaft meist nicht diejenigen sind, die das zu bezeugende Geschehen erlebt haben.

Theater und Performancekunst werden in diesem Zusammenhang einerseits als privilegierte Orte der (künstlerischen) Zeugenschaft konzeptualisiert, da in ihnen das Verhältnis von fiktionaler Darstellung und realer Handlung besonders prekär scheint: „Im Unterschied zu allen Künsten des Objekts und der medialen Vermittlung finden hier sowohl der ästhetische Akt selbst (das Spiel), als auch der Akt der Rezeption (der Theaterbesuch) als reales Tun in einem Hier und Jetzt statt.“<sup>4</sup> Andererseits stellt sich die Frage, welche ethischen Implikationen es hat, wenn Schauspieler den Platz von Zeugen einnehmen, um an deren Stelle die Zuschauer von der Wahrheit einer Begebenheit zu überzeugen.

Auf diese Problematik reagiert die viel beachtete Inszenierung *Ubu and the Truth Commission* (1997) der südafrikanischen *Handspring Puppet Company* (Text: Jane

---

1 Mit Blick auf Fragen der Zeugenschaft ‚nach Auschwitz‘ vgl. Michael Bachmann: *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, Tübingen: Francke 2010.

2 § 64 StPO.

3 Vgl. Jacques Derrida: *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris: Galilée 1998, S. 30 f.

4 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 12. Mit direktem Bezug auf Zeugenschaft vgl. auch Hans-Thies Lehmann: „Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen: Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“, in: Doris Kolesch/Jenny Schrödl (Hg.): *Kunst-Stimmen*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 40–66.

Taylor), die mit Puppen, sichtbaren Puppenspielern und Schauspielern arbeitet.<sup>5</sup> Gegenstand der Inszenierung sind die Erfahrungen der Apartheid und eine kritische Auseinandersetzung mit der *Truth and Reconciliation Commission*, jener legalen Institution, die Ende 1995 zur Aufarbeitung jener Zeit gegründet wurde. Wie die Kommission selbst, kennt auch *Ubu and the Truth Commission* zwei Arten von Zeugen: Täter und Opfer. Erstere werden auf der Bühne von Menschen gespielt, während das Zeugnis der Opfer durch bewusst grob geschnitzte Holzpuppen gesprochen wird. Diese ästhetische Entscheidung ist dem Regisseur William Kentridge zufolge auch die Antwort auf eine ethische Frage:

[W]hat is our responsibility to the people whose stories we are using as raw fodder for the play? There seemed to be an awkwardness in getting an actor to play the witnesses – the audience being caught halfway between having to believe in the actor for the sake of the story, and also not to believe in the actor for the sake of the actual witness who existed out there but was not the actor. Using the puppet made this contradiction palpable.<sup>6</sup>

Kentridge beschreibt hier ein Problem testimonialer Überzeugungskraft. Theater läuft demnach Gefahr, die Zuschauer entweder nicht zu überzeugen – sodass die Darstellung nicht als (künstlerisches) Zeugnis für eine abwesende Wirklichkeit akzeptiert wird – oder sie so sehr zu überzeugen, dass die (notwendig fiktionale) Darstellung die abwesende Wirklichkeit überlagert. Den Einsatz von Puppen begreift Kentridge keineswegs als ‚Lösung‘ für dieses Problem, sondern versteht ihn als materielle Sicht- und Greifbarmachung des Widerspruchs („made this contradiction palpable“). Davon ausgehend untersuche ich im Folgenden nicht nur, wie Zeugenschaft im Figuren- und Objekttheater eine spezifische Überzeugungskraft gewinnen kann, sondern auch, wie die Puppe als ästhetisches Objekt eine Reihe von Fragen – insbesondere nach dem Verhältnis von Handlungsmacht (*agency*) und testimonialer Autorität – in Szene setzt, die über den Rahmen künstlerischer Zeugenschaft hinausweisen.

## Puppen vor Gericht

Eine Karikatur des auf Rechts- und Wirtschaftsthemen spezialisierten US-Cartoonisten Dave Carpenter zeigt einen verzweifelten Anwalt im Gerichtssaal. Er ist unzufrieden mit dem Geschehen im Zeugenstand. Der Cartoon gibt nicht eindeutig zu erkennen, ob das an der Qualität der Zeugenaussage liegt; wohl aber, dass sich die Frustration des Anwalts auf den Träger des Zeugnisses bezieht bzw. darauf,

5 Für den Stücktext und Bilder der Produktion vgl. Jane Taylor: *Ubu and the Truth Commission*, Cape Town: University of Cape Town Press 2010, sowie zur Arbeit der Handspring Puppet Company im Allgemeinen: dies. (Hg.): *Handspring Puppet Company*, Parkwood: David Krut Publishers 2009.

6 William Kentridge: „Director’s Note“, in Taylor: *Ubu and the Truth Commission* (Anm. 5), S. viii–xiv, hier S. xi.

wer die Rolle des Zeugen innerhalb des juristischen Rahmens einnehmen darf. Im Zeugenstand sitzt ein Mann, der die rechte Hand wie zum Schwur erhebt. Doch es handelt sich um keine Schwurgeste: Eine sockenförmige Handpuppe mit kleinen Augen und großer Nase ist über die Hand gezogen. Ihr Gesicht ist ungefähr so groß wie das des Mannes und befindet sich mit ihm auf Augenhöhe. „Your honor“, sagt der Anwalt zur Richterin, die über der Szene thront, „please instruct the puppet to remain silent and let the witness answer for himself.“<sup>7</sup>

Der hier beschriebene Cartoon stellt eine konventionelle Bauchrednersituation dar, die der seit dem 19. Jahrhundert üblichen Verbindung von Ventriloquismus und Puppenspiel entspricht. Die Stimme des eigentlichen Sprechers wird an eine außerhalb seiner selbst liegende Instanz delegiert.<sup>8</sup> Zuschauer und Zuhörer sollen davon überzeugt werden, dass das Sprechen dort seinen Ursprung habe, wo es visuell lokalisiert wird, zum Beispiel durch entsprechende Mundbewegungen der sockenförmigen Handpuppe. Gelingt diese Illusion, gewinnt der Projektionspunkt der Stimme an Autonomie gegenüber ihrem eigentlichen Sprecher. Das gilt auch, wenn wie im Fall der Handpuppe eine enge körperliche Verbindung vorliegt.<sup>9</sup> Daraus resultiert die potenzielle Unheimlichkeit der Stimmverschiebung, auf der zum Beispiel eine Reihe von Horrorfilmen basiert, in denen die Bauchrednerpuppe selbst zu Leben erwacht.<sup>10</sup> Carpenters Karikatur schließt diese Möglichkeit nicht aus. Durch seine Bitte an die Richterin erscheint der Anwalt als Zuschauer, der sich naiv oder bewusst auf die Illusion des Bauchrednertricks einlässt, oder als jemand, der akzeptiert, dass die Puppe – wie im Horrorfilm – eigene Entscheidungen trifft: Nicht der Puppenspieler, sondern die Puppe selbst soll ermahnt werden.

Die Anrufung der Richterin als höhere Instanz unterstreicht auch, dass der Cartoon die Bauchrednersituation in einem unkonventionellen Rahmen – dem Zeugenstand als Aufführungsort – situiert. Zwar handelt es sich bei dem Auftritt von Zeugen vor Gericht um einen theatralen Vorgang: Ein Ereignis wird im Modus leiblicher Ko-Präsenz repräsentiert, Agierende und Zuschauende sind voneinander getrennt und die Zeugenaussage ist szenisch hervorgehoben.<sup>11</sup> Zugleich jedoch besteht der juristische Rahmen auf dem Ausschluss des Ästhetischen und damit von

7 Vgl. Cartoon #10,155 auf [http://carptoons.com/?q=lawyer\\_cartoons](http://carptoons.com/?q=lawyer_cartoons) (letzter Zugriff: 31.10.2015).

8 In ihrem Standardwerk zum Puppenspiel als theatraler Praxis zählt Penny Francis die Bauchrednerei zu den dem Puppenspiel verwandten Künsten, da im Zentrum der Bauchrednerei nicht die Animation unbelebter Objekte (wie üblicherweise im Figurentheater), sondern die Externalisierung/Projektion der Stimme liegt. Die heute gewöhnlich erscheinende Verbindung von Puppenspiel und Bauchrednerei ist eine Entwicklung, die mit der Aufklärung beginnt. Vgl. Penny Francis: *Puppetry. A Reader in Theatre Practice*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 46–48.

9 Da beim Handpuppenspiel Hand und Puppe tendenziell verschmelzen, nimmt das Publikum „the operating hand as divorced from the human operator“ wahr; so Steve Tillis: *Toward an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as Theatrical Art*, New York: Greenwood Press 1992, S. 107.

10 Vgl. Steven Connor: *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford: Oxford University Press 2000, S. 410–417.

11 Zur leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern als Merkmal von Theater vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 58–62; zur leiblichen Anwesenheit von Zeugen sowie zur rechtlichen Diskussion um aufgenommene Zeugnisse vgl. aus theaterwissenschaftlicher Sicht: Philip Auslander: *Liveness. Performance in a Mediatized*

Theater im engeren Sinne. Das prägt beispielsweise den Einsatz von Puppen vor Gericht, wie ihn das US-amerikanische Strafrecht beim Verhör von Kindern durchaus zulässt.<sup>12</sup> Hier wird der spielerische Aspekt der Puppe ganz auf ihre Funktion als testimoniales Hilfsmittel zugespielt.

Ebenso macht die Geschichte vom englischen Bauchredner, der im 18. Jahrhundert wegen Kindsmord angeklagt war, die ventriloquistische Praxis zum Element der Verteidigung. Der Bauchredner, so Henri Decremps im zweiten Band von *La magie blanche dévoilée* (1785),<sup>13</sup> habe sich ein schreiendes Baby in der Wiege reichen lassen, diesem zugeredet und ihm dann plötzlich mit dem Schwert den Hals durchgeschnitten. Danach habe er der entsetzten Menge gezeigt, dass das Kleinkind nur eine Puppe war. So konnte der Bauchredner die Geschworenen davon überzeugen, dass auch der Mord, dessen er angeklagt war – das Ertränken eines Kindes – lediglich Puppenspiel gewesen sei.<sup>14</sup> In seiner Kulturgeschichte der Bauchrednerei versteht Steven Connor diese Erzählung als Ausweis dafür, dass ventriloquistische Praxis keinen spezifischen Aufführungsort brauche: „Here it is the courtroom that provides the ventriloquist’s theatre, the place in which he can demonstrate his power to exercise vocal control over any space whatever.“<sup>15</sup> Während Connor zurecht die Flexibilität des Aufführungsorts betont, blendet er die je nach Rahmung veränderte Funktion der ventriloquistischen Praxis aus. So stand der Bauchredner wohl auch deshalb vor Gericht, weil die Illusion des Kindsmords nicht deutlich genug als Theater zu erkennen war. Vor Gericht hingegen verlor das Theater des Kindsmords seinen Status als ästhetische Praxis zum Zwecke der Unterhaltung und des Gewinns; es wurde Bestandteil der Beweisführung. Anders als Connor nahelegt, okkupiert das bauchrednerische Puppentheater hier nicht den Gerichtssaal, sondern geht – gerade wegen seiner Effektivität – in diesem auf.

Mit der Bitte des Anwalts, die Puppe zum Schweigen zu bringen, beschwört Carpenters Cartoon ebenfalls die hohe Wirkmächtigkeit ventriloquistischer Praxis, stellt sie aber zugleich als Bruch des juristischen Rahmens dar: „Please instruct the *puppet* to remain silent and let the *witness* answer for himself“ (Hvh. M. B.). Die strikte Differenzierung zwischen Puppe und Zeuge, die der Anwalt vornimmt, verhindert deren Integration als testimoniales Hilfsmittel. Gerade dadurch verweist die Karikatur jedoch auf die Möglichkeit, dass die Puppe als ästhetisches Objekt Handlungsmacht (*agency*) und – eine vom Anwalt angefochtene – testimoniales Überzeugungskraft gewinnt. Der Anwalt fordert nicht die Beendigung eines vermeintlich unangebrachten Kunststücks, sondern das Schweigen der Puppe. Ob-

---

*Culture*, London: Routledge<sup>2</sup>2008, S. 128–182; zu Praktiken der szenischen Hervorhebung vgl. Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau<sup>2</sup>2012, S. 21–31.

12 Vgl. US-Strafcode, Titel 18, Kap. 223, § 3509, (l): „*Testimonial Aids* – The court may permit a child to use anatomical dolls, puppets, drawings, mannequins, or any other demonstrative device the court deems appropriate for the purpose of assisting a child in testifying.“

13 Vgl. Henri Decremps: *Supplément à La magie blanche dévoilée...*, Paris: Chez l’Auteur 1785, S. 188–198,

14 Vgl. Connor: *Dumbstruck* (Anm. 10), S. 252.

15 Ebd.



wohl er sie damit als autonome Instanz anspricht, akzeptiert er sie nicht als Zeugen, auch wenn sie sich im Zeugenstand befindet und eine körperliche Einheit mit dem Puppenspieler bildet.

Auf einer grundlegenden Ebene verweist dies darauf, dass jedes Zeugnis auf Zuhörer angewiesen ist, die – zunächst unabhängig von der Frage, welches Gewicht und welchen Wahrheitswert sie ihm beimessen – das Zeugnis überhaupt als solches ‚hören‘.<sup>16</sup> Der Anwalt in Carpenters Cartoon hingegen schließt die Aussage der Puppe bzw. die Aussage, die ‚durch‘ sie zu Gehör kommt, aus dem Bereich der Zeugenschaft per se aus. Dieser Gestus lässt sich sowohl auf die von Derrida beschriebene ‚Heimsuchung‘ des Zeugnisses durch das Fiktionale als auch auf die grundsätzliche Ambivalenz gegenüber dem Theatralen beziehen, die Julie Stone Peters für die westliche Rechtsgeschichte herausgearbeitet hat.<sup>17</sup>

Laut Peters ist die westliche Rechtsgeschichte wesentlich geprägt durch das Oszillieren zwischen theatraler Zurschaustellung (als *sichtbarem* Rechtsvollzug) und antitheatraler Warnung vor dem ‚Exzess‘ des Spektakulären:

It marks the history of legal doctrine: criminal trials must be public, but not too public; show trials are bad, but secret trials are bad as well; evidence must be relevant, but not so dramatic as to be *too* relevant (no mutilated bodies on the legal stage); testimony must be live, but not be too lively (witnesses must stay in the box); what witnesses say and show should move juries, but it shouldn't move them too much.<sup>18</sup>

Die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Theater und Prozess, die Peters darüber hinaus in ihrer potenziell gemeinschaftsbildenden und kathartischen Funktion findet,<sup>19</sup> insistiert auf einer metaphorischen Distanz, die nicht kollabieren darf.<sup>20</sup> So beruht die performative Effektivität von Gesetzgebung und Rechtsprechung, d. h. ihre Macht die Wirklichkeit – ganz im Sinne Austins – zu verändern, darauf, dass sie kein ‚Theater‘ (und keine Literatur) sind: „a performative utterance will [...] be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy“.<sup>21</sup> Gerade weil, wie Derrida und andere gezeigt haben, Austins Opposition zwischen ‚normalem‘ und ‚parasitärem‘ (ästhetischem)

16 Vgl. Shoshana Felman and Dori Laub: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London: Routledge 1992, S. 57–74.

17 Vgl. Derrida: *Demeure* (Anm. 3) und Julie Stone Peters: „Legal Performance Good and Bad“ in: *Law, Culture and the Humanities* 4 (2008), S. 179–200.

18 Peters: „Legal Performance“ (Anm. 17), S. 199. Peters differenziert nicht ausdrücklich zwischen Rechtssystemen, die auf Zivilrecht (*civil law*) und solchen, die auf Gewohnheitsrecht (*common law*) beruhen. Viele ihrer Beispiele implizieren jedoch Geschworenengerichte, deren Bedeutung in Ländern mit *common law*-System – etwa den USA – größer ist.

19 Vgl. ebd., S. 181.

20 Vgl. hierzu Cornelia Vismann: „Rejouer les Crimes: ‚Theater vs. Video‘“, in: *Cardozo Studies in Law and Literature* 11 (1999) 2, S. 119–135, hier S. 127: „To call trials theater is [...] only possible after both domains – court and stage – have been differentiated, so that the latter can become a metaphor for the former.“

21 J. L. Austin: *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press<sup>2</sup>1975, S. 22.

Sprachgebrauch nicht aufrechtzuhalten ist,<sup>22</sup> muss das Gericht seine eigene Rechtmäßigkeit als Nicht-Theater paradoxerweise ‚performen‘ (im doppelten Sinne von aus- und aufführen).<sup>23</sup>

Beschreibt Peters diese Ambivalenz gegenüber dem Theatralen mit Blick auf den größeren Rahmen von Gesetzgebung und Gerichtsverfahren, ist sie von besonderem Interesse für Fragen der Zeugenschaft. Laut Derrida operiert jedes Zeugnis in einem „régime de la croyance [...] sans preuve“.<sup>24</sup> Es kann niemals zum positiven Beweis werden, da seine Wahrheitsbedingung in dem Versprechen besteht, dass sich die singuläre Zeugenaussage universalisieren lässt: „C’est vrai dans la mesure où n’importe qui à *ma place*, à cet instant, aurait vu ou entendu ou touché la même chose, et pourrait répéter exemplairement, universellement, la vérité de mon témoignage.“<sup>25</sup> Weil aber zwischen Wahrnehmung und Aussage ein zeitlicher Abstand waltet und niemand den Platz des Anderen einnehmen kann, ist die exemplarische Wiederholbarkeit des zu bezeugenden Augenblicks bloß mit Hilfe einer Technik – etwa der Sprache – zu leisten. Der Augenblick lässt sich nur um den Preis seiner *virtuellen* Wiederholbarkeit bezeugen, die das Singuläre des Moments, als ‚differierende‘ Wiederholung, von Anfang an spaltet.<sup>26</sup> Dadurch gerät die Beziehung von Ereignis und Darstellung ins Schwanken, denn jede Darstellung mit ‚positivem‘ Wert (z. B. das aufrichtig gemeinte Zeugnis) kann – aufgrund ihrer Trennung vom Ereignis – zitiert werden: Die aufrichtige Aussage eines Zeugen wird im Mund eines anderen ‚Zeugen‘ zur Lüge, da dieser nicht das Gleiche erlebt hat. Derrida zufolge wäre es jedoch unmöglich, die Unaufrichtigkeit des Letzteren positiv festzustellen. Der ‚falsche‘ Zeuge könnte darauf bestehen, dass er aufrichtig an die Wahrheit seiner Aussage geglaubt habe.<sup>27</sup>

Konfrontiert mit dem Puppenspiel bzw. der Bauchrednernummer muss der Anwalt in Carpenters Cartoon deren spielerische Qualität gleichsam suspendieren. Gefordert wird nicht die Unterlassung des Spiels, sondern das Schweigen der Puppe. Der Anwalt akzeptiert sie in ihrer Autonomie, damit der Zeugenstand nicht zum Theater wird. Indem die Puppe aber als eigenständiger Akteur anerkannt wird, verliert sie ihren Status als testimoniales Hilfsmittel; und im Unterschied zur Geschichte des englischen Bauchredners, bei der das vermeintliche Kleinkind erst nach der Aufführung als Puppe erkennbar wird, ist die Handpuppe auch während ‚ihrer‘ Aussage deutlich Puppe. Insofern ‚fiktionalisiert‘ sie den juristischen Kontext, selbst wenn ihre Aussage der des Puppenspielers in jeder Einzelheit entsprechen würde.

22 Neben Jacques Derrida: *Marges de la philosophie*, Paris: Ed. de Minuit 1972, vgl. z. B. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick: „Introduction: Performativity and Performance“, in: dies (Hg.): *Performativity and Performance*, London: Routledge 1995, S. 1–18.

23 Zur Doppelbedeutung von ‚Performance‘ als (theatrale) Aufführung und wirklichkeitskonstituierende Handlung vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (Anm. 11), S. 31–57.

24 Derrida: *Demeure* (Anm. 3), S. 60.

25 Ebd., S. 48.

26 Vgl. ebd., S. 36 f. u. 48 f.

27 Vgl. Jaques Derrida: *Histoire du Mensonge: Prolégomènes*, Paris: L’Herne 2005.

Daran lässt sich eine Reihe von Fragen anschließen, die das Verhältnis von Handlungsmacht, testimonialer Autorität und Überzeugungskraft betreffen: Wenn die dargestellte Puppe tatsächlich – im Gegensatz zum Puppenspieler – Handlungsmacht besitzt, spricht sie dann ‚für sich‘ und unterdrückt die Stimme des ‚wahren‘ Zeugen? Oder spricht sie rechtmäßig an seiner Stelle? Umgekehrt kann die Handlungsmacht der Puppe illusorisch sein. Lässt sich das Puppenspiel dann als ästhetische Übersetzung eines aufrichtig gemeinten Zeugnisses verstehen? Würde der Puppenspieler als Zeuge das Gleiche aussagen, wenn er auf die Puppe als Hilfsmittel verzichten würde? Was ist das Verhältnis von Theatralisierung und (testimonialer) Überzeugungskraft? Einerseits glaubt der Anwalt an die Handlungsmacht der Puppe; andererseits kann er ihr Zeugnis nicht akzeptieren. So lässt sich der Cartoon zuspitzen auf die ethische Frage der Stellvertretung zwischen verschiedenen Akteuren der Zeugenschaft und deren jeweilige Handlungsmacht sowie auf die Frage der Autorisierung: Wer gewinnt in welchem Rahmen auf welche Weise die Autorität, als Zeuge zu fungieren?

### Theatralität und Zeugenschaft

Der Theatermacher und bildende Künstler William Kentridge bezieht den Einsatz von Puppen in der unter seiner Regie entstandenen Produktion *Ubu and the Truth Commission* auf eine doppelte Gefährdung des künstlerischen Zeugnisses. Einerseits betrifft sie dessen potenziell exploitatives Verhältnis zu den eigentlichen Zeugen, andererseits den möglichen Verlust testimonialer Überzeugungskraft im künstlerischen Rahmen. Kentridges Überlegungen, die ich zu Beginn meines Beitrags zitiert habe, verstehen die Puppe als ästhetisches Objekt, das im Kontext künstlerischen Über- und Bezeugens drei Funktionen erfüllt: Erstens spricht Kentridge der Puppe die Kraft zu, ein Zeugnis glaubhaft zu übermitteln. Ihre Überzeugungskraft liegt dabei darin, dass sie keine volle Autonomie gewinnt: „The puppet becomes the medium through which the testimony can be heard.“<sup>28</sup> Das Zeugnis wird im doppelten Sinne ‚durch‘ die Puppe (hindurch) gesprochen: Zum einen ist sie materielle Repräsentationsinstanz der abwesenden Opferzeugen auf der Bühne und agiert an deren Stelle; zum anderen hat die Stimme – und damit das Zeugnis – ihren Ausgangspunkt nicht in ihr. So verweist die Puppe zweitens auf die Differenz zwischen ihrer Rolle und den eigentlichen Zeugen. Wie ich gleich zeigen werde, impliziert dies einen anderen Stimmeinsatz als die ventriloquistische Praxis, auf die sich Carpenters Karikatur bezieht.

Drittens führt die Puppe eine konkret in Szene gesetzte Reflexionsebene ein. Sie ist mehr als nur die Instanz, durch die das Zeugnis gesprochen wird. Da die Puppe in ihrer Materialität auf die Differenz zwischen Darstellung und bezeugter Wirklichkeit verweist, erlaubt sie in besonderem Maße die Reflexion von (Konzepten der) Zeugenschaft.

<sup>28</sup> Kentridge: „Director’s Note“ (Anm. 6), S. xi.

Diesen Punkt werde ich im letzten Teil des Beitrags näher ausführen. Zunächst konzentriere ich mich auf die beiden erstgenannten, eng miteinander verkoppelten Funktionen der Puppe in *Ubu and the Truth Commission*: ihre testimoniale Überzeugungskraft bei gleichzeitiger Betonung der Differenz zum Opfer-Zeugen. Mit Seitenblick auf Peter Weiss' Dokumentartheaterstück *Die Ermittlung* (1965),<sup>29</sup> das auf den Frankfurter Auschwitz-Prozessen basiert, untersuche ich sie als spezifische Konfiguration des Verhältnisses von Theatralität und Zeugenschaft.

Der Puppenspieler in der von Carpenters Cartoon dargestellten Bauchrednernummer ist sichtbar, doch die Reaktion des Anwalts deutet darauf hin, dass sein Anteil am Spiel unklar bleibt. Wenn die Handpuppe nicht wirklich – in der Fiktion des Cartoons – von sich selbst aus spricht, steht zu vermuten, dass der Spieler seine Sprechbewegungen verbirgt. *Ubu and the Truth Commission* verfolgt demgegenüber eine Offenlegung des Spiels, die dem Stil der japanischen Puppentheaterform Bunraku ähnelt.<sup>30</sup> In den insgesamt fünf Szenen, die auf den Anhörungen der Kommission beruhende Aussagen von Opfer-Zeugen zu Gehör bringen,<sup>31</sup> bewegen je zwei sichtbar wahrnehmbare Puppenspieler eine der Zeugenpuppen. Diese haben einen starren Gesichtsausdruck, d. h. weder ihre Münder noch ihre Augen lassen sich öffnen oder schließen. Wie bei der *Truth and Reconciliation Commission* (TRC) erfolgt die Aussage zunächst in einer der elf offiziellen Sprachen Südafrikas – in den Opferszenen von *Ubu and the Truth Commission* ist das jeweils Xhosa – und dann in Übersetzung. Auf diese Weise wird ein dritter menschlicher Akteur in Beziehung zu den Zeugenpuppen gesetzt, der als Übersetzer (ins Englische) fungiert.<sup>32</sup> Die Aussage in Xhosa wird, parallel zu entsprechenden Bewegungen der Gesamtpuppe – aber ohne Veränderung ihres Gesichtsausdrucks – von einem der beiden Puppenspieler gesprochen.

In Carpenters Cartoon beruht die Differenzierung zwischen Zeuge und Puppe mitunter darauf, dass der Anwalt letztere als Ursprung der Stimme akzeptiert, ihr aber das Recht verweigert, ‚für den‘ Zeugen oder ‚als‘ Zeuge zu sprechen. Wie eben beschrieben, inszeniert *Ubu and the Truth Commission* einen Stimmgebrauch, der die Zeugenaussage in eine Art Schwebezustand zwischen den (auf der Bühne) abwesenden Opferzeugen, den Zeugenpuppen, den sichtbaren Puppenspielern und den Übersetzern bringt. Im Gegensatz zu einem Schauspieler, der die Rolle des Opferzeugen – distanziert oder illusionistisch – übernehmen würde, gewinnt der Puppenspieler, der die Aussage des Opferzeugen wiederholt, eine *sichtbare* Verantwortung gegenüber der Puppe als dritte Instanz. „Puppeteers“, schreibt die Thea-

29 Peter Weiss: *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

30 Vgl. Roland Barthes' einflussreichen Text über Bunraku in *L'Empire des signes* (in *Oeuvres complètes: Nouvelle édition revue et corrigée*, hg. von Éric Marty, Paris: Seuil 2002), Bd. III, S. 346–444, hier S. 390–396.

31 Vgl. Akt II, Szene 2, 4 und 7 sowie Akt IV, Szene 2 und 4. Nur in der letztgenannten Szene folgen zwei unterschiedliche Zeugen-Puppen direkt aufeinander.

32 Zum Verhältnis von Übersetzung und Zeugenschaft in der TRC vgl. Catherine M. Cole: *Performing South Africa's Truth Commission: Stages of Transition*, Bloomington: Indiana University Press 2010, S. 63–90.

terwissenschaftlerin und Künstlerin Anna Furse, „are unlike any other actors because they are entirely committed to the Other.“<sup>33</sup> Dies gilt insbesondere für Figurentheater mit offener Manipulation wie im Falle von *Ubu and the Truth Commission*. Dort lenken die sichtbaren Körper der Puppenspieler die Aufmerksamkeit auf das Wechselspiel zwischen Puppe und Manipulator und eröffnen so – folgt man Furses Überlegungen – einen ethischen Raum:

What puppeteers contribute to the art of the performer is an almost ethical question. It is a question of attention and the places that the performer draws attention to and from. Rather than draw attention to themselves, actor-puppeteers devote their attention to guiding ours outside, leading our attention away from their own bodies via the body itself.<sup>34</sup>

In Kentridges Inszenierung funktioniert das Wechselspiel wie folgt: Die Stimmen, die die Aussagen der Opferzeugen auf der Bühne wiederholen, sind deutlich an die Puppen gebunden, deren Körper sich glaubhaft zum Sprechrhythmus bewegen. Mit ihren starren Mündern verweigern die Puppen aber, anders als die Handpuppe aus *Carpenters Cartoon*, jede Illusion, autonome Quelle des Sprechens zu sein. Dadurch verweisen sie auf die Puppenspieler zurück. Weil jene aber nicht für eine Figur sprechen, die sie – wie im dramatischen Theatermodell – selbst darstellen, sondern für eine Figur – die Puppe –, die außerhalb ihrer selbst liegt, erfüllt sich das Sprechen weder in ihnen noch in der Puppe. So wird eine Heteronomie des Sprechens erzeugt, die den Bezug zur außertheatralen Referenz der Puppe, zum Opferzeugen stärkt: Das ‚Zeugnis‘ spricht durch sie hindurch. Diese Möglichkeit liegt in der Objektivität der Puppe selbst begründet. „[Since] the puppet does not add its own living body and memory to the [victim’s] story“, schreibt Stephanie Marlin-Curiel, „it succeeds in communicating without appropriating. The puppet ‚contains‘ the testimonial repetition by not fully appropriating the testimony from the memory of the ‚real‘ body.“<sup>35</sup>

Durch diese Inszenierung der Opferszenen schlägt *Ubu and the Truth Commission* ein Modell theatraler Zeugenschaft vor, dessen testimoniale Überzeugungskraft auf der sichtbar ausgestellten Differenz von Bühnenfigur und Opferzeuge besteht, da dieser Riss einen Raum eröffnet, durch den das Zeugnis vermeintlich selbst zur Sprache kommt – unabhängig davon, dass es sich um einen dramatisch bearbeiteten Text auf Grundlage echter Zeugenaussagen handelt. Die Produktion nimmt aber nicht für sich in Anspruch, dass das von ihr inszenierte theatrale Zeugnis eine größere Klarheit besäße als das Zeugnis vor der TRC selbst. Damit erfüllt die Transposition des Zeugnisses auf die Theaterbühne eine andere Funktion als etwa bei Peter Weiss, dessen Modell dokumentarischen Theaters von der Hoffnung

33 Anna Furse zit. nach: Francis: *Puppetry* (Anm. 8), S. 27.

34 Anna Furse zit. nach: ebd.

35 Stephanie Marlin-Curiel: „A Little Too Close to the Truth: Anxieties of Testimony and Confession in *Ubu and the Truth Commission* and *the Story I Am About to Tell*“, in: *South African Theatre Journal* 15 (2001) 1, S. 77–106, hier S. 84.

ausgeht, dass „die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit erklärt werden kann“.<sup>36</sup>

Für Weiss besitzt Dokumentartheater gerade deshalb die Fähigkeit, „Fakten zur Begutachtung“<sup>37</sup> vorzulegen, weil es nicht eine naturalistische Illusion „augenblickliche[r] Wirklichkeit“ biete, sondern „das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität“.<sup>38</sup> Das gilt auch für Gerichtsverfahren, die die Wirklichkeit, auf die sie sich beziehen, nicht ‚aufführen‘, sondern in einer Art szenischem Spiel – zwischen Richtern, Anwälten, Angeklagten und Zeugen – verhandeln. Trotzdem besteht Weiss auf der Differenz zwischen (dokumentarischem) Theater und Gerichtsverfahren, da ersteres keinen Anspruch darauf habe, „der Authentizität eines Gerichtshofs von Nürnberg, eines Auschwitz-Prozesses in Frankfurt, eines Verhörs im amerikanischen Senat, einer Sitzung des Russell-Tribunals nahezukommen“.<sup>39</sup> Dieser Verlust an ‚Authentizität‘ wird von Weiss positiv gedeutet, insofern er eine weitere Entfernung aus der ‚lebendigen Kontinuität‘ der vermeintlich undurchschaubaren Wirklichkeit darstellt.

Was dies für die Frage theatraler Zeugenschaft bedeutet, lässt sich am Schauspielstil zeigen, den Weiss für *Die Ermittlung* fordert. In seinen Regieanweisungen besteht er zunächst darauf, dass Aufführungen nicht versuchen sollen, den Ort des Frankfurter Auschwitzprozesses nachzubilden: „Eine solche Rekonstruktion erscheint dem Schreiber des Dramas ebenso unmöglich, wie es die Darstellung des Lagers auf der Bühne wäre.“<sup>40</sup> Die Behauptung, dass schon der Ort der Verhandlung nicht darstellbar sei, unterstreicht zunächst die Unmöglichkeit einer szenischen Darstellung von Auschwitz, mit welcher der Fokus auf die sprachliche Ebene – als Montage von Zeugenaussagen – begründet wird. Zugleich betrifft sie aber auch das Verhältnis von Theatralität und Zeugenschaft. Die Distanzierung vom eigentlichen Verfahren, die Weiss sowohl für das Bühnenbild als auch für den Schauspielstil fordert – die Schauspieler sollen sich nicht einfühlen, sondern lediglich „referieren“, was die Zeugen vor Gericht „ausdrückten“<sup>41</sup> – führt nach Meinung des Dramatikers von den „emotionalen Kräften“ vor Gericht zu „Fakten“ auf der Bühne, zu einem „Konzentrat der Aussage“, das keine „persönlichen Erlebnisse und Konfrontationen“ mehr enthalte.<sup>42</sup>

Dass die Worte ‚referieren‘ und ‚ausdrücken‘ in diesem Kontext keine Synonyme darstellen, lässt sich mit Blick auf den Eichmann-Prozess in Jerusalem 1961 verdeutlichen.<sup>43</sup> Die vielleicht am häufigsten analysierte Szene jenes Verfahrens ist der

36 Peter Weiss: „Notizen zum dokumentarischen Theater“, in: *Rapporte 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 91–104, hier: S. 104.

37 Ebd., S. 97.

38 Ebd., S. 95.

39 Ebd., S. 100.

40 Weiss: *Ermittlung* (Anm. 29), S. 9.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Vgl. hierzu Michael Bachmann: „Theatre and the Drama of Law: A ‚Theatrical History‘ of the Eichmann Trial“, in: *Law Text Culture* 14 (2010), S. 94–116.

Zusammenbruch des Auschwitz-Überlebenden und Schriftstellers Yehiel Dinur (Katzetnik), der kurz nach Betreten des Zeugenstands in Ohnmacht fiel. Für viele Kommentatoren ist es die puppenhafte ‚Objektwerdung‘ des Zeugen, die dem unterbrochenen Zeugnis höchste Überzeugungskraft verleiht. So argumentiert zum Beispiel Shoshana Felman:

[T]he witness testifies through his unconscious body. Suddenly, the testimony is invaded by the body. The speaking body has become a dying body. The dying body testifies dramatically and wordlessly beyond the cognitive and the discursive limits of the witness's speech.<sup>44</sup>

Felmans Interpretation löst Zeugenschaft aus dem Versuch einer diskursiven Darstellung dessen, was sich der Darstellung – als Trauma – entzieht. Stattdessen wird Dinurs Aussage als körperliches Einbrechen der Vergangenheit in die Gegenwart begriffen. Hier scheint kein Umweg über die Sprache nötig, um den zu bezeugenden Augenblick mit Hilfe einer Technik zu wiederholen. Felman beschreibt Dinurs Ohnmacht als körperliche Anwesenheit des Abwesenden, die den Bezug zwischen Zuhörern, Zeuge und Ereignis auf einer körperlich-performativen Ebene herstellt.

Das entspricht einem Funktionswandel der Zeugenschaft ‚nach Auschwitz‘, den die Historikerin Annette Wieviorka beschreibt: von einem im engeren Sinn juristischen Zeugnis, das primär ‚informieren‘ soll, zu einem Zeugnis, bei dem die affektive Übertragung von Erfahrung im Vordergrund steht.<sup>45</sup> Der von Weiss verwendete Begriff des ‚Referierens‘ zielt vor diesem Hintergrund auf ein testimoniales Konzept im juristischen Sinne, das Information und ihre anschließende Beurteilung dominant setzt, während mit ‚ausdrücken‘ ein Verständnis von Zeugenschaft bezeichnet wäre, das die körperlich-performative Dimension betont. Wie es sich bei *Ubu and the Truth Commission* mitunter um eine ethische Entscheidung handelt, das Zeugnis der Opfer im oben beschriebenen Sinn ‚durch‘ Puppen sprechen zu lassen, arbeitet auch der von Weiss geforderte Schauspielstil gegen die Gefahr der Aneignung. Darüber hinaus soll das distanzierte Spiel (‚referieren‘ statt ‚ausdrücken‘) jedoch eine Aussage produzieren, bei der der Zeuge – über den Umweg des Schauspielers – zu Fakten reduziert wird, die zur Begutachtung vorgelegt werden. Ein solches Modell im engeren Sinne juristischer Zeugenschaft sei auf der Bühne möglich, nicht aber im Gerichtssaal selbst, in dem das legale Narrativ in Anwesenheit der überlebenden Opfer-Zeugen und ihrer Traumatisierung zusammenbricht.

Eine solche Funktionalisierung von Zeugenschaft bleibt bei *Ubu and the Truth Commission* aus. Theater wird nicht als Ort behauptet, an dem ein ‚besseres‘ Zeugnis möglich wäre als vor Gericht bzw. im legalen Rahmen der *Truth and Reconcilia-*

44 Shoshana Felman: *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2002, S. 163.

45 Vgl. Annette Wieviorka: „The Witness in History“, in: *Poetics Today* 27 (2006) 2, S. 385–397.



*tion Commission.* Obwohl die ‚informativ‘ wie die ‚affektive‘ Dimension der Produktion nicht zu unterschätzen ist, liegt die Qualität der Puppe als Zeuge gerade darin, eine Reflexion über Zeugenschaft – und nicht, wie bei Weiss, ein ‚besseres‘ Zeugnis zur Begutachtung – zu liefern.