# Wissensbearbeitung im Produktionsprozess des zeitgenössischen Dokumentartheaters

Priscilla Wind

▶ **To cite this version:**

Priscilla Wind. Wissensbearbeitung im Produktionsprozess des zeitgenössischen Dokumentartheaters. Studia theodisca , 2016. hal-02347163

**HAL Id: hal-02347163**
**https://uca.hal.science/hal-02347163**

Submitted on 18 Nov 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Studia theodisca*
*ISSN 2385-2917*

Priscilla Wind
(Besançon)

# *Wissensbearbeitung im Produktionsprozess des zeitgenössischen Dokumentartheaters*

Abstract

Documentary theatre aims to portray truth or authenticity. It tries to produce knowledge, though it is rather difficult to assert the authenticity of this knowledge because the sources imply a great deal of subjectivity. It is a medium that asks questions about how to pass on knowledge not only through the body and the voice, but also through the meeting of multiple people and the exchange between the stage and the audience. This study will analyse, through several contemporary documentary plays, how knowledge, and of what kind, can be produced on stage and if there is a particular aesthetics for this production.

Dokumentartheater lehnt Wahrscheinlichkeit ab und setzt sich als endgültiges Ziel die Suche nach einer Wahrheit, oder zumindest einer Echtheit. Es wird versucht, Wissen zu produzieren, obgleich die Echtheit dieses Wissens im Grunde ungewiss und bestreitbar bleibt, weil die Quellen – oft gesammelte Zeugnisse – zwangsläufig einen subjektiven Anteil in sich behalten. Dieses Theater betont vor allem den Gewinnungsprozess eines nichtwissenschaftlichen Wissens, das eher auf mündlichen Anekdoten, Begegnungen und Eindrücken beruht, wie uralte Wahrheiten. Inszeniert werden Themen, die von den Massenmedien (Fernsehsendungen, Dokumentarfilme) ignoriert werden, weil sie aus kommerziellen, politischen oder gar ethischen Gründen für das breite Publikum nicht geeignet scheinen. Das Theatermedium wirft Fragen nach der Übermittlung des Wissens durch den Körper, die Stimme, aber auch durch die Begegnung verschiedener Menschen und dem unmittelbaren gegenseitigen Wechsel zwischen Bühnenaufführung und Publikum. Intermediale Inszenierungen zeigen zudem, dass dieses Wissen vor allem durch die Sinne wahrgenommen, und nicht gelehrt oder gebildet werden soll, und dass diese Wahrnehmung verschiedene Formen annehmen kann. Diese vielförmige, apolitische Annäherung an die Wahrheit stellt die Theorie des Dokumentar-theaters laut Peter Weiss in-

frage und setzt sich mit der postmodernen Weltanschauung auseinander. Mithilfe zeitgenössischer Dokumentaraufführungen soll diese Studie untersuchen, wie das diffuse Wissen sich verbreiten kann oder welche Produktionsprotokolle in diesem neuen Dokumentartheater benutzt werden. Welches Wissen produziert dieses Theater? Kann eine Ästhetik der Wissensproduktion aus diesen Aufführungen skizziert werden?

*Kontextualisierung des heutigen Wissens: Das Wissen als Gesellschaftsparadigma*

Allgemein wird Wissen als «die Gesamtheit der Kenntnisse einer Person oder einer Gemeinschaft»[1] bezeichnet, die durch Studien und Beobachtungen – d.h. entweder durch einen Lernprozess oder durch Erfahrung – erworben wurden. Hier stellt sich schon die Frage des persönlichen vs. des kollektiven Wissens, eine Opposition, die übrigens die Dichotomie des Theaters zwischen Literatur und Bühnenkunst wieder aufnimmt, denn Theater kann sich einerseits als die individuelle Produktion eines Theatertextes durch einen Autor verstehen, oder als eine kollektive Aufführungsproduktion, in der Regisseur und Schauspieler an einem gemeinsamen Projekt zusammenarbeiten. Mit welchem Wissen setzen wir uns also in Hinsicht auf zeitgenössisches Theater auseinander? Welche Auffassung haben wir in unserer stark wissenschaftsorientierten und wissensbasierten Gesellschaft von diesem Konzept?

Es ist zuerst einmal daran zu erinnern, dass Wissen jeweils in schriftlosen Kulturen und in Schriftkulturen unterschiedlich betrachtet wird. In schriftlosen Kulturen handelt es sich um ein mündliches Wissen, das durch Tradition tradiert wurde, wobei sich Wissen in unseren Schriftkulturen langsam in ein streng kategorisiertes Expertenwissen und ein Alltagswissen gespaltet hat. In unserer heutigen sogenannten Wissensgesellschaft, die durch das rasche Wachstum der Kommunikations- und Informationstechnologien geprägt wird, hat sich unsere Repräsentation von Wissen stark verändert. Das Internet präsentiert das Wissen als ein multimediales, diffuses und immer verfügbares Ideen- und Informationsnetz. Noch vor zehn Jahren wurde vor allem von «Informationsgesellschaft»[2] gesprochen. Die Internet-Ära hat diesen Paradigmenwechsel verursacht, von Information – was ich lerne – zu Wissen – wie ich diesen Lernstoff anwende / was ich aus diesem Lern-

[1] Springer Gabler Verlag (Herausgeber), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Wissen, online im Internet: 35/Archiv/75634/wissen-v5.html.

[2] Springer Gabler Verlag (Herausgeber), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Informationsgesellschaft, online im Internet: 35/Archiv/71546/informationsgesellschaft-v7.html.

stoff mache –, denn mit dem Web kann jedermann Informationen herausfinden oder popularisieren und sie mit anderen Kontexten, mit persönlichen – durch soziale Netzwerke verbreiteten – Erfahrungen und Meinungen verknüpfen, sprich "verlinken". Mit dem Internet kann der Mensch heute nicht nur Informationen ansammeln, sondern auch austauschen, vergleichen und bewerten, und daraus ein bestimmtes Wissen erarbeiten. Das in Fachbereiche abgetrennte Expertenwissen des XX. Jahrhunderts wird im XXI. Jahrhundert beliebig gelöscht, in einer Epoche, wo jeder den mehr oder weniger relevanten Eindruck bekommt, er könnte zu einem Experten werden.

In diesem gesellschaftlichen Kontext ist eine neue Form des Dokumentartheaters ans Licht gekommen, darunter Theaterkollektive wie das International Institute of Political Murder von Milo Rau, Rimini Protokoll, SheShePop oder andere Regisseure, die zusammen mit ihren Schauspielern ihre Aufführungen kreieren. Viele von ihnen wollen zwar selbst ihre Produktionen nicht als «Dokumentartheater» bezeichnen, doch alle erkennen eine Arbeit rund um das Dokument an. Nachdem sich das Dokumentartheater in den 1960er Jahren unter dem Einfluss von Autoren wie Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt und Peter Weiss weitgehend theoretisiert hat, haben sich die ästhetische Annäherung und selbst die Art der bearbeiteten Dokumente konsequent geändert.

### *Warum wohnen wir heute dieser neuen Theaterbewegung bei, die dazu tendiert, ein Wissen durch Bühnenkunst zu übermitteln?*

Das dokumentarische Theater der 1960er Jahre setzte sich in Deutschland als Ziel, das Publikum über ethische und demokratische Probleme zu belehren: unter anderem die Mitverantwortung unter dem Nazi-Regime (zum Beispiel die Mitverantwortung der katholischen Kirche in *Der Stellvertreter* von Rolf Hochhuth) oder gegenüber technologischen Fortschritten wie Atombomben (*In der Sache J. Robert Oppenheimer* von Heiner Kipphardt) oder Zyklon B (*Die Ermittlung* von Peter Weiss). Nach den Theorien Peter Weiss' und Erwin Piscators, die sich für ein didaktisches Theater einsetzten, war es die Rolle des Theaterautors bzw. des Regisseurs, Stellung zu nehmen und den Zuschauern politisches Engagement beizubringen: «Das dokumentarische Theater ist parteilich. Viele seiner Themen können zu nichts anderem als zu einer Verurteilung führen. Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient»[3]. Dieses Engagement entspricht einer Zeit

[3] Peter Weiss, «Notizen zum dokumentarischen Theater», in *Rapporte* 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971, S. 91.

der philosophischen Auseinandersetzung mit politischer Verantwortung und wissenschaftlicher Ethik. In Frankreich dagegen, wie zum Beispiel bei Jean Vilar in *Le Dossier Oppenheimer*, sollen Dokumentarstücke vorerst das Publikum zum kritischen Nachdenken erziehen. 1965 soll in der Tat der französische Regisseur Heinar Kipphardts Stück *In der Sache J. Robert Oppenheimer* für das TNP inszenieren, doch die Auseinandersetzung zwischen dem amerikanischen Physiker und dem deutschen Theaterautor wegen der Ungenauigkeiten der deutschen Aufführung, führt Jean Vilar dazu, das Dokumentarstück nach denselben authentischen Quellen zu überarbeiten. Dank einer neuen Montage bietet die französische Aufführung einen neutraleren Ausblick auf den Wissenschaftler selbst sowie auf die politischen und ethischen Fragen. Denn laut Jean Vilar: «Wie Berthold Brecht es auf intelligente Weise bemerkte, sind alle Atomexperten – nicht nur Oppenheimer, sondern auch Einstein – von diesem moralischen Dilemma der Hiroshima Akte und ihren Folgen betroffen»[4].

Mit dieser unparteilichen Fassung kann der Zuschauer seine eigene Meinung über den technischen Fortschritt und seine Auswirkungen bilden.

Diese Tradition des «Theater(s) der Berichterstattung»[5] finden wir heute in den Reenactments vom schweizerischen Regisseur Milo Rau wieder, wie zum Beispiel *Die letzten Tage der Ceaucescus* (2009) oder *Breiviks Erklärung* (2012). *Die letzten Tage der Ceaucescus* führt den Prozess der rumänischen Diktatoren Nicolae und Elena Ceaucescu zwanzig Jahre später nochmals auf. In der Performance Lektüre *Breiviks Erklärung* wird die Verteidigungsrede des norwegischen Terroristen Anders Breivik während seines Prozesses 2012 von einer deutsch-türkischen Schauspielerin so entspannt und neutral wie möglich vorgelesen.

Seit dem Durchbruch der Massenmedien hat sich Theater von anderen populären Medien wie Fernsehen und Film unterscheiden müssen. Zuerst mit dem Kino, dann auch mit dem Fernsehen und dem Internet, wird das Primat des Theaters in der Illusionskunst in Frage gestellt. Mit den neuen Techniken ermöglicht die Filmkunst immer wahrscheinlichere Fiktionen und überholt das Theater in seinen Illusions- und Unterhaltungsfunktionen. Das Kino vervielfältigt die Inszenierungstechniken für eine immer bessere Imitation der Wirklichkeit, in der das Bild wichtiger als der Text erscheint.

[4] *Le Nouvel Obs*, «Pourquoi Oppenheimer?», article du 30 novembre 2004: «Comme Bertolt Brecht l'a si intelligemment noté, ce sont tous les savants atomistes – Einstein compris – et non seulement Oppenheimer qui, dans le dilemme, sont concernés par l'affaire de Hiroshima, suites comprises».

[5] *Ibid.*

Dank Fernsehen wird die Inszenierung des Bildes Teil unseres Alltags. Die Frage der Inszenierungstechniken scheint zentral zu sein: viele der Illusionstechniken (Wahrscheinlichkeit im Spiel der Schauspieler, in der Handlung usw.) wurden von den anderen Medien übernommen: alles, was wir als "theatral" bezeichnen können, wird nun in allen Medien verwendet, so dass wir die Theatralisierung überall wieder finden und das aristotelische Theater als überflüssig erklären können. Mit Dokumenten zu arbeiten bietet einen neuen Weg für die Bühnenkunst. Doch auch hier wollen sich Dokumentarstücke von Dokumentarfilmen oder -sendungen unterscheiden. So wird auf der Bühne Wissensmaterial bearbeitet, das von den übrigen Medien ignoriert oder nicht akkurat behandelt wird, wie z.B. Zeugnisse über Genozide, Prostitutionsnetze oder afrikanische Wirtschaft. Diese Stücke konterkarieren den Diskurs der Massenmedien, der laut Soziologen propagandistisch und parteiisch sei. Laut den Denkern der Postmodernität wie Jean Baudrillard in seinem Essay *Die Konsumgesellschaft* wird das Wissen zwar konsumiert, aber nicht assimiliert. Diese Idee versinnbildlicht der französische Soziologe durch den amerikanischen *Drugstore*, in dem die Zeichen aller Warenarten amalgamiert werden, so dass wir uns am Ende nur noch die Simulakren dieser Informationen aneignen[6]. Dank Fernsehen, Radio oder Film könnten wir also kein echtes Wissen erwerben, sondern nur Zeichen oder Daten. Dagegen versucht das Theatermedium Wissen auf der Bühne zu konzipieren beziehungsweise in einer Art *work in progress* zu entdecken.

In seiner Produktion *Hate Radio* (2011) stellt Milo Rau originalgetreu eine Sendung des Radiosenders RTLM während des Ruanda-Genozids in einem nachgebauten Studio nach. RTLM verbreitete 1993 die Ideologie der rechtsextremistischen Hutu-Bewegung und rief zum Völkermord der Tutsis auf. Die Moderatoren werden übrigens von Überlebenden des Genozids gespielt. Zu Beginn der Aufführung erhält jeder Zuschauer einen kleinen Rundfunksender, damit er diese Hasspropaganda genauso wie die Ruander damals erleben kann. In diesem Theaterprojekt wird das Medium durch das Medium selbst infrage gestellt. Kritisiert wird die «Gesellschaft des Spektakels»[7], wie Guy Debord sie bezeichnet hat. Für ihn erstellt sie «ein soziales Verhältnis, das anhand von Bildern durch die Medien geht»[8]. Dieser spek-

[6] Jean Baudrillard, *La Société de Consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1974, S. 21: «Il ne juxtapose pas des catégories de marchandises, il pratique l'amalgame des signes, de toutes les catégories de biens considérés comme champs partiels d'une totalité consommatrice de signes».

[7] Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Champ Libre, Paris, 1971, 170 S.

[8] *Ibid.*, S. 9-10: «un rapport social entre des personnes médiatisé par des images».

takuläre Kommunikationsmodus verwischt die Grenzen zwischen der realen Welt und der Medieninszenierung, um uns eine Konsumideologie aufzuzwingen. Dabei werden soziale Verhältnisse zu kaufmännischen Verhältnissen. In diesem Zusammenhang werden Kommunikationselemente zu bloßen Zeichen reduziert, während das Spektakel (hier die Radiosendung und nicht die Theateraufführung selbst) uns eigentlich von der Wirklichkeit trennt, von der wir nur noch ein illusorisches, passives Bild in den Medien sehen können.

Die Spektakularisierung der Mediengesellschaft hatte uns also vom wahren Sinn, von der realen Welt getrennt. Und das genau will Milo Rau bekämpfen, indem er Situationen herstellt, wo sich der Zuschauer auch engagieren soll. In seinen Essays und Interviews prangert der Regisseur die Postmodernität an als ein überholtes Paradigma: «Für mich ist die Postmoderne vorbei, es gibt keinen Zustand, es gibt überhaupt nichts mehr, was dekonstruiert werden muss mit irgendwelchen Derrida- oder Adornotricks. Es hat sich auskritisiert, es hat sich ausdekonstruiert. Vielmehr muss etwas konstruiert werden»[9]. Der Künstler soll sich davon befreien, die Rolle des kritischen Analytikers zu spielen, und einen neuen Realismus anbieten[10]. Um seine Aufführungen zu bezeichnen, hat dieser «Postmoderne [...] ohne postmodernen Gestus»[11] das vom Fluxus-Künstler Joseph Beuys eingeführte Wort «soziale Plastik» ausgewählt, das heißt ein Werk, das die Gesellschaft nicht nur kritisieren will, sondern auch ändern und zusammenbauen[12]. Das Reenactment dieser Medienmomente sowie die Präsenz von echten Zeitzeugen auf der Bühne bieten die Wiederholung negativer Geschichtsereignisse, damit eine Trauerarbeit durch Mitleid und Verstehen für Zuschauer und Schauspieler möglich wird. Dieser Bühnentransfer sollte das baudril-

[9] Rolf Bossart (dir.), *Milo Rau und das International Institute of Political Murder. Die Enthüllung des Realen*, Berlin, Theater der Zeit, 2013, S. 29 (unsere Übersetzung).

[10] *Ibid.*, S. 71.

[11] *Ibid., S*. 34.

[12] «La seule chose que j'ai apprise au lycée puis à l'université, c'est qu'il faut être critique: être intelligent, cela voulait dire démonter et analyser les récits et les ébauches de réalité existantes, c'est comme cela qu'on devenait un artiste. [...] L'imagination sociale, c'est tout le contraire: elle est active, elle veut se réaliser et embrasser le monde entier, et surtout elle veut le changer», *Ibid.*, p. 17: «Die einzige Sache, die ich im Gymnasium und dann im Studium immer wieder gelernt habe, ist die, dass man kritisch sein soll: Intelligenz, das hieß, bestehende Erzählungen, bestehende Wirklichkeitsentwürfe zu analysieren und zu zerlegen – und dann, wurde man Künstler [...]. Die soziale Phantasie ist nun das Gegenteil davon: Sie ist aktiv, sie hat einen Realisierungsdrang, sie will die ganze Welt auf einmal umarmen, und vor allem will sie sie verändern» (unsere Übersetzung).

lardsche Endzeitgefühl abbauen[13]: In einer Medienwelt, wo alles nur noch wiederholt wird, um eine positive Bilanz unserer heutigen Gesellschaft zu ziehen, kann im Gegensatz dazu die Wiederholung negativer Ereignisse (hier durch Reenactments) eine gelungene Trauerarbeit anbieten. Das zeitgenössische Dokumentartheater arbeitet also an der Archivierung einer sonst vergessenen Geschichte, auch um Erinnerungspflicht und Erinnerungsrecht zu verteidigen. Das dokumentarische Theater kann sich also als «Erinnerungsort» verstehen, der durch die Wiederholung unerhörter Ereignisse oder Themen eine Lösung zur postmodernen Aporie darstellt.

Was ist aber die mögliche Verbindung zwischen Bühnenkreation und Wissen? Können wir überhaupt echtes Wissen aus Kunst gewinnen?

### *Wissen und Echtheit*

Nach einer postmodernen Epoche, wo Simulakrum als Paradigma der Massenmedien identifiziert wurde, spielt die Idee des Echten, des Authentischen im Produktionsprozess eines Wissens eine gewichtige Rolle. Milo Rau fordert in seinem Manifest *Was ist Unst?*[14] eine Rückkehr zur Moderne und zu ihren Begriffen des Realismus, der Mimesis, der Wahrscheinlichkeit und der Identifikation, sowie die Objektivität des Ünstlers, das heißt die Suche nach einer künstlerischen Wahrheit mithilfe von dokumentarischen Quellen. Die künstlerische Wahrheit vermittelt eine Vielfalt von Wahrheiten, die von Zeitzeugen durch ihre Berichte und Gefühle übermittelt werden. Diese Rückkehr zur Moderne wirft eine neue Frage auf: Wie können wir echtes Wissen auf der Bühne entdecken, bearbeiten und übermitteln? Es wird hier ein Paradoxon des Theaters hervorgehoben, das sich zugleich als Illusionsort definiert und in Hinsicht auf das Dokumentarische auch als Ort des Echten, als Ort des Wissens bezeichnen will. Mit dieser Theaterbewegung wohnen wir also einem umgekehrten Verhältnis zwischen Massenmedien und Theater bei, wo traditionelle Begriffe des Theaters wie Fiktion oder Komödie im Fernsehen oder in Filmen wieder aufgenommen werden,

[13] Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, p. 24: «Si nous pouvions échapper à ce moratoire de fin de siècle, à cette échéance retardée qui ressemble étrangement à un travail de deuil, et à un travail de deuil *raté*, qui consiste à tout revoir, à tout ressasser, tout restaurer, tout ravaler, pour produire [...] un bilan universellement positif; le règne des droits de l'homme sur toute la planète, la démocratie partout, l'effacement définitif de tous les conflits, et si possible l'effacement de nos mémoires de tous les événements «négatifs ...».

[14] Milo Rau, *Was ist Unst?*, http://international-institute.de/wp-content/uploads/sonstige%20bilder/was%20ist%20UNST.pdf.

wobei Dokumentartheater sich mit der Wirklichkeit und der Suche nach Wahrheiten befasst. Das Wissen war lange ein Expertenwissen, das sich in verschiedene Wissenschaftsfächer unterteilen ließ. Wie gehen also diese dokumentarischen Bühnenproduktionen mit den wissenschaftlichen Methoden um, um Wissen zu bearbeiten?

### *Die Wissensproduktion als wissenschaftliche Annäherung?*

In seinem Buch *Das Dokumentartheater* behandelt Brian Barton vor allem die Periode der 1960er und 1970er Jahre. Über die Auswahl der Dokumente stellt er für diese Dokumentarstücke Folgendes fest: «Wenn das Stück durch die Authentizität und Belegbarkeit des Beweismaterials überzeugen soll, müssen wissenschaftliche Methoden bei der Bearbeitung des Stoffes angewendet werden»[15]. In der Tat sind sich Autoren und Regisseure des dokumentarischen Theaters über eines einig: Alle beginnen ihre Arbeit mit ausführlichen Forschungen über das Thema, das sie behandeln wollen.

So stellt sich die Frage, inwiefern ein wissenschaftliches Vorgehen als dramaturgisches Prinzip angenommen werden kann. Geprägt wird die wissenschaftliche empirische Methode von Hypothesenbildung, Datensammlung, Experimentieren und statistischen Analysen.

Ein Teil der heutigen Dokumentarstücke arbeitet bzw. spielt mit diesem wissenschaftlichen Herangehen. Statistiken und Ergebnisse können zum Beispiel zum dramaturgischen Prinzip werden. In *Speak!* (2013) von Sanja Mitrovic versuchen zwei Schauspieler in zehn Runden die Publikumsmehrheit zu überzeugen, indem sie jeweils politische Reden aus dem XX. und XXI. Jahrhundert neu interpretieren. Am Ende jeder Runde kann jeder Zuschauer mithilfe eines elektronischen Wahlgeräts seinen Lieblingskandidaten wählen. So soll statistisch gemessen werden, was im Schauspielen am besten überzeugt oder welche politischen Ideen der Mehrheit gefallen. In seiner Produktionsserie *100% Stadt* (2012-2015) versucht das Kollektiv Rimini Protokoll dank Erstellungen von Statistiken auf der Bühne die Identität einer Stadt zusammenzufassen. Jede Aufführung besteht aus echten Mitbürgern der Stadt, die den Bevölkerungsstatistiken entsprechen. Nach einer individuellen Vorstellung und Erklärung der in einem Reigen stehenden Stadtbürger auf der Bühne, sollen sie jeweils auf Ja- oder Nein-, Ich- oder Nicht-Ich-Fragen antworten, indem sie sich dem einen oder dem anderen Teil des Bühnenraums anschließen. So liefert jede Aufführung ein statisti-

[15] Brian Barton, *Das Dokumentartheater*, Sammlung Metzler, Stuttgart, 1987, S. 8.

sches, zwangsläufig fragmentiertes Bild der bezüglichen Stadt. Beide Produktionen stehen im Grunde genommen in einem spielerischen Verhältnis zu den wissenschaftlichen Begriffen des Experiments, der Ergebnisse und der Objektivität überhaupt. Denn auf der Bühne experimentieren heißt vor allem ästhetische Versuche darzustellen, Live-Erlebnisse und -Erfahrungen anzubieten. Die Verkörperung der Statistiken durch sogenannte «Experten des Alltags» bei Rimini Protokoll oder durch Schauspieler als Lautsprecher der Worte historischer Figuren hinterfragt die wissenschaftliche Objektivität, weil reale Menschen hier nicht nur als Vertreter eines Diskurses oder einer Norm angesehen werden, sondern auch als Individuen. In *100% Stadt* lernen wir persönlich jeden Laienschauspieler kennen, in *Speak!* werden wir im Laufe des Stückes mit der Persönlichkeit eines jeden Schauspielers vertrauter. Die Live-Dimension und die körperliche Präsenz auf der Bühne verweisen beide auf die Unmöglichkeit, ein wissenschaftliches Wissen über die Identität und die Meinung von Menschen zu erarbeiten. Das betont die Produktion *Speak!* am Ende, wenn die (gefälschten) Schlussergebnisse angekündigt werden: 50% für Frau, 50% für Mann. Das Kollektiv SheShePop mokiert sich in seinem Stück *Orakel-Box*, *Prognoses on Movement(s)* (2008) über das gesamte wissenschaftliche Verfahren. Hier werden mit zehn Zuschauern zehn oft absurde Zukunftsszenarien nachgespielt. Ausgelacht wird der Anspruch der Wissenschaftler oder Wirtschaftler, die Zukunft vorherzusagen. Heutige Dokumentarstücke benutzen also die Bühne auch als Ort des Nichtwissens und des Nicht-Wissen-Könnens. So steht das zeitgenössische Dokumentartheater in einem kritischen Verhältnis zur Wissenschaft und versucht eigentlich öfter Wissen durch nicht-wissenschaftliche Methoden zu gewinnen, d.h. durch Anekdoten, Aussagen, Eindrücke, wahre Geschichten oder Begegnungen.

Die Bühnenproduktion *Displaced Women* von Monika Dobrowlanska (2015) basiert auf dem Buch *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*[16], in dem die Nobelpreisträgerin Swetlana Alexijewitsch Zeitzeugen-Berichte zusammenbrachte. In diesem Stück interpretieren drei Schauspielerinnen in Originalsprache die Aussagen von drei Frauen: eine Deutsche, die den Einmarsch der russischen Truppen in Berlin 1945 erlebt hat, eine Polin, die während des zweiten Weltkriegs als Zwangsarbeiterin in einer deutschen Fabrik gearbeitet hat, und eine Weißrussin, die als Soldatin gegen die Nationalsozialisten gekämpft hat. Hier versteht sich das Stück als Erinnerungsort und bietet eine Archivarbeit. Es übermittelt bis jetzt beiseitegelassene Aspekte

[16] Swetlana Alexijewitsch, *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*, Berliner Taschenbuch-Verlag, Berlin, 2004, 344 S.

der (Frauen)geschichte. Die Aussagen beruhen auf Forschungen und Interviews, werden aber von Schauspielerinnen nachgespielt.

Die Theatergruppe Rimini Protokoll geht mit ihrem Konzept von den "Experten des Alltags" noch einen Schritt weiter. In den Aufführungen treten ausschließlich Laienschauspieler auf, die Helgard Haug in der Diskussionsrunde über «Dokumentartheater heute: Versuche über die unbekannte Gegenwart»[17] als «Performer mit Expertenwissen»[18] beschreibt. Diese Laienschauspieler Menschen stehen im krassen Widerspruch zum trainierten (Theater- oder Film-) Schauspieler, damit echtes Wissen, echte Erfahrungen mitgeteilt werden können. In diesem Sinne spielt das Autobiographische bei Rimini Protokoll eine bedeutende Rolle in Stücken, die nach der Identität des Menschen suchen. In *Black Tie* (2008) zum Beispiel erzählt Miriam Yung Min Stein als südkoreanisches Adoptivkind von der Suche nach ihren natürlichen Eltern und wie sie ihre Identität aufzubauen versucht. In *Qualitätskontrolle* (2013) erklärt Maria-Cristina Hallwachs, wie ihr Unfall passiert ist, wie sie sich an dieses neue Leben im Rollstuhl mit Beatmungshilfe und 24-Stunden Krankenpflege gewöhnt hat und wie ihr Alltag als Querschnittgelähmte aussieht. Hier handelt es sich wieder um Identitätsbruch und -rekonstruktion. Für das Stück *Common Ground* (2014) hat die Theaterregisseurin Yael Ronen in Berlin nach Schauspielern gesucht, die dem Jugoslawienkrieg (1991-1995) entflohen sind sowie nach einer Israeli und nach einem Deutschen. Das Stück erzählt die Reise dieser interkulturellen Schauspielergruppe nach Bosnien und von ihren Erinnerungen und Reaktionen auf diese symbolischen Orte. Um das Publikum über den bosnischen Völkermord aufzuklären, werden die partiellen, subjektiven Erklärungen der Schauspieler benutzt. Viel mehr als ein historisches Stück über den Jugoslawienkrieg vermittelt *Common Ground* das Ergebnis einer Art Gruppentherapie eines kollektiven Erlebnisses, Eindrücke und Traumen der Truppe gegenüber dieser dunklen Periode. So versucht das Stück, Wissen gleichzeitig aus der individuellen und der allgemeinen Geschichte herauszuziehen.

Zeitgenössische Dokumentarstücke versuchen also entweder Wissen zu übermitteln – in Reenactments wie *Hate Radio* oder Stücken wie *Displaced Women* – oder zu schaffen – z.B. in Projekten von Rimini Protokoll wie *100% Stadt, Lagos Business Angels*, wo wir mehr über den nigerianischen Handel lernen, oder wie in *Common Ground*.

[17] «Dokumentartheater heute: Versuche über die unbekannte Gegenwart », Diskussionsrunde, Akademie der Künste, Berlin, 4.12. 2013.

[18] *Ibid.*

Doch bleibt die Frage der Orientierung und der Subjektivität offen, wie sie Peter Weiss schon unterstrichen hatte. In seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* macht er folgende Bemerkungen über die Inszenierung: «Im Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt, die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Thema konzentriert. Diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik [...]»[19]. Welche Fragen werden z.B. während des Forschungsprozesses, der Interviews, gestellt? Die Montage des Stückes selbst ist Teil eines künstlerischen, nicht-wissenschaftlichen Verfahrens. Verhindert also die künstlerische Dimension dieser dokumentarischen Bühnenproduktionen den Zugang zu einem Wissen oder vereinfacht Kunst diese Wissensübermittlung?

### *Ästhetik der Wissensübermittlung*

Es stellt sich also die Frage, ob bestimmte Theatersignale zur Wissensübermittlung bzw. -produktion beitragen. Die körperliche Präsenz auf der Bühne versteht sich in den Theaterästhetiken seit Antonin Artaud als Minimalzeichen der Theatralität. Körper und Stimme sollen als erste die Botschaft der Aufführung vermitteln. Doch sie sind wie alle anderen Bühnenelemente (Licht, Musik, Bühnenausstattung) Medien, d.h. dass ihre Form selbst auch den Inhalt verändern – nach der Formulierung von Marshall Mc Luhan «the medium is the message». Körper und Stimme können also selbst zu Wissensträgern werden. Rimini Protokolls Produktion *Qualitätskontrolle* zeigt ganz konkret (auch dank der Bühnenpräsenz von professionellen Krankenpflegern), wie der querschnittsgelähmte Körper und der wegen der Beatmungshilfe modifizierte Sprachrhythmus von Maria-Cristina Hallwachs ihr Verhältnis zu ihrem Umfeld verändert. Durch diese Live-Erfahrung einer anderen Lebensweise wird Wissen über Behinderung im Alltagsleben auf der Bühne übermittelt. Auch Interaktionen zwischen Körper und Stimme können den Wissensprozess anregen, seien es gegenseitige Reaktionen zwischen Schauspielern und Zuschauern wie in den Wahlrunden von *Speak!,* oder das Zusammentreffen von Menschen auf der Bühne, (wie in *100% Stadt*, die zusammen ein Wissen über eine bestimmte Stadt produzieren), oder wie in *Common Ground*, wo jeder Schauspieler seine eigene Erfah-

[19] Peter Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968), S. 91.

rung, seine eigene Auffassung des Jugoslawienkriegs mitteilt. Noch prägnanter ist diese Wissensproduktion durch Interaktionen von Stimmen (und dann von Körpern) in der Aufführung von Rimini Protokoll *Call Cutta in a box*. Während dieses Theatererlebnisses wird jeder Zuschauer in einem Büroraum per Telefon mit einem Call Center Mitarbeiter in Kalkutta verbunden. Während einer Stunde werden beide durch ein präzises Frageprotokoll, verschiedene Objekte und letztlich per Webcam mehr übereinander erfahren. Wissen, auch hier auf der Ebene der Emotionen, erfolgt also durch die Begegnung mit dem Anderen und wird zu einem sozialen Prozess.

All diese zeitgenössischen Dokumentarstücke bedienen sich der Intermedialität – der Verflechtung mehrerer Medien auf der Bühne –, um ein Wissen durch die Sinne zu vermitteln. In *Hate Radio* kann sich das Publikum mithilfe eines individuellen Rundfunksenders die Sendung anhören und sie auch ansehen, da auf der Bühne das Rundfunkstudio nachgestellt wird. Durch eine intermediale Aufführung erfolgt also zugleich eine Medienkritik und die Zuschauer eignen sich ein persönliches Wissen über die Medien als Propagandainstrumente an. Das Kollektiv Rimini Protokoll benutzt seinerseits interaktive Bühnenräume, die unser Verständnis von Wissen ganz neu überdenken. Sie verstehen sich als Unterstützung bei der Wissensübermittlung der Experten des Alltags, als Hilfe, um das Wissen zu strukturieren, ja zu inszenieren. Darüber hinaus können wir eine Parallele ziehen zwischen diesen intermedialen Formen des Wissens und der neuen Wissensauffassung seit der Internet-Ära. Formen eines diffusen Wissens also, das sich wie ein Rhizom durch Verbindungen verbreitet, was Gilles Deleuze schon theoretisierte. Das Wissen wird unter dem Konzept der *Mindmap* statt eines linearen Plans (mit Anfang, Handlung und Ende) zusammengefasst. Das wird in *Lagos Business Angels* sehr klar, wo die Zuschauer gebeten werden, einem bestimmten Besichtigungsplan zu folgen, damit sie durch diese Verbindungen mehr über verschiedene Aspekte des nigerianischen Handels erfahren. Diese Aufführungen verleihen ein fragmentiertes Bild des Individuums und seines Wissens, das auch postmoderne Theoretiker unterstützen. Jean-François Lyotard zum Beispiel erklärt, dass die extreme Diversifizierung der Informationsquellen zur Fragmentierung des Einzelmenschen geführt hat[20]. Unser Identitätsgefühl wird dadurch geschwächt, weil die Person entgegengesetztes Verhalten unterschiedliche Rollenmodelle in sich zu

[20] Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1986, S. 22: «L'éclectisme est le degré zéro de la culture générale contemporaine: on écoute du reggae, on regarde du western, on mange du Mc Donald à midi et de la cuisine locale le soir, on se

versöhnen versucht. Unsere Identitäten werden deshalb auch flexibler. Dieses Problem untersuchen beispielsweise Stücke wie *Black Tie*, das ein deutsch-koreanisches Adoptivkind als Expertin des Alltags inszeniert, oder noch *Common Ground*, in dem die jungen Berliner Schauspieler aus dem ehemaligen Jugoslawien nach ihren Traumen und Spuren ihrer Identitäten suchen. Wiederum kommt diese Fragmentierung auch aus dem heutigen Verlangen nach Kommunikation, das uns dazu führt, sich mit mehreren Gemeinschaften (oder gar *Communities* in den sozialen Netzwerken) zu identifizieren.

Die Zeit der Aufführung und die Zeit des Wissens verlaufen ohne argumentative Logik, sondern dank Assoziationen, ähnlich wie Internet-Links. Dieses Entstehen von Wissen außerhalb der wissenschaftlichen Logik stellt also philosophische Fragen über die Relativität der Wahrheit: Gibt es eine absolute, logische Wahrheit? Können wir überhaupt etwas wissen? Gibt es ein Wissen außerhalb unserer menschlichen Interaktionen, sprich unseres menschlichen Verstands?

## *Fazit*

In unserer heutigen Wissensgesellschaft ist Wissen selbst zu einem Gesellschaftsparadigma geworden. In einer Zeit des allgegenwärtigen Internets wohnen wir einer neuen Bearbeitung des Wissens als Rhizom bei, das die moderne Trennung des Wissens in Fachgebiete, sprich in Wissenschaften, überholt. In einer Zeit allgegenwärtiger Massenmedien, die unseren Bezug zur realen Welt entstellen können, zeigt der neue Aufschwung des Dokumentartheaters ein Verlangen nach Authentizität und Wahrheiten, obgleich das Medium Theater zwangsläufig das Wissen im Übermittlungsprozess selbst erzeugt. Viele Aufführungen gehen deshalb mit dem sogenannten wissenschaftlichen Vorgehen spielerisch um, ohne Theater je als Wissenschaft zu betrachten. Doch Theater will sich auch als Ort des Experiments verstehen und nähert sich dem Wissen auch mit nicht-wissenschaftlichen Methoden. Durch die Inszenierung von Zeitzeugen-Berichten oder durch Schauspielerarbeit als Gruppentherapie schwankt das zeitgenössische Dokumentartheater zwischen Wissensübermittlung und -produktion. Szenische Interaktionen zwischen Körper und Stimme – aber auch Intermedialität, die zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit Medien und ein Verständnis des postmodernen Wissens als Mindmap und der fragmentierten Individualität darbietet –, stellen die Relativität des Wissens bzw. der

parfume parisien à Tokyo, on s'habille rétro à Hong-Kong, la connaissance est matière à jeux télévisés ...».

Wahrheit infrage. Denn wir müssen auf die erste kantische Frage zurückkommen: «Was kann ich wissen?» (in Verbindung zur letzten kantischen Frage «Was ist der Mensch?»). Wenn Theater als Ort des Wissens angesehen wird, dann wird das Theater selbst als Räumlichkeit impliziert. Theater bringt also auch die Räumlichkeit des Wissens hervor: Wenn wir wieder an Marschall Mc Luhan («The medium is the message») denken, wird es verständlich, dass Wissen unter räumlichen Bedingungen entsteht, und wenn diese Bedingungen verändert werden, auch verlorengehen kann. So soll beispielsweise an den Kulturrelativismus appelliert und das Verhältnis zwischen Wissen und Interkulturalität hervorgehoben werden. In *Common Ground* fällt es den ex-jugoslawischen Schauspielern unheimlich schwer, den deutschen und israelischen Schauspielern zu erklären, wer als Bosnier und wer als Serbe angesehen werden kann, denn es fehlen einfach Wörter aber auch viele Geschichtsdetails. Wissen kann in Übersetzungen verloren gehen (das wäre zum Beispiel der Fall bei Elfriede Jelineks Theatertexten) oder wenn es von einem anderen Medium übermittelt wird (was *Hate Radio* vermeiden wollte). Gibt es also universelle Sprachen des Wissens, ähnlich wie bei den «exakten Wissenschaften» Mathematik (oder Quantenphysik)? Manche Theatersignale (Körper, Geräusche, Licht) können universelles Wissen übermitteln, wenn sie Wissen über unsere Sinne vermitteln, wenn also unsere kulturellen Grundannahmen nicht gebraucht werden, wie zum Beispiel bei der Arbeit mit Körperbewegungen und mit manchen Bildern. Für alle anderen Arten von kulturbedingtem Wissen soll sich also das Dokumentartheater bemühen, den sozialen und interkulturellen Dialog weiterhin zu ermöglichen, wie es zum Beispiel Rimini Protokoll schon seit Jahren versucht.