



Boris
Nikitin **Das**
Gegenteil
der Dinge

Boris Nikitin - Das Gegenteil der Dinge

Herausgegeben von Florian Malzacher

»Wie wenig andere führt Boris Nikitin das Theater derzeit an einen kritischen Punkt.« *Theater heute*

In Boris Nikitins Theater löst sich der Widerspruch zwischen Dilettantismus und Virtuosität, zwischen Illusionstheater und Performance, zwischen Dokumentarischem, Propaganda und Fake auf; seine Arbeiten offenbaren eine radikale Ästhetik des Möglichen: roh, frontal, grobkörnig und immer utopisch.

Das Buch zeichnet Nikitins künstlerische Entwicklung nach und gibt Einblicke in seine Arbeitsweise.

Mit einem einführenden Essay von Florian Malzacher, Gesprächen von Dirk Baecker, Joy Kristin Kalu und Christine Wahl mit Boris Nikitin, Originaltexten, zahlreichen Abbildungen und einem aktuellen Werkverzeichnis.

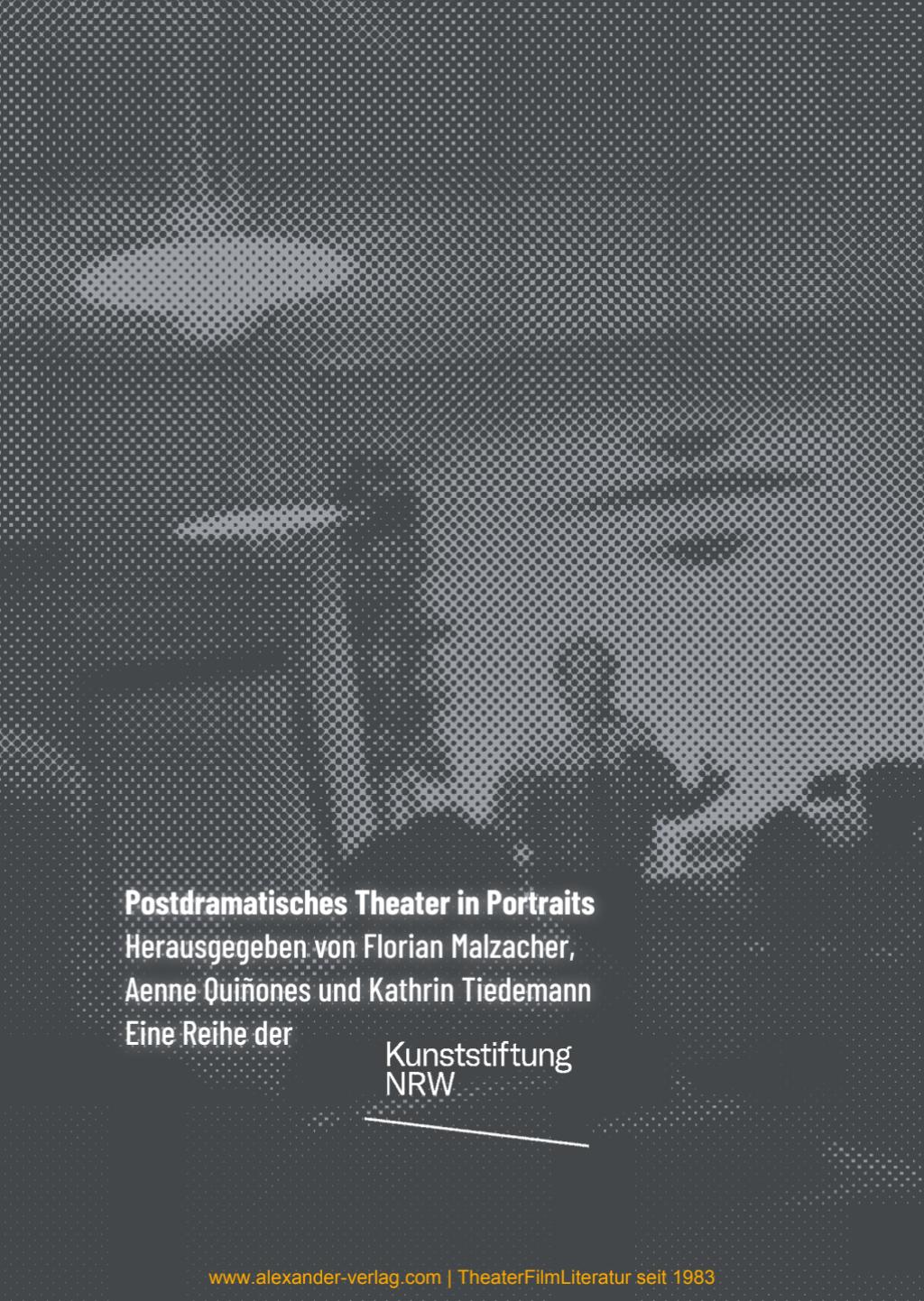
Postdramatisches Theater in Portraits –
eine Publikationsreihe der Kunststiftung NRW
im Alexander Verlag Berlin

Kunststiftung
NRW

ISBN 978-3-89581-561-4







Postdramatisches Theater in Portraits
Herausgegeben von Florian Malzacher,
Aenne Quiñones und Kathrin Tiedemann
Eine Reihe der

Kunststiftung
NRW

Florian Malzacher (Hg.)

Boris Nikitin

Das Gegenteil der Dinge



Alexander Verlag Berlin

Boris Nikitin, in Basel geboren als Sohn ukrainisch-slowakisch-französisch-jüdischer Einwanderer, ist Theaterregisseur und Autor. Seine Inszenierungen, Texte und Happenings setzen sich seit 2007 mit der Darstellung und Herstellung von Identität und Realität auseinander. Sie sind Grenzgänge zwischen Illusionstheater und Performance, zwischen Dokumentarischem und Propaganda. Seit 2015 beschäftigt er sich zudem immer wieder mit dem Verhältnis von Kunst und Krankheit.

Nikitins Arbeiten sind roh, frontal, zugleich stets genau komponiert und immer nach den Grenzen und Bruchstellen des Ästhetischen suchend. Dabei lösen sie den Widerspruch zwischen offensivem Dilettantismus und künstlerischer Virtuosität, zwischen Konzept und großer theatrale Geste oftmals komplett auf. »Wie wenig andere führt Boris Nikitin das Theater derzeit an einen kritischen Punkt«, schreibt *Theater heute*. Für sein Gesamtwerk wurde er 2017 mit dem Jakob-Michael-Reinhold-Lenz-Preis für Dramatik der Stadt Jena ausgezeichnet. 2020 erhielt er den Schweizer Theaterpreis.

Florian Malzacher ist freier Kurator, Dramaturg und Autor. 2012–17 war er Künstlerischer Leiter des Impulse Theater Festivals, 2006–2012 Leitender Dramaturg/Kurator des Festivals steirischer herbst. Als Dramatur arbeitete er u. a. mit Rimini Protokoll, Lola Arias, Mariano Pensotti, Tania Bruguera und Nature Theater of Oklahoma. Im Alexander Verlag erschienen u. a. »*Not Even a Game Anymore*« – Das Theater von Forced Entertainment (Hg. mit Judith Helmer, 2004), *Rimini Protokoll – Experten des Alltags* (Hg. mit Miriam Dreyse, 2007), *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma* (Hg., 2019), *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute* (2020) sowie *andcompany&Co. – the & of history/Postdramatisches Theater in Portraits* (2021).

Inhalt

- 22 Florian Malzacher
Die Möglichkeit zu handeln
Das Theater von Boris Nikitin
- 58 **»Ich versuche, Teil der Realität und ihrer Fremdheit zu werden«**
Dirk Baecker im Gespräch mit Boris Nikitin
über Sterben, Verletzbarkeit und Aneignung
- 84 **»Ein Schritt ins Leere«**
Joy Kristin Kalu im Gespräch mit Boris Nikitin
über Verwundbarkeit, Coming-outs und *Hamlet*
- 110 **»Die Repräsentation wird zur Dauersorge«**
Christine Wahl im Gespräch mit Boris Nikitin
über *Big Brother*, Selbst-Darstellung und ambivalente Öffentlichkeiten
- 126 **Werkverzeichnis**
- 140 Bildnachweise
- 141 Impressum

Florian Malzacher

Die Möglichkeit zu handeln

Das Theater von Boris Nikitin

»Das ist doch eine soziale Revolution, denke ich. Leben lernen, indem man das Sterben lernt! Nicht sein müssen, um endlich sein zu können.« Boris Nikitin sitzt ganz allein auf der leeren, großen Bühne. Das Manuskript in der Hand, jedes Wort abgelesen, Blatt für Blatt fällt auf den Boden, nur manchmal ein Blick ins Dunkel, in dem das Publikum sitzt.

Versuch über das Sterben (2019) ist ein Monolog über den Tod von Nikitins Vater und, darin verwoben, eine Reflexion über das eigene Coming-out als schwuler Mann zwanzig Jahre zuvor. Daraüber, wie das offene Bekenntnis zur eigenen Sexualität, erst vor sich selbst und dann vor anderen, nicht nur zum Wendepunkt in seinem Leben, sondern auch zu einer zentralen Metapher seines Arbeitens wurde: »Das Leugnen hat auch bedeutet, nicht zu verstehen, dass die Realität anders sein könnte, als sie scheint – und dass man selbst die Macht hat, sie zu verändern.« Dass Realität nicht fixiert ist, dass es nicht nur *eine* Realität gibt – und dass das aber kein Grund zu relativistischer Resignation ist, sondern im Gegenteil erst die Freiheit eröffnet, überhaupt zu handeln.

PROBEBÜHNEN

Im Sommer 2001 zog Boris Nikitin mit einundzwanzig Jahren aus seiner Geburtsstadt Basel nach Berlin, um Assistent des Autorenregisseurs René Pollesch zu werden, dessen diskursiv-spielerisches Theater zwar bereits eine eingefleischte Fangemeinde,

aber noch nicht den Mainstream-Appeal späterer Jahre hatte und der gerade zum künstlerischen Leiter der Nebenspielstätte Prater der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz berufen worden war, die unter der Intendanz Frank Castorfs auf dem Höhepunkt ihrer Strahlkraft war – eines der einflussreichsten und meistdiskutierten Häuser weit über den deutschsprachigen Raum hinaus. Seine erste Spielzeit stellte Pollesch ganz ins Zeichen des Gießener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft (ATW), einer Keimzelle des aufstrebenden »postdramatischen Theaters«, einer experimentellen, sehr international orientierten Strömung, die den performativen Künsten nicht nur das Prinzip des dramatischen Textes, sondern vor allem auch ihre Liebe zur psychologisierenden Repräsentation austreiben wollte. Pollesch selbst hatte dort studiert und u.a. durch die Begegnung mit Gastprofessor*innen wie John Jesurun seinen eigenen Stil gefunden.

Passend zum WG-geprägten Low-Budget-Ambiente vieler Gießener Produktionen baute der Bühnenbildner Bert Neumann eine *Wohnfront* als Einheitsbühnenbild in den Prater (sieben Zimmer, Küche, Bad), das von unterschiedlichen Künstler*innen, alles ATW-Absolvent*innen, nach nur je vier Wochen Probenzeit bespielt wurde: Pollesch inszenierte die *Prater-Trilogie*, Helgard Haug und Daniel Wetzels steuerten – noch nicht unter dem Gruppennamen Rimini Protokoll – *Apparat Berlin* bei, She She Pop erzählten in *Homestory* die Geschichte sechs einsamer Frauen und eines Mannes auf der Suche nach seiner Katze...

Nikitins Erfahrung am Prater blieb allerdings zwiespältig: Natürlich war es beeindruckend, mit Schauspielstars wie Sophie Rois, Fabian Hinrichs, Bernhard Schütz und Caroline Peters unmittelbar an *Stadt als Beute* und *Sex*, den ersten beiden Teilen der Prater-Trilogie, zu arbeiten – an einem Stadttheater, das stets

lautstark von sich behauptete, kein Stadttheater zu sein. Alles in betont lockerer Atmosphäre, nicht einmal Regiebücher mussten geschrieben werden. Und doch fühlte sich Nikitin zunehmend unwohl, auch weil er paradoixerweise ausgerechnet im Kontext von Polleschs sehr diskursiven, explizit queeren Arbeiten nicht den Raum fand, sich seinem eigenen Coming-out offensiv zu stellen – gerade, weil das Thema im Haus so dominant war.

Ohnehin war die Rolle des Assistenten keine Position auf Dauer, vor allem an der Volksbühne, wo von vornherein klar war, dass Assistent*innen – anders als in der Probebühnenlogik anderer Stadttheater – nicht mit der Chance einer eigenen Inszenierung rechnen konnten. Dazu kam das wachsende Bewusstsein, zwar an einem der interessantesten Theaterorte der Welt zu sein – aber biografisch einfach zu einem falschen Zeitpunkt: »Ich war Anfang zwanzig, die waren alle um die vierzig, ich wusste gar nicht, was ich da sollte. Ich hatte ein starkes Bedürfnis, mich mit Gleichaltrigen auszutauschen, mich selbst auszuprobieren.« Pollesch, Castorf und Neumann lehnten alle anderen Theateransätze kategorisch ab – für Nikitins eigene ästhetische Suche und Selbstfindung war da wenig Raum. Genau das aber schien ein Studium in Gießen, von dem er nun eine ganze Spielzeit lang immer wieder gehört hatte, zu versprechen.

Am dortigen Institut für Angewandte Theaterwissenschaft zierte, passend, schon seit einigen Jahren ein »Stopp den Castorf!«-Graffiti die umgebende Betonarchitektur. Das Institut befand sich gerade in einer Umbruchphase: Unter der Leitung des 1999 zum Professor berufenen Komponisten und Regisseurs Heiner Goebbels hatte sein Bekanntheitsgrad zugenommen, doch vom Ruhm späterer Jahre war es noch weit entfernt. Unter den Absolventen der 1980er-Jahre war zwar René Pollesch inzwischen zum Shooting Star avanciert, doch die Gruppen der 1990er-

Jahre wie She She Pop, Showcase Beat Le Mot oder die halb-Gießener Formation Gob Squad galten noch immer bestenfalls als Insider-Tipps. Das Regietrio Rimini Protokoll – die heute weltweit bekanntesten Vertreter*innen – hatte sich gerade erst gegründet, und Hans Thies Lehmanns 1999 erschienenes Buch *Postdramatisches Theater* wurde zwar in Fachkreisen diskutiert, war aber noch längst nicht der internationale Klassiker, der er später werden sollte. Der große Durchbruch des postdramatischen Theaters, der auch mit Matthias Lilienthals Gründung des HAU Hebbel am Ufer 2003 in Berlin zusammenhang, stand erst bevor; die »Gießener Schule« war 2002 kein allseits bekanntes Modell, sondern eher ein Sammelbecken für vielerlei Interessen und Interessierte. Boris Nikitin gehörte zur letzten Generation vor dem Hype.

Ohne abzuwarten, stürzte er sich in zahlreiche kollektive Projekte; nach dem Berliner Assistenzjahr fühlte er, sofort etwas tun, sichtbar werden zu müssen; jedes Aufschieben würde alles nur noch schwieriger machen – rein ins kalte Wasser der Öffentlichkeit, sowohl künstlerisch als auch privat: als sich nun offen bekennender Schwuler und als sich entdeckender Künstler.

Mit Heiner Goebbels war ein neuer Wind in das Institut eingezogen. Der Studiengang, der seine Kraft in den 1990er-Jahren stark aus seiner Selbstbezüglichkeit und der Abgrenzung von allen anderen geschöpft hatte, sollte sich professionalisieren und vernetzen. So umstritten dieser – von manchen als neoliberal verurteilte – Weg war, er brachte Bewegung ins theorieaffine Institut, in dem weiterhin Poststrukturalismus, Repräsentationskritik, Gender Studies und Diskursanalyse den Ton angaben und WG-Küchengespräche, Partys auf dem Wilson-Straße getauften Institutsgang sowie unzählige Stunden auf der Probebühne den Alltag prägten. (Dieser Probebühne, einem schwarzgestrichenen ehemaligen Hörsaal mit stets ver-

fügbarem Schlüssel, erwies Nikitin Jahre später in *Sänger ohne Schatten* [2014] seine Referenz: Im Rahmen der Ruhrtriennale ließ er sie in der riesigen ehemaligen Gladbecker Industriehalle Zweckel maßstabsgetreu nachbauen, nur um sie später über die Köpfe des Publikums davonschweben zu lassen...)

Einfluss von außen kam nach Gießen durch das Programm des Künstlerhauses Mousonturm im nahen Frankfurt, wo Nikitin beispielsweise *Bloody Mess* (UA 2003) der damals schon legendären Sheffielder Truppe Forced Entertainment stark beeindruckte, und durch Gastprofessor*innen, die regelmäßig andere Handschriften ins Institut brachten.

Kollektives Entwickeln und Inszenieren war durch Gruppen wie She She Pop und Showcase Beat Le Mot bereits Mitte der 1990er-Jahre zu einem Gießener Paradigma geworden, doch nach vier Jahren merkte Nikitin – kurz vor dem Diplom –, dass er mit diesem Arbeitsmodell kaum einen Schritt weitergekommen war: »Ich hatte festgestellt, dass ich mich in der Gruppe unsichtbar gemacht habe. Es war für mich emotional wahnsinnig kompliziert und zu oft ein Stochern im Trüben« – ein Stochern, das andere produktiv machen konnten, aber für ihn selbst zu keinem befriedigenden Resultat geführt hatte. »Auch weil man sich immer ein bisschen hinter den anderen versteckte. Ich empfand das nicht als selbst-verantwortlich. Aber Selbstverantwortung und die damit verbundene Möglichkeit zur Entscheidung sind für mich ein Kern künstlerischer Arbeit.« Das permanente Aus-handeln interner Entscheidungs- und Machtstrukturen schuf für ihn keine produktive Reibung, sondern beanspruchte vor allem zu viel Aufmerksamkeit.

Doch ob im Kollektiv oder als Einzelregisseur: Wo anfangen, wenn – anders als meist im dramatischen Theater – das Standardprozedere fehlt, einen vorhandenen Text mit seinen ver-

schiedenen Rollen möglichst schlüssig auf die Bühne zu wuchten? Nikitin und sein als Performer dazugebetener Kommilitone Malte Scholz verbrachten im Sommer 2007 Tag um Tag auf der Probebühne, improvisierten, probierten aus, redeten endlos, fanden aber keinen rechten Zugriff. »Ich saß da drin, aber es war sinnlos, es war Fake – wir taten so, als ob wir proben würden, und versuchten angestrengt kreativ zu sein. Es waren Pseudoproben.« Irgendwann dämmerte ihm: »Wir erfüllten einfach nur das, wovon wir dachten, dass der Raum es von uns verlangte, nämlich eine Übersetzung zu finden – aber vielleicht wollte ich das ja gar nicht tun! Vielleicht wollte ich ganz einfach diese Thesen hören, die ich geschrieben hatte, und nicht krampfhaft irgendwelche Bilder erfinden, die nichts mit mir zu tun hatten.« Also erstmal auf alles verzichten. Malte Scholz stellte sich auf die Bühne und tat nichts anderes, als Nikitins Arbeitsthesen zu paraphrasieren – schlicht und gradlinig. Und plötzlich stand da ein Performer, der Nikitin wirklich interessierte.

WAS SPRICHT DA?

Ein unauffälliger junger Mann in schluffig grauem Kapuzenpulli betritt die Bühne, bittet um Ruhe. Irgendwer, aus dem Team vielleicht, mit einer technischen Ansage, bevor es richtig losgeht: »Vielen Dank, dass Sie gekommen sind für die letzte Show an diesem Abend...«, ein bisschen zu förmlich für sein Outfit und das studentische Studiobühnen-Setting. Leicht verrutscht. Aber keineswegs unsicher.

Auf ein paar einleitende Hinweise folgt eine nicht enden wollende Exegese von Georg Büchners Drama *Woyzeck*, das doch

Woyzeck, 2007



eigentlich, zumindest laut Titel, hätte zur Aufführung kommen sollen. Seitenzahlen werden zitiert, Textfassungen verglichen, das *Bürgerliche Gesetzbuch* kommt ins Spiel, die Schuldfrage wird diskutiert und die Rechtsgrundlagen des Todes. Die Einführung wird zum Monolog, zum Stück selbst.

Mit *Woyzeck* (2007) setzt Nikitin einen Ton, beginnt einen Weg, den er von jetzt ab überraschend gradlinig fortsetzen sollte und der an diesem Abend eng verbunden ist mit eben diesem Performer, der entwaffnend ehrlich und doch etwas anstrengend auf der Probebühne steht: Malte Scholz ist weder ein überbordender Charismatiker à la Volksbühne noch einer der offen amateurhaften Selbstperformer früherer Gießener oder der im Gegenteil betont perfekten, jede Blöße meidenden Studierenden Nikitins eigener Generation. Er ist zwar von der lässigen Performerhaltung von Forced Entertainment geprägt, hat aber

»Ich versuche, Teil der Realität und ihrer Fremdheit zu werden«

Dirk Baecker im Gespräch mit
Boris Nikitin über Sterben, Verletzbarkeit
und Aneignung

Dirk Baecker: In einem Publikumsgespräch zu deinem Stück *Versuch über das Sterben* (2019) hast du gesagt, es geht dir um die Kunst des Loslassens. Das lässt sich sowohl auf das Sterben deines Vaters beziehen, über das du auf der Bühne ausführlich berichtetest, als auch auf dein Coming-out als Homosexueller. Du hast das Sterben deines Vaters ein Jahr lang begleitet und Zeit gehabt, dich von ihm zu verabschieden; und du hast im Moment des Coming-out jene Bilder losgelassen, die uns umstellen und uns zu diktieren scheinen, was als »normal« und »wirklich« zu gelten hat. In beiden Fällen gab es den Moment, in dem es »gut« war. Ich lese in einem Seminar mit Studierenden gerade Canetts *Masse und Macht*. Dort wird aus ethnologischem Material ein Umgang mit Sterbenden rekonstruiert, der alles andere als »gut« war. Man hatte Angst vor den Toten, die auf die Lebenden neidisch sind und auf die Idee kommen, sich zu rächen, sobald sie das Gefühl haben, nicht angemessen geehrt zu werden. Die Lebenden sind die Überlebenden und »triumphieren«, aber sie dürfen es nur ja nicht allzu sichtbar werden lassen. Bei aller Konzentration auf die Ambivalenz des Abschieds und der Trauer und mit aller Genauigkeit der Beschreibung hat dein Abend jedoch eine beeindruckende Leichtigkeit, die mich an ostasiatische Weisheitslehren erinnert. Wie würdest du deine Dramaturgie beschreiben?

Boris Nikitin: Vielleicht tatsächlich in dem Zulassen des Widersprüchlichen. Mit Loslassen meine ich eigentlich eine Form der Aneignung. Indem ich etwas loslasse, lasse ich – entgegen meinem Bedürfnis, die Dinge zu kontrollieren – zu, dass es neue,

unvorhergesehene Verbindungen eingehen kann. Gleichzeitig ist es ein Loslassen im doppelten Sinne: Ich lasse los und lasse es *auf etwas* los, zum Beispiel auf ein Publikum. In diesem Falle inklusive der ganzen Intimität, des Persönlichen und der damit einhergehenden Frage nach den Grenzen von Kunst. Dieses doppelte Loslassen – das ist auch die Struktur, die dem Coming-out zugrunde liegt und die den Kerngedanken dieses Stücks und gleichzeitig dessen Dramaturgie bildet. Ich interpretiere diesen Begriff ja sehr breit, beziehe ihn nicht nur auf den queeren Kontext, sondern auf verschiedene Formen der Selbst-Veröffentlichung oder Grenzüberschreitung. Im besten Falle entsteht durch solch einen Akt Raum für Neues, wodurch sich vielleicht sowas wie Leichtigkeit einstellen kann – weil plötzlich etwas möglich wird.

Wie viele Menschen neige ich dazu, Entscheidungen hinauszuschieben, was stets die Gefahr mit sich bringt, sich im Spekulativen, Gedanklichen zu verheddern, während der Problemhaufen immer größer wird. Aus der künstlerischen Praxis weiß ich wiederum, wie wichtig es ist, früh Entscheidungen zu treffen, die Dinge zu veräußern, sich zu »outen« – um dann zu schauen, was passiert, und mit dem Material dann weiterzuarbeiten. *Versuch über das Sterben* ist so gesehen in erster Linie ein Arbeitsprozess: Zum einen gibt es diese Erfahrungen mit meinem Vater und das gemeinsame Erlernen des Krankseins; und zum anderen den Versuch, darüber nachzudenken, was genau in diesem einen Jahr stattgefunden hat in Bezug auf unsere Beziehung, die maßgeblich dadurch beeinflusst wurde, dass er meinen Geschwistern und mir gegenüber sehr früh den Gedanken des assistierten Suizids geäußert hat. Dieses Coming-out hat eine besondere Intimität ermöglicht. Immerhin ist unser Vater das Risiko eingegangen, uns das zuzumuten. Er hat seinen Gedanken auf uns losgelassen und ging die Wette ein, dass



Boris Nikitin, *Versuch über das Sterben*, 2019

wir darauf angemessen reagieren. Über diese Wette wollte ich schreiben und auf der Bühne sprechen. Als Künstler werde ich ja auch dafür bezahlt, Arbeit in Dinge zu investieren, für die andere Menschen keine Zeit haben. Ich eigne mir durch Arbeit etwas an, das mir bis zu dem Zeitpunkt verunsichernd, beängstigend, vielleicht schambesetzt oder fremd war, und in diese Fremdheit versuche ich mich einzuschreiben. Der Akt des Veröffentlichens vor einem Publikum ist ein konstitutiver Aspekt dieser Aneignung. Kurz gesagt: Die Dramaturgie des Abends besteht darin, dass ich nichts anderes tue, als dass ich auf eine Bühne gehe und über diese Dinge spreche.

Fremdheit heißt ja, dass etwas nicht aufgeht, dass ein Rest bleibt. Ich will nicht sagen ein ›unbegriffener‹ Rest, ich will auch nicht sagen ein ›unerlebter‹ oder ›nicht empfundener‹ Rest, aber ein

Rest, der deine Beziehung zum Tod, deine Beziehung zum Vater als solche trifft.

Drei Stunden lang, so berichtest du, hast du versucht, deinem Vater den Exit-Wunsch auszureden, bis du dich schließlich dafür entschuldigst, dass du ihn so bedrängst, obwohl du ihm versprochen hattest, ihn in seinem letzten Jahr einfach nur zu begleiten und zu unterstützen. In diesem Moment gestehst du ihm deine Liebe. Dein Vater lächelt. Als wäre es eigentlich um eine Herausforderung an euch gegangen: Klärt euer Verhältnis zu mir und erlaubt mir, mein Verhältnis zu euch zu klären. Das war kein Moment der Fremdheit, sondern der Brüderlichkeit, wie du sagst. Das ist das Gegenteil von Fremdheit. Was also, um bei der Frage zu bleiben, bleibt fremd?

Ich versuche mich der Frage mal schrittweise anzunähern: Das Fremde ist für mich einerseits das, wovor ich mich fürchte, aber das zugleich die Hoffnung in sich birgt, dass die Dinge anders sein können. Ohne das Fremde, das Andere, droht die Realität gleichförmig und alternativlos zu werden.

Zugleich ist für mich das Fremde vor allem meine eigene Entfremdung gegenüber der Realität – wenn ich nichts mehr wage: der Zustand der Depression. Die scheinbare Unmöglichkeit jeglichen Handelns, durch welche das Fremde überhaupt erst zur Bedrohung wird; nicht zuletzt das Fremde in mir selbst. Dieser Fremdheit versuche ich zu begegnen, indem ich mich für sie zu interessieren beginne. In besagter Situation mit meinem Vater traute ich mich zum ersten Mal, meine gut eingebüttete Rolle des verständnisvollen, superliberalen Künstlers abzulegen und ihm gegenüber schamlos zu werden: einerseits einzugeben, dass ich nicht möchte, dass er stirbt, andererseits ihm all die Dinge zu sagen, die ich gesagt haben wollte. Und plötzlich waren wir in diesem krassen Moment...

...ein Moment, auf den ihr möglicherweise beide gewartet hattet...

...und in dem plötzlich die Masken gefallen sind und ich das Gefühl hatte, okay, wir sind gerade zwei sterbliche Personen in einem Raum, die einfach nur ihre gegenseitige Verwundbarkeit anerkennen. Für einen Moment spielte diese Ordnung von Vater und Sohn keine Rolle mehr. Fremd war in diesem Augenblick vielleicht nur diese Möglichkeit der Brüderlichkeit. Dass man komplett offen zueinander sein kann. Es hatte etwas Rauschartiges.

Dieser Moment hatte etwas von einer Aneignung. Ich benutze diesen Begriff sehr oft und verbinde mit ihm seit 2016, seit *Martin Luther Propagandastück*, zugleich meinen Begriff von Arbeit. Mit Arbeit meine ich das Einwirken in die Wirklichkeit, damit sie sich verändert durch das, was ich tue, denke oder kommuniziere. In dem Moment, in dem ich meinem Vater sage: »Ich will nicht, dass du das tust!«, oder dass ich ihn liebe, beginne ich, in die gemeinsame Realität einzuwirken. Dadurch wird sie mir weniger fremd. Ich versuche Teil der Realität und ihrer Fremdheit zu werden, anstatt mich gegen sie zu wehren.

Das ist eine interessante Verdrehung des kapitalistischen Begriffs der Aneignung. Es geht nicht darum, dir eine Sache anzueignen, sondern du willst von der Sache angeeignet werden. Du willst sie begreifen können als das, was sie ist. Du willst ein Verhältnis zu ihr finden, das von ihr, von der Sache her, zu denken ist.

Das könnte man so sagen. Ich will Anteil an der Realität haben. Und ich will auch ein Akteur sein und nicht nur ein passives Objekt. Ich bin jemand, der tendenziell sehr distanziert auf die Dinge schaut, und habe den Reflex, mich erst einmal vor der



How to win friends & influence people, 2013

Realität schützen zu wollen. Wenn dieser Reflex zu dominant wird, werde ich lethargisch, und die Welt wird mir fremd. Daher muss ich mich immer wieder dazu motivieren, mich in die Realität hineinzu geben, in Beziehungen einzutreten, bestimmte Dinge zu wagen. Die Begegnung mit der Sterblichkeit schafft in diesem Zusammenhang eine verblüffende Klarheit, denn für einen Moment wird evident, dass du dich letztlich nicht vor allem und allen schützen kannst. Unsere Körper sind verwundbar, sind sterblich, und das ist kein Mangel, sondern eine schlichte Tatsache, und es ist unsinnig, permanent vor dem Einzigsten wegzurennen, das man tatsächlich mit allen teilt. Dieses Wegrennen entfremdet. Weil es einen vereinzeln lässt. Vielleicht ist aus diesem Grund so eine Totenfeier, wie du sie anfangs beschrieben hast, ein Moment von »Triumph«, von Befreiung. Die gemeinschaftliche Begegnung mit der Sterblichkeit öffnet für einen

Moment den Blick auf ein gemeinsam geteiltes Leben – nicht als Zwangsläufigkeit, sondern als Möglichkeit.

Das überzeugt mich auch im Umgang mit deiner Arbeit. Du lässt aus dieser Distanz heraus ein Verhältnis entstehen, das du dem Publikum zur Verfügung stellst. In der Gegenwart des Theaterstücks wird eine andere Gegenwart als solche greifbar. Ich erinnere mich an die Szene, die du in *How to win friends & influence people* (2013) und in *Martin Luther Propagandastück* (2016) aufgreifst, in der der ungläubige Thomas von Jesus aufgefordert wird, die Hand in seine Wunde zu legen, damit er sieht, dass er tatsächlich der am Kreuz gefolterte Jesus Christus ist – und er in letzter Minute die Hand eben nicht in die Wunde legt. Das ist der Moment der Gegenwart, auf den es ankommt, ein Verzicht auf die Aneignung. Im Moment dieser Erfahrung erübrigtsich die Erfahrung.

Interessant, dass du das so beschreibst. Die Schwierigkeit ist ja immer, die »Gegenwart« als abstrakte, allgemeine Größe von der unmittelbar am Körper erfahrbaren Gegenwart zu unterscheiden – also jener Wirklichkeit, die konkret auf mich einwirkt und auf die ich gleichzeitig passiv oder aktiv einwirke. Im Theater kann ich das zu meiner Spielfläche machen. Ich frage mich sehr oft, wer und was daran beteiligt ist, wie ich etwas wahrnehme, empfinde, denke, und welche Rolle ich dabei eigentlich spiele. Als Künstler wiederum habe ich das notorische Bedürfnis, meine Beobachtungen mit anderen zu teilen. Das Theater ist für mich gewissermaßen Versuchsstück und Sendegerät in einem. Der Raum ist dabei entscheidend, denn er bildet einen Teil des Rahmens, ist aber auch selbst Material. Er ist Kontext und Inhalt zugleich. Das ist auch der Grund, warum ich meistens kein Bühnenbild habe, sondern der scheinbar neutrale

Theaterraum oft selbst das Bühnenbild ist. Deswegen beleuchte ich sowohl die Wände der Blackbox als auch den Zuschauerraum und versuche nicht, sie als neutralen Rahmen auszublenden. Ich bin Teil dieses Realraumes und nicht nur ein aus der Distanz zuschauendes Publikum. Diese Beziehung, diese körperliche Angelegenheit, möchte ich selbst erfahren. Das macht für mich die Möglichkeit von Theatralität aus. Es ist nicht nur ein intellektueller oder kritischer Vorgang des Rezipierens und Interpretierens, sondern man wird als Zuschauer*in auch physisch reingezogen.

Das bringt mich zu deinem Interesse an der Wirklichkeit. Ich habe das immer so rezipiert, dass du den grundsätzlichen Verdacht hegst, dass wir letztlich nicht von der Wirklichkeit, sondern von Fiktionen umgeben sind. Doch das war vielleicht ein Missverständnis. Zum einen schilderst du in *Versuch über das Sterben* dein Coming-out-Erlebnis vor zwanzig Jahren so, als würden Kulissen beiseitegeschoben, die dein Leben bis dahin wie in eine Art Käfig eingesperrt hatten, zum anderen versuchst du in deiner Theaterarbeit nicht nur, die Kulissen beiseitezuschieben, sondern den Prozess zu beobachten, in dem wir alle daran teilnehmen, sie aufzustellen. Du gehst also nicht nur einem Verdacht nach, wie ich zuerst annahm, sondern du rekonstruierst die zuweilen hilflose, zuweilen raffinierte Art und Weise, wie wir uns unsere Wirklichkeit zurechtlegen, sie zum Gewebe machen, in dem wir uns bewegen. Deswegen gehst du von der Gegenwart aus. Wer hält diese Gegenwart aus, blank und offen, wie sie jeweils ist? Wer schafft es, sie nicht sofort mit Erinnerungen an die Vergangenheit und Erwartungen einer spezifischen Zukunft dem Blick zu entziehen? Das ist wieder so ein Moment, der auch in Weisheitslehren wichtig ist: Wie lässt sich der Blick für die alternativen Pfade öffnen, die in jeder Gegenwart enthalten

sind? Wie lässt er sich dafür öffnen, dass *wir uns selbst* mit Blockaden umstellen? Wovor fürchten wir uns?

Das sind absolut entscheidende Fragen. Als Regisseur*in, Autor*in oder Performer*in bist du immer in gewisser Weise mit dem konfrontiert, wovor du dich fürchtest. Das gehört zu den Bedingungen der Probenrealität. Daraus resultiert der »Druck«. Aber es ist zugleich dein Material: Wie weit bin ich bereit zu gehen? Wo zensiere ich mich selbst und warum? Was sind die Grenzen meines Vorstellungsvermögens und warum hab ich die aufgebaut und mit wem?

Solche Fragen schwingen bei der Arbeit bewusst oder unbewusst mit – immerhin outletet man sie irgendwann vor einer Öffentlichkeit. Als Regisseur kann ich wiederum den Theaterraum während der Arbeit dazu nutzen, mir selbst beim Zuschauen zuzuschauen und mich genau mit diesen Fragen zu konfrontieren und dann anzufangen, mit ihnen zu spielen. Dadurch werde ich zum Teilhaber der Gegenwart und ihrer Wirkungskräfte; gleichzeitig werde ich selbst ihr Material.

Ich verstehe allerdings, warum das Missverständnis, von dem du sprichst, entstanden ist. In meinen ersten Arbeiten von 2007 bis 2011 habe ich mich sehr viel mit Echtheit und deren Fälschung beschäftigt. Das waren teilweise wirklich primär Inszenierungen eines Metadiskurses und ein Spiel mit der Selbstreflexivität, vor dem Hintergrund meiner Kritik am Dokumentarischen Theater und dessen Fokussierung auf »echte Biografien« von »echten Menschen«. Ich habe viel mit Täuschungseffekten gearbeitet und wollte beweisen, dass letztlich das »Echte« immer das ist, was wir für echt halten wollen. Ich wollte auf die Produktionsbedingungen des »Echten« verweisen.

Ab 2012, mit *Bartleby* und *How to win friends & influence people*, begann dann etwas Neues: Mir wurde mit Blick auf

meine eigene Biografie klar, dass diese Dekonstruktion von Realität nicht einfach ein postmodernes Gedankenspiel ist, sondern die Voraussetzung für mich darstellt, Handlungsfähigkeit denken zu können. Wenn die Realität ein soziales Konstrukt ist, wenn sie falschbar ist, dann entsteht daraus zugleich die Möglichkeit, selbst in diese Konstruktion einzuwirken. Weil sie eben nicht etwas Abgeschlossenes, Gottgegebenes, Unabänderliches ist, sondern eine gemeinsame, von Normen, von Kommunikation gestaltete Realität. Das war für mich eine gedankliche Befreiung. Daraus entwickelte ich für mich meinen Arbeitsbegriff.

Es gibt zur Konstruktion keinen Gegenbegriff. Es gibt nicht einerseits das Konstruierte und andererseits das Wirkliche, es gibt nur das Konstruierte.

Und das ist das Wirkliche, das ist die Wirklichkeit.

Im Plural, natürlich.

Genau. Wir verstehen, dass es das eine homogene Realitätsystem nicht gibt. Es gibt mit- und gegeneinander konkurrierende Realitäten. Das ist die Wettbewerbssituation, in der wir uns befinden. Was nicht heißt, dass es gar keine stabilen Wahrheiten gibt. Dass wir geboren werden und sterben, ist eine unbestreitbare, stabile Realität.

Die aristotelische Logik unterscheidet zwischen den drei Modalitäten der Notwendigkeit, der Möglichkeit und der Kontingenz. Die Möglichkeit verweist auf eine gewisse Dynamik, die man nutzen oder verstreichen lassen kann, während sich die Kontingenz auf die Zukunft bezieht: Es kann dieses oder es kann jenes der Fall sein; eine Aussage über zukünftige Ereignisse ist

weder wahr noch falsch. Wirklich trennscharf war diese Unterscheidung zwischen den drei Modalitäten wohl noch nie, aber darauf kommt es auch nicht an, wenn man die Wirklichkeit in Bewegung halten will. In der Moderne haben sich die Referenzrahmen für das Notwendige, das Mögliche und das Kontingente weiter verflüchtigt. Deswegen finde ich es interessant, wie du alle drei Kategorien haarscharf aufeinander beziehst, die eine sich an den anderen brechen lässt. Wir erleben auch in der gegenwärtigen Pandemie, wie schwer es den Leuten fällt, Notwendigkeiten zu akzeptieren. Man sucht zwar dauernd nach den bleibenden Wahrheiten, hält es aber nicht aus, wenn tatsächlich einmal eine auftritt. In welcher Modalität operiert das Virus? Das Virus lässt so wenig mit sich spaßen wie der Tod oder die Homosexualität. Doch das heißt noch lange nicht, dass es ausschließlich eine – und auch noch eine eindeutige – Möglichkeit gibt, mit den Notwendigkeiten umzugehen.

Deswegen würde ich sagen, dass der Tod durchaus Möglichkeiten eröffnet – sofern ich mich auf eine Auseinandersetzung mit meiner Sterblichkeit einlasse. Weil es mich dazu bringt, darüber nachzudenken, dass die Sterblichkeit und Verwundbarkeit unserer Körper vielleicht kein Makel sind, sondern eine Fähigkeit. Auf einmal öffnet sich eine Perspektive, in der ich weniger Angst vor dem Sterben habe. Eben weil ich sterben *kann*. Dieser Körper *kann* das. Das Wegrennen vor dem Tod hat ja etwas Komisches, denn am Schluss sterben wir ja trotzdem.

Das erinnert mich an die Haltung der Palliativmedizin. Die Palliativmedizin erschöpft sich nicht darin, den unaufhaltsamen Prozess des Todes zu begleiten und möglichst schmerzfrei zu machen. Sondern sie besteht darin, inmitten dieses unaufhaltsamen Prozesses kleine Verbesserungen zu erreichen. Die Ster-

ARBEIT

Der größte Trieb des Menschen ist sein Bedürfnis nach Wirksamkeit. Wirksamkeit im Sinne von Einwirkung auf die Wirklichkeit in einer Weise, dass sie sich, und sei es in einem noch so geringen Maße, verändert.

Das Wort für diesen Akt der Einwirkung heißt: Arbeit.

Und das Wort für den Grad an Einwirkungsmöglichkeit heißt: Macht.
Also, Arbeit und Macht.

Nehmen wir zum Beispiel einen Tischler oder einen Zimmermann. Er nimmt ein Stück Holz und zimmert daraus einen Tisch. Indem er auf dieses Stück Holz einwirkt, verändert er dessen Wirklichkeit. Dieses Stück Holz sieht nachher anders aus.

Das ist eine Form von Macht: Man macht etwas, man verändert etwas, das hat einen Effekt, und nachher ist es da.

Das ist Wirksamkeit. Und das produziert Glück.

Doch wenn ich meine Wirksamkeit mehr und mehr verliere, wenn ich merke, dass ich keinen Einfluss auf diese Wirklichkeit mehr habe – ich wirke nicht ein, ich bin wirkungslos, und die Realität verhält sich mir gegenüber gleichgültig, für sie ist es gar nicht relevant, ob ich hier bin oder nicht –, dann denke ich: Das halte ich nicht aus.

Dieses Gefühl von Wirkungslosigkeit und Ohnmacht, diesen Stillstand halte ich nicht aus.

Und wessen es dann bedarf, meine Damen und Herren, ist eine Unterbrechung dieser Dynamik des Stillstands.

Es gibt zwei Möglichkeiten der Unterbrechung.

Die eine ist: Sie zerstören irgendwas.

Sie nehmen einen Stein, werfen ihn in ein Fenster, das Fenster zer-springt.

Das ist dann ein Moment des Glücks, weil Sie merken: Sie haben eine Relevanz. Sie wirken auf die Wirklichkeit ein und sie verändert sich. Sie haben was getan.

Sie haben gearbeitet.

Das ist ein gutes Gefühl. Ein Gefühl von Macht.

Das ist etwas, das Sie behalten möchten. Und deshalb werfen Sie vielleicht einen weiteren Stein und merken, wie Sie sich allmählich ein bisschen sicherer fühlen in Ihrer Haut. Weil Sie das Gefühl bekommen, dass Sie der Welt doch nicht scheißegal sind. Weil Sie sie verändern können. Sie haben die Möglichkeit, Steine zu werfen.

Oder etwas in die Luft zu sprengen.

Die andere Möglichkeit ist: Ich richte den Stein gegen mich selbst und versuche, die Zerstörungskraft auf mich selbst anzuwenden.

(Martin Luther Propagandastück, 2016)

»Ein Schritt ins Leere«

Joy Kristin Kalu im Gespräch mit
Boris Nikitin über Verwundbarkeit,
Coming-outs und *Hamlet*

Joy Kristin Kalu: Ich fange mit einer Frage an, die ich dir schon seit Langem stellen möchte. Der Begriff der Verwundbarkeit wird nicht nur mit deiner Arbeit in Verbindung gebracht, sondern du benutzt ihn auch selbst ganz gezielt. Den Begriff der Verletzlichkeit, den ich oft benutze, verwendest du nie. Ist das eine bewusste Setzung? Erzählt der Begriff für dich etwas anderes?

Boris Nikitin: Für mich verweist »Verwundbarkeit« mehr auf den physischen Körper, auf die physische Verwundung. »Verletzlichkeit« assoziiere ich eher mit einer mentalen Empfindsamkeit. Sie ist subjektiver, mehr nach innen gerichtet. Im deutschen Sprachgebrauch schwingt außerdem eine gewisse psychologische Didaktik mit, die einen falschen Assoziationsraum aufmachen würde für die Dinge, über die ich nachdenken will.

Das stimmt. »Verwundbarkeit« hat eine konkret leibliche Dimension.

Dadurch kann ich mein Erleben von Realität besser verstehen – als eine Erfahrung, die ich, auch wenn ich das oft vergesse, ganz wesentlich mit meinem Körper mache. Leibliche Verwundbarkeit heißt für mich, dass mein Körper ein Produkt der Zeit ist, dass er sich verändert, altert, krank wird, sterblich ist. Er ist den Witterungen der Realität ausgesetzt. Zugleich bestimmt die Verwundbarkeit die politische Dimension meines Körpers. Die Wirklichkeit wirkt mit all ihren sozialen Kräften permanent auf ihn ein, er kann angegriffen, ausgegrenzt, verletzt, geschunden, geliebt, begehrt werden. Zugleich kann ich mit ihm auf die

Realität einwirken, z.B. indem ich mich mit meinem Körper sichtbar, angreifbar, eben verwundbar mache. Die Verwundbarkeit ist gewissermaßen die Fähigkeit, die meinen Körper und die Realität miteinander verbindet. Es ist die *ability*, die in dem englischen Begriff *vulnerability* steckt.

In *Versuch über das Sterben* (2019) beschreibst du dieses Potential der Verwundbarkeit, das in *vulnerability* angelegt ist. Hast du dir diese Kraft erst mit Hilfe des Begriffs vergegenwärtigt?

Ja. Als *Hamlet* 2016 nach Athen eingeladen wurde, schrieb ich für das Programmheft einen Text, in dem ich mich mit dem Thema der Sichtbarkeit im Stück auseinandersetze: bereits angelegt im Bühnenbild, dieser Plattform, die Julia*ns Körper besonders exponiert, dann durch die Kamera, die permanent auf Julia*n gerichtet ist und ihr Bild auf ein Billboard projiziert, vor allem aber durch Julia*ns Performance selbst, die davon lebt, wie sie sich dem Publikum gegenüber ausstellt und es gleichzeitig angreift. Das Schreiben führte zu weiteren Gedanken: »*Visibility is vulnerability.*« Auf einmal tauchte dieses Wort *ability* vor mir auf, buchstäblich eingeschrieben in die Verwundbarkeit. Das hat für mich die Bedeutung dieses Begriffs komplett umgedreht. Plötzlich erschien mir Verwundbarkeit als progressive Kraft, als *Fähigkeit*. Und ich fragte mich, ob die Bühne vielleicht ein paradigmatischer Ort ist, an dem diese Umdeutung stattfinden kann, weil sie ein Ort ist, an dem Menschen sich aktiv sichtbar, angreifbar und kritisierbar machen.

Den Gedanken finde ich spannend. Es war für mich neu, über Verwundbarkeit als *agency* nachzudenken und nicht als etwas, das einem widerfährt. Und es macht Sinn, dass die Aufführung – als Ort, an dem tatsächlich etwas live bezeugt wird – die Ver-

änderung von Wirklichkeit ermöglicht. Die Bühne ist der prädestinierte Ort für ein Bekenntnis. Einfach weil das Bezeugen hier gleichzeitig mit dem Sprechakt oder dem Akt des Zeigens stattfindet, also mit dem, was du in *Versuch über das Sterben* weit gefasst als Coming-out beschreibst.

Total. Im Grunde ist ja jede Theateraufführung in sich selbst ein Coming-out – ein Veröffentlichen und Ausstellen von etwas, in das du dein ganz persönliches Denken, Fühlen, Bewerten, also Arbeiten, eingewebt hast und mit dem du bestimmte Grenzen zu berühren oder zu überschreiten versuchst. In diesem Überschreiten vor anderen liegt die Intimität der künstlerischen Arbeit.

Die Theatermetapher ermöglicht es, nochmal anders über Akte der Selbst-Exponierung in weniger geschützten Öffentlichkeiten nachzudenken: Das Coming-out ist der Schritt hinaus mit meinem Körper vor die Körper anderer. Verwundbarkeit wird zu *agency*, weil ich plötzlich genau das, was mich von dem Coming-out immer beharrlich abhält – die Angst vor dem Urteil anderer, vor der Verachtung, vor der körperlichen Verletzung –, zu meinem eigentlichen Wetteinsatz mache. Ich wette gegen eine Realität, die mir sagt, dass ich stillhalten und mich lieber verstecken soll, oder von der ich denke, dass sie es mir sagt. Ich wette also auch gegen mich selbst bzw. gegen mein bisheriges Selbst. Ich oute mich, *weil* ich es nicht sollte.

In *Versuch über das Sterben* gehst du so weit, die Verwundbarkeit als Waffe zu benennen, ein Thema, das in *Hamlet* stark aufscheint. In der Inszenierung wird ja ganz konkret mit den Unklarheiten der vollzogenen Veröffentlichungen gespielt: Sind sie authentisch? Sind sie biografisch? Was ist die Figur, was ist die Rolle? Oft ist das Resultat dieser Verunsicherung dann eine spürbare Verwundbarkeit des Publikums.



Hamlet, 2016

Dass ich diesen Begriff der »vulner-ability« entdeckt habe, während ich über *Hamlet* geschrieben habe, ist kein Zufall. Es ist genau die gegensätzliche, doppelte Eigenschaft, die Hamlet/Julia*ⁿ für mich verkörpert. Einerseits exponiert und verletzbar zu sein, andererseits diese Eigenschaften zu nutzen, um anzugreifen oder, etwas weniger dramatisch, einfach überhaupt erst einmal *dazu sein* in der Realität. Allein das kann schon eine Transformation sein.

Ich habe diese Kraft, die aus der Verwundbarkeit entsteht, noch mal sehr leiblich erfahren, als ich mir die Aufzeichnungen von *Versuch über das Sterben* und *Hamlet* nacheinander angesehen und anschließend kaum ein Auge zugetan habe. Obwohl ich beide Inszenierungen kenne und gestern nur die Dokumentationen gesichtet habe, haben mich die Arbeiten sehr mitgenommen. Das finde ich wirklich erstaunlich. Es hat vermutlich viel mit den vollzogenen Veröffentlichungen zu tun.

Du hast diese Coming-outs in *Versuch über das Sterben* als Doppelfigur beschrieben. Zum einen führt eine Veröffentlichung die Person, die sich öffnet, zu einer Verbindung mit sich, da sie mit sich selbst identischer werden kann. Und gleichzeitig beschreibst du das Bekenntnis als ein Angebot an die Bezeugenden, sich solidarisch zu verbinden und auch sich selbst ein Stück weit zu offenbaren. Meine Rezeptionserfahrung von *Hamlet* war allerdings eine ganz andere. Ich habe mich komplett auf mich zurückgeworfen gefühlt. Kannst du diese doppelte Verbindung, die du dem Akt des »Sich-verwundbar-Machens« im Theater zuschreibst, noch mal mit deinen Worten beschreiben?

Mich interessiert das Coming-out u. a. als spezielle Form des Dokumentarischen, dem ich ja sonst eher skeptisch gegenüberstehe, weil darin oftmals Dokumente und Zeug*innen als Mittel zum Zweck verwendet werden.

Interessant am Coming-out ist, dass es sich aber um einen Akt des Dokumentarischen handelt, der Realität nicht nur darzustellen versucht, sondern sie durch den Akt bereits verschiebt. Die »Veröffentlichung« verändert die Person. Indem sie sich vor anderen veröffentlicht und angreifbar, eben verwundbar, macht, beginnt sie, die Deutungshoheit über ihr Selbstbild zu beanspruchen und auf die Art und Weise einzuwirken, wie die Menschen auf sie zurückblicken. Sie nimmt die Produktionsmittel selbst in die Hand, ist nicht nur Gegenstand des dokumentarischen Aktes, sondern auch dessen Autor*in und Produzent*in. In diesem Moment wird das Dokumentarische tatsächlich emanzipatorisch und nicht bloß didaktisch.

Indem sich die Person ihr Selbstbild aneignet, verändert sie nicht nur sich selbst, sondern zugleich auch das Gegenüber, das Zeug*in des Coming-out wird. Der ganze Vorgang hat etwas Schillerndes, weil der Körper plötzlich neu gedeutet wird. Obwohl du immer noch gleich ausschaust, wirst du zu jemand anderem. Gleichzeitig hat dieser Moment etwas Verunsicherdes, Krisenhaftes, weil gewohnte, scheinbar unumstößliche Zuschreibungen und Bedeutungen plötzlich in Bewegung geraten. Es ist für beide Seiten eine Herausforderung. Aber es ist auch ein Angebot.

Es ist auf jeden Fall ein großzügiges Angebot. Fast beinhaltet es die Unterstellung, dass man gehört und anerkannt werden wird. Dass sich das, was man dem Gegenüber vertrauensvoll anträgt, direkt mit diesem Akt vollzieht. Natürlich gibt es auch Fälle, in denen das nicht klappt. Es bleibt ein riskanter Akt, weil er scheitern kann.

Ein Zitat zum Coming-out aus *Versuch über das Sterben* hat mich besonders beschäftigt: »Es ist ein Schritt ins Leere, plötzlich wird etwas möglich.« Der Schritt ins Nichts ist gleichzeitig

die Notwendigkeit, um einen Möglichkeitsraum zu öffnen. Das ist ein ungeheuerlicher Gedanke, und ich finde es spannend, wie weit du den Begriff des Coming-out in diesem Zusammenhang öffnest. Wir kennen ihn ja in Bezug auf Bekenntnisse, in denen es um Begehrten geht, um Sexualität oder auch Geschlechtsidentität. Dir geht es hier aber um ganz vielfältige und unterschiedliche Arten des Bekenntnisses.

Irgendwann hab ich begonnen, mein eigenes schwules Coming-out auf andere Erfahrungen hin zu analogisieren. Als ich *Versuch* schrieb, in dem es ja um meinen Vater und seinen offen ausgesprochenen Suizidgedanken geht, entwickelte ich es zu einer allgemeineren Form: Menschen, die »rausgehen«, sprechen und sich dadurch verwundbar machen. Der Begriff kommt aus der queeren Kultur, aber ich finde es produktiv, ihn auf vermeintlich nicht-quere Erfahrungswelten auszuweiten. Mein Vater und ich – wir beide haben uns geoutet. Natürlich sind die Hintergründe unterschiedlich, aber beide verbindet die Tatsache eines konkreten Aussprechens von etwas, das davor unaussprechbar war.

In diesem Zusammenhang würde ich gerne mit dir über die Inszenierung von *Versuch über das Sterben* sprechen, die sehr minimalistisch ist: Du sitzt auf einem Stuhl im Spot, hast Zettel in der Hand und liest den Text bis auf einige Halbsätze und Wörter komplett ab. Dabei entsteht die Wirkung, dass du nicht nur einen Text über ein Bekenntnis vorträgst, sondern gleichzeitig das Bekenntnis vollziehest.

Wie schaffst du es, diesen Raum so aufzubauen? Denn natürlich ist es keine Selbstverständlichkeit, dass sich genau diese performative, Wirklichkeit verändernde Kraft auch entfaltet. Wie hast du diesen Raum für dich gebaut? Vollziehst du in jeder Aufführung ein Coming-out?

»Die Re- präsentation wird zur Dauersorge«

Christine Wahl im Gespräch mit Boris Nikitin
über *Big Brother*, Selbst-Darstellung und
ambivalente Öffentlichkeiten

Christine Wahl: Für dein Stück *Erste Staffel. 20 Jahre Großer Bruder* (2020) hast du ein Fernsehformat als Vorlage gewählt: *Big Brother* aus dem Jahr 2000, die erste Reality-TV-Show überhaupt. Was hat dich konkret daran interessiert?

Boris Nikitin: Interessiert hat mich vor allem das Dilemma der Selbst-Repräsentation. Wie du weißt, pflege ich seit Langem eine fruchtbare künstlerische Hassliebe zum Dokumentarischen. Die Auseinandersetzung mit seinen Konstruktionsmechanismen und die Parallelität zur Propaganda sind seit 2007 eine fortlaufende Leidenschaft, die mehr oder weniger alle meine Performances, Stücke, Festivals und Konferenzen prägt. Und in dem Zusammenhang beschäftigte mich seit jeher vor allem das, was man die Figur des »Selbst-Darstellers« oder der Zeugin nennen könnte; also Menschen, die – mit oder ohne Schauspielausbildung – unter ihrem bürgerlichen Namen auf die Bühne gehen oder sich vor eine Kamera setzen und sich dabei gewissermaßen selbst repräsentieren – inklusive der damit einhergehenden Behauptung des Realen, mit all ihren Reizen, Problemen und Widersprüchlichkeiten.

Wie du weißt, stand ich diesem Format immer kritisch gegenüber, fragte mich – und da bin ich natürlich nicht der Einzige –, inwiefern dieses aufgeführte biografische Selbst letztlich eine konstruierte Rolle darstellt, und vor allem, wie sehr diese auf jene zurückfällt, die sie verkörpern. Eine Art documentary trap. Gerade meine frühen Arbeiten *F wie Fälschung* (2008) oder *Imitation of Life* (2009) waren diesbezüglich Versuche einer experimentellen Form des Dokumentarischen; ich fragte mich, ob

Performer*innen, die auf der Bühne ihre Biografie verhandelten, zugleich davon »befreit« werden konnten, sie selbst sein zu müssen. Es waren erste Essays über Möglichkeiten der Nicht-Identität, der Transformation.

In dieser ganzen Auseinandersetzung interessierten mich jedenfalls schon früh die strukturellen Parallelen des Dokumentarischen zum Format des Reality-TV, das 2000 mit *Big Brother* eingesetzt hat. *Big Brother* markierte ja einen krassen Paradigmenwechsel in der Medienwelt, nicht nur für das Fernsehen, sondern weit darüber hinaus. Die Idee, dass »normale Bürger*innen« als sie selbst vor die Kamera gestellt werden, hatte es bis dato so nicht gegeben. Man kannte vielleicht Laien aus Talk- oder Gameshows, aber dass sie zum Gegenstand einer kompletten Erzählung werden und alle dabei zuschauen – das war eine echte Zäsur. Da ereignete sich etwas, das man als die Geburt des »professionellen Laien« aus dem Geiste einer demokratischen, emanzipierten, neoliberalen Post-1989-Kultur bezeichnen könnte. Aber was passierte da genau? Ich hatte das Gefühl, dass in dem Material eine Art Schlüssel zum Verständnis unserer heutigen Zeit lag. In den vergangenen Jahren spielte ich daher immer wieder mit dem Gedanken, etwas über *Big Brother* zu machen, aber es fehlte der passende Rahmen. Schließlich kündigte sich 2020 das 20-jährige Jubiläum der ersten Staffel an. So kam es zu dieser Arbeit.

Dein Abend spielt gewissermaßen auf – und mit – zwei Zeitschienen. Zum einen nimmt er die Show selbst über weite Strecken im Stil eines Reenactments in den Fokus. Zum anderen gibt es eben diesen Blick von heute: Die Tatsache, dass es sich um ein historisches Format handelt, an dem man viele Entwicklungen zeigen kann, wird deutlich markiert.



Erste Staffel. 20 Jahre Großer Bruder, 2020

Ich fand es künstlerisch interessant zu behaupten, dass vieles von dem, was uns heute so normal erscheint, mit diesem Ereignis begonnen hat: Zehn Menschen ziehen freiwillig in einen Container, verbringen dort hundert Tage und tun erst einmal nichts anderes als »sie selbst zu sein«. Sie putzen sich die Zähne, schlafen, hängen im Garten in der Sonne ab und lassen sich rund um die Uhr von einer Kamera überwachen und live dokumentieren. Das Ganze wirkt oberflächlich erst einmal wie eine naive, beschauliche, fast unschuldige Angelegenheit. Aber es ist ein K.-o.-Wettbewerb. Jede Woche werden Bewohner*innen nominiert und dann aus dem Container herausgewählt. Es ist ein Spiel, in dem die Grenzen zum Realen verwischen und die Repräsentationsverhältnisse durcheinander geschleudert werden. Fasziniert hat mich vor allem, wie viele Dinge, die unsere heutige Zeit bestimmen, hier bereits in verdichteter Weise vor-

weggenommen werden: die freiwillige Selbstüberwachung, der daraus resultierende Kurzschluss zwischen Sichtbarkeit und Anerkennung, das Casting-Prinzip, das Ich als Ware, vor allem aber die Ununterscheidbarkeit zwischen öffentlichem und privatem Selbst. Von nun an bewohnt jede*r parallel zwei Welten und zwei Körper: den privaten, gewissermaßen innerhalb des »Containers«, und den repräsentativen, der von außen beobachtet und bewertet wird.

Die Sorge darüber, wie man nach außen hin wirkt, gibt es natürlich schon vorher; Richard Sennett hat ausführlich darüber geschrieben. Doch dieser Repräsentationsraum hatte physische Grenzen: Betrat man die eigene Wohnung, entschwand man dem Blick der anderen und brauchte sich darüber keine Gedanken mehr zu machen. Diese Wand, so die Behauptung des Stücks, wird mit *Big Brother* eingerissen. Nun ist alles Bühne, es gibt keine Pause mehr von der eigenen Rolle, vom eigenen Selbst. Die Repräsentation wird zur Dauersorge. Damals haben wir über diesen Container gelacht, heute sitzen wir alle drin.

Weil wir als digitale Ichs ständig beobachtet werden und uns produzieren.

Ja. Wobei zu den wichtigen Unschärfen der digitalen »Welt« gehört, dass uneindeutig bleibt, ob wir beobachtet werden wollen oder ob wir uns zu diesem Wollen nötigen lassen. Ein interessantes Dilemma, das ja auch dazu führt, dass die wenigen, die in den digitalen Raum einmal hineingehen, je wieder herauslaufen.

Diese ambivalente Beobachtungssituation hat jedenfalls offenbar zur Folge, dass wir unser Verhalten bzw. die Art und Weise, wie wir uns repräsentieren und als wer wir erkannt werden wollen, entsprechend anpassen. Wir antizipieren die

Kamera. Bei den Vorbereitungen zu dem Stück musste ich oft an die Berichte von Ethnolog*innen denken, die bei der Dokumentation von Ritualen indigener Völker das Phänomen beobachteten, dass sich nach und nach die Handlungen an der Kamera auszurichten und entsprechend zu ändern begannen. Aus dem Ritual wurde eine Show. Das passiert gerade mit uns allen. Wir stecken mitten in einem Wandlungsprozess, mit allen Gewinnen und Verlusten. Jede*r ist bis zu einem gewissen Grad dazu aufgefordert, an einer Technologie zu partizipieren, die die wenigsten von uns wirklich bewusst gewählt haben. Eigentlich wollen die meisten ja eher in Ruhe gelassen werden. Aber nun heißt es plötzlich, dass du Aufmerksamkeit herstellen musst, weil dir sonst die soziale, politische und ökonomische Unsichtbarkeit droht – eine Art Inversion von Orwells *1984*. Das macht natürlich etwas mit uns und unseren »Selbstbildern«.

Und was für das Subjekt gilt, gilt natürlich auch für die gesamte öffentliche Kommunikation, die Politik und so weiter. Social Media hat diese Sphären grundlegend verändert.

Auf jeden Fall. Allerdings waren manche Strukturen dafür bereits durch die Kultur der 24-Stunden-News gelegt. Die gab es ja schon seit 1980, seit der Gründung von CNN, aber sie waren natürlich noch »exklusiv« und fokussierten auf wichtige Ereignisse, auf Politiker*innen, Sport, Stars etc. Wir thematisieren das auch in dem Stück.

Mit *Big Brother* verändert sich das. Dazu kommen Social Media und das Smartphone. Auf einmal kann potentiell jede*r partizipieren, was natürlich interessant ist, weil das erst einmal etwas Demokratisierendes verspricht. Jede*r kriegt – zumindest potentiell – die Möglichkeit vorzukommen, jedoch nicht mehr im alten repräsentativen Sinne, also z. B. in Form einer Mitglied-