

Realer als die Wirklichkeit?

Über die Rolle der Verfremdung im neuen dokumentarischen Theater

Branko Šimić¹

Im Zentrum meiner Arbeit als Regisseur steht nicht die Politik, sondern der Mensch, wie er in einer bestimmten Phase seines Lebens von globalen politischen Strömungen beeinflusst wird. Mich interessieren die Momente, in denen wichtige politische Ereignisse ins Private und die Intimität eines Menschen eindringen und der Mensch praktisch keine Chance hat, sich dagegen zu wehren oder zu verteidigen. Es handelt sich meistens um einen destruktiven Einfluss, der durch die Brutalität der politischen Ereignisse im Individuum Chaos und Schmerz hinterlässt und sein Leben bis in die Wurzeln verändert. An diesem Punkt teilt sich die individuelle Lebenswirklichkeit in zwei Realitäten: in eine vor dem Ereignis und in eine danach. In vielen Fällen haben diese gespaltenen Realitäten wenig gemeinsam.

Dieser Wendepunkt markiert den Beginn eines Dramas oder eines inneren Monologes. Aus meiner persönlichen Unfähigkeit, die Intensität des Schmerzes zu ertragen, beginne ich automatisch über Kunst nachzudenken. Diese kleine Verschiebung durch die Flucht in die Fantasie und die Eröffnung des Fiktiven ermöglicht mir zuallererst mit der manipulativen Kraft des Politischen überhaupt umzugehen. Durch das Prisma oder den Filter der Kunst, in meinem Fall eines Theaterstücks, fühle ich mich erst in der Lage, das Politische auch in seiner Banalität zu betrachten und die Ereignisse in eine komplexe Welt der wechselnden Verhältnisse und Zustände zu übertragen.

1 Branko Šimić ist Schauspieler und Regisseur. Er ist u.a. Leiter des KRASS Kultur Crash Festivals, das jährlich in Hamburg stattfindet. Der Text basiert in Teilen auf einem Vortrag, den der Autor beim Wettbewerb Schultheater der Länder 2018 in Kiel gehalten hat.

Das Verhältnis zwischen einer Rolle und der Person, die sie auf der Bühne darstellt, beschäftigt die Theaterwelt. Insbesondere in Bezug auf das Geschlecht wird die Entkoppelung zwischen Rolle und Darsteller:in immer wieder als künstlerisches Mittel eingesetzt (zuletzt wieder in der Besetzung von Valery Tschepanova als Nathan der Weise bei den Salzburger Festspielen 2023), auf der anderen Seite beklagen vor allem Schwarze und bekennend queere Schauspieler:innen, dass sie sehr häufig auf bestimmte »authentische« Rollenmuster festgelegt werden. Gleichzeitig kommen Forderungen danach, »schwarze Rollen« auch mit Schwarzen Schauspieler:innen zu besetzen, vor dem Hintergrund rassistischer und kolonialistischer Traditionen im Theater auch aus dem antirassistischen Spektrum (siehe hierzu den Beitrag von Jens Schneider in diesem Buch).

In besonderer Weise stellt sich die Frage der »Authentizität« für das dokumentarische Theater, das mit dem Anspruch entstanden ist, den Lebenswirklichkeiten von Bevölkerungsschichten eine Bühne zu bieten, die im Regelkanon des Theaters und der öffentlichen Wahrnehmung kaum eine Rolle spielen. Das gilt umso mehr, wenn diese Lebenswirklichkeiten von Politiken und Herrschaftsverhältnissen geprägt sind, die die Menschenwürde der Betroffenen verletzen.

Das neue dokumentarische Theater

Etwa um die Jahrhundertwende – nicht lange, nachdem der Politologe Francis Fukuyama etwas voreilig das »Ende der Geschichte« ausgerufen hatte – sind wir Zeugen der Wiederkehr des sogenannten Dokumentartheaters geworden. Eine Bewegung, die an eine Tradition aus den 60er Jahren anknüpfte, deren bekanntester deutscher Vertreter Peter Weiss war. Mit seinem Stück »Die Ermittlung« hatte er die historischen Protokolle der Auschwitzprozesse von 1963 bis 1965 in einer poetischen Theaterform zusammengefasst, er setzte also dokumentarisches Material in einer poetischen Form um, um so das Unfassbare und Unaussprechliche darstellbar zu machen.

Das aktuelle Dokumentartheater knüpft da an und geht zugleich einen Schritt weiter. Das Theater vertraut nicht mehr dem »Als ob«: Statt Schauspieler:innen kommen echte Expert:innen und Menschen auf die Bühne, die ihre eigenen Geschichten erzählen. Nicht selten beschäftigen sich die Theaterschaffenden mit den Opfern der globalisierten Welt.

Mein Lieblingsstück dieser Richtung ist »Radio Muezzin« vom deutschen Performance-Kollektiv Rimini Protokoll, das in Ägypten entstanden ist. Auf der Bühne standen drei Muezzine, die in der Vergangenheit fünf Mal pro Tag von den Minaretten der Kairoer Moscheen die Gläubigen zum Gebet aufgerufen hatten. Dieser Beruf besitzt eine jahrhundertelange Tradition, wurde aber um das Jahr 2000 schlagartig ausgelöscht durch die Digitalisierung aller Kairoer Moscheen. Seit diesem Zeitpunkt werden die Gebetsaufrufe auf Knopfdruck digital von den Minaretten hinab eingespielt. 10.000 Menschen verloren mit diesem Tag ihren Arbeitsplatz, der für sie viel mehr bedeutete als nur eine berufliche Tätigkeit.²

Im Jahr 2004 beschloss einer meiner Freunde, aus Existenznot nicht mehr als Musiker zu arbeiten, sondern als Reinigungskraft. Er putzte jede Nacht ein Bürogebäude. Um diese Arbeit für sich erträglich zu machen, begann er, sich die Menschen in den Büros, die er nie gesehen hatte, konkret vorzustellen. Anhand ihrer Arbeitsplätze, ihrer Schreibtischeinrichtung und des Mülls, den sie hinterließen, erfand er eine fiktive Bürogemeinschaft. Während seiner Putzarbeit nahm er sich im Selbstgespräch mit den abwesenden Mitarbeitern auf: Er beschrieb sie, unterhielt sich mit ihnen, er sang für sie – und das alles nur, um etwas Spaß bei der Arbeit zu haben. Daraus entstand ein beeindruckendes Material an Psychogrammen, Musikstücken, Gedichten und Dialogen.

Als er mir das Material eines Tages vorspielte, einigten wir uns schnell darauf, daraus ein Theaterprojekt zu machen. In der Beschreibung zum Stück »Reinigungskraft live« heißt es: »Er streitet sich mit den Verursachern unnötigen Drecks, stellt Beziehungen zwischen den Bürobewohnern her, weiß genau, ob sie gut oder schlecht gelaunt waren am Tag zuvor, ob sie viel oder wenig Arbeit hatten, ob sie verliebt sind, Familien haben, was sie zum Mittagessen und wo sie während ihrer Pausen gewesen sind. Obwohl er diese Menschen niemals sieht, »lebt« er jeden Morgen für drei Stunden mit ihnen und lernt sie über ihre Hinterlassenschaften kennen.«³

Die beiden Beispiele zeigen unterschiedliche Möglichkeiten im Umgang mit Dokumenten und Lebensrealitäten im Theater: Rimini Protokoll setzt (Alltags-)Expert:innen mit ihren Geschichten in den Kunstraum Theater und schafft so fiktionale Freiräume. Mit »Reinigungskraft live« sind wir von der

2 Siehe <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/radio-muezzin> (letzter Zugriff am 1.2.2024).

3 Siehe <http://balkanblackbox.de/bbb2005/html/media/pdfs/Reinigungskraft-live.pdf> (letzter Zugriff am 1.2.2024).

Realität und den materiellen Begegnungen eines Putzmanns ausgegangen und haben diese radikal poetisiert. Thematisch verbindet beide Geschichten die Perspektive von Opfern der Globalisierung.

Der libanesischer Künstler und Gründer von The Atlas Group Walid Raad stellte angesichts immer neuer Monstrositäten zu Beginn des 21. Jahrhunderts fest: »Die Realität überholt gegenwärtig die Kunst« (Nakas & Schmitz 2006). In Reaktion darauf entsteht der Versuch, eine Kunst zu schaffen, die »realer« ist als die Wirklichkeit. In jeder gesellschaftspolitischen und individuellen Realität gibt es »Löcher«, unerreichbare und unverständliche Momente. Hier setzt das Fiktive an: Leerstellen werden ergänzt, ersetzt, weitergedacht, fiktionallisiert und so öffnen sich Möglichkeitsfelder dafür, einen eigenen Zugriff auf die Realität zu formulieren und auf diese Weise mit der Brutalität der Welt umzugehen. Wenn die politische Realität eine Bedrohung für die Kunst wird, dann muss die Kunst übertreiben oder poetisch werden – im Idealfall übertrieben poetisch – oder andersherum: hyperrealistisch. In meinen Augen ist der neue Boom des dokumentarischen Theaters eine adäquate Antwort auf den aktuellen Zeitgeist.

Meine Arbeit beginnt immer mit einer grundlegenden gesellschaftspolitischen Analyse und der Identifizierung neuralgischer Punkte in der sozialen Wirklichkeit. Der zweite Schritt ist die Sammlung von Material: von wahren und erlebten Geschichten, die das Zentrum gesellschaftlicher Prozesse repräsentieren oder in Zukunft repräsentieren werden. »Die Aktualität der Kunst ist morgen« sagte Heiner Müller. Ich bin ein Geschichtensammler auf der Suche nach Menschen und Ereignissen, die wahr sind, die sich aber an der Grenze der Glaubwürdigkeit bewegen und wie ein Produkt der Fantasie wirken. Manchmal sind meine Dokumente unvollständig und haben große Lücken. Ich fülle sie mit eigenen Erfindungen, einer Methode des »magischen Realismus«. Der Schriftsteller Danilo Kiš hat einmal festgestellt, dass »der komprimierteste Roman ein Epitaph (wäre), eine Grabinschrift: Name, Vorname, Geburts- und Todesjahr. Die Leere zwischen diesen zwei Daten ist das Feld der künstlerischen Untersuchungen.«

Die Wirklichkeit begreifbar machen – ein Beispiel

Mein Projekt »Srebrenica – I counted my remaining life in seconds«, das ich Ende 2015 im Thalia-Theater inszeniert habe, basiert auf zwei Fotoreportagen

von Armin Smailovic, die im *ZEIT-Magazin* veröffentlicht wurden.⁴ Mit den Fotos und Geschichten wurden drei Männer portraitiert, deren Biografien unterschiedlicher nicht sein könnten. Ihre einzige Gemeinsamkeit war, dass sie im Sommer 1995 Zeugen des Massakers von Srebrenica waren, bei dem in der kleinen ost-bosnischen Stadt in drei Tagen über 8.000 Jungen und Männer vom serbischen Militär umgebracht wurden, obwohl es zu der Zeit in der UN-Schutzzone lag. Das Massaker von Srebrenica war der größte Massenmord in Europa seit dem Zweiten Weltkrieg.

Ahmo, der Protagonist unserer Geschichte, ist ein Überlebender der Erschießungen. Der damals 60jährige wurde mit tausenden anderen Männern auf eine Wiese gebracht, um erschossen zu werden. Der Schuss, der für ihn gedacht war, verfehlte ihn. Er stellte sich tot und blieb unter den Leichen liegen, bis die Soldaten verschwunden waren. Nach einer mehrtägigen Flucht ohne Essen und Trinken ergab er sich den serbischen Behörden und wurde in einem Lager interniert. Nach dem Krieg wurde er entlassen. Über das, was auf der Wiese geschehen war, erzählte er niemandem etwas.

Erst in den Prozessen des Kriegsverbrechertribunals beim Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag gab er seine Zeugenberichte zu Protokoll. Seine Aussagen führten zu harten Strafen mehrerer Verantwortlicher des serbischen Militärs. Der Fotograf Armin Smailovic portraitierte Ahmo als Kronzeugen von Den Haag im Rahmen einer Reportage für das *ZEIT-Magazin* und reiste mit ihm an die Orte des Geschehens nach Bosnien. Die Bilder zeigen reale Schauplätze – und Ahmo. Nur sein Gesicht sieht man nicht.

Der zweite Protagonist ist Rob. Er war ein holländischer Blauhelm-Soldat, der als 23jähriger in Srebrenica stationiert war, um in der UN-Schutzzone für die Sicherheit der Zivilgesellschaft zu sorgen. Im Juli 1995 konnten die UN-Schutztruppen Srebrenica nicht vor der serbischen Armee schützen und Rob musste zusehen, wie etwa 50.000 Menschen, deren letzte Hoffnung die Blauhelm-Soldaten waren, abtransportiert wurden. Rob erfuhr erst nach seiner Rückkehr nach Holland von den Ausmaßen des Massakers. Er gründete in Amsterdam eine Firma und war damit sehr erfolgreich, bis er 15 Jahre später mit einem Burn-out im Krankenhaus landete. Er verkaufte die Firma, und weil ihn die Erinnerung an die Ereignisse nicht losließ, kehrte er nach Srebrenica zurück, kaufte ein Grundstück am Rande der Stadt, wo während des Krieges

4 Siehe: <https://www.thalia-theater.de/stueck/srebrenica-2015>; <https://www.zeit.de/online/2009/33/bg-srebrenica> (letzter Zugriff am 1.2.2024).

Niemandsland war und lebt dort bis heute auf seinem mittlerweile ausgebauten Bauernhof. Von seiner Terrasse aus sieht man das Memorial-Zentrum, wo die Opfer von Srebrenica begraben sind.

Der dritte Protagonist ist Drazen Erdemovic, der sich im Balkan-Krieg als bosnischer Soldat der serbischen Armee anschloss, um dem Tod zu entgehen. Während des Krieges war seine Einheit nicht in direkte Kämpfe verwickelt, sondern in feindlichem Gebiet als Späher eingesetzt. Im Juli 1995 bekam er zusammen mit fünfzehn anderen Soldaten eine geheime Spezialaufgabe: Sie wurden auf eine Wiese gebracht und es wurde ihnen gesagt, dass Busse mit Zivilisten kommen würden; ihr Auftrag sei es, diese Zivilisten auf der Wiese zu erschießen. Laut seiner Aussage weigerte sich Drazen zunächst, aber der Kommandeur drohte ihn umzubringen, falls er den Befehl nicht befolgen würde. So erschoss er 70 Menschen, insgesamt wurden 2.000 Männer und Jungen aus Srebrenica an diesem Tag umgebracht.

Nach dem Krieg war er der erste, der sich freiwillig beim Den Haager Kriegsverbrechertribunal meldete und ausführliche Aussagen machte, die in allen Prozessen von enormer Bedeutung waren. Weil er sich gestellt hatte und kooperierte, erhielt er eine relativ milde Strafe. Nach fünf Jahren Gefängnis bekam er eine neue Identität und er lebt heute irgendwo in der Welt unter einem anderen Namen. Drazen Erdemovic gibt es nicht mehr.⁵

Das Material für diese Produktion generierten wir aus verschiedenen Quellen: Wir besuchten Ahmo und interviewten ihn mehrere Tage lang. Wir redeten mit ihm nicht nur über die Ereignisse von Srebrenica, sondern über sein ganzes Leben. Wir verbrachten viel Zeit miteinander, gingen essen, lernten uns kennen. Die Gespräche wurden als Audiodateien mitgeschnitten. Später in meiner Auswertung des Materials entdeckte ich etwas, das mich faszinierte: Trotz der schrecklichen Erlebnisse hatte Ahmo seine Heiterkeit nicht verloren. Mit diesem Widerspruch in-sich wurde er für mich zu einer wahren Theaterfigur.

Rob haben wir ebenfalls in seinem Haus in Srebrenica besucht und ihn mehrere Tage lang interviewt. In Srebrenica waren wir mit dem gesamten Produktionsteam und den Schauspielern. Diese Reise war extrem wichtig für uns, um die Orte und Menschen direkt zu erleben. Drazen Erdemovic haben wir nicht ausfindig machen können, obwohl wir über das Gericht in Den Haag den

5 Seine Geschichte ist auch eingeflossen in Slavenka Drakulićs 2004 erschienenes Buch *Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht* (Wien).

Kontakt zu ihm gesucht haben. Wir erhielten aber Zugang zu den Prozessarchiven und seinen Aussagen. Die Sichtung dieser Dokumente dauerte auch einige Tage.

Im Produktionsprozess komprimierten wir diese drei Geschichten, um eine dramaturgische Linie zu finden. Technisch gesehen war das ein sehr ungewöhnlicher Prozess: Da es sich um reine Dokumente handelte, in denen aber das Potenzial des Schmerzes enorm war, mussten wir über den dramaturgischen Aufbau und vor allem in den Rollen oder Figuren eine Distanz zu den Geschichten und Protagonisten suchen. Es war mir als Regisseur von Anfang an bewusst, dass wir nur durch maximale Distanz zu den Geschichten und Protagonisten die ganze Tiefe und Komplexität der Geschichten darstellen können würden. Mein Ansatz war: wir dürfen uns mit den Protagonisten nicht identifizieren, wir können ihre Geschichten und Abgründe kaum begreifen, wir können ihnen daher nur unsere Stimme geben.

Den Schauspieler:innen schlug ich eine Distanzierung von den Figuren vor, um die Geschichten maximal zu entpsychologisieren und Raum für Fiktionalisierung zu schaffen. Für sie war das ein sehr ungewohnter Prozess, doch in den Proben stellte sich schnell heraus, dass dieser Umgang mit den Figuren zu einer besonderen Intensität führte. Je fiktiver, desto realer – und umgekehrt. Die dargestellte grausame Realität wirkte poetisch und trotz oder wegen der starken Distanz zwischen Spieler, Text und Figur entstand eine tiefe Emotionalität, die die Zuschauer:innen in ihrer Wahrnehmung herausforderte.

In der Aufführung hat Vernesa Berbo die Berichte von Rob und Drazen 1:1 gelesen – als ob sie für das Tribunal übersetzt oder als Familienangehörige mit zeitlicher Distanz irgendjemandem darüber erzählt. Hinzu kamen Gesangseinlagen in bosnischer Sprache, die sie den Frauen widmete, die überlebt haben, aber ihre Angehörigen verloren haben. Die Aussagen und Interviewtexte des Hauptprotagonisten Ahmo wurden dagegen von Jens Harzer schauspielerisch dargestellt, in seiner schauspielerischen Virtuosität und Genialität balancierte er zwischen »Ich« und »Er« und distanzierte sich damit von der Rolle, schaffte es aber gleichzeitig, die ganze Tiefe von Ahmos Geschichte darzustellen. Die Intensität und Grausamkeit der Geschichte von Ahmos Überleben brauchte die Verfremdung und »Entauthentifizierung« durch den Akt des Schauspielerns, verstärkt noch dadurch, dass es ein sehr bekannter und professioneller deutscher Schauspieler war, der ihn darstellte.

Ein weiterer entscheidender Faktor waren die Sprachen. Die Gespräche mit Rob führten wir auf Holländisch, mit Ahmo auf Bosnisch; Drazens Ge-

schichte und Aussagen holten wir in englischer Übersetzung aus den Archiven des Haager Tribunals für Kriegsverbrechen. Allein der Übersetzungsprozess all dieser Texte ins Deutsche hat die Geschichten verfremdet.

Leerstellen als Handlungsräume, Verfremdung als Annäherung an die Wirklichkeit

Auch die Begegnung und der Austausch mit den Zuschauer:innen hat die Inszenierung politisiert und fikionalisiert, weil es immer auch um Fragen der Legitimität des Zugangs und der Authentizität des Dargestellten im Verhältnis zu den Beteiligten geht. Dabei war die bosnische Herkunft von Armin, Vernesa und mir und die Tatsache, dass wir in zwei Sprachen und zwei Kulturen leben und arbeiten, ebenso entscheidend wie Jens' Bereitschaft, am Anfang des Prozesses mit uns zusammen Srebrenica zu besuchen und sich intensiv mit dem Thema und Phänomen zu beschäftigen.

Der Text wurde mit performativen Aktionen, Musik und Fotos der authentischen Orte kombiniert. So entstand ein ästhetischer Überbau, der die drei Geschichten in einen symbolischen Kunstraum versetzte – »Poesie im Raum«, so nannte das Antonin Artaud. Fragen nach Täter, Opfer, Schuld, Unschuld lösten sich auf zugunsten einer Vielstimmigkeit. Und zwischen den Positionen: immer wieder Leerstellen. In einer Kritik von *Deutschlandfunk Kultur* hieß es: Keine TV-Dokumentation kann das Publikum emotional so erreichen, wie es das Theater hier tut.⁶ Die Verbindung von Dokument und Poesie schafft eine Leerstelle, die für das Weiterdenken bestimmt ist. Die Vervollständigung ist den Zuschauer:innen überlassen und bedeutet, dass ein eigener individueller Bezug zu formulieren ist.

Diesen Vorgang mache ich mir für meine Inszenierungen zu Nutze, um politisches Theater zu machen, das eine Haltung einfordert. Wie Bertold Brecht gesagt hat: die Welt ist veränderbar – und so soll das Theater sie zeigen. Nicht mit der Idee, wie sie sein sollte, sondern es soll den Zugang eröffnen, die Veränderung in die eigene Hand zu nehmen. Leerstellen sind Handlungsfelder. Leerstellen sind wirkmächtige Felder, die gefüllt werden können. Hier beginnt das Weiter- und Neudenken der Welt: in der Fantasie.

6 Siehe <https://www.deutschlandfunkkultur.de/srebrenica-zeitzeugenberichte-am-thalia-theater-entweder-du-100.html> (letzter Zugriff am 2.4.2024).

Im Unterschied zum Film kann das Theater die reale Welt »da draußen« nicht simulieren, es lebt von der künstlerischen Verfremdung und vom Loslösen der Aspekte von Realität und Menschsein, um die es letztlich und essenziell geht. Es löst das allzu Konkrete und seine Umgebung schon alleine dadurch auf, dass es sie auf eine Bühne bzw. in einen künstlerisch definierten Raum bringt. Das ist auch beim dokumentarischen Theater nicht grundsätzlich anders, auch wenn die Themen, Figuren und Geschichten einen engen Bezug haben zur Wirklichkeit von Ausbeutung, Unterdrückung und Leiden. Die »Authentizität« des Dargestellten muss immer neu verhandelt werden, aber sie liegt in jedem Fall nicht vordergründig in der »Echtheit« des Dargestellten oder der jeweiligen Besetzung der Figuren.

Literatur

- Drakulić, Slavenka (2004): *Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Nakas, Cassandra & Britta Schmitz (Hg.) (2006): *The Atlas Group (1989 – 2004). A project by Walid Raad* [anlässlich der Ausstellung im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin, 22.9.2006 – 7.1.2007]. Köln: Verlag der Buchhandlung König.

