

Nikolaus Müller-Schöll

Linkisches Theater

Laudatio anlässlich der Verleihung des Jakob-Michael-Reinhold-Lenz-Preises für Dramatik der Stadt Jena an Boris Nikitin

(1) Nach Lenz

Lenz, das ist der Aufstand. Auch gegen die Gesellschaft - die Aristokratie, das Bürgertum, die Väter - vor allem aber und zunächst einmal gegen das Theater und die Literatur selbst. Gegen Aristoteles, das Literaturtheater und gegen die herrschende französische Konvention setzt Lenz wie alle aufständischen Dichter seiner Generation auf Shakespeare, vor allem aber auf die eigene Erfahrung. Sie macht die Auflösung der Standesregel, der alten Gattungen und Bühnenvorstellungen erforderlich. Sie erzwingt die Erfindung einer neuen Sprache: Mit den Regeln der Alten ist das Lenzsche Theater der „infamen Menschen“ (Foucault) nicht zu machen.

Mit Lenz und seinen Straßburger Studienfreunden, die man später dem „Sturm und Drang“ zuordnet, beginnt die Moderne und mit ihr die Folge jener intellektuellen Revolten der akademischen Jugend, die sich in Halle, Göttingen, Jena, Heidelberg, Tübingen und Berlin fortsetzen wird und zusammen den Beginn einer deutschen Literatur markiert, fußend auf Gottscheds Reformen, aber gegen diesen und seine Orientierung an Frankreich gewendet. Sie ist vom Wunsch getragen, „den studentischen Ausnahmezustand zu verewigen“, wie ein Literaturwissenschaftler schrieb, und begründet - paradox - eine Tradition der Traditionslosigkeit, der ständigen Abbrüche und des ständigen Neubeginns.

Vier „Komödien“, „eine „Skizze“ und „eine dramatische Phantasei“, das hinterläßt der Dramatiker Lenz bei seinem Tod. Was hier erscheint, ist dabei in der Rückschau beinahe zweitrangig gegenüber dieser radikalen Geste des Heraustretens aus der Tradition, des Verlassens des Grundes, von dem aus hier geschrieben wird. Den Dramatiker Lenz zeichnet zunächst einmal eine radikale Modernität aus. In seinem Schreiben zeigt sich, dass etwas in der Tradition zerbrochen ist, was nicht mehr zu kitten ist, dass eine Folie zerrissen ist, dass der Boden fehlt. Neue Gestalten erscheinen auf neue Weise auf der Bühne, wenngleich zunächst nur auf der einzigen, die ihm offen steht: auf dem Papier. Es wird lange dauern, bis das Theater sich ihrer wird annehmen können. Und es wird eines anderen Theaters bedürfen als desjenigen der Zeitgenossen, Nikolaus um mit der auf dem Papier niedergelegten Erfahrung und ihrer Form auf der Bühne arbeiten zu können.

Ein Preis für Dramatik, der sich Lenz verpflichtet weiß, wird also, wenn eine Jury sich der mit diesem Namenspatron verbundenen Verantwortung bewusst ist, zunächst einmal ein Preis sein, der für diese Geste vergeben wird, für einen Schritt aus der Tradition, der in deren genauer Kenntnis mit ihr bricht, und der in diesem Bruch sich auf kein Fundament, kein vorausgesetztes Wissen mehr stützt. Ein Preis für die Aufkündigung des Wissens darum, was das heute ist: Die Dramatik mit ihren Kategorien der Rolle, des Dialogs, des Spiels, der Illusion und der Mimesis. Ein Preis für das Wagnis dessen, was man mit Michel Foucault und Judith Butler als Kritik bezeichnen könnte: für die radikale Ent-unterwerfung, die ein anderes Theater, eine andere Dramatik eröffnet und dabei das Risiko auf sich nimmt, kein Theater und keine Dramatik mehr zu sein – nach Maßgabe der Institutionen und ihrer Wächter.

(2) Theater des Linkischen – oder: ein Spielraum für Malte Scholz

Eine solche Geste, ein solcher kritischer Akt, steht am Beginn der Arbeit des Schweizer Regisseurs, Installationskünstlers, Kurators, Theoretikers und Autors Boris Nikitin. Noch nicht einmal Schultheater sei das, urteilt eine namhafte Jurorin, als er am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft im Jahr 2007 im Rahmen eines Festivals seinen „Woyzeck“ zur Aufführung bringt, eine Arbeit, die wenig später zu den „Impulsen“, dem Theatertreffen der freien Szene, eingeladen und dann noch an unzähligen Orten mit großem Erfolg gespielt werden wird, zunächst aber polarisiert. Vielleicht, weil sie nicht weniger aufs Spiel setzt als das Spiel selbst: Den Anfang und das Ende des Theaters, dessen Konventionen und selbst noch deren Aufkündigung. Zum ersten Mal hat hier der fortan immer wieder

in Nikitins Arbeiten erscheinende Malte Scholz seinen Auftritt und strapaziert die Geduld. Denn zunächst, so scheint es, kündigt er, was kommt, nur an. Und dies auf umständliche Weise, sich ins Detail verlierend. Statt die Zuschauer einzuführen, verwirrt er sie. Und wenn der Prolog endet, ändert sich zwar die Bühne, die Beleuchtung, der Sound, doch auf ihr erscheint weiterhin kein anderer als Malte Scholz, der hier als Malte Scholz vor uns steht und einen Echoraum für „Woyzeck“ baut, für das Stück, für dessen Verfilmung durch Werner Herzog, dessen Edition und Kommentierung bei Reclam, vor allem aber auch, ganz in der Tradition von Büchner und Lenz, für die Frage, wer spricht, wer für wen sprechen darf und zugleich für Erscheinung von einem, den man nicht auf der Bühne erwartet hat, zumindest nicht so, nicht auf diese Weise.

„F wie Fälschung“, der Titel von Nikitins zweiter Inszenierung, zitiert einen Film von Orson Welles, doch zugleich ist er auch Programm und Matrix dieser wie aller folgenden Arbeiten seither: Es ist ein Abend, der Fälschung, Plagiat, Fake oder Betrug zum Programm erhebt. Dem Zuschauer bietet sich dabei zunächst ein eher karges Bild: Auf der Bühne spuckt eine Trockeneismaschine kleine Nebelwolken. In ihrer Mitte ist ein Monitor auf einem Tisch aufgebaut, daneben eine Teetasse und eine Flasche. Etwas weiter links im Raum steht ein Verstärker. Mit den Zuschauern, als deren letzter, tritt Malte Scholz ein. Wie in Fortsetzungsserien berichtet er zunächst von der Performance, die vorausging, also vom „Woyzeck“, erzählt sie einigermaßen umständlich nach und zeigt einen Ausschnitt daraus.

Seine Rede wirkt stümperhaft, zunächst, man könnte von einem Theater des Linkischen sprechen. Denn Scholz nimmt sich erneut viel Zeit, pflügt beim Sprechen mit den Händen die Luft, macht viele Umwege, wenn er das Programm des Abends erläutert, provozierend unprofessionell. Es braucht eine Weile, um zu begreifen, dass hier vielleicht etwas bewusst vermieden wird, was andernorts als professionelles Handwerk oder richtige Technik bezeichnet wird, sich nun aber viel eher als gesetzte und deshalb auch verhandelbare Norm der Wahrnehmung herausstellt, welcher der Zuschauer das Sprechen auf der Bühne gewöhnlich unterwirft. Das Linkische, so merkt man, ist hier Programm.

(3) Theater als „Denkraum“

Boris Nikitin begreift das Theater, wie er sagt, als „Denkraum“. Das ist mehr als eine bloße Redensart. Das Denken der Künste, so lässt sich mit Derrida ausführen, besteht darin, sich der eigenen Geschichte bewusst zu sein, aus ihr heraus die eigene Sprache zu entwickeln. Mit der derzeit gängigen Begrifflichkeit könnte man von künstlerischer Forschung sprechen. Denn in Nikitins Arbeiten wird die Bühne zum Labor, in dem die Fragen der Theatertheorie und –kritik seiner Zeit manchmal auch diskursiv verhandelt werden, in dem sie aber immer zugleich und vor allem die Art der Verhandlung bestimmen: Wie verhalten sich Realität und Illusion zu einander? Wie bestimmt der Rahmen einer Produktion diese von Anfang an mit? Wie verhalten sich Figur, Rolle und Spieler oder Spielerin zueinander und auf welche Art wird in ihrem Zusammenspiel Identität konstituiert? Wie verhält sich Theater zu seiner Beschreibung und Reflexion? Welcher Art ist das Zusammenspiel von Darstellern und Zuschauern in der Konstitution der Aufführung?

Alle diese Fragen resultieren nicht zuletzt aus der Erfahrung mit anderen Arbeiten, die Nikitin implizit zitiert und weiterdenkt: Etwa mit Jerome Bels „Pichet Klunchun and myself“ oder Xavier le Roys „Self unfinished“. Wie dort werden die Formate des Vortrags und des Gesprächs mit kleinen Vorführungen zu einer Art von Lecture Performances verbunden, in der eine (Auto-)Biographie auf die Bühne gebracht wird. Doch Wo Bel und le Roy den Effekt der Authentizität erzeugen, da führt Nikitins Performance-Serie dessen Voraussetzung vor Augen: Die Möglichkeit der gängigen Oppositionen zwischen Performer und Schauspieler, Realität und Illusion, Dokument und Fiktion. Sie wird fraglich, wenn bereits der vermeintlich natürliche, unverstellte, authentische Pol dieser Oppositionen als durch sein Gegenteil vermittelter erscheint. So wenig es aber in den zwei ersten Abenden mit Scholz lange Zeit ganz klar ist, ob wir bereits im Stück sind oder ob dieses Stück noch angekündigt wird, wo also der Rahmen endet und die Show beginnt, so wenig lässt sich sagen, wo das Spiel oder die Kunst von Malte Scholz, ja, wo „Malte Scholz“ beginnt: Steht hier der Privatmann Scholz vor uns, der mit der Geste des nicht zum Spiel gehörenden Dramaturgen einführt, der Performer Scholz oder ein Schauspieler, der die Figur des Privatmanns Scholz inkorporiert hat? Performt hier einer, und das mit ungenügenden Mitteln, spielt er dieses Ungenügen oder ist gerade das vermeintliche Ungenügen, das „Linkische“, das, was ihn für die ihm zuge dachte Rolle auszeichnet? Es ist nicht zu entscheiden. Szenisch wird so eine der Performance-Theorie lieb gewordene Opposition – zwischen Performern,

die bloß „da“ sind, und Schauspielern, die eine Figur verkörpern und deren Rolle spielen – aufgelöst, zurückgeführt auf das in ihr Ungedachte: Dass schon das bloße „Dasein“ eines Performers voraussetzt, dass dieser über das eigene „Selbst“ verfügen, es ohne Verlust und Veränderung auf die Bühne bringen kann. Wo diese Voraussetzung fraglich wird, öffnet sich aber ein Spielraum, der uns allererst ermöglicht, darüber nachzudenken erlaubt, was es mit Theater überhaupt, mit der theatralen Verfasstheit der Wirklichkeit, auf sich hat.

Deren Erkundung war bekanntlich die große Leistung von *Hygiene Heute*, *Rimini Protokoll*, *Hofmann & Lindholm* und anderen Gießener Absolventen, die damit eine bestimmte Form des Dokumentartheaters begründeten. In Arbeiten wie „Shooting Bourbaki“, „Sonde Hannover“, „Das Kapital“ oder „Seancen – Versuche zur Aufhebung der Schwerkraft“ erschien die ganze Welt und alle Auftretenden als theatrales Material. Wie Duchamp den Flaschentrockner oder das Urinal als *Ready Made* ins Museum geholt hatte, so holten sie „Experten des Alltags“ oder „Komplizen“ auf die Bühne, die ihnen interessanter als jene diplomierten Schauspieler erschienen, die dort im allgemeinen auftraten, und dies eben deshalb, weil sie nicht über die sogenannten *Professional Skills* verfügten, wohl aber über eigene Kenntnisse und Fertigkeiten. Auch Nikitin arbeitet mit Experten des Alltags oder Komplizen, doch sein Interesse gilt dabei von Beginn an der bei den Vorgängern eher vernachlässigten Komplikation, dass der Experte des Alltags, einmal auf die Bühne gebracht, dort unweigerlich zum Experten auch der Bühne wird, in den Proben eine gewisse Professionalität entwickelt, dass also das Authentische, Natürliche, Unverstellte paradoxer Weise der Inszenierung bedarf, um als deren Gegenteil erscheinen zu können. Seine Experten sind deshalb nicht zuletzt Experten des Bühnenalltags: In „Imitation of Life“ lässt Nikitin die Darstellerin Beatrice Fleischlin erklären, wie sie lernte, auf der Bühne zu weinen. Mit der Erinnerung an den Tod des Vaters erzeugt sie echte Emotionen, die sie als Material in der Inszenierung verwenden kann. „Sei nicht Du selbst“ stellt professionelle Strategien der Verstellung vor, „Sänger ohne Schatten“ lässt Opersänger ihr inhärentes Körperwissen vorführen, „Das Vorsprechen“ stellt die Vermarktung von Schauspielstudenten am Ende ihrer Ausbildung aus. In „Das Grundgesetz“ treffen in vier Soli vier Auslegungen dessen auf einander, was es heute heißt auf der Bühne zu stehen. In „how to win friends & influence people“, Nikitins Inszenierung einer realen Messe in einer Mormonen-Kirche, wie auch in den folgenden Stücken treten Musiker auf, als Musiker, aber auch als inszenierte Mitspieler. So unterschiedlich die Darsteller auf Nikitins Bühne sind, sie alle verbindet die Distanz von Illusion, Fiktion und Repräsentation und das gleichzeitige Wissen um deren Unhintergebarkeit. Ihnen geht es deshalb nicht mehr einfach darum, als sie selbst zu erscheinen, sondern vielmehr um die Ausstellung einer zentralen Voraussetzung dieses Erscheinen: Des Glaubens an die Fiktion, nicht zuletzt an diejenige des Selbst. Das lässt sich am besten an den zwei jüngsten Arbeiten Nikitins verfolgen, in deren Mittelpunkt Scholz sowie Julia*n Meding stehen.

(4) Spiele des Glaubens – oder: die Wiederentdeckung der Fiktion

Alle Arbeiten Nikitins erkunden das Fiktionale vermeintlicher Realität und zugleich den Realitätsgehalt noch des bloß Imaginären, Fiktiven. Sie können insofern als Weiterentwicklung jenes Spiels mit der Illusion begriffen werden, das zu Beginn des vergangenen Jahrzehnts Künstler wie Walid Ra'ad, Rabih Mroué, aber auch Stefan Kaegi und viele andere Theatermacher mit ihrem Interesse an dokumentarischen Theaterformen auf der Bühne mehr oder weniger bewusst unternommen haben. Kantisch begriffen diese Illusion paradox als »notwendigen« oder »objektiven Schein«, als Verkennung der Wirklichkeit, die zugleich den einzig möglichen Zugang zu ihr darstellt. Obwohl oder eben weil sich Wahrheit und Realität uns immer entziehen, so gaben sie in ihren Lecture Performances, Installationen, Stücken und Site-spezifischen Touren zu bedenken, müssen wir an ihnen festhalten. Was Nikitin dem in seinen Arbeiten hinzufügt, ist, dass der Modus, in dem wir an ihnen einzig festhalten können, paradoxer Weise derjenige des Glaubens ist. Über diesen Glauben führte der Schauspieler und Essayist Daniel Mesguich aus, dass man, genau genommen, im Theater weder glaube, noch nicht glaube, weder je direkt schaue, noch direkt höre. Man sehe und höre vielmehr das Kind oder den Idioten in uns, der glaubt. Glaube, mit anderen Worten, ist eine der Weisen des Subjekts, die eigene Dezentriertheit zu erfahren.

Der *Unity Gospel Chor* aus Pankow ist erkennbar weit entfernt von solcher Einsicht in die Gebrochenheit des Glaubens auf der Bühne. Denn ihm ist es ernst mit dem Glauben: Wenn er sich zu Beginn des „Martin Luther Propagandastücks“ im Hintergrund der Bühne einstimmt und dann, begleitet von einer kleinen Band, sein erstes Lied singt, ist er ganz in seinem Element. Auf der Bühne des

Propagandastücks aber wird er in diesem Stück Teil einer komplexen Versuchsanordnung über den Glauben, die ihn zusammen mit einer kleinen Band und Malte Scholz in Szene setzt: Eine große Leinwand an der Seite der Bühne fängt das Bild der Sänger so ein, dass sie, wenn sie stehend singen, nur bis zum Hals zu sehen sind, im Sitzen aber ganz. Eingerahmt werden sie durch einen großen Lichtrahmen, gebildet aus manchmal orange leuchtenden Scheinwerfern, die ein wenig an Galaveranstaltungen oder Variété-Shows erinnern. Der Kontrast dieser Aufmachung mit den Gospel-Sängern, mit vielen ungeschminkten, eher unscheinbaren Frauen und einigen Männern, beinahe durchweg in dem, was man so die „besten Jahre“ nennt, fällt sofort ins Auge: Hier darf man keine große Show, kein großes Variété erwarten, eher eine Darbietung, wie man sie von deutschen Ausläufern amerikanischer Erweckungsgemeinden kennt. An sie erinnert auch der Duktus, den Malte Scholz an diesem Abend für seine Rede wählt, wenn er, am Ende des ersten Songs, aus dem Chor hervortritt: Es ist der eines Predigers. Doch statt den Glauben zu predigen, predigt er vom Glauben, genauer: „vom letzten Glauben“, und dabei ist der Ausgangspunkt ein Zitat von Wallace Stevens, das Nikitin ihm an den Anfang seiner Ansprache geschrieben hat: „Der endgültige, der letzte Glaube, ist der Glaube an eine Fiktion, wohl wissend, dass es eine Fiktion ist und nicht mehr.“ Wenn Scholz daraufhin die Geschichte vom ungläubigen Thomas aus der Bibel erzählt, so interessiert Nikitin daran vor allem die viel diskutierte Tatsache, dass darin im entscheidenden Moment eine Lücke klafft: Wir wissen nicht, ob Thomas Jesus wirklich angefasst, seine Finger in dessen Wunden gelegt hat. Hat die Kirche dies auch später zum Dogma erklärt, so wird es doch in der Bibel nicht ausdrücklich erzählt, und die plastische Darstellung der Szene etwa durch Caravaggios berühmtes Bild vom ungläubigen Thomas ist eine durch keinen Buchstaben gedeckte Überinterpretation. Tatsächlich, so Scholz in Nikitins Worten, ist der Glauben gerade durch die Abwesenheit des Beweises gekennzeichnet. Durch die Lücke in der Geschichte entsteht seine Möglichkeit. Sie öffnet aber zugleich dort einen Abgrund, wo religiös Glaubende wie ungläubige Atheisten sich darin gleichen, dass sie in Position wie Negation noch immer den gleichen Grund teilen: den anwesend imaginierten Gott, den man anbeten oder ablehnen kann. Dagegen hält der Verweis auf die Lücke, dass es eben die Abwesenheit Gottes ist, die seine Anbetung wie seine Ablehnung möglich macht – und doch auch gleichermaßen grundlos.

Scholz redet uns in einem Duktus an, den man aus den Reden zweitklassiger Conferenciers, Jahrmarktverkäufer oder eben Sektenprediger zu kennen glaubt: „Meine Damen und Herren“, sagt er immer wieder, wie um zu bekräftigen, dass er uns meint. Es ist schwer, sich dem Gefühl des Fremdschämens zu entziehen, das mit dieser Anrede, mit dem Gestus seiner Rede und später mit seiner Erscheinung, erst barfuß, dann in einer unmodischen Unterhose einhergeht. Doch dieser Eindruck ist wohlkalkuliert, er resultiert daraus, dass Scholz anders als das Stück auf jegliche Distanz zu sich verzichtet: Hier steht nicht einer vor uns, der etwas aus- und von sich wegstellt. Hier steht einer vor uns, der uns etwas glauben machen will. Das setzt, wie man nicht zuletzt aus den Messen der Kirchen, aber auch aus der Politik weiß, ein großes Maß an Uneitelkeit voraus: Um glauben zu können, müssen wir vergessen, dass jemand mit uns spielt und uns mitspielt. Diese Eigenheit teilt das auf den Authentizitätsausdruck hinarbeitende Dokumentartheater mit dem Theater der Gottesdienste: „Credo, quia absurdum est“ – ich glaube es, weil es abgeschmackt, ungereimt, unvernünftig ist, könnte ihr gemeinsames Motto sein. Mit Scholz, dem Gospelchor und der Inszenierung des Bühnenraums schafft Nikitin einen Raum, in dem die religiösen Ursprünge des Theaters auf eine buchstäblich atheologische Weise bedacht werden können.

Ist im „Martin Luther Propagandastück“ der Glaube das geheime Leitmotiv, so in „Hamlet“ die Fiktion. Es ist zunächst einmal ein Abend für den Performer und Sänger Julian Meding alias Uzurukki Schmidt, den Hauptdarsteller, der uns das Oszillieren aller früheren Arbeiten Nikitins über den Abgründen von Wahrheit und Lüge, Realität und Illusion, Glaube und Vernunft geradezu körperlich erfahrbar werden lässt: Kaum einmal an diesem Abend steht er still. Er tritt von einem aufs andere Bein. Er tänzelt, trägt in sich eine Unruhe, die ansteckt. Vielleicht, weil es kaum möglich ist, sich mit ihm zu identifizieren, ja, weil man ihm am liebsten gar nicht mehr zuschauen und zuhören würde. Dann etwa, wenn er sich über die Blasen auf seiner Haut auslässt. Und weil man doch andererseits nicht anders kann, als von seiner merkwürdigen Art des Spiels angezogen zu werden. Weil man, gebannt und abgestoßen, zumindest sich nicht abwenden mag. Schwer zu sagen, was es genau ist, das einen zugleich anzieht und abstößt. Er ist nicht auffällig, auf den ersten Blick, oder kaum: Ein schlaksiger, uns direkt fixierenden Mann; schwarze Jeans mit Nietengürtel, schwarze Jacke, darunter ein T-Shirt, auf dem „Heiterkeit“ steht. Aber etwas an ihm befremdet, irgendwann fällt es auf: Keine Haare, keine

Augenbrauen. Vielleicht ist es das, was ihn uns fremd macht, ja unheimlich. Und zugleich den Blick auf ihn zieht.

Ist das Hamlet? Ist das der authentische Performer namens Julian Meding? Ist er beides, weil, Welch Fund, die Geschichte, die er uns erzählt, wirkt wie ein Kommentar zum „Hamlet“ Shakespeares? Beginnend mit dem Tod und dem zum Bild, zum Geist mutierenden Vater, über die Delegitimierung des Außenseiters, den das System nicht mehr anerkennt, zur über Video eingespielten Mise en abime, einer Kindertheaterszene aus vergangenen Zeiten, bis hin zum Song von der Wasserleiche am Ende. Oder ist diese Geschichte, diese weitere Fußnote zum größten Stoff des neuzeitlichen Theaters, nur so passend, weil sie passend gemacht wurde? Alles an diesem Performer, an Julian Meding, scheint konstruiert. Er ist eine Kunstfigur, ein buchstäblicher *Self Made Man*, einer, der sein Sprechen, diesen leicht aggressiven, nölgigen, effeminierten Ton, sein Auftreten, diese leicht abstoßende, Anstoß erregende Erscheinung, seinen Gang, seinen Blick und selbst seine Geschichte, so scheint es, so oft bearbeitet hat, dass wir nicht nur sein Bild auf der ihn verdoppelnden Leinwand, sondern mehr noch ihn selbst nicht länger sehen können, ohne an Fotomontage, filmische Schnitte, Verpixelung zu denken, an Cyborgs, das untrennbare Gemisch von Fakt und Fiktion, Mensch und Maschine der social media. Er ist, wovon die Ästhetiker des 18. Jahrhunderts träumten: sein eigenes Werk. Doch dieses eigene Werk ist, wie der Abendzettel des „Hamlet“ verrät, geschrieben von Nikitin und ihm. Es ist ein Abend, der uns festhält, weil er uns buchstäblich ins Wanken bringt, uns schwanken lässt, wie der Performer vor uns schwankt, unschlüssig nicht nur, was uns hier eigentlich gezeigt wird, sondern auch, ob das, was wir da sehen, in seinen zum Teil intimsten, abstoßendsten, ja ekligsten Details eigentlich etwas ist, was wir sehen und hören wollen.

Was über dieser Erfahrung im Theater vermittelt wird, ist nicht weniger als die Kraft der Fiktion, des Theaters: Meding stellt sich mit Namen vor, erklärt uns, dass wir hier im Theater sind. Und dass das Theater ihm zum Schutzraum geworden sei. Weil hier alles erzählbar sei, hier, wo immer die Möglichkeit der Fiktion da ist, wo alles Material wird. Aber stimmt das nun überhaupt? Ist er geschützt vor der Bloßstellung? Die Zweifel wachsen, wenn er mit vielen Details erzählt vom Tod seines Vaters in der Klinik, vom Umgang mit einer „klinischen Angststörung“, vom Rand der Gesundheit und auch davon, dass er sich durch die Rasur der Kopf- und Gesichtshaare „verpixelte“ habe. Kann man alles das erfinden? Die Haare jedenfalls fehlen ihm.

(5) *Potentialität – oder: der Paschweg von Lenz zu Nikitin*

In seiner Würdigung des epischen Theaters Bertolt Brechts skizziert Walter Benjamin im Jahr 1931 eine Tradition, die ihren Ausgang vom Mittelalter, Mysteriendrama, Gryphius und eben Lenz nimmt und später „quer durch das erhabene aber unfruchtbare Massiv der Klassik das Vermächtnis des mittelalterlichen und barocken Dramas“ in die Gegenwart fortführt, wo ihr „Pasch- und Schleichpfad“ bzw. ihr „Saumpfad“, in den Dramen von Brecht zu Tage trete“. Sie laufe der an den Wiedergeburten der Antike orientierten Theatertradition entgegen. Was Benjamin dabei zu bedenken gibt, ist, dass die Gegenwart nicht länger in den Formen der Antike begreifbar ist: Das „epische“ Theater ist zu Zeiten Benjamins die Antwort auf diese Erkenntnis. Doch wo setzt sich der Paschweg oder Saumpfad, der zu ihm führte, nach ihm fort?

Aus historischer Sicht ließe sich auf diese Frage eine Antwort skizzieren, die einen Weg beschreibe von Brechts Arbeit am Lehrstück über die interdisziplinären Arbeiten, die aus dem Black Mountain College hervorgehen, das 1933 unter Mitwirkung von deutschen Emigranten gegründet wird, über die mit der Judson Church und der Warhol Factory verbundenen experimentellen Arbeiten der 60er- und 70er-Jahre, die Performance Art der 70er- bis 90er-Jahre zu Andrzej Wirths und Hans-Thies Lehmanns Gründung der Gießener Angewandten Theaterwissenschaft, die in ihrer heroischen Anfangszeit das Erbe der Performance Art mit demjenigen Brechts und Robert Wilsons zu verbinden wußte. Und von hier aus wäre dann, vielleicht entlang von Arbeiten der erwähnten Gruppen und Künstler der Weg weiter zur Gegenwart der Arbeiten Boris Nikitins zu verfolgen. Das muss auf eine andere Gelegenheit warten.

Dagegen soll hier abschließend ein zentraler Aspekt erwähnt werden, der Nikitins Arbeiten als heutige Stationen des von Benjamin beschriebenen Paschweges erkennbar werden lässt, derjenige der Potentialität. Sie ist das zentrale Anliegen, das in allen Arbeiten Nikitins erkennbar wird. Indem Nikitin dem Linkischen, den Performern mit eigenem künstlerischem Hintergrund und letztlich den rätselhaften, über Sinn und Bedeutung der jeweiligen Arbeit hinausweisenden Details in seinen Arbeiten eine Bühne gibt, öffnet er sie für jenen lustvollen „Prozeß der Erkenntnis“, den Brecht laut

Walter Benjamin wie folgt erklärte: „Schon daß der Mensch in einer bestimmten Weise zu erkennen ist, erzeugt ein Gefühl des Triumphes und auch, daß er nicht ganz, noch endgültig zu erkennen ist, sondern ein nicht so leicht Erschöpfliches, viele Möglichkeiten in sich Bergendes und Verbergendes ist (wovon seine Entwicklungsfähigkeit kommt), ist eine lustvolle Erkenntnis.“ Es sind die verborgenen Möglichkeiten, eine Potentialität, die im Raum des Möglichen verbleibt, um derentwillen Nikitin seine Versuchsanordnungen aufbaut. Sein Theater lädt uns ein, im Bestehenden über das Bestehende wie seine Negation hinaus über das nachzudenken, was kommen mag: Anders als wir es erwarten, kritisch in jedem Sinne, ohne Grund, mag sein linkisch, in jedem Fall jenseits des Bekannten.