



PROJECT MUSE®

„Sie erzählen uns unsere Geschichte“ *Theater of Real
People* als Plattform für die öffentliche
Auseinandersetzung mit den Stasi-Akten

Ulrike Garde

Monatshefte, Volume 110, Number 2, Summer 2018, pp. 178-188 (Article)

Published by University of Wisconsin Press



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/696912>

**„Sie erzählen uns unsere Geschichte“.
Theater of Real People
als Plattform für die öffentliche
Auseinandersetzung mit den Stasi-Akten**

ULRIKE GARDE
Macquarie University, Sydney

Am 28. April 2013 fand auf der Bürgerbühne Dresden die Uraufführung von Clemens Bechtels Inszenierung *Meine Akte und ich. Eine Recherche über die Staatssicherheit in Dresden* (im Folgenden *Meine Akte*) statt, in der neun Dresdener von ihren Erfahrungen mit der Staatssicherheit berichteten. In einem Interview für Radio Bayern 2 beschrieb der Theaterkritiker Michael Laages den Theaterabend wie folgt: „Es sind tatsächlich nur die Menschen, die erzählen. Sie erzählen uns unsere Geschichte“ (Laages in Knopf). Laages Kommentar regt dazu an, sich intensiver mit den Wirkungsweisen und -möglichkeiten eines Erzähltheaters auseinanderzusetzen, in dem die Betroffenen auf der Bühne die Interpretation der jüngeren Vergangenheit verhandeln. Dieser Beitrag untersucht, wie Bechtels Inszenierungen *Meine Akte und ich* (Dresden, 2013) und *Staats-Sicherheiten* (Potsdam, 2008) eine Plattform für die öffentliche Auseinandersetzung mit persönlichen Erinnerungen an die Stasi schaffen und auf diese Weise auch das kollektive Gedächtnis prägen, denn Laages Kommentar weist darauf hin, dass die Erzählungen der Protagonisten über ‚ihre Geschichte‘ nicht nur das Potential haben, ihren eigenen Blick auf die Vergangenheit zu prägen, sondern auch den der Zuschauer, d.h. ‚unsere Geschichte‘. Entsprechend ließe sich der polyseme Begriff ‚Geschichte‘ in diesem Zusammenhang sowohl auf die Erzählungen über Ereignisse und Erlebnisse als auch auf ihren historischen Kontext beziehen.

In ästhetischer und dramaturgischer Hinsicht ist bei beiden Theaterprojekten von Bedeutung, dass die Betroffenen selbst in einer Art Theater mitspielen, die Meg Mumford und ich als ‚Theatre of Real People‘ bezeichnen, d.h. ein Theater, in dem Mitmenschen als Darsteller auftreten, die weder professionell für ihren Auftritt im Theater ausgebildet wurden, noch auf umfangreiche Bühnenerfahrung zurückblicken können. Anstatt einen Charakter zu spielen, stellen diese Protagonisten Aspekte von sich selbst dar – ihre eigene Sicht auf Dinge, ihre persönlichen Erfahrungen und Geschichten, ihr Wissen und ihre Fähigkeiten – all dies im Kontext ihres jeweiligen persön-

lichen und gesellschaftlichen Umfelds (Garde und Mumford 3). In *Staats-Sicherheiten* schildern die Protagonisten entsprechend dem Untertitel *15 Schicksale aus dem Gefängnis* vor allem ihre Erfahrungen als Häftlinge in den Untersuchungsgefängnissen Berlin-Hohenschönhausen und Potsdam-Lindenstraße.¹ Der Text, den die Darsteller auf der Bühne dem Publikum zugewandt sprechen, beruht auf Interviews, die der Regisseur und sein Team nach einem Konzept von Lea Rosh und Renate Kreibich-Fischer mit den Betroffenen geführt hatten. Anschließend entwickelte Bechtel aus dem biografischen Material einen Bühnentauglichen Text, der wie in einem Stationendrama in die relativ autonomen Kapitel „Festnahme“, „Transport“, „Untersuchungshaft“, „Prozess“ und „Freilassung“ unterteilt ist. Dieses und andere Projekte, wie z.B. Rimini Protokolls 2011 angebotener *Parcours 50 Aktenkilometer*, trugen zu einer ersten performativen Auseinandersetzung mit den Stasi-Akten bei, die ungefähr zwei Jahrzehnte nach dem Fall der Mauer stattfand.

Fünf Jahre nach *Staats-Sicherheiten* schuf Bechtel gemeinsam mit neun Dresdenern, die ebenfalls dazu bereit waren, ihre unterschiedlichen Erfahrungen mit der Staatssicherheit mitzuteilen, den Theaterabend *Meine Akte und ich* für das interdisziplinäre, europäische Projekt „Parallel Lives. Das 20. Jahrhundert durch die Augen der Geheimpolizei.“² Nach der Uraufführung in Dresden wurde *Meine Akte* bei dem internationalen Theaterfestival in der westslowakischen Stadt Nitra zusammen mit anderen Stücken und Performance-Projekten aus Ost- und Mitteleuropa gezeigt, die sich ebenfalls mit der Geschichte ihrer Geheimdienste auseinandersetzten.³ Wie Thomas Irmer berichtet, wurde dort dieses „Musterbeispiel gelungener Aufarbeitung“ als neu empfunden, weil es „nicht um mit der großen Politik verwobene Geschichten“ sondern um den „Alltag mit Not und Niederlage“ (68) ging.

Sowohl in *Staats-Sicherheiten* als auch in *Meine Akte* spielen die Stasi-Akten eine wichtige Rolle: Sie prägen zum einen das Bühnenbild, indem sie auf Tischen, Regalen und in *Meine Akte* als „kleine weiße Wolken geschreddeter Vergangenheit“ (Czerwinka) präsent sind. Zum anderen bilden sie einen festen Bestandteil des gesprochenen Textes: In beiden Inszenierungen wird aus den Akten gelesen, teilweise von den Betroffenen selbst, teilweise aus dem Off. Somit erhalten die Darsteller in beiden Inszenierungen die Gelegenheit, ihre persönlichen Erinnerungen den offiziellen Einträgen aus den Akten gegenüberzustellen. Interpretiert man die biografischen Informationen in den Akten mit Alison Lewis (383) als „hostile, unauthorised biograph[ies] [with] harmful and aggressive intentions,“ so lassen sich die Theaterabende als eine öffentliche Auseinandersetzung mit einer Art *life writing* beschreiben, d.h. im Sinne von (auto)biographisch geprägten Texten, die ähnlich wie ein Tagebuch oder eine Biographie in einen größeren Kontext eingeordnet werden können, und zwar, wie Michael Hanne es beschreibt, „as specialized instances of the much broader human practice by which we employ narrative

continually to invent and reinvent ourselves and the world around us.“ Auf gesellschaftlicher Ebene wird durch diese Textmontage aus persönlichen und ‚amtlichen‘ biografischen Elementen gleichzeitig das kollektive Gedächtnis hinterfragt und neu geformt. Entsprechend beobachtet Carol Martin in *Theatre of the Real* „how the staging of memory creates records of human experience with aesthetic frames that select and condense reality in ways that participate in the construction of social and historical memory“ (61), wobei es in Bechtels Inszenierungen weniger um die Verdichtung der Vergangenheit als um eine Neuordnung und Gegenüberstellung unterschiedlicher Interpretationen geht.

Im Folgenden sollen die ästhetischen und dramaturgischen Herangehens- und Wirkungsweisen in *Staats-Sicherheiten* und *Meine Akte* genauer untersucht werden. Dabei liegt das Augenmerk im ersten Teil vor allem auf der gesellschaftlichen Bedeutung der Inszenierungen bei der möglichen Formung eines kollektiven Gedächtnisses, während der zweite Teil stärker auf die persönliche Dimension des öffentlichen Erinnerns fokussiert.

Frederik Le Roy, Christel Stalpaert und Sofie Verdoodt betonen, wie Theater durch die Kombination von „liveness“ und Theatralität auf eine ganz besondere Art Geschichte auf die Bühne bringen kann (255). In *Staats-Sicherheiten* und *Meine Akte* ist die Ko-Präsenz von Darstellern und Publikum entscheidend für ein Theater, das als eine Art Agora für das gemeinsame Nachdenken über die Vergangenheit fungiert. Während Projekte des Performance-Kollektivs Rimini Protokoll *50 Aktenkilometer* (Berlin, 2011) und *10 Aktenkilometer* (Dresden, 2013) den Zuschauer zu einer individuellen Beschäftigung mit Überwachungsmethoden in der DDR und der Gegenwart einladen, indem sie ihn/sie mithilfe eines über Kopfhörer geleiteten Audio-Parcours durch die jeweilige Stadt führten, war in Bechtels Projekten die zeitgleiche körperliche Anwesenheit von Betroffenen und Zuschauern wichtig. Sie schuf die Voraussetzung für eine kollektive Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Vergangenheit erinnert werden könnte. In dieser Hinsicht veranschaulichen Bechtels Theaterabende Wulf Kansteiners Konzept der *memory studies*: „[they] offer an opportunity to acknowledge that historical representations are negotiated, selective, present-oriented, and relative“ (195). Das Aushandeln unterschiedlicher Perspektiven auf die Geschichte kann dabei als politischer Akt interpretiert werden, wie aus Hannah Lühmanns Rezension von *Meine Akte* hervorgeht, wo sie bemerkt, dass „sich öffentlich zu erinnern schon ein politischer Akt ist, der neue Fragen aufwirft.“ Dieser Eindruck wird bei dieser Inszenierung durch den auf Teilhabe ausgerichteten organisatorischen Rahmen der Bürgerbühne verstärkt. Diese Variante des „Theatre of Real People“, in der sich die Bürger einer Stadt unter professionelle Produktionsbedingungen mit für sie relevanten Themen auseinandersetzen können, stellt Hajo Kurzenberger in den Zusammenhang mit demokratischen Strukturen: „Eine partizipatorische Demokratie braucht par-

tizipatorische Theaterformen" (Staatschauspiel Dresden Webseite). Sowohl Kurzenberger als auch Jens Roselt ordnen die Bürgerbühne, die 2009 in Dresden erstmals als eigene Sparte in einem Staatstheater angeboten wurde, in den historischen Kontext des deutschen Theaters als moralischer Anstalt und Instrument der Aufklärung ein (79).

Meine Akte trug jedoch nicht nur im Rahmen der Dresdener Bürgerbühne zur Aufklärung über die Stasi bei, sondern leistete auch einen Beitrag im europäischen Rahmen beim 22. Divadelná Nitra Festival, wo die Überwachung in der DDR in einen transnationalen komparatistischen Rahmen gestellt wurde. In *Meine Akte* ordnete Bechtel die Ereignisse und Erinnerungen in chronologischer Reihenfolge an, und gab den Zuschauern einen größeren historischen Kontext, da er den schweren Luftangriff auf Dresden 1945 als wichtigen historischen Hintergrund zeigen wollte, um „nachzuvollziehen, nach welcher Logik und innerhalb welchen Systems Staatssicherheit funktioniert hat“ (Video). Trotz dieser zusätzlichen historischen Kontextualisierung gab es im Rahmen der größtenteils positiven Reaktionen der Theaterkritiker auf *Meine Akte* vereinzelt Kritik an der „fehlende[n] Einordnung der Quantität des Stasi-Einflusses auf die gelebte DDR-Wirklichkeit und die Hinterfragung des volkswirtschaftlichen Unfugs eines überbordenden Partei-, Überwachungs- und Repressionsapparats“ (Herrmann). Anders als im traditionellen Dokumentartheater lag der Schwerpunkt stärker auf der persönlichen Erfahrung als auf der Präsentation von historischen Hintergrundinformationen, Fakten und Zahlen. Dennoch machten die Inszenierungen auf die Unverhältnismäßigkeit des Überwachungs- und Repressionsapparats aufmerksam, indem in *Meine Akte* zum Beispiel ein Bezug zu Josef K. aus Franz Kafkas *Prozess* hergestellt wurde, oder in *Staats-Sicherheiten* einzelne Erzählungen die Absurdität des Apparats durch grotesk anmutenden Humor herausstellten, so etwa eine Szene mit Hans-Eberhard Zahn. Zahn hatte während seines Psychologiestudiums „legale Geldeinzahlungen für die Verwandten von Westberliner Studenten in Ostberlin vorgenommen. Dabei wurde er verhaftet, obwohl sein Handeln durch DDR-Gesetze legitimiert war“ (*Staats-Sicherheiten*, DVD Text). Auf der Bühne referierte der Achtzigjährige von schmaler Statur „mit ironischer Lakonie den Grund seiner Verurteilung zu sieben Jahren Haft [. . .]: ‚Gefährdung des Friedens des deutschen Volkes. Und der Welt.‘“ Die Kritikerin Esther Slevogt kommentierte diese Szene wie folgt: „Natürlich ein Lacher, obwohl es eigentlich zum Weinen ist.“ Von der historisch-politischen Wirkungskraft des Theaterabends zeugen weitere Kommentare in den Medien wie die Überschrift „Vergangenheitsbewältigung“ (Spreng), sowie der folgende Kommentar im *Tagesspiegel*: „Ich hätte mir gewünscht, dass dieser Abend vor der Kommunalwahl in Brandenburg stattgefunden hätte“ (Schäfer). Wie diese Reaktionen veranschaulichen, kann die öffentliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit durch persönliche Erinnerungen einerseits unmittelbare Auswirkungen auf die politische Mei-

nungsbildung haben und andererseits langfristig das kollektive Gedächtnis formen. In diesem Prozess wirken die Darstellungen auf der Bühne sowohl auf die anwesenden Zuschauer (und später auf die Leser der Kritiken) als auch auf die Darsteller selbst.

Da die Darsteller direkt das Publikum (überwiegend monologisch) ansprechen und die Inszenierung insgesamt nur selten die dramaturgische Formung des Materials hervorhebt, erzeugen die Inszenierungen in den Augen mancher Kritiker Authentizitätseffekte. Beispielsweise lobt Nicole Czerwinka in ihrer Rezension zu *Meine Akte* im Portal der *Sächsischen Zeitung* die „unbedingte Authentizität der neun Dresdener, die sehr persönlich von ihren Erfahrungen mit der Staatssicherheit erzählen.“ Wie Susanne Knaller und Harro Müller gezeigt haben, handelt es sich bei der Einordnung als „authentisch“ generell um einen Beglaubigungs- und Zuschreibungsdiskurs mit wechselnden semantischen Komponenten, wobei im gegenwärtigen Diskurs „wahrhaftig, eigentlich, unvermittelt, unverstellt, unverfälscht“ konstant sind (42–43). Wie in anderem Zusammenhang bereits gezeigt, kann dieser Effekt im Theater eintreten, wenn professionelle Schauspieler auf der Bühne durch nicht-professionell ausgebildete Darsteller ersetzt werden, die nervös werden, den Text vergessen, die in einem Dialekt oder Soziolekt sprechen oder deren Stimmen verraten, dass sie nicht professionell für einen öffentlichen Vortrag geschult wurden (Garde 184). Von daher mag es erstaunen, dass selbst den Darstellern in *Staats-Sicherheiten*, die als Zeitzeugen für die Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen größere Erfahrung im Erzählen ihrer Lebensgeschichten haben, teilweise Authentizität zugeschrieben wird, so von den Kritikern Eberhard Spreng (*Deutschlandradio*) und Reinhard Wengierek (*Morgenpost*). Dies ist bemerkenswert, da diese Darsteller durch die wiederholte Wiedergabe von Textpassagen routinierter und damit ihre Bühnenleistung einstudierter und professioneller wirken könnten. In den Augen von Zuschauern, die Authentizität mit dem unvermittelten und unverstellten Zugang zu einem Ursprung im Sinne des lateinischen Etymon *authenticus* assoziieren (Garde und Mumford 70), könnten eine professioneller wirkende Textwiedergabe und Bühnenpräsenz Authentizitätseffekte abschwächen oder ganz verhindern. Die Einschätzung der oben erwähnten Kritiker als „authentische“ Darstellung lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass die Aufführung, die die Kritiker besuchten, von starker Nervosität seitens der Darsteller gekennzeichnet war, da es sich höchstwahrscheinlich um den Premierenabend handelte. Eine andere Deutungsmöglichkeit ist, dass für diese Rezensenten eine reibungslose schauspielerische Leistung, die eher den Publikumserwartungen an professionelle Schauspieler entspricht, kein Hindernis für Authentizitätseindrücke war.

Ein weiterer Faktor, der Authentizitätseffekte schaffen kann, ist Fragilität (Malzacher 27). Diesen Eindruck weckt möglicherweise eine Szene in *Staats-Sicherheiten* zu, in der Zahn die Zeilen aus Shakespeares 43. Sonett

vorträgt, die ihm mentale Stärke in der Einzelhaft gaben. In seiner Rezitation zeugen einerseits seine Stimme und Diktion von der Charakterstärke und geistigen Kraft eines ehemaligen Psychologiestudenten, der sein Wissen gezielt einsetzte, um wirkungsvolle Überlebens- und Widerstandsstrategien in einer feindlichen Umgebung zu entwickeln, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, ihn müde zu machen. Andererseits wird die Zerbrechlichkeit des älteren Darstellers spürbar. Damit mag Zahns Vortragsweise, sowie die seiner Mitspieler, auf unterschiedliche Weisen den Eindruck eines authentischen, das heißt ursprünglichen und direkten Zugangs zu ihren Erlebnissen erwecken. Hinzu kommt, dass alle Darsteller als Primärzeugen die oft traumatischen Ereignisse selbst erlebt haben. In beiden Inszenierungen neigen einige Zuschauer dazu, diese Zeugenschaft als ein Zeichen für den Wahrheitsgehalt des Bühnentextes zu werten. Zum Beispiel stellt Laages in seiner Rezension fest, dass *Meine Akte* einer ähnlichen Wahrheitssuche nachgeht, wie die, die in der südafrikanischen Wahrheits- und Versöhnungskommission unternommen wurde: „Das, was wir auf der Bühne sehen, ist eine Art Ansatz dazu, diese Wahrheit zu finden“ (*Radio Bayern* 2). Auf diese Weise geraten die Theaterprojekte und ihre Rezeption in das Spannungsfeld zwischen dem Bemühen, tatsächliche historische Abläufe durch Zeugen abzusichern, und der Einordnung von Zeugenschaft als „a conscious, albeit belated, response to the messy truths that exceed the empirical“ (Phelan 1999, 13). Phelans Interpretation des Zeugnisses kommt in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung zu, da der Inszenierung nicht nur ein mehrmaliger Erinnerungs- und Editionsprozess innerhalb und außerhalb des Projekts vorausgeht, sondern die Aussagen auch als Teil eines Theaterstücks auf der Bühne vorgetragen werden. Den meisten Zuschauer dürfte bewusst sein, dass das öffentliche erinnern im Theater nicht die Feststellung eines juristischen Sachverhalts zum Ziel hat, sondern vielmehr den Weg für einen Dialog mit dem Ziel der Aussöhnung zwischen Tätern und Opfern bereiten kann, für die „heute gemeinsames erinnern [. . .] eine wesentlich bessere Grundlage für eine friedliche und kommunikative Zukunft bildet als gemeinsames Vergessen.“ (Assmann)

In diesem Sinne lässt sich auch verstehen, warum sowohl der Kritiker Laages (*Deutsche Bühne*) als auch der Regisseur bedauern, dass in der Geschichte der BRD die Gelegenheit, „einen runden Tisch“ mit Gesprächen, die sowohl Betroffene als auch IMs einschlossen, nie „umgesetzt wurden, weil die Wende sich anders entwickelt hat“ (Bechtel). In *Meine Akte* suchte Bechtel deshalb ganz bewusst das Gespräch mit ehemaligen IMs. In einem Email-Interview betonte er:

Das Zusammenwirken dieser beiden Gruppen war mir an der Dresdner Arbeit sehr wichtig, weil ich diesen Dialog in der ganzen DDR-Aufarbeitung vermisste, und weil *Staats-Sicherheiten* eben nur mit gespielten/zitierten ‘Tätern’ vonstattengehen musste, und so deren Perspektive auf die Verhältnisse in den Gefängnissen in keiner Weise in das Gesamtbild miteinfließt. [. . .] [A]ber diese

Unsichtbarkeit dämonisiert und mystifiziert sie und macht die Aufarbeitung – gerade für die ‘Opfer’ – viel schwieriger (Bechtel Email).

Als Bechtel aus den 40 Bewerbern für das Projekt neun ausgewählt hatte, gehörte auch Peter Wachs dazu. Laut Anne Hähnig hätte der ehemalige IM, der als „Twen“ eine Verpflichtungserklärung unterschrieb, „aber auch die Rolle des Täters spielen [können], der selbst zum Opfer wurde. Der erleben musste, wie die Staatssicherheit schon versuchte, ihn zu zermürben, als er seinen IM-Dienst gerade erst angetreten hatte“ und der selbst bespitzelt wurde. Ähnlich komplex ist das Schicksal der anderen Betroffenen, zum Beispiel das des Lehrers Max Fischer, der sowohl von einem ehemaligen Schüler als auch einem guten Freund bespitzelt wurde. Während er das Verhalten des Schülers entschuldigt, mag er dem ehemaligen Freund nicht vergeben, zumal er zuvor selbst abgelehnt hatte, diesen auszuspionieren. Diese „Differenzierung“ des Blickes auf die Vergangenheit (Lemke), die Bechtel in seiner Arbeit anstrebt, schließt auch die Erzählungen von Evelin Ledig-Adam ein, die unfreiwillig in die IM-Tätigkeit ihres damaligen Ehemannes hineingezogen wurde, als er sie in seine Tätigkeit einweihte. Das gemeinsame Nachdenken über diese Berichte, in der die klare Einteilung in Täter und Opfer ihre Selbstverständlichkeit verliert, lädt durch die facettenreiche Darstellung aller Betroffenen zu einer komplexen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ein.

In *Staats-Sicherheiten* und *Meine Akte* haben alle Beteiligten die Gelegenheit, auf der Bühne Gehör zu finden, sodass auch Aspekte der Vergangenheit zu Gehör kommen, die in der historischen „ordre du visible et du dicible“ (Rancière 52) weder sichtbar noch sagbar waren. Wichtig für die Opfer ist dabei die Gegenüberstellung von biografisch geprägtem Aktenmaterial und sogenannten *counter narratives*, denn diese eröffnen den Anwesenden auf der Bühne die Möglichkeit, das Schweigen öffentlich zu brechen, und den Zuschauern damit Zugang zu neuen Perspektiven auf die schriftlich fixierten Passagen der Stasi-Akten. Neben diesem Erkenntnisgewinn spricht Suzette Henke *counter narratives* eine „empowered position of political agency in the world“ zu (xv–xvi). Dies ist das Resultat von befähigenden Gegen-Erzählungen, die den offiziellen Dokumenten des Überwachungsstaates einen alternativen Bericht gegenüberstellen. Die Betroffenen erhalten durch die öffentliche Wiederaneignung des biografischen Materials, das in den Berichten der Akten enthalten ist, auch zumindest teilweise die Deutungshoheit über ihre eigene Biographie zurück, denn sie haben die Gelegenheit, ihre Vergangenheit aus der eigenen Sicht vor einem Publikum zu interpretieren. So betont beispielsweise Jill Stauffer die Bedeutung des An- und Zuhörens, wenn Versuche unternommen werden, Opfern traumatischer Erfahrungen Gehör und Gerechtigkeit zuteilwerden zu lassen. Über diesen politischen und möglichen therapeutischen Wert (Herrmann und Pross) dieser Gegen-Erzählungen hinaus lädt vor allem *Staats-Sicherheiten* dazu ein, sich auf die Möglichkeitsräume einzulassen, die einem künstlerischen Umgang

mit dem Thema Stasi-Akten innewohnen. Die Inszenierung weist zum einen auf die Macht der Lyrik hin, wenn Zahn das Shakespearesche Sonett rezitiert, das er in seiner Isolationshaft nutzte, um eine alternative Welt heraufzubeschwören und so der psychischen Folter entgegenwirkte. Zum anderen nutzt das Theater sein Potential, im Nachhinein *live* einen Möglichkeitsraum zu schaffen, der einer in der Haft real erlebten Machtlosigkeit und Demütigung entgegengesetzt werden kann. In einer Schlüsselszene erhält einer der ehemaligen Häftlinge in *Staats-Sicherheiten* im Nachhinein die Handlungs- und Entscheidungsfreiheit, die ihm in der Wirklichkeit gefehlt hat. Dies gelingt durch den wirkungsvollen Einsatz von Brechtscher Verfremdung.

Der Darsteller in dieser Szene ist Gilbert Furian, der im März 1985 an seinem Arbeitsplatz im VEB Wärmeanlagenbau von vier Männern der Stasi verhaftet wurde, weil er Interviews mit Punks aus Ost-Berlin geführt hatte und seine Aufzeichnungen in den Westen schicken wollte. „Der Zoll hatte sie gefunden. Sieben Monate saß der Hobbyjournalist in Untersuchungshaft, dann wurde er zu zwei Jahren und zwei Monaten in Hohenschönhausen verurteilt“ (Heller). In einer Szene des Kapitels „Untersuchungshaft“ in *Staats-Sicherheiten* nimmt Furian zuerst den Standort und die Sichtweise des Vernehmers, alias „Herrn Schneiders“ ein, indem er sich auf die entsprechende Seite des Tisches im Vernehmungsraum stellt. Aus Herrn Schneiders Sicht beschreibt Furian sich selbst mit einer Distanz, die sich auch in der – wie Brecht es nennt – „Überführung in die *dritte Person*“ ausdrückt, wie folgt:

[Ich sehe] am andern Ende des Vernehmertisches mich, den Beschuldigten Gilbert Furian mit der Nummer 314/1. Er sitzt dort wegen seiner kleinen 20-seitigen Broschüre, weil wir solche Querelen von politisch Andersdenkenden einfach nicht brauchen können. Er ist blass, trägt – wie alle, die mir hier gegenüber sitzen – einen blauen Trainingsanzug, hat kurz-geschnittene Haare, zeigt aber keine Emotionen, obwohl er sicher Angst hat, weil er nicht weiß, was ich alles weiß.

Die Handlungsfreiheit, die Furian im Nachhinein in dieser Szene gegeben wird, veranschaulicht auch der Schluss, den er aus diesem Perspektivwechsel zieht: „Ich glaube, dieser Platz ist doch nicht der richtige für mich. Da bleibe ich doch lieber der Beschuldigte mit der Nummer 314/1.“ Mit ebenso großer Distanz wechselt Furian daraufhin zur anderen Seite des Tisches und nimmt dort die Position des Untersuchungshäftlings ein. Durch diese Dramaturgie wird der Protagonist ermächtigt, d.h. er erhält *agency*, ohne jedoch die Spannung zwischen Selbstwahrnehmung und der Außensicht seines Unterdrückers aufzuheben.

Den Zuschauern wiederum bietet diese Szene einen frischen Blick auf eine Vernehmungssituation, die ihnen wahrscheinlich aus vielen Medien als Schema bekannt ist. Diese möglichen Erwartungen einer klischeehaften Vernehmung, die zumeist auf einen der Gesprächspartner fokussiert, wird in

Staats-Sicherheiten aufgebrochen, denn Bechtel arrangiert auf der Bühne eine Szene, die der Brechtschen Straßenszene vergleichbar ist, in der

der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls . . . einer Menschenansammlung [demonstriert], wie [ein] Unglück passierte.

Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn „anders sehen“ – die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können. (371)

Wie im epischen Theater werden die Zuschauer durch den Augenzeugen – hier Furian – dazu veranlasst, *beide* Sichtweisen in Betracht zu ziehen, d.h. die Situation auch für kurze Zeit aus dem Blickwinkel des Stasi-Mannes zu sehen. Der Zuschauerblick auf die Szene ist dabei ein distanzierter, der eher zur Analyse der Vergangenheit und der zugrundeliegenden Machtverhältnisse und politischen Umstände als zu emotionalen Reaktionen einlädt.

Dieser kurze Perspektivenwechsel in *Staats-Sicherheiten* nimmt in gewisser Hinsicht Bechtels späteres Projekt *Meine Akte* vorweg, in dem er 2013 in Dresden auch die ‚Täter‘ mit auf die Bühne stellte. In diesem Projekt werden die Zuschauer durch direkte Ansprachen wie „Sie gehen jetzt . . .“ dazu angeregt, versuchsweise in die Perspektive der verschiedenen Darsteller zu schlüpfen und sich zu fragen „Wie hätte ich mich verhalten?“ (Giasecke). Die Zuschauer können sich in dieser Inszenierung mit verschiedenen Handlungsweisen identifizieren, lernen aber auch eine nuancierte Palette anderer Haltungen gegenüber Überwachung und Unterdrückung kennen. Dieser Pluralismus kann einen Beitrag dazu leisten, dass in diesem „Theatre of Real People“ die Transformation der persönlichen Erinnerungen in öffentliches Gedächtnis nicht nur die einzelnen Schicksale der Darsteller sichtbar und hörbar macht, sondern durch die vielfältigen Aspekte ihrer erzählten Erinnerungen auch vermeidet, dass mit dem Transformationsprozess die von Aleida Assmann beschriebenen negativen Folgen wie „becoming standard references, icons, stereotypes“ einhergehen (*Re-framing* 49). Auf diese Weise stellen *Staats-Sicherheiten* und *Meine Akte* die potentiell homogenisierende Macht des Kollektivsinguars ‚Geschichte‘ in Frage und heben stattdessen die Vielzahl der Perspektiven hervor. Aus diesem Grunde wäre es angemessen, den eingangs zitierten Kommentar Laages mit einem Plural zu versehen: „Sie erzählen uns unsere Geschichte[n]“.

¹Mit Vera Lengsfeld, Heidelore Rutz, Edda Schönherz, Dieter Drewitz, Gilbert Furian, Stephan Krawczyk, Mathias Melster, Erhard Neubert, Thomas Raufeisen, Hartmut Richter, Mario Röllig, Harry Santos, Dieter von Wichmann, Peter-Michael Wulkau, Hans-Eberhard Zahn

²Mit Gottfried Dutschke, Max Fischer, Jürgen Gottschalk, Catharina Laube, Evelin Ledig-Adam, Ilona Rau, Michael Schlosser, Peter Wachs, Andreas Warschau.

³ So auch *The Inside of the Inside/ Vnútro vnútra* (SkRAT Theatre, Bratislava), *Toufar - The Torture Games/ Toufar* (National Theatre Opera, Prague), *Typography Majuscule/ Performing Archives* (dramAcum, Bucharest), *Reflex/ Meltdown* (Sputnik Shipping Company, Budapest), *Follow Me/ (Na)sleduj ma* (New Theatre, Krakow).

Zitierte Literatur

- Assmann, Aleida. „Kollektives Gedächtnis“. *Dossier Geschichte und Erinnerung*, Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis?p=all> [10. Februar 2016].
- Bechtel, Clemens. „Staatsschauspiel Dresden ‚Meine Akte und ich‘ mit Clemens Bechtel im Interview“ <https://www.youtube.com/watch?v=F-WnIRJKmN0> [2. Oktober 2016].
- Bechtel, Clemens. Email an Ulrike Garde, 18. Februar 2014, unveröffentlicht.
- Brecht, Bertolt. „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt.“ Hg. von Werner Hecht et. al. (B.B., *Werke. Schriften 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22 Nr. 2) Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. 641–647.
- Garde, Ulrike. „Reality and Realism in Contemporary German Theatre Performances.“ *Realisms in Contemporary Culture. Theories, Politics, and Medial Configurations*. Dorothee Birke und Stella Butter (Hg.). Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. 178–94.
- Garde, Ulrike und Mumford, Meg. *Theatre of Real People. Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*. London: Bloomsbury, 2016.
- Giesecke, Una. „Bespitzelt und zersetzt – bis die Angst verschwand“. *Dresden am Wochenende*, 4. Mai 2013.
- Hanne, Michael. „Narrative.“ *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. Margaretta Jolly (Hg.). London: Fitzroy Dearborn/Routledge 2001. <http://search.credoreference.com.simsrad.net.ocs.mq.edu.au/content/entry/routlifewrite/narrative/0> [12. Dezember 2015].
- Heller, Martin. „Stasi-Knast. Palast des Psychoterrors.“ *Der Spiegel*, 18 Oktober 2008 <http://www.spiegel.de/einestages/stasi-knast-a-949636.html> [2. März 2016].
- Herrmann, Andreas. „Perversion staatlicher Überwachung“, *Dresdener Neueste Nachrichten*, 30. April 2013.
- Herrmann, Lea und Christian Pross. „Erinnerung als Rekonstruktion von Wirklichkeit – schauspielerische Verarbeitung des Traumas von Haft und Zersetzung in der SED-Diktatur“, *Zeitschrift Trauma 1* (2014) <http://www.christian-pross.de/pross-hermann-trauma-1-14.pdf> [2. August 2015].
- Imer, Thomas. „Aufschlussreiche Geheimdienstkomparatistik.“ *Theater heute* November (2013): 68–69.
- Knaller, Susanne und Harro Müller. „authentisch/Authentizität.“ *Historisches Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe*. Karlheinz Barck et al. (Hg.). Stuttgart: Metzler, 2005. 40–65.
- Krug, Hartmut. „Zwei Stasi-Projekte am Theater in Dresden“, *Deutschlandfunk Kultur heute* 29. April 2013 http://www.deutschlandfunk.de/zwei-stasi-projekte-am-theater-in-dresden.691.de.html?dram:article_id=244976 [8. Februar 2016].
- Kurzenberger, Hajo. „Ein Theaterbiotop, um Gelebtes auf den Kopf zu stellen“, *Staatsschauspiel Dresden* http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/irrfahrten_des_odysseus/hajo_kurzenberger_ueber_die_buergerbuehne/ [1. Oktober 2016].
- Knopf, Barbara. „Radioortung. Gespräch mit Michael Laages“, *Radio Bayern 2*, Kulturwelt, 29. April 2013.
- Laages, Michael. „Rückschau auf Horch und Guck.“ *Die Deutsche Bühne* 6 (2013): 56–57.
- Lemke, Johanna. „Mein IM, dein IM.“ *Sächsische Zeitung* 27.128. April 2013.
- Le Roy, Frederik, Stalpaert, Christel and Verdoodt, Sofie. „Introduction. Performing Cultural Trauma in Theatre and Film. Between Representation and Experience.“ *Arcadia* 45.2 (2010): 249–264.
- Lewis, Alison. „Reading and Writing the Stasi File: On the Uses and Abuses of the File as (Auto)Biography.“ *German Life and Letters* 56.4 (2003): 377–97.
- Lühmann, Hannah. „Die Strippenzieher im Rampenlicht. Theaterfestival in Nitra.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 2013.

- Malzacher, Florian. „Dramaturgien der Fürsorge und Verunsicherung: Die Geschichte von Rimini Protokoll.“ *Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll*. Miriam Dreysse et al. (Hg.). Berlin: Alexander Verlag, 2007, 14–43.
- Martin, Carol. *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2013.
- Phelan, Peggy. „Performing Questions, Producing Witnesses.“ Foreword to Tim Etchells, *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge, 1999, 1–14.
- Roselt, Jens. „Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre: Institutions, Challenges and Continuities.“ *Performance Paradigm* 11 (2015): 76–87.
- Schäfer, Andreas. „Späte Sieger der Geschichte“, *Tagesspiegel* 21. Oktober 2008 <http://www.tagesspiegel.de/kultur/theater-spaete-sieger-der-geschichte/1351522.html> [2. August 2016].
- Slevogt, Esther. „Das Reden der anderen“, *Nachtkritik* 19. Oktober, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1913&Itemid=40 [2. August 2015].
- Spreng, Eberhard. „Gutmenschen theater oder Vergangenheitsbewältigung?“, *Deutschlandradio, Kultur heute* 19. Oktober 2008 http://www.deutschlandfunk.de/gutmenschen-theater-oder-vergangenheitsbewaeltigung.691.de.html?dram:article_id=52090 [2. August 2015].
- Staats-Sicherheiten: 15 Schicksale aus dem Gefängnis*, DVD, ZDF, 2009.

Ulrike Garde

Department of International Studies: Languages and Cultures
AHH Level 2, North Wing

Macquarie University

NSW 2109

Australia

ulrike.garde@mq.edu.au