

Das Theater der Wiederholung

Wissenschaftlich-künstlerisches Symposium vom 30. Oktober bis 01. November 2014
Theater der Jungen Welt Leipzig

**Gerald Siegmund | Gedächtnis-Raum: Erinnerungs-Bewegung in
Burning Beasts von Claudia Bosse**

1. Schichtungen

Der kleine blaue Rover 200 liegt mit der Schnauze nach vorne gekippt auf den Stufen des Frankfurter Doms. Wie ein stützendes Kissen hat ihm jemand einen Autoreifen unter die Karosserie geschoben gerade so, als ob damit der Absturz abgefedert werden sollte. Das Auto ist zerbeult. Der Kofferraumdeckel schließt nicht mehr richtig, und das zerschlagene Fenster auf der Fahrerseite wurde mit einer dicken Plastikfolie notdürftig abgedichtet. Dort, wo früher einmal der Motor war, klafft eine gähnende Lücke, die den Blick freigibt auf einen Innenraum aus Blechstreben und hervorstechenden Metallteilen, die längst keine Funktion mehr haben. Ein kleiner Scheinwerfer am Boden taucht dieses ebenso gespenstisch anmutende wie ungewöhnlich faszinierend wirkende Ding in ein kaltes blaues Licht. Ein Mann erzählt von Ägypten. Er ist ein Tänzer. Aus dem Autowrack tönt seine Stimme, deren Klang an unseren Ohren vorbeizieht über den historischen Garten hinauf zum Plateau der Schirn. Er berichtet davon, wie er vom Fenster eines Tanzstudios in Alexandria die Vorgänge auf der Straße vor dem Haus beobachten konnte, wo sich Demonstranten gegen die Mubarak-Regierung versammelt hatten und sich Kämpfe mit der Polizei lieferten.

In der Zwischenzeit ist es dunkel geworden. Es nieselt leicht, und die Kälte an diesem Februar-Abend im Jahr 2012 zieht mir in die Knochen. Ich und ein paar weitere Zuschauer von Claudia Bosses „Intervention, Installation und Performance“ *Burning Beasts* auf dem Areal zwischen Dom und Römer in Frankfurt am Main stehen neben dem Wrack, im Rücken den Frankfurter Dom aus rotem Sandstein, dessen von innen beleuchtete Fenster orangerot glühen als werde die Kirche gerade von innen vom Feuer verschluckt. Unser Blick fällt über die alten Steine und Trümmer vor uns, den sogenannten archäologischen Garten, der 1972 beim Bau einer U-Bahn freigelegt wurde und der aus Mauern einer römischen Siedlung und eines merowingischen Königshofes besteht. Links von uns

steigt das Gebäude der Kunsthalle Schirn auf, das oberhalb des historischen Gartens eine Art Vorhof, eine tellerartige Platte, aufweist. Auch dort stehen Autowracks herum, belagert und bestaunt von Zuschauern, die einigen Performern zuschauen, wie sie auf den Autos herumspringen. Rechts von uns fällt unser Blick auf den bemalten Bauzaun das Altstadtareals, auf dem bis 2011 das technische Rathaus der Stadt stand. Mit dem Beschluss des Stadtparlaments, den 1974 eingeweihten Betonbau abzureißen, wurde auch der Beschluss gefasst, eben dort die im 2. Weltkrieg zerstörte Altstadt wieder aufzubauen. Hinter dem Zaun, ein paar Treppenstufen darunter, befindet sich das Gebäude des Frankfurter Kunstvereins. Der Schlund aus Gebäuden, der sich ungefähr mit dem alten Krönungsweg deckt, auf dem im Mittelalter die Kaiser des heiligen Römischen Reiches zu ihrer Krönung in den Dom schritten,¹ öffnet sich am anderen Ende auf den Römer, Sitz des Magistrats und der politischen Macht der Stadt Frankfurt heute. Über den schiefen Dächern des Rathauses ragt der Turm der Paulskirche hervor, der Ort, an dem am 3. Juli 1848 die erste deutsche Nationalversammlung ihre Beratungen über die *Grundrechte des deutschen Volkes* begonnen hatte.² Nur ein Turm überragt auch aus unserer Perspektive vor dem glühenden Dom die Dächer der Stadt. Denn die geschichtsträchtige Landschaft wird einzig überragt vom in der Signalfarbe Gelb angestrahlten Turm der Commerzbank. Viele Touristen aus den fernöstlichen Ländern halten ihn bei ihren ersten Besuchen in der Stadt irrtümlich für den Dom. Es ist still hier. Die historischen Sedimentierungen und Verwerfungen der Stadt Frankfurt am Main und Deutschlands liegen augenscheinlich vor uns.

Burning Beasts, die „Installation, Intervention und Performance zwischen Römer und Dom“ von Claudia Bosse, entstand im Rahmen der Ausstellung *Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen*, die vom 20. Januar bis zum 25. März 2012 im Frankfurter Kunstverein zu sehen war. Bosses Projekt entstand in Zusammenarbeit mit dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen. Für ihren Beitrag zur Ausstellung hat die Regisseurin, die mit ihrer Gruppe theatercombinat seit 1999 in Wien ansässig ist,³ zehn Autowracks auf das historische Gelände transportieren lassen, die sie zusammen mit Marco Tölzer mit verschiedenen Lautsprechern versehen hat, aus denen heterogenes Textmaterial aus Interviews, Selbstgesprächen und literarischen Texten zu hören war. Die Sound-Installation rund um die zehn Autowracks war in der Woche zwischen dem 13. und dem 18. Februar 2012 tagsüber im öffentlichen Raum zwischen Dom und Römer zugänglich. Während dieser Zeit haben die Performer zusätzliches Material für die Performance erarbeitet. Sie haben sich also auf dem Areal bewegt, wobei für zahlreiche Passanten nicht in jedem Moment klar sein konnte, ob das, was sich vor ihren Augen ereignet, nun tatsächlich geschieht oder ob es nur gespielt ist. Am 17. und am 18. Februar fand in den Abendstunden eine Performance auf

dem Areal statt, die die einzelnen Stationen durch eine Bewegungschoreographie verband. Sechs Performer⁴ in silberfarbenen Schutzanzügen für Feuerwehrleute verlassen das Gebäude des Frankfurter Kunstvereins, erklimmen im Stehschritt die Treppenstufen hinauf zum Gelände der Schirn und rennen anschließend in verschiedene Richtungen davon. Sie tragen schwarze Strumpfmasken und Motorradhelme, was ihrer Erscheinung einen eher science fiction-haften als gewalttätigen Charakter verleiht. Die Zuschauer können ihnen zu je einer der sieben Stationen folgen, an denen die zehn Autowracks solo oder in kleinen Gruppen angeordnet sind. Manche tun das, manche bleiben aber auch einfach stehen und warten bis sie sich alle unten im archäologischen Garten wieder versammelt haben.

Kunst und Kapital, Kirche und Kaiserdom, Politik und Macht, der archäologische Garten und die Altstadtbrache gehen an Frankfurts zentralstem Ort auf engstem Raum eine geradezu paradigmatische Verbindung ein. Die historischen Schichtungen sind hier über Treppenstufen zu ergehen, hinab in die Geschichte, hinauf in die Zukunft, ein Hin- und Hergehen, das die Zeiten und Orte in der Bewegung miteinander verbindet, nur um mit jedem Umdrehen der Zuschauer das Band zwischen ihnen wieder zu lösen. Dazwischen, am Ort, den unsere jeweiligen Körper einnehmen, befindet sich ein merkwürdig poröses Heute, in das Claudia Bosse ihre kleinen Autobomben platziert hat. Sie sind Stolpersteine und Mahnzeichen zugleich, Monstranzen im alten Sinne, Monster, die sich zeigen und im Zeigen auf sich selbst zeigen. Die Auto- und Audioskulpturen treten auf der Bühne der Stadt auf wie Schauspieler im Theater, um das Publikum aus ihren Lautsprechern heraus anzusprechen. Wie sie dabei Geschichte und Erinnerung ins Spiel bringen, ist Thema dieses Vortrags.

2. Verfahren

Später gehe ich hinauf zur Schirn, auf deren Plateau sich drei Autos in unterschiedlichen Schräglagen postiert haben. In eines kann man sich sogar hineinsetzen. Ich nehme auf der Ladefläche hinten Platz. Leise, sodass ich mich konzentrieren muss, um das Gesagte zu verstehen, dringt eine Stimme aus einem kleinen Lautsprecher im Auto an mein Ohr. In der aktuellen gesellschaftlichen Lage, in der die Schere zwischen Arm und Reich immer größer werden die Deutschen wohl eines der unpolitischsten Völker Europas. Schräg hinter der Großbaustelle der Altstadt, mit deren Wiederaufbau die einst freie Reichstadt Frankfurt die Wunden der Geschichte zu

heilen versucht, prallt der Satz gegen die Mauern der Paulskirche, in der einst für die Rechte der Bürger gestritten wurde.

Die in der Installation/Performance verwendeten Texte bestehen zum einen aus Interviews, die Claudia Bosse mit Menschen geführt hat, die sich entweder im eigenen Erleben oder in der eigenen Reflexion mit dem Thema Revolution auseinandergesetzt haben. Neben dem ägyptischen Tänzer wurden mehrere Interviews mit Wissenschaftlern und Philosophen aus dem Exzellenzcluster *Die Herausbildung normativer Ordnungen* der Goethe-Universität Frankfurt am Main verwendet, das maßgeblich an der Konzeption der Ausstellung beteiligt war.⁵ Zum anderen verwendet Bosse Texte, die man als Selbstbefragung der Performer zum Thema Revolution beschreiben kann. Aus den beiden Beispielen wird ersichtlich, dass die für die Installation und die Performance verwendeten Texte zwei Prinzipien folgen. Die Texte sind stets im Raum gezielt adressiert und gerichtet. In ihrer Adressierung entsteht eine doppelte Wahrnehmungssituation. Einerseits sprechen sie mich in einer intimen Situation scheinbar persönlich an. Andererseits werden sie zugleich verstärkt und öffentlich gemacht. Während die Interviews einzig aus den Lautsprechern der Autowracks zu vernehmen sind, teilen sich die Texte des zweiten Typs zwischen zwei Orten der Artikulation auf. Einerseits werden auch sie auf die Lautsprecher verteilt. Andererseits werden sie von einzelnen Performern live gesprochen. Dazu verwenden sie Megaphone, was dem Gesagten den Charakter einer öffentlichen Verlautbarung zukommen lässt. Doch wo diese in der Regel Missstände anprangern und Forderungen stellt, haben die Texte von *Burning Beasts* einen anderen, einen privateren Charakter. „Zürich 2010. Paradeplatz. UBS. Commerzbank. Sprüngli-Café. Migros Supermarkt. Tramlinien. An den Café-Tischen sitzen junge Menschen, junge Familien, trinken ihre Kaffees. Hier eine Horde 17, 18 Jahre alter Jugendlicher. Da ungefähr 30 Polizisten. Warum ich dieses Video ausgesucht habe?“, fragt eine Performerin. „Weil so wahnsinnig viele unbeteiligte Menschen herumstehen und ihre kleine Form des Glücks feiern.“ Ein anderer erzählt von einem jungen Mann im Schneidersitz auf der Motorhaube eines Autos, der dem Betrachter freundlich zunickt. „Was ich an dem Bild interessant finde“, ruft er ins Megaphon, „ist, dass dahinter ein schwarzer Pick-Up der Polizei des Mubarak-Regimes heranprescht und in wenigen Sekunden das Auto rammen und Menschen töten wird.“ Das Textbeispiel mag verdeutlichen, um was es in der Inszenierung geht: es geht um die Produktion und Darstellung von subjektiven, persönlichen Haltungen zum präsentierten Erinnerungsmaterial, das öffentlich adressiert und zur Diskussion gestellt wird.

Auch auf der visuellen und gestischen Ebene bewegen sich die Aktionen also durchweg auf der Ebene des medialen Zitats und damit der Wiederholung. Die Gesten der Performer sind typische Gesten revolutionärer Gewalt, die aus unserem kulturellen Gedächtnis abrufbar sind. Aus einem auf

die Seite gekippten Auto vor der Schirm Kunsthalle steigen Rauchschwaden auf. Oben, auf einer der Türen, springt eine maskierte Performerin auf und ab als wolle sie das Autowrack klein treten. Auch an anderen Autos und an Gebäudewänden wiederholen sich diese Gesten des Ansturms und des Anrennens gegen Widerstände, die, immer wieder wiederholt, bei den Performern und Performerinnen zu körperlicher Erschöpfung führen. Mal boxt jemand gegen eine Säule, mal rennt jemand mit der Schulter zuerst gegen ein Wrack als gelte es eine verschlossene Tür mit Gewalt einzurennen.

3. Teleskopieren

Was in der Schilderung der Situation zu Beginn des Textes kenntlich gemacht wurde, ist, dass das Areal zwischen Dom und Römer in der Frankfurter Innenstadt kein homogener Raum ist. Nach dem Abriss des technischen Rathauses liegen an diesem bereits geographisch unebenen Ort die historischen Verwerfungen in Form verschiedener Baustellen (Altstadt, archäologischer Graten) offen zutage. Er betont in seinem jetzigen temporären Zustand gerade die Brüche, das Offene, Unabgegoltene der wechselhaften Geschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert. Dieses Spiel von Nähe und Distanz findet nicht nur abwechselnd je nach subjektiver Entscheidung, auf was man sich einlassen will, statt. Dadurch, dass es stets gleichzeitig geschieht, ist der Betrachter und Hörer eingelassen in konfligierende Räume. Mein eigenes Erfahren ist eingelassen in ein Geschehen, dass sich mir entzieht. Teleskopartig werden Stimmen, Geschichten, Berichte herangezoomt, während gleichzeitig der Raum grenzenlos offen zu sein scheint. Dieses Prinzip lässt sich mit anderen Begriffspaaren re-semantisieren, die jeweils andere Aspekte des gleichen Prinzips fokussieren. Auf vergleichbare Art ergeben sich durch das Teleskopverfahren Inkongruenzen zwischen öffentlichem und privatem Raum, Innenraum und Außenraum, zwischen subjektiver Wahrnehmung und geteilter Realität, zwischen Details und dem großen Ganzen, zwischen medialer Vermittlung fremder Beobachtungen und dem eigenen unmittelbaren Erleben, zwischen Geschichte und Gegenwart, zwischen Erinnerung und Imagination. Durch die Inkongruenz der Räume werden die Zuschauer und Zuhörer gedanklich ständig in Bewegung gehalten. Das Material kommuniziert nicht nur, es weist uns auch zurück, entzieht sich und gibt seine Geheimnisse nie ganz preis. Zwischen Hingerissensein und Fortgerissensein kann sich der Betrachter und Hörer seiner Position nie sicher sein. Indem die Fiktionalisierung nicht zur geschlossenen Illusion führt, werden die Teilnehmer immer wieder auf den realen Ort des Dom-Römerareals zurückgeworfen. Es tritt gleichsam in den

Lücken der Fiktion auf und tritt von dort in einen Dialog mit den inszenierten Elementen. Dieser Dialog ist nun notwendigerweise asymmetrisch, weil er immer mehr und anderes impliziert, als das, was tatsächlich an Möglichkeiten des Verstehens und Wahrnehmens realisiert wird.

In Claudia Bosses Arbeiten ist das Wort adressiert. Es richtet sich auf wechselnde und widersprüchliche Weise sowohl an das Material als auch an die teilnehmenden Zuschauer. Das Material wird in wechselnden Kontexten wirksam und stellt über die Montage neue Zusammenhänge her. Die teilnehmenden Zuschauer, die ihrerseits auf zumindest zweifache Weise adressiert werden, verbinden durch ihre Auswahl und ihre Assoziationen das Gehörte und das Gesehene. Bosse selbst beschreibt ihr Verfahren als „exzessives fragmentieren“, das sie als „formulieren im möglichen“⁶ bezeichnet. Die von Bosse sogenannten „Geschichtsstreifen“⁷, womit sie auf die Wiederholung von bereits erlebten und erfahrenen Material in der theatralen Situation verweist, werden fragmentiert und mit anderen Streifen neu konstelliert. Sie werden erneut ins Spiel gebracht und in Bewegung versetzt. Vielmehr als um die Konstruktion einer neuen Bedeutung geht es in diesen Konstellationen, von Material, Gehörtem und Gesehenem, die stets nur temporär sein können, um die Bewegung, in der die Teilnehmer physisch und psychisch gebracht werden.

4. Theorie

Wie lässt sich der Umgang Claudia Bosses mit ihren Geschichtsstreifen, die während der Aufführung wiederholt und erinnert werden, nun als Gedächtnisraum denken? Der Gedächtnisraum als Ort, an dem schon einmal gehandelt wurde, ist weder der konkrete Ort des Frankfurter Römerbergs noch der Raum, den die Imagination der Betrachter oder Teilnehmer aushebt. Vielmehr etabliert sich der Gedächtnisraum als Spiel zwischen dem konkreten Ort und der Unbestimmtheit imaginärer Prozesse, die sich im Spiel gegenseitig be- und entgrenzen. Der Gedächtnisraum in der künstlerischen Arbeit ist ein Spiel zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit der Elemente, die ins Spiel gebracht werden. Das heißt zunächst einmal nichts anderes, als dass der Römerberg mit seiner freigelegten Schichtung von Geschichte nicht die Referenz für die Audioinstallationen sowie die Aktionen der Performer ist. Diese finden ihre Bestimmung und Bedeutung also nicht am Ort der Handlung, dessen vermeintlich feststehende und verbürgte historische Bedeutung als Gedächtnis den Elementen ihren Sinn geben würde. Vielmehr wird der Ort durch die performativen Interventionen irrealisiert, er verliert seine lebensweltliche Unschuld, weil er entpragmatisiert wird. Durch die hinzugefügten Elemente wie Autowracks, Texte, Kostüme und Bewegungen wird das, was der Ort für uns ist, unbestimmt. Er

gerald siegmund: gedächtnis-raum: erinnerungs-bewegung in *burning beasts* von claudia bosse

in: das theater der wiederholung. wissenschaftl.-künstl. symposium, theater der jungen welt leipzig, 2014

(seite 7 von 11)

erscheint plötzlich als etwas, das er im täglichen Umgang nicht ist: ein Ort der Revolution, die im Zwischenbereich des theatralen Als Ob zugleich ist und nicht ist. Umgekehrt werden aber gleichzeitig die hinzugefügten Elemente wie die Autowrackskulpturen durch den Ort bestimmt. Sie werden in einen Kontext gestellt, der sie zunächst einmal festzulegen scheint. Die Autowracks sind nicht primär Resultate von Verkehrsunfällen, sondern stehen in Verbindung zum thematischen Horizont von Revolution und Demokratie, den die Performance eröffnet und auf den hin sie sich abschatten. Sie erscheinen als bestimmte Autowracks. Diese Grundbewegung zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit setzt sich nun sowohl zeitlich als auch räumlich zwischen allen Mitteln und Elementen der Performance fort. Jede Aktion an einem Autowrack verändert die Wahrnehmung der Tonspur, die ihrerseits durch die Wahrnehmung des Ortes neu perspektiviert wird. Die Elemente erscheinen immer wieder als etwas anderes, ohne etwas Bestimmtes zu sein. Die Aufführung lässt sich so bestimmen als eine Konstruktion von Perspektiven und Ansichten von und auf die Dinge, deren Identität ausgesetzt, suspendiert wird, weil sie stets als etwas anderes erscheinen als sie es gerade noch waren. Damit wird ‚der‘ Gedächtnisraum zu einem „ideellen Objekt“, das sich nie als solches zeigt und „von dem nur Teile jeweilig anschaulich sind“⁸. Der Gedächtnisraum zeigt sich nur in den einzelnen Verläufen als Prozess zwischen konkreter Anschauung und erinnerten Potentialen. Er ist verbunden mit der Negativität des Entzugs jeder definitiven Setzung, die aber stets temporär neue Setzungen und Bestimmungen produziert.

Erinnerung ist zunächst, um mit dem Phänomenologen Edmund Husserl zu sprechen, ein Modus des Bewusstseins. „Erinnerung ist Selbstvergegenwärtigung des Vergangenen. Die gegenwärtige Erinnerung ist ein ganz analoges Phänomen wie die Wahrnehmung, sie hat mit der entsprechenden Wahrnehmung gemein die Erscheinung des Gegenstandes, nur hat die Erscheinung einen modifizierten Charakter, vermöge dessen der Gegenstand nicht als gegenwärtig dasteht, sondern als gegenwärtig gewesen.“⁹ Damit das ästhetische Spiel von Unbestimmtheit und Bestimmtheit als Aktivierung von Wahrnehmung im Modus der Erinnerung in Gang kommt, braucht es eine Fiktion und, damit verbunden, der Imagination der Beteiligten. Vom Gedächtnisraum können wir demnach nur sprechen, wenn Akte des Fingierens den Ort durch Irrealisierung ins Spiel mit aufnehmen, um das an Potential zu aktivieren, was der Ort in alltäglicher referentieller Orientierung verschweigt. Fiktion eröffnet mithin Zugänge zur Erinnerung von Handlungs- und Bedeutungspotentialen des Ortes, an dem schon einmal gehandelt wurde. Der Ort als Gedächtnisort erinnert nicht qua Örtlichkeit von selbst, sondern wird durch den Einbruch der Fiktion im anthropomorphisierten Sinn zum Erinnern gebracht. Der Gedächtnisort *ist* nicht einfach, sondern die Inszenierung produziert selbst ein Gedächtnis der Teilnehmer. Sie tut dies, weil sie selbst aus Akten der Erinnerung besteht,

die sie auslösen will. Wie ist das zu verstehen? Akte der Erinnerung sind Akte der Wiederholung. So kommt jedem Element in Claudia Bosses Performance zunächst sein eigener Ort zu. Die Autoskulpturen befinden sich an ihrem jeweiligen Ort. Wenn ich die einzelnen Orte abgehe und den Texten zuhöre, realisiere ich ein Angebot der Aufführung nach dem anderen. Es ist eine Art Einmaligkeit oder Wörtlichkeit der Dinge, die die Aufführung als diese Aufführung und nicht als eine andere konkretisieren.

Gleichzeitig aber wiederholen sich die Autowracks. Jedes einzelne erinnert das andere auch in meiner Wahrnehmung, die bei jedem Zuhören mein früheres Zuhören erinnert und mitgegenwärtig hält. Dieses Verfahren potenziert sich noch dadurch, dass sich die Teilnehmer ihren eigenen Parcours zurechtlegen können. Sie können dem Angebot der Performer folgen und ihnen nachlaufen, sie können aber auch individuell vor und zurück laufen, um so einzelne Stationen noch einmal besuchen. Auf diese Art und Weise baut sich zusammen mit den relationalen Räumen zwischen Zuschauern und performativen Elementen ein gleichsam überzeitliches, aus der linearen Zeit herausgefallenes Netz von Erinnerungen an einzelne Zeitstellen auf. Der Erinnerung ist damit eine zweite Dimension eigen. Ich erinnere mich nicht nur an vergangene *Objekte* oder Sachverhalte, die ich im Bewusstsein als Vergangene, d.h. als gegenwärtig nicht perzipierbare aufrufe. Wenn ich mich erinnere, kann ich mich auch alternativ zum ersten Vorgang daran erinnern, dass ich das Objekt *wahrgenommen* habe.

Erinnerung ist also nicht ohne weiteres Erinnerung an frühere Wahrnehmung. Da aber die Erinnerung an einen früheren Vorgang die Reproduktion der Erscheinung, in denen er zur Gegebenheit kam, einschließt, besteht jederzeit auch die Möglichkeit einer Reflexion in der Erinnerung an die frühere Wahrnehmung des Vorgangs (bzw. die Möglichkeit einer Reflexion in der Erinnerung, die die frühere Wahrnehmung zur Gegebenheit bringt).¹⁰

Erinnern heißt dann auch erinnern an vergangene Wahrnehmungsakte und deren Umstände, die sich verdoppelnd im aktuellen Akt wiederholen und damit Zeit im Modus der Erinnerung selbst thematisch werden lassen. Die Erinnerung an etwas, das „gegenwärtig gewesen“ ist, ist selbst Gegenstand der aktuellen Wahrnehmung, die diese Erinnerung erneut perspektiviert und *modifiziert*. Dadurch gewinnen sowohl die erinnerten Sachverhalte als solche als auch das Ich, das seine früheren Wahrnehmungen erinnert und reflektiert, eine Vorstellung von Alterität.

Nun verkompliziert sich dieser allgemeine Befund in der Inszenierung dadurch, dass das Material der Inszenierung selbst schon erinnertes Material ist, sich die Perspektiven und fiktionalen Modifikationen also auf Erinnerungen beziehen, die nicht meine sind, sondern die der Performer, die sich ihrerseits wiederum auf bereits einmal gesehenes und damit erinnertes Material beziehen. Erinnerungsbewusstsein als Bild von etwas gegenwärtig Gewesenem und Phantasiebewusstsein als reines Vorstellungsbild ohne Zeitstelle in der Vergangenheit nähern sich an. Was ich im aktuellen Vollzug der Aufführung performativ realisiere sind mithin fremde, tote Akte der Wahrnehmung, die sich in der Aufführung selbst reflektieren. Damit wäre ein Spezifikum von Gedächtnistheater als Theater der Wiederholung im Gegensatz zu jeder anderen Ausprägung theatraler Vorgänge genauer beschrieben. Nicht das Thematischwerden von Wahrnehmungsakten steht hierbei im Vordergrund (das macht jede Form der Kunst), sondern das Thematischwerden von toten, erinnerten Wahrnehmungsakten, die erinnernd wiederholt werden. Hier wären die beschriebenen Fotografien zu nennen, die einen bereits vollzogenen Wahrnehmungsakt eines Geschehens gleichsam tot als Foto festhalten. Diese schon einmal geleistete Wahrnehmung wird in der Aufführung wiederholt, indem sie als fremde aufgefasst, erinnert und beschrieben wird, um wiederbelebt und neu perspektiviert zu werden. Ähnliches gilt für die Autos, die Bilder von Bildern sind, schon einmal gesehene und erinnerte Bilder von revolutionärer Tätigkeit, gleichsam Ikonen der Revolution, die auf dem Römerbergareal wieder ins Spiel gebracht werden, um im fiktiven Spiel die Geschichte des Ortes auszuspielen. Dies geschieht in diesem Fall weniger durch konkrete Erinnerungen an spezifische historische Ereignisse als durch Assoziationen, die Analogien zwischen performativ hergestellten Aktionen und historischem Wissen herstellen. Dieses Wissen erstreckt sich nicht nur auf das Wissen um die Historie des Ortes Römerberg. Es impliziert auch ein Wissen um historische Theaterformen, die im Gedächtnisraum stets miterinnert werden. Das Theater ist auch deshalb Gedächtnistheater, weil es seine eigene Geschichte (die mittelalterliche Prozession etwa, die Adressierung des Publikums im öffentlichen, sozialen Raum wie im geistlichen Spiels) diskontinuierlich wiederholt und zur Disposition stellt. Die Wiederholung des Aktes der Wahrnehmung als totem Akt der Reflexion ist auch eine phänomenologische Beschreibung für die Kulissenhaftigkeit der Gegenstände, die wie im Benjamin'schen Trauerspiel als Theaterattrappen vor uns liegen. Sie sind erschöpft vom wiederholten Gebrauch und Gesehenwerden, sie erschöpfen sich in ihrer Leblosigkeit, die sie in Erwartung einer zukünftigen Perspektive zur Schau tragen.

Anmerkungen

¹ Frankfurter Kunstverein, Exzellenzcluster *Die Herausbildung normativer Ordnungen* (Hg.): Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen. Eine Publikation zur Ausstellung, Nürnberg, 2012, S. 271.

² Frankfurter Kunstverein: Demonstrationen, S. 422.

³ Vgl. www.theatercombinat.com.

⁴ Neben den beiden Schauspielerinnen Catherine Travelletti und Nele Jahnke performten die Gießener Studierenden Gregor Glogowski, Meret Kiderlen, Elisabeth Lindig und Arne Schirmel. Für die technische Einrichtung vor Ort und die anschließende Videodokumentation war Günther Auer verantwortlich. Fanti Baum hatte die Produktionsleitung inne.

⁵ Aus dem Auto auf den Treppen vor dem Kunstverein war ein Interview mit Prof. Dr. Klaus Günther (Institut für Kriminalwissenschaften und Rechtsphilosophie der Goethe-Universität) zu hören. Aus einem der drei Autos auf dem Schirm-Teller sprach Dr. Daniel Loik (Institut für Philosophie der Goethe-Universität).

⁶ Claudia Bosse: exzessives fragmentieren, in : Anton Bierl/Gerald Siegmund/Christoph Meneghetti/Clemens Schuster (Hg.): Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne, Bielefeld 2009, S. 129-146, hier: S. 142; Claudia Bosse wählt für all ihre Texte die Kleinschreibung, die deshalb in den Zitaten beibehalten wird.

⁷ Ebd., S. 141.

⁸ Edmund Husserl zitiert nach Eckhard Lobsien: Schematisierte Ansichten. Literaturtheorie mit Husserl, Ingarden, Blumenberg, München 2012, S. 137.

⁹ Edmund Husserl: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Mit den Texten aus der Erstausgabe und dem Nachlaß, hg. von Rudolf Bernet, Hamburg 2013, S. 65.

¹⁰ Husserl: Zeitbewußtsein, S. 63.

Lizenzhinweis

Jedermann darf dieses Werk unter den Bedingungen der Digital Peer Publishing Lizenz (DPPL) Version 3.0 elektronisch übermitteln und zum Download bereitstellen, nicht jedoch verändern oder zur eigenen wirtschaftlichen Nutzung verwenden. Der Lizenztext ist im Internet abrufbar unter der Adresse http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/dppl/DPPL_v3_de_11-2008.html.

Davon unbenommen bleibt den Autoren und Herausgebern, die Rechte zum körperlichen Vertrieb von Werkexemplaren einem Dritten, etwa einem Verlag, einzuräumen. Zur Erfüllung des § 5 Absatz 1 DPPL ist jeder Weiterverbreitung dieses Werkes der Hinweis auf seinen Entstehungskontext in Form folgender Zitierweise beizufügen:

gerald siegmund: gedächtnis-raum: erinnerungs-bewegung in *burning beasts* von claudia bosse
in: das theater der wiederholung. wissenschaftl.-künstl. symposium, theater der jungen welt leipzig, 2014
(seite 11 von 11)

und, Gerald: Gedächtnis-Raum: Erinnerungs-Bewegung in *Burning Beasts* von Claudia Bosse.
in: Theater der Wiederholung, hg. von Günther Heeg, Andrea Hensel, Tamar Pollak, Helena
und Jeanne Bindernagel. Open-access-Publikation zum wissenschaftlich-künstlerischen
Symposium „Das Theater der Wiederholung“ (Oktober 2014), [http://www.uni-
leipzig.de/~theaterderwiederholung/online-publikation/](http://www.uni-leipzig.de/~theaterderwiederholung/online-publikation/).

Die Publikation wird gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft.