

Nachlass, Erinnerung und Andenken Raum geben

Gespräch mit Stefan Kaegi, Rimini Protokoll

Ausgangspunkt für das Gespräch mit Stefan Kaegi war der Besuch der Inszenierung «Nachlass» in der Kaserne in Basel im April 2018. Nachdem die Erinnerung an das Erlebte auch Monate später noch nachhallte, entstand die Idee, den Dialog mit ihm zu suchen, um mehr über sein Anliegen und die Hintergründe seiner Arbeit zu erfahren.

Im Jahr 2018 inszenierte Stefan Kaegi «Unheimliches Tal / Uncanny Valley» an den Münchner Kammerspielen. Das Stück geht der Frage nach Identität und Authentizität nach und untersucht die Auswirkungen, welche sich aus der Roboter-Replikation des Schriftstellers Thomas Melle ergeben.

«Für «Unheimliches Tal» wird vom Schriftsteller und Stückeschreiber Thomas Melle ein animatronisches Double erstellt. Dieser Humanoide tritt anstelle des Autors auf und wirft Fragen auf: Stehen Kopie und Original in einem Konkurrenzverhältnis zueinander oder helfen sie sich gegenseitig? Kommt das Original sich durch sein Double näher? Wer spricht und was ist sein Programm?»¹

Im gleichen Jahr gastierte zudem der unter der Konzeption und Regie von Stefan Kaegi in Koproduktion von Rimini Protokoll und dem Düsseldorfer Schauspielhaus entstandene Parcours «Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)» in München. Das Gespräch fand anlässlich dieser Aufführung im Kontext des Festivals «Politik im Freien Theater» in den Münchner Kammerspielen statt. Der Kontext des Gespräches ist insofern prägend, als dass neben «Nachlass – Pièces sans personnes» auch auf die beiden anderen Produktionen Bezug genommen wird und sie als Belege dienen. Stefan Kaegi gibt Einblick in seine Arbeitsweise, den Entwicklungsprozess der Produktionen und die spezifische Form des «Dokumentartheaters».

1 Rimini Protokoll: riminiprotokoll.de, abgerufen am 25.03.2020.

Katharina Voigt | Mein Interesse im Gespräch mit dir richtet sich zum einen ganz übergeordnet an deine und eure Arbeitsweise – als Rimini Protokoll ebenso wie in der Zusammenarbeit mit Dominic Huber. Vor dem Hintergrund meiner eigenen Arbeit beschäftigt mich die Frage nach dem Raumgeben für das Sterben. Also die Frage, wie es gelingen kann, den Sterbenden Raum zu geben, sie insbesondere auch in der Gesellschaft zu verorten und das Sterben in einer angemessenen Typologie zu fassen, die seine Lesbarkeit und Sichtbarkeit zulässt. Dabei war für mich «Nachlass – Pièces sans personnes»² eine sehr interessante Arbeit im Hinblick darauf, wie eine Auseinandersetzung mit dem Sterben geführt werden kann, die sich ebenso an Raumfragen richtet. Besonders hervorzuheben ist hier aus meiner Sicht, dass ihr einen raumgebenden Umgang mit dem Nachlass sucht und die Menschen dazu anregt, sich mit dem eigenen Tod zu befassen, ihren individuellen Nachlass zu bedenken und zu gestalten.

Daraus ergibt sich für mich besonders die Frage nach dem Dialog mit den Menschen, den ihr geführt habt. Wie habt ihr diesen Dialog in eure Arbeit überführt und habt ihr ihn gestaltet? Und in Bezug auf die Zusammenarbeit zwischen Dominic Huber und dir stellt sich die Frage, wie ihr euch der Aufgabe angenommen habt, das, was ihr inhaltlich im Gespräch mit den Betroffenen erarbeitet habt, in eine räumliche Form zu überführen.

Als Besucherin von «Nachlass – Pièces sans personnes» erlebe ich die Räume und die Narrative der Personen als sehr stimmig und kongruent, aus meiner Arbeit als Architektin ist mir aber durchaus auch bewusst, dass die Wünsche, die Bauherren und Laien an Räume und Architekturen haben, selten übereinstimmen mit dem, wie Architekten Räume entwickeln und gestalten. Zu der Erzählstruktur der Gespräche fügt sich aus meiner Sicht in «Nachlass» aber eben eine sehr treffende Raumstruktur, eine räumliche Übertragung.

Stefan Kaegi | Ich habe kürzlich mit jemandem über «Nachlass» gesprochen und da wurde mir bewusst, dass wir räumlich scheinbar das Gegenteil von Grabsteinen entwickelt haben: Denn Grabsteine sind zunächst kompakte Objekte, in die man nicht hineinsieht – auch ein Grab ist etwas, auf das man von oben draufschaut, während die eigentliche Grabkammer darunter liegt. Die Räume dagegen sind etwas, das einen umgibt und die es zulassen, dass man in sie hineinsteigt. Anders als beispielsweise bei «Gesellschaftsmodell Großbaustelle»³, wo man in die Haut des Bauarbeiters schlüpft, indem man seinen Helm aufsetzt und sich identifiziert mit dieser Person. Das ist bei «Nachlass» anders. Hier ist es nicht so, dass man in die Person hineinschlüpft, sondern man ist bei ihr, sie spricht einen an. Das heißt, es gibt gar nicht den Moment, in dem sie sagen würde «du bist ich». Sie lädt einen vielmehr ein: «setz dich hierher» oder «nimm dir Wasser», «schau da rüber» oder «du kannst in meinen Fotos wühlen» und so weiter. Dadurch ist es jeweils eine Einladung an einen besonderen Ort.

2 Vgl. hierzu Kapitel «Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes, 2016» zur Sichtbarkeit des Sterbens und des Todes in der zeitgenössischen Kunst, im Hinblick auf dessen «Räumlichkeit», S. 185 ff.

3 Kaegi, Stefan, Rimini Protokoll: «Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)», 2017.

Diese Orte auch zu bauen und diese Orte transportabel zu machen – das wäre dann die andere Gegenüberstellung zum Friedhof – ist vielleicht auch Abbild unserer Zeit, in der viele Menschen nicht mehr an dem Ort wohnen, an dem ihre Angehörigen begraben sind. Was meinem Eindruck nach dazu führt, dass Friedhöfe nicht mehr so häufig besucht werden. Es sind damit weiterhin oft sehr schöne, aber eben häufig leere Orte, die möglicherweise als Park genutzt werden, aber weniger als Erinnerungsort, an den man geht, um sich mit der verstorbenen Person auseinanderzusetzen. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass man heute viel dichtere Erinnerungen an Verstorbene zu Hause hat – im Computer, im Smartphone, mit den zum Teil überdauernden Facebook-Pages der Menschen. Es ist also ganz generell die Frage, ob der Friedhof noch ein zeitgenössischer Erinnerungsort ist.

Der Affront, der «Nachlass» gegen das Theater ist, liegt vielleicht darin, dass Theater im Englischen «live art» bedeutet, eben lebende Kunst, und genau das ist es ja nicht. Darin liegt vielleicht eine Parallele zu dem letzten Stück, das ich hier in München gemacht habe: Der Roboter, der hier anstelle von Thomas Melle auftritt,⁴ ist die Kopie eines Menschen und damit geradezu komplementär zu «Nachlass». Bei «Nachlass» sind keine Körper oder Verkörperungen der Personen da. Es gibt nur sehr wenige Objekte, die den Personen tatsächlich gehört haben – der Pulli, Fotos, Kopien von Fotos. Nur bei Frau Brochowski⁵ ist es so, dass es sich um einen Nachlass im eigentlichen Sinn handelt mit all ihren Fotos, die sie für uns zusammengestellt hat. Sie schickt auch hin und wieder noch etwas nach, sie lebt ja noch. Das folgt aber wohl auch ein Stück weit ihrem Anliegen, weiter die Kontrolle über ihren «Nachlass» zu bewahren und darauf weiter einwirken zu können.

KV | Es ging also darum, Raum zu geben, der über den Tod hinausreicht. Heißt das, es war nicht die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod, die ihr verorten wolltet, sondern es war euer Anliegen, den Nachlass der Personen über den Moment des Todes hinaus weiter zu verwalten?

SK | Der Nachlass unterscheidet sich von dem, was man bei Oma findet – wenn sie verstorben ist, man ihren Körper weggebracht hat und es noch nach ihr riecht – dadurch, dass er gezielt zurückgelegt wurde, vorsortiert, vorsorglich kalkuliert und inszeniert. Und deshalb sind es eben Theaterstücke für mich, nicht Installationen oder Ausstellungen. Denn auch wenn man selber frei entscheiden kann, in welches Zimmer man zuerst geht, unterscheidet es sich insofern von einer Ausstellung, als dass jeder Raum und in jedem Raum die Auseinandersetzung mit der Person inszeniert ist. Ich habe nicht nur die Personen aufgenommen oder gefilmt, sondern wir haben uns gemeinsam überlegt, wie ihr Raum aussehen soll, haben ihn zusammen gestaltet. Und auch die Texte haben wir nach und nach teilweise gemeinsam geschrieben, teilweise direkt aufgenommen

4 Kaegi, Stefan, Rimini Protokoll: «Unheimliches Tal | Uncanny Valley», 2018.

5 Vgl. hierzu Kapitel «Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes, 2016», S. 185 ff., Raum 7 der dort beschriebenen chronologischen Raumfolge. Der Nachlass der ehemaligen EU-Botschafterin Gabriele von Brochowski, ihre Kunstsammlung sowie ihr Anliegen, der afrikanischen Gegenwartskunst zu Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit zu verhelfen, füllen eine diese Nachlasskammer.

und wiederum diese Aufnahmen ebenfalls umgearbeitet, neu aufgenommen und dann wieder mit den Personen abgestimmt. Und natürlich mussten wir die Texte und Aufnahmen zum Teil mit den Familien der Personen abstimmen; mit denjenigen also, die eigentlich die legitimen Nachlassverwalter sind, damit auch sie von vornherein mit eingebunden sind und es von ihnen jetzt – nach dem Tod – keinen Widerspruch gibt.

Ein Stück weit ist es eine Aufführung in die Zukunft: Ich erinnere, dass wir in der Schule Briefe an uns selbst mit zwanzig Jahren geschrieben haben, als wir gerade mal zwölf waren. «Nachlass» ist dem sehr ähnlich. Nur dass es sich hier nicht an einen selbst richtet, sondern an jemand anders. Dadurch wird es allerdings zu einer Art Handlungsanweisung. Dieses Festsetzen von Handlungen in der Zukunft ist etwas, das es ebenso im klassischen Totenkult gibt: Das Vorbestimmen des Ablaufs einer Trauerfeier, das Treffen von Vorabsprachen, das Festlegen von Musik oder Rede ist etwas, das sehr viele Menschen vor ihrem Tod machen. Im Fall der Trauerfeier handelt es sich allerdings um eine sehr frontale Anordnung und um ein einmaliges Zusammentreffen. Das ist im Fall von «Nachlass» natürlich anders. Das Stück richtet sich eben auch nicht an die Hinterbliebenen oder die Angehörigen des Verstorbenen, sondern an irgendwelche Menschen, die in den meisten Fällen die Verstorbene oder den Verstorbenen gar nicht kannten. Deshalb geht es übergeordnet nicht um die einzelnen Personen, sondern es war mir bei der Auswahl wichtig, gewisse Themenfelder abzubilden, die mich interessiert haben und die ich relevant finde:

In Bezug auf die Zukunft die Frage «was macht man denn mit dem vielen Geld?» – wie im Fall des Bankers. Will man möglichst viel davon an seine Familie weitergeben und sozusagen am Staat vorbei – in der Schweiz gibt es ja kaum Erbschaftssteuer und auch in Deutschland gibt es viel zu wenig davon, sodass sich diese immer weiter auseinanderklaffende Schere ergibt. Oder Themen wie «wann zieht man möglichst selber die Reißleine, soll man das legal dürfen, wie soll man das machen?». Auch die Fragen zwischen den Generationen, wie sie in verschiedenen Beiträgen anklingen. Das Thema der Demenz mit der Frage: Wie schafft man es, die Erinnerung eines Menschen wieder herzustellen oder auch, sie zu kontrollieren? ...

KV | ... Was mich daran besonders interessiert hat, war Demenz nicht so sehr als Phänomen, sondern vielmehr als Sinnbild dafür, dass Erinnerung am Ende immer fragmentarisch ist. Egal wie gut ich in die Zukunft hineinagiere, egal wie gut ich die Dinge ordne, strukturiere und übergebe, richte ich sie an eine Nachwelt, die sie aus einer anderen Perspektive, vor einem anderen Hintergrund und zu einer anderen Zeit entgegennimmt. Damit fand ich dieses Dopplungsmoment sehr interessant: Jemand, der ein Leben lang zu Demenz forscht, setzt sich mit der Frage auseinander, was es für ihn bedeutet, wenn die Erinnerung brüchig wird, übergibt damit aber seinen «Nachlass» an eine Welt, die diesem in der Erinnerung mitunter weitere Brüche zufügt. Das erschien mir beinahe als Resümee des gesamten Stückes, als übergeordnetes Bild darüber, dass – ganz gleich, wie gut ich meinen «Nachlass» ordne und vorstrukturiere – ich nur einen begrenzten Einfluss darauf habe, was von mir und was in der Erinnerung bleibt. Das mag zusätzlich daran liegen, dass es für mich auch der letzte Raum war, den ich betreten habe.

Insgesamt hat mich das Stück mit der Frage nach Zeitlichkeit und der Beständigkeit von Erinnerung entlassen. Dadurch, dass es sowohl die Vergangenheit belegt als auch in die Zukunft reicht, erscheint Zeit insgesamt redundant. Bis hin zu der Unsicherheit, nicht zu wissen, wer von den Personen, die man in diesen Räumen besucht, eigentlich noch am Leben ist.

SK | Im Abendzettel zu dem Stück versuchen wir das zu dokumentieren und auch entsprechend zu updaten, wer noch am Leben ist. Das ist aber nicht zentral.

KV | Mir erschien es insofern fast unwichtig, als dass ich in dem Stück vielmehr eine Einladung zur Auseinandersetzung mit dem Sterben und dem Tod sehe als einen dokumentarischen Beleg für diese acht Personen. Diese Auseinandersetzung ist ja eine, die jeden von uns unweigerlich betrifft, weil jeder von uns Nachlässe zu verwalten und irgendwann zu übergeben hat. Sie wird aber, denke ich, viel aktiver und intensiver geführt, wenn es jemanden wie dich als Gegenüber und Dialogpartner gibt, der anregt, über die Gestaltung der Räume, die den «Nachlass» beherbergen, den «Nachlass» an sich nachzudenken und zum Gespräch darüber zur Verfügung steht. Es handelt sich dabei ja um eine Gestaltungsaufgabe, die einen jeden betrifft, die aber nur sehr selten so aktiv geführt wird, wie in der Vorbereitung zu diesem Stück. Wie war dieser Dialog? Wie ist es dir gelungen, diese Menschen zu erreichen und zu dieser Auseinandersetzung zu bringen?

SK | Davor lag zunächst eine sehr lange Suche und die Frage: Welche Leute sind es überhaupt? Es sind ja nicht die erstbesten gewesen, sondern es war eine sehr bewusste Wahl. Und es gab im Vorfeld viele Menschen, die wollten mich gar nicht an diese Menschen heranlassen – Ärzte beispielsweise, die mich immer darin bestätigt haben, dass sie das Thema wichtig finden und die Arbeit dazu sehr wertvoll. Umgekehrt waren sie aber der Meinung, dass sie mich unmöglich mit ihren Patienten zusammen bringen könnten. Die Familien beschützen ebenfalls ihre Leute. Es gibt da also gewissermaßen einen Pakt, der das Tabu fortsetzt. Interessanterweise war es aber so, dass da, wo es mir gelungen ist, Kontakt herzustellen und wo ich dann wirklich hingekommen bin, die Leute sehr gerne mit mir gesprochen haben, weil ich keine Wertehaftung hatte. Ich war also wertungsneutral und ohne Vorurteile und habe unvoreingenommen mit ihnen gesprochen, ohne Erwartungen an sie zu haben. Ich war nicht dazu verpflichtet, traurig darüber zu sein, dass sie bald sterben werden und konnte sehr offen und unvoreingenommen sein. So, wie man das vielleicht von Seelsorgern kennt. Nur dass ich eben aus der Kunst kam und ihnen damit außerdem ein Projekt – und gewissermaßen auch eine Perspektive – vorschlagen konnte.

Und natürlich habe ich auch nach Themen gesucht, habe lange versucht, bestimmte Aspekte hineinzubringen. Habe jemand gesucht, der etwas reicher ist, jemand, für den Religion eine Rolle spielt und so weiter und habe dann auch mit den jeweiligen Personen recht lange gearbeitet. Anders war das bei Nadine Gros⁶. Mit ihr hatte ich wirklich nur

6 Vgl. hierzu Kapitel «Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes, 2016», S. 185 ff., Raum 1 der dort beschriebenen chronologischen Raumfolge, welchen der Nachlass von Nadine Gros einnimmt.

diesen einen Tag, weil sie mir zwar gesagt hat: «Ja, Sie können gerne vorbei kommen. Aber am nächsten Mittwoch werde ich sterben» – weil sie bereits diesen Termin in Basel hatte. Sie war sehr interessiert an diesem Projekt, da sie – wie sie im Stück erzählt – dieses Jugendschlüsselerlebnis in Bezug auf das Theater hatte, ein Leben lang auf die Bühne wollte, das aber nicht durfte. Entsprechend groß war ihre Begeisterung, jetzt, am Ende ihres Lebens, diese Gelegenheit zu bekommen. Für sie war das tatsächlich eine Wunscherfüllung. Und natürlich war es schade, das mit ihr in dieser Kürze der Zeit realisieren zu müssen. Als ich zu ihr gefahren bin, wusste ich noch gar nicht, wie wir das umsetzen würden. Wir hatten dann gemeinsam die Idee, vielleicht wird es eine Bühne. Und anknüpfend an diesen Gedanken haben wir vor Ort dann auch die Aufnahmen gemacht.

Bei anderen Personen hat dieser Prozess der Vorbereitung und der Auseinandersetzung sehr lange gedauert. Mit Alexandre⁷ beispielsweise, dem Vater, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, sich mit seinem Nachlass an seine Tochter zu richten, war es ein sehr langer und für ihn sehr komplizierter Prozess. Er hat sich sehr intensiv gefragt, wie er damit umgeht, dass er das in eine Zeit in der Zukunft hineinschreibt, in der sie dann erwachsen sein wird, was zwar sein ganz persönliches Anliegen war – aber auch dieses Anliegen mussten wir erst gemeinsam finden.

KV | Ich habe mich in meiner Arbeit sehr intensiv mit dem «Sterberaum»⁸ von Gregor Schneider befasst, der von ihm gedacht und konzipiert war als ein Angebot, das er den Sterbenden macht und zur Aneignung zur Verfügung stellt. Eine Arbeit, die sehr kontrovers diskutiert und häufig missverstanden wurde als eine angeblich pietätlose Art, Sterbeprozesse auszustellen. Gregor Schneider wiederum vertritt die Position, dass es sich beim Sterbeprozess um eine Gestaltungsaufgabe handelt – ebenso wie bei allen ihm voranstehenden Lebensphasen –, die eine aktive Auseinandersetzung und Gestaltung fordert.

Nun fällt das bereits im Leben nicht zu jedem Zeitpunkt leicht und im Sterben wahrscheinlich erst recht nicht. Umso spannender finde ich, dass du – anders als Gregor Schneider, der den Raum zur individuellen Aneignung anbietet – nicht nur einen Ort zur Verfügung stellst und Raum gibst. Vielmehr ist es ja ein Dialog, den du ermöglichst, zunächst mit dem Menschen, der mit seinem eigenen Tod konfrontiert ist, und darüber hinaus ein Dialog, der mit den Besuchern des Stückes in gewisser Weise aufgenommen oder weitergeführt wird. War das dein Anliegen?

SK | Als Dialog würde ich das nicht bezeichnen, da die Person ja nicht mehr antwortet. Ich glaube, was ich bei den meisten Räumen tue, ist, dass ich durch die Leute, die sie besuchen, eine kleine soziale Form organisiere. Es war eine sehr bewusste Entscheidung, dass die Leute nicht allein in die Räume gehen, sondern gemeinsam mit vier, fünf anderen. Dahinter steht der Gedanke: Einer ist weg und fehlt, zurück bleibt eine Gemeinschaft, sodass auch das soziale Zusammengehaltenwerden thematisiert wird.

7 Der Nachlass von Alexandre, der sich sehr explizit an seine Tochter richtet, findet ebenfalls in einer der acht Nachlasskammern Raum – Raum 4 der dort beschriebenen chronologischen Raumfolge.

8 Vgl. hierzu Kapitel «Gregor Schneider: <Sterberaum>, 2008» zur Sichtbarkeit des Sterbens und des Todes in der zeitgenössischen Kunst, im Hinblick auf dessen «Räumlichkeit», S. 201 ff.

Aus eben diesem Grund wird auch in den meisten Räumen auf Kopfhörer verzichtet, was ansonsten ja einer der klassischen immersiven Tonträger ist. Das war mir wichtig. Dadurch kommt etwas zwischen den Leuten zustande, welche die Räume besuchen, was für mich eher das Dialogische wäre. Während das, was die (verstorbenen) Personen hinterlassen, erst einmal ein Monolog ist, also keine Interaktion. Und ja, sicher ist es auch eine Einladung. Als solche beginnt es häufig mit den Worten «kommen Sie rein» und damit, dass sie eine Instruktion geben und so eine bestimmte Art des Zusammenseins vorschlagen.

Es kommt immer wieder vor, dass Menschen, wenn sie gefragt werden, was sie sich für ihre Bestattung wünschen, sagen: «Da soll getanzt werden. Es soll lustig sein». Aber hier ist es so, dass doch eine gewisse Besinnlichkeit aufkommt – wenngleich es bisweilen laute Musik gibt oder witzig ist. Am Ende ist es doch ein Stück weit auch Geisterbeschwörung. Das wiederum ist natürlich ein Topos des Theaters. Ähnlich wie Hamlets Vater und all die Geister, die da auf den Bühnen unterwegs sind, erscheinen uns diese Personen. Sie sind darin in keiner Weise esoterisch oder religiös, würde ich sagen, zumal es oft sehr praktische oder gar pragmatische Dinge sind, die sie beschreiben. Man selbst füllt die Aufführung mit einer gewissen Spiritualität und viele laden es mit ihrer persönlichen Trauer auf.

Die Leute nehmen das Stück sehr verschieden auf, je nachdem, in welcher persönlichen Situation sie sind. Manchmal erlebe ich, dass Leute sehr weinen, weil sie an einen bestimmten Menschen erinnert werden, den sie verloren haben, oder weil sie selbst sehr nah daran sind, womöglich bald zu sterben. Diesen Raum tut das Stück sicher auf. Das bringt aber natürlich der Tod ohnehin mit sich. Denn sobald ich Tod sage, bin ich mit diesem Casus knacksus konfrontiert, mit dem man als Mensch eigentlich nicht zurechtkommen kann.

KV | Ich würde gerne den Bezug zu einer weiteren eurer Arbeiten herstellen: Das Stück «Deadline»⁹ nimmt sich dem Sterbeprozess ja gewissermaßen aus beiden Richtungen an – vor und nach dem Tod. Für mich ergibt sich da auch in Bezug auf «Nachlass» die Frage nach dem Sterben an sich. Handelt es sich beim Sterben um ein Theaterthema, ein Thema, dem man sich mit den Mitteln des Theaters annehmen kann? Oder ist das vielmehr ein Prozess, der so speziell und so eigen ist, dass es eigentlich nicht funktioniert, das Sterben selbst zu thematisieren, sondern man sich ihm über Erinnerung oder die Beobachtung damit verknüpfter prozeduraler, ritueller Abhandlungen annimmt?

SK | Bei «Deadline» war es so, dass die Experten, die in dem Stück mitgewirkt haben, ja nicht selbst sterben, sondern dass es Menschen sind, die sich in ihrem Leben oder in ihrem Beruf mit dem Sterben und dem Tod beschäftigen. Insofern sind die beiden Stücke eigentlich konträr, weil bei «Nachlass» die Betroffenen sprechen und bei «Deadline» die andere Seite zu Wort kommt. Aber es gab bei «Deadline» auch einige Schauspieler, die auftraten und davon erzählt haben, wie oft sie eben schon Tode gespielt haben. Und dabei kam auf jeden Fall raus, dass der Tod zunächst einmal sehr oft im

9 Haug, Helgard | Kaegi, Stefan | Wetzels, Daniel, Rimini Protokoll: «Deadline», 2003.

Theater vorkommt – der gespielte, der vorgegaukelte, der erzählte Tod. Natürlich gibt es auch Menschen, die am Theater tatsächlich sterben – und das bedeutet einen Umbruch, wenn Schauspieler in der Rolle oder auch Statisten wirklich auf die Bühne gegangen sind zum Sterben. Es gibt auch zahlreiche Theatertheorien, die besagen, dass beim Theater als lebende Kunstform der Tod immer als Kontrapunkt mitschwingt und dass man davon berührt ist, dass da etwas einmalig geschieht, für das man als Lebende zusammenkommt.

Aber natürlich ist es immer irgendwie merkwürdig, wenn Menschen im Theater so tun, als würden sie sterben, weil man natürlich weiß, dass es nicht wirklich so ist. Ich habe allerdings einmal eine Aufführung in Frankfurt gesehen, die ich eigentlich als ein schlechtes Stück empfunden hatte. Dann plötzlich hatte eine Schauspielerin eine ganz andere, besondere Intensität und es wurde total interessant. Und dann sackte sie weg – ohnmächtig in dem Falle, nicht gestorben. Aber dieser Umbruch, also dass jemand ganz herausfällt aus dieser Form des Theaters, wo immer wieder versucht wird, möglichst genau zu wiederholen, tritt natürlich besonders hervor. «Repetition» heißt die Wiederholung und heißt die Probe. Da versucht man immer wieder, etwas noch genauer zu wiederholen, damit es am Ende genau so ist, wie es sein soll. Dem steht ein solches Ereignis natürlich konträr gegenüber. Das heißt, es lässt sich sicher sagen, dass das Theater Sterben und Tod sehr häufig zeigt. Ob es das wirklich leisten kann, ist wiederum eine andere Frage. Es hat eine gewisse Konsequenz, dass «Nachlass» nun auch in Museen aufgeführt wird, also an Orten jenseits des Theaters. Du hast vorhin, glaube ich, Installation dazu gesagt, oder sogar Ausstellung. Es hat diesen Aspekt natürlich ...

KV | ... Es hat diesen Aspekt sicher in Bezug auf seine Räumlichkeit, aber gar nicht bezogen auf seine Beseelung. Ich hatte dann ja umgekehrt von Dialog gesprochen, was es in die andere Richtung überspitzt, weil man natürlich schlussendlich nicht antworten darf und kann. Jedoch mit vielen Fragen konfrontiert ist und so nicht zuletzt mit sich selbst in Dialog tritt. Das Moment des Einladens in jedem Raum reicht für mich eigentlich weit über diesen konkret spatialen Ort hinaus, da die Einladung zum Erinnern eine ist, die man aus dem Stück mitnimmt und weiterträgt. Mir ist aus sehr vielen der Räume der Satz im Gedächtnis: «Wenn Sie mögen, behalten Sie mich in Erinnerung.» Das ist einerseits eine Aussage, die einen zeitlichen Bogen weit in die Zukunft schlägt, und andererseits wird der Ort dadurch weitgehend aufgelöst, weil diese Erinnerung damit portabel wird und man sie mitnimmt. Also eine Einladung zur Auseinandersetzung, im Moment des Besuches und weit darüber hinaus.

In meiner Wahrnehmung habt ihr einen Rahmen geschaffen, um die Wirkung dieses Ortes – und die Wirkung von Erinnerungsorten im Allgemeinen – in die Inszenierung überführen zu können. Damit ermöglicht ihr eine Erfahrung, die in der Resonanzbeziehung vielleicht adäquat sein mag zu dem Erleben, das man in einer tatsächlichen Situation der persönlichen Erinnerung hat, die hier aber aus dem Theater heraus geschaffen wird. Dieses persönliche Anknüpfenkönnen funktioniert, trotz des Abstraktionsgrades, dass man die betreffende Person wahrscheinlich nicht persönlich gekannt haben wird.

Im Vergleich zwischen «Deadline» und «Nachlass» würde ich gerne mit Dir auf unterschiedliche Dimensionen der Bühnenpräsenz zu sprechen kommen: Bei «Deadline» sind es die Schauspieler und Experten, die ihre Rolle verkörpern. Demgegenüber

sind es im Fall von «Nachlass – Pièces sans personnes» eigentlich die Geister, die wir riefen, denen in den einzelnen Nachlasskammern Raum gegeben wird. Daran schließt für mich ebenfalls die Arbeit mit dem Roboter an, wo die Dinge wirklich repetitiv verkörperbar sind und damit Möglichkeiten geschaffen werden für Situationen, in denen sich jemand verweigert, körperlich zur Verfügung zu stehen.

SK | Ja, das ist in dem Gespräch und der Auseinandersetzung mit Thomas Melle ein sehr besonderer Moment. Wir mussten zunächst einmal Anknüpfungspunkte herstellen zu dem, was er sich damit geschaffen hat, da mit unserem Projekt etwas entstanden ist, das da sein wird, wenn er nicht mehr ist und ihn überdauern wird. In diesem Fall ist es aber kein Raum, sondern es ist tatsächlich eine Verkörperung von ihm, die bleibt. Es gibt von Gunther von Hagens¹⁰ die Vielzahl ausgestellter Körper, es gibt teilweise die Möglichkeit, die Asche des Verstorbenen mit nach Hause zu nehmen und in der Schweiz presst eine Firma Diamanten aus der Asche. Der Wunsch, eine Verkörperung zu finden, die über den Tod hinausreicht findet also auf unterschiedliche Weise, aber immer im Zusammenhang mit besonderen Techniken statt. Und der Stand der Technik erweitert natürlich dieses Spektrum kontinuierlich. Ich weiß nicht, aber ich schätze, dass man vielleicht bald auch 3-D-Projektionen haben wird von den verstorbenen Menschen, die man mit nach Hause nehmen kann. Bei Michael Jackson hat es ja genau das schon gegeben in Form von Konzerten, die nach seinem Tod in seiner Abwesenheit gegeben wurden.

KV | Das alles sind Konzepte, die eine sehr starke Körperbezogenheit von Leben und Sterben thematisieren und insbesondere das Leben extrem stark an den Körper binden. Das Konservieren des Leichnams und die damit verbundene Hoffnung, potenziell zu einem späteren Stand medizinischer Erkenntnis den Körper noch einmal reaktivieren zu können, ist da sicher einer der weitreichendsten Ansätze. Das folgt einerseits einer Sicht auf den Körper, die sehr zeitgenössisch ist, dass Gesundheit, Jugendlichkeit oder Belastbarkeit des Körpers angestrebt und idealisiert werden. Andererseits sind solche Praktiken immer auch Ausdruck eines Traums von Unsterblichkeit, der darin manifest zu werden scheint.

SK | Ja, das ist interessant. Ich habe gelesen, dass das für die Menschen, die ihren Körper Gunther von Hagens überlassen so zutrifft: Sie stellen ihre Körper zur Verfügung, weil sie weiter existieren sollen. Für mich ist das ein sehr absurder Vorgang, denn mit meinem Körper habe ich zunächst einmal gar nicht so viel zu tun, wenn ich nicht mehr da bin. Aber das ist meine sehr persönliche Sicht oder das, was ich mir so an eigener Hausmannsreligion zusammengeschustert habe. Bei den Menschen, die bei «Nachlass» mitgewirkt und mit uns gemeinsam herausgearbeitet haben, was von ihnen bleiben soll, gibt es keinen, bei dem ich den Eindruck gehabt hätte, dass es um den Körper geht. Vielleicht ist das am ehesten bei Herrn Grot der Fall. Interessanterweise kommen aber die Personen, die in «Nachlass» ja namentlich benannt sind, in den Kritiken gar nicht vor. Davor hatten wir anfangs Angst, dass der Raum einer Person besonders gelobt wird, während der einer anderen als uninteressant empfunden wird – so wie das

10 Hagens, Gunther von: «Körperwelten», seit 1996 weltweit gezeigte und sukzessive erweiterte Ausstellungen plastinierter Leichen.

bei Schauspielern in Theaterstücken häufig der Fall ist. Ich denke, es ist nicht so, dass die Personen in «Nachlass» verewigt werden. Wenngleich sie jetzt für einige Menschen noch eine Rolle spielen und da sind, geht es ja nie exklusiv um die Person an sich.

Am Anfang hatte ich überlegt, ob ich jemanden Berühmten auswählen soll. So wie das Sophie Calle beispielsweise macht. Sie schaut sowohl für ihre Mutter, was eigentlich bleibt, als auch für sich selbst. Sie hat für sich schon den Grabstein besorgt, die Zeremonie organisiert und das Thema begleitet sie schon länger. «Nachlass» mit so jemandem zu machen, oder mit Thomas Melle oder mit Frank Nancy, den wir insofern auch für den Roboter in Erwägung gezogen hatten, weil man da weiß, er stirbt voraussichtlich bald. Oder Alexander Kluge – das wäre ein sehr interessanter «Nachlass», um damit zu arbeiten, da er ja noch lebt. Auch darüber haben wir nachgedacht. Aber dann ginge es eben um diese Person und man hätte weniger die Chance über sich selbst nachzudenken als bei diesen letztendlich unbekannten Personen, die wir schlussendlich ausgewählt haben. Wichtig sind sie natürlich in ihrem persönlichen Umfeld, aber darüber hinaus sind sie eben nicht bekannt.

KV | Dass sich aus dem Einbeziehen der unterschiedlichen Personen ein so diverser Querschnitt an Positionen ergibt, erscheint mir sehr wertvoll. Damit werden verschiedene persönliche Zugänge zur Auseinandersetzung mit Sterben und Tod ermöglicht und unterschiedliche Sichtweisen in Bezug auf den Umgang mit dem Thema aufgezeigt. Eine solche Diversität wäre wohl andernfalls nicht gegeben gewesen. Aufgrund der Rollenzuschreibungen, die Personen öffentlichen Interesses in der Außenwahrnehmung zugewiesen werden, wäre es in einem solchen Fall vielmehr um die Inszenierung der Einzelperson gegangen, denn um das generelle Aufzeigen des Phänomens der Auseinandersetzung mit dem eigenen Nachlass. Die Freiheit, eigene Anknüpfungspunkte zu finden, die Person als nahbar zu erleben und sich gegebenenfalls mit ihr zu identifizieren, wäre nicht in der Weise möglich gewesen, wie es nun der Fall ist. Ein vorgefertigtes Bild dieser Person öffentlichen Interesses hätte womöglich dominiert und die individuelle Lesart des jeweiligen Nachlasses erschwert oder verhindert.

SK | Ja, es war bereits jetzt manchmal schwierig, wenn Leute die Personen gekannt haben und sich ihre eigene Erinnerung von dem Bild, das wir gezeichnet haben, unterschied. Dementsprechend haben sie natürlich nicht unbefangen rezipieren können. Wenn man es sich zur Aufgabe macht den Nachlass eines Menschen – und damit auch die Erinnerung an diesen Menschen – zu konstituieren und zu inszenieren, dann stößt man schnell an die Grenzen der Deutungshoheit. Es stellt sich die Frage: Wie viel kann ich für das Rezipieren dieses Nachlasses vorgeben? Wie kann ich das vermitteln, was ich von einer Person oder über einen Menschen kommunizieren will? Indem wir die aus den Gesprächen entstandenen Themen und die Anliegen der Protagonisten für ihren Nachlass inszeniert haben, oblag es uns, einen Narrativ zu entwickeln, welcher einerseits der Individualität dieser Menschen gerecht wird und andererseits Freiräume für die Rezipierenden eröffnet. «Nachlass – Pièces sans personnes» erschließt sich jedem Besucher in ganz eigener Weise: Das Erlebte konstituiert sich hier stets aus dem Vermischen des in der Inszenierung Vorgefundenen mit der eigenen Erfahrung.

KV | Am Ende ist es wohl immer höchst subjektiv, wie Erinnerung weitergetragen wird. Für diejenigen, welche die betreffende Person nicht kannten, besteht eine viel größere Freiheit, um diesen «Nachlass» anzunehmen, als für einen ihr nahestehenden Menschen. Vor dem Hintergrund der eigenen Erinnerung und dem vorgefassten Bild einer vertrauten Person fällt es mitunter schwer, eine andere Lesart und einen – in diesem Fall inszenierten – Nachlass anzunehmen. In diesem Sinne handelt es sich bei eurer Arbeit zudem um ein kuratorisches Vorgehen; indem ihr diese zutiefst persönlichen Archivalien in die Räume aufnehmt, sie gleichermaßen bewahrt, pflegt und inszeniert eröffnet ihr einen bestimmten Blick darauf. Hier wird zudem die Verantwortung deutlich, die mit einem Nachlass der Nachwelt übergeben wird.

SK | Einen Nachlass zu übernehmen bedeutet immer auch, die Verantwortung dafür zu übernehmen, wie dieser weitergetragen wird. Darauf, wie er tatsächlich aufgefasst und wahrgenommen wird, hat man jedoch keinen direkten Einfluss. Hier findet in der Betrachtung eine sehr individuelle Aneignung jedes Rezipierenden statt. In gewissem Sinne handelt es sich ja auch bei diesem Gespräch ein Stück weit um einen Nachlass von mir, den ich dir hiermit übergebe.

