

E I N D R Ü C K E U N D Ü B E R L E G U N G E N -

„Die letzten Tage der Ceausescus“ und „Geschichte erzählen. Eine performative Studie der Hochschule der Künste Bern“, eine Woche am Schlachthaus Theater in Bern

An der Diskussion beteiligt: Eva-Maria Bertschy (wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsschwerpunkt Interpretation der HKB), Milo Rau (Leiter des International Institute of Political Murder), Katharina Kellermann (Theaterschaffende, Universität Giessen)

Z u r I n s t a l l a t i o n i m A l l g e m e i n e n

Katharina: Im Installationsaufbau werden die Interviews durch ihre künstlerische Rahmung nicht als Recherchematerial, sondern künstlerisches beziehungsweise narratives Artefakt präsentiert. Die Rahmung in Raum (Anordnung am Tisch) und Zeit (Rhythmisierung durch das Ertönen aller Boxen im zufälligen Intervall) macht eine künstlerische Rezeption der Interviews möglich. So müssen diese Interviewmaterialien nicht für sich stehen und entsprechend gehaltvoll sein, vielmehr korrespondieren sie in der Installation miteinander und werden über die einzelnen Information hinaus zu einem künstlerischen und inhaltlichen Gesamteindruck, der ein Weiteres mehr als das informierende Gespräch (was das Interview erstmal war) präsentiert.

Eva: Die Aufforderung, die Reflexionen beim Zuhören in einem Heft zu notieren, ist leider nicht angekommen. Lag es an der Schwierigkeit, spontan schlüssige Gedanken zu fassen, die anderen zugänglich sein sollen? Obwohl die Notizen anonym angeführt werden konnten, spielte wohl auch die Angst mit, diese könnten auf den jeweiligen Autor zurückgeführt und als unzulässig betrachtet werden.

Katharina: Als stille Beobachterin der Installation stellt sich mir allerdings die Frage, inwiefern die Tatsache, dass die Installation sich nicht selbst erklärt (sondern von einer außen stehenden Person erklärt werden muss), die ganze Konstruktion beeinflusst. Allerdings wird durch die Einführung auch die Möglichkeit zu einem persönlichen Gespräch geschaffen, was wiederum eine völlig andere Qualität der Kommunikation und Rezeption eröffnet, die sich mit der späteren Rezeption des Theaterabends produktiv reibt.

Eva: Ein Konzeptionsfehler. Die Idee einen Raum für das Studium der Interviews, für das stille Zuhören zu gestalten, lässt sich nur schwer mit derjenigen eines Raumes für ein Gespräch über die persönlichen Erfahrungen mit dem damaligen Ereignis, mit dem Theaterabend und den Interviews verbinden. Dafür müssen zwei getrennte Räume vorgesehen werden, die auch unterschiedlich konzipiert sind.

Z u d e n I n t e r v i e w s i m B e s o n d e r e n

Katharina: Beim Anhören der Interviews überzeugt das Audiomaterial vor allem gegenüber den Texten im Theaterstück durch die sprachliche Qualität von Live-Übersetzung. Über sprachliche Information hinaus offenbaren die Interviews eine eigene Materialität: Nebengeräusche, Pausen und Ablenkungen, sowie der verbale Verweis auf Material (zum Beispiel Fotos), dessen Gehalt sich im Interview nur implizit vermittelt.

In einem weiter greifenden künstlerischen Umgang mit Interviewmaterial (grundsätzlich) könnte die Fokussierung auf poetische und metaphorische Beschreibungen des Kontexts von einem

realen Ereignis interessant sein. Welchen Umgang oder gar welche Umsetzungsweise lässt sich für Motive finden, die im Interview mehrmals angeführt werden und wie können diese zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung werden?

Eva: Besonders interessant, wo der Kontext des Erzählens und die Hinweise auf diesen Kontext, die man beim Hören des Audiomaterials und des Gesprächs erhält, und der Kontext des erzählten Ereignisses miteinander verbunden werden und nicht mehr voneinander zu trennen sind, wie das beim Gespräch mit Kemenici geschieht. Das geschieht wohl auch immer in Gedenkstätten, wo ein Raum mit Erzählungen aufgefüllt wird, als ob der Raum von heute, diese Ereignisse immer noch enthalten würde.

Katharina: Grundsätzlich beeindruckt das Material dadurch, dass es politische und gesellschaftliche Inhalte über eine radikale Subjektivität vermittelt. Die Installation übernimmt dadurch auch die Aufgabe gesellschaftliche Ereignisse erzählbar und somit kulturell vermittelbar zu machen.

E i n T h e a t e r a b e n d

Katharina: Grundsätzlich erscheint die Kombination aus der Installation im Ladengeschäft mit dem folgenden Theaterstück recht produktiv. Was normalerweise über einen Blick ins Programmheft an Vorwissen generiert wird, hat hier eine eigene künstlerische Form bekommen und beeinflusst so auch das anschliessende Theatererlebnis.

Katharina: In Bezug auf den Theaterabend selbst stellen sich für mich hauptsächlich interessante, teils aber auch kritische Fragen:

Der Videoteil (1. Teil) versucht sich an einem künstlerischen Umgang mit subjektiven Erfahrungsberichten und vollzieht darin zum einen eine inhaltliche Einführung in den Themenkomplex. Formal und narrativ bedient er sich dabei einer vielfältigen Schichtung von Ebenen und Bezügen.

Darin spielen Schauspieler sich selbst in einer autobiographischen Darstellung. Schauspieler spielen reale Personen des historischen Zeitgeschehens, die aber im folgenden Reenactment nicht auftauchen. Jene Schauspieler tauchen aber als Prozessbeteiligte, also in anderer Rolle, später im Reenactment auf. Und schließlich spielen Schauspieler reale Personen des historischen Zeitgeschehens, die später im Reenactment auftreten.

Hier stellt sich die Frage, welche Potentiale diese Verschiebung hat (ist sie nicht aufgrund der ohnehin sehr dichten Inhaltlichkeit des gesamten Projektes einfach nur verwirrend?).

Und darüber hinaus bleibt zu diskutieren, wie diese narrative und personelle Schichtung und Verschiebung mit dem in seiner Form und Narration sehr geschlossenen anschließenden Reenactment korrespondiert.

Eva: Diese Frage hat sich für mich auch nicht eindeutig geklärt.

Allerdings kann die Verwirrung, welche in dieser Hinsicht erzeugt wird, durchaus produktiv sein, weil sie auf die Frage verweist: Wer spielt wen? Die Hinweise auf diese Frage stehen sozusagen ironisch im Raum und unterlaufen die Ästhetik des dokumentarischen Films, die im ersten Teil grösstenteils aufgrund unserer Sehgewohnheiten wirkt und dem Zuschauer nahe legt, die Monologe als authentisch wahrzunehmen. Alle Hinweise auf die Frage „wer spielt wen?“

erleichtern also die Wahrnehmung der Monologe als Inszenierung einer dokumentarischen Realität.

Überraschend einige Reaktionen der Zuschauer, die auch nach dem Ende der Aufführung noch die Frage stellten, ob es sich nun im Film um die tatsächlichen Zeitzeugen handelte. Waren die Hinweise nicht wirksam?

Oder lag dies vielleicht an der Verwendung der Interviews als sprachliches Material für die Monologe? Andres Veiel stellte nach der Erstaufführung seines Stücks „Der Kick“ fest, dass die Authentizität, die er mit seiner Weigerung jegliches Originalmaterial zu zeigen (Bild oder O-Ton) vermeiden wollte, einzig durch das Nachspielen der Gespräche, den Umgang mit diesem sprachlichen Material sozusagen durch die Hintertür wieder Eingang in das Stück fand.

Katharina: Das Reenactment (2. Teil) verschreibt sich der originalgetreuen Wiedergabe des Prozessgeschehens, ist aber klar als Theatersituation markiert:

Die Originalkulissen sind in Form eines Bühnenbilds in die Raumsituation eingepasst. Mikrophone hängen in den Bühnenraum und die deutsche Untertitelung wird ins Bühnenbild projiziert.

Trotzdem stellt sich die Frage (nicht nur künstlerisch, sondern meines Erachtens auch in politischen Dimensionen), warum das Reenactment in einem Theaterraum und nicht am originalen Schauplatz stattfindet.

Im Sinne eines - eher postdramatischen - Theaterverständnisses bleibt die Suche nach dem künstlerischen Mehrwert des Reenactments zunächst erfolglos. Ein produktives Verhältnis oder gar eine neue Dimension, die aus der Kombination von „klassischer“ Theaterkonvention und geschichtlichem Ereignis entstehen könnte, zeichnet sich jenseits des 1. Teils kaum ab.

Katharina: Das Reenactment beharrt also in seiner Form auf absolute Authentizität, doch was erlebe ich theatral? Was bleibt als Theatererlebnis, wenn man das historische Ereignis als Grundlade abzieht? Die ungebrochene Authentizität verschliesst Imaginationsräume für den Zuschauer und so transportiert das Stück an sich auch nicht vielmehr als eine Wahrheit, die aufgrund der medialen Verbreitung bereits schon in unserem kollektiven Gedächtnis verankert ist.

Jenseits der Konzeption des Gesamtprojekts, sondern in Hinblick auf das Theatererlebnis, bleibt meines Erachtens zu diskutieren, ob sich ein spezielles künstlerisches Interesse kommuniziert, zugespitzt: was ist das künstlerische und vor allem speziell performative Interesse jenseits von „Quellenarbeit“ und präziser Recherche? Ist die Methodik, derer sich hier bedient wird nicht vielmehr eine wissenschaftliche als eine künstlerische? Werden Grundlagen für künstlerische Arbeit erforscht oder ist die künstlerische Arbeit selbst die Forschung und fließt direkt in das Theaterstück (und nicht als Publikation) ein?

So bleibt auch am Ende eine Frage: was ist das performative Erlebnis?

Katharina: Was auf jeden Fall bleibt, ist eine beeindruckende Gesamtsituation:

Eine Installation, die im Ladengeschäft neben dem Theater Recherchearbeiten präsentiert, eine umfassende und hochinteressante Publikation und schließlich das Theaterstück. In dieser Kombination von Medien und Vermittlungsformen stellt das Gesamtprojekt meines Erachtens gängige Formen der Kulturproduktion und auch -Rezeption in Frage und ermöglicht die Präsentation und Erfahrung eines kulturellen Produktes, das sich jenseits von Kategorien verortet – der Versuch einer sozialer Plastik.

4 T h e s e n

1. *Handlungen werden sowohl durch Sprache als auch durch körperliche Bewegungen in Raum und Zeit strukturiert und können somit sowohl sprachlich als auch durch körperliche Bewegungen in Raum und Zeit nachvollzogen werden. Der Schauspieler erschliesst demnach die Absichten/ Beweggründe des Handelns seiner Figur auf eine ganz andere Weise, als ein Historiker bei der Redaktion eines wissenschaftlichen Artikels. Die beiden Methoden der Annäherung stehen in einer wechselseitigen Einflussnahme.*

Eva: Um dieser These nachzugehen: Gegenüberstellung eines Gesprächs mit Alexandru Mihaescu (Schauspieler) und mit Daniel Ursprung (Historiker) über das Handeln des Anwalts im Prozess, seine Absichten, seine Beweggründe.

Eva: Welches Konzept der Subjektivität steckt dahinter?

Milo: Was den Punkt 1 angeht, so denke ich, dass Wissenschaft und Kunst (oder Schauspiel) keine verschiedenen Muster verfolgen. Den Unterschied macht hier der Grad der inneren Sicherheit, also inwiefern der Schreibende/Spielende den "Moment" als solchen BEWUSST erzeugt, im Sinn eines gleichzeitigen Tuns und Verstehens (sobald das eine dem andern übergeordnet wird, bekommt man "kalte" Wissenschaft oder "heisse" Performance, was mich beides nicht interessiert, da es eben immer nur die Hälfte der Wette ist). Oder anders ausgedrückt: Gespielt und geschrieben wird vorwärts, verstanden oder erforscht rückwärts, und doch passiert im Idealfall beides im gleichen Moment. Das ist die Gleichzeitigkeit von Theorie und Praxis. Ein "Reenactment" als experimentelle Form hat es eigentlich ausschliesslich mit dieser Dialektik zu tun.

Eva: schön, dass ich ein Statement zu Punkt 1 provozieren konnte. Das macht einiges klarer. Allerdings bin ich mir nicht ganz sicher, was der "Grad der inneren Sicherheit" sein kann. Du würdest also nicht behaupten, dass das Verstehen im Moment des Schauspielens ein anderes ist, als das Verstehen im Moment des Schreibens? Dass man hier zwei Muster unterscheiden kann?

Ich zielte auch weniger auf eine Performance vs. Wissenschaft Diskussion. Es ging mir eher um die Idee, dass unterschiedliche Praxen unterschiedliche Verstehensmuster hervorbringen. Ich dachte eigentlich, dass diese Behauptung auch zur Legitimierung eines Reenactments beiträgt?

Katharina: Ich frage mich an dieser Stelle, ob es darüber hinaus interessant sein könnte, darüber nachzudenken, wie die Nachahmung auf der Bühne geschieht. Klassischerweise durch Einfühlung, doch bekommt im Kontext der Begriff der Nachahmung noch mal eine andere Dimension, da diese Nachahmung nicht über Einfühlung in eine handelnde Person, sondern vielmehr über etwas wie „originalgetreue Kopie“ passiert.

2. *Die Bedeutung der Handlungen der am Prozess gegen die Ceausescus Beteiligten wurden auf der Grundlage der Erzählungen der Zeitzeugen rekonstruiert. In die Darstellung der handelnden Figuren auf der Bühne fliessen auch die späteren Erfahrungen der Zeitzeugen ein, welche ihre Erinnerung an die damaligen Ereignisse und*

ihre Erzählung dieser Erinnerung strukturieren. Das Ereignis erfährt durch seine Wiederholung auf der Bühne einen Zuwachs an Bedeutung.

Eva: So ist bei der Darstellung des Prozesses auf der Bühne eine zentrale Frage: Wer wusste während des Prozesses über dessen Ausgang Bescheid?

Diese Frage wird in den Interviews mit den damals Beteiligten unterschiedlich diskutiert. Die Diskussion steht immer in direktem Zusammenhang mit der Frage der Verantwortung und die verschiedenen Erzählungen der Beteiligten antworten immer auf nachträglich formulierte Vorwürfe und Verschwörungstheorien.

Eva: In einem weiterführenden Projekt kann der Versuch unternommen werden, die heutigen Erzählungen und die wiederholende szenische Darstellung der damaligen Ereignisse auf eine Weise miteinander zu konfrontieren, die ihre Verschränkung für den Zuschauer erfahrbar macht.

- 3. Der Bericht eines Zeitzeugen hat für viele Historiker genau wegen den Verzerrungen, die er durch die Verschränkung mit späteren Erfahrungen erfährt, an Relevanz verloren. Dennoch wird dieser Erzählung eine besondere Unmittelbarkeit zugesprochen, weil der Erzählende die damaligen Ereignisse miterlebt hat. Zudem wird ihm ein privilegierter Zugang zu seinem damaligen Handeln, seinen Absichten, seinen Beweggründen eingeräumt. Auch erscheinen die Assoziationsketten im mündlichen Bericht von Erinnerungen beim ersten Zuhören unstrukturiert und somit unbearbeitet und unmittelbarer.*

Das Konzept der Subjektivität, welches diesen Ideen zugrunde liegt, ist zwar im Verlaufe der vergangenen Jahrzehnte dekonstruiert worden, hat jedoch im Common Sense weitgehend überlebt. Darum sind diese Ideen im Moment des Zuhörens durchaus wirksam.

Eva: In „Die letzten Tage der Ceausescus“ wird dieser mündliche Bericht auf der Bühne zu einem kohärenten Monolog verdichtet, der nur seine Grundstruktur respektiert. Er erhält so eine theatrale Qualität, wirkt dadurch jedoch weniger unmittelbar als der mündliche Bericht.

Katharina: Hier käme mir die Frage in den Sinn, ob die Bühne den kohärenten und somit besser komensurablen Monolog braucht, oder ob nicht womöglich die Bühne erst eine intensive Rezeption des originalen mündlichen Berichts ermöglicht. Da auf ihr sowohl alles gerahmt wie auch ausgestellt ist und somit zum Kunstwerk wird.

Eva: Die oberflächliche Unstrukturiertheit des mündlichen Berichts hat zur Folge, dass die Bedeutung vieler erwähnten Details erst im Verlauf des längeren Zuhörens erschlossen werden kann. Der Zuhörer muss unzählige Wiederholungen von bereits Erzähltem über sich ergehen lassen.

Eva: Die Erzählung dehnt sich durch die vielen Windungen und Wiederholungen des mündlichen Berichts aus. Das Erlebnis des Zuhörers ist ein ganz anderes als bei einem verdichteten Monolog. Die einzelnen Sätze sind weniger prägnant, die gesamte Erzählung wird jedoch umso einprägsamer.

- 4. Die Reden des Anklägers, der Verteidiger und des Richters im Prozess zeugen von einer Unfähigkeit Kritik gegen die Ceausescus im Modus eines öffentlichen Diskurses zu üben.*

Sie erscheinen in einer nachträglichen Analyse wie ganz private Abrechnungen mit den Despoten und verweisen somit auf die vorausgehenden Jahrzehnte eines totalitären Regimes, während denen Kritik nur im Gespräch unter Freunden und Verwandten geübt werden konnte. Mit seiner Weigerung vor diesem Gericht zu antworten verbietet Ceausescu seinen Anklägern bis zuletzt, Kritik zu äussern und macht so ihre Versuche umso hilfloser.

Eva: Diese Versuche erscheinen gleichsam lächerlich und lassen beim Zuschauer eine gewisse Sympathie für das Ehepaar aufkommen, die in Anbetracht der vorangehenden Ereignisse verstörend wirkt.

Katharina: Wobei bei der Betrachtung anderer historischer Ereignisse eine Sympathie für politische Despoten meines Erachtens tatsächlich häufig vorkommt. Es soll sogar Leute geben, die nach dem Sehen von „Der Untergang“ Mitleid mit Hitler haben. Und so frage ich mich, ob der Vorgang, den das Bühnengeschehen auslöst, nicht ein Prozess ist, der auch gesamtgesellschaftlichen Vorgängen entspricht.

Milo: Warum ist dieser Prozess so unbeholfen, warum ist die Kritik so privat? Neben der Ähnlichkeit der "Vorwürfe" (Analphabetismus, Luxusleben, das Alter Elenas etc.) mit der Struktur von Witzen spielt hier noch eine andere Sache mit: das Genre oder die Struktur des Schauprozesses, in dem die Verquickung von strukturellen und privaten Vorwürfen festes rhetorisches Muster ist (vgl. Moskauer Prozesse, Freislers Volksgerichtshof oder auch die zahllosen Mini-Prozesse im "Roten Jahrzehnt", d. h. die K-Gruppen-Tribunale, denen ja auch Gerd Koenen zum Opfer fiel - ich habe den entsprechenden Interview-Teil nicht ins Buch übernommen). Man könnte hier eine vergleichende Studie machen z. B. mit dem Prozess gegen Bucharin oder den RAF-internen Prozessen, die leider nur aus Zeugenberichten bekannt sind (Gerd Koenen und Andres Veiel drehen gerade einen Film zum Thema). Auch nachzulesen in „Das rote Jahrzehnt“ von Gerd Koenen.

ABRECHNUNG GESCHICHTE ERZÄHLEN 09/10

Honorar	Stunden	Ansatz	Honorar
Maren Rieger			300
Eva-Maria Bertschy	19	71	1349
Flo Kaufmann	10	80	800
Lorenz Aggermann			300
TOTAL			2749
Spesen			
Reise Frankfurt (Main)-Bern			184
Transport Material			50
TOTAL			234
Materialkosten			
Material Installation			700
Material Raum			97.1
Grafik			640
Materialkosten Druck			152.5
Apéro vor der letzten Aufführung			108.4
TOTAL			1545.5
TOTAL AUFWAND			4528.5