

## Boris Nikitin // VERSUCH ÜBER DAS STERBEN (Basel)

Ein Jahr nach dem Tod seines Vaters, beginnt der Autor und Regisseur Boris Nikitin die Geschichte von dessen ALS-Erkrankung aufzuschreiben. Die Krankheit macht kurzen Prozess: Von der Diagnose bis zum Tod dauert es knapp ein Jahr. Sehr früh eröffnet der Vater, dass er einen assistierten Suizid in Erwägung zieht. Eine Aussage, die vieles ändert. In der Solo-Performance VERSUCH ÜBER DAS STERBEN verbindet Nikitin die Geschichte dieses Outings mit der Geschichte seines eigenen Coming-Outs als schwuler Mann vor 20 Jahren. Dabei entwickelt er einen Theaterabend über den Schritt in die Öffentlichkeit, das Brechen von gesellschaftlichen Tabus und die Verwundbarkeit, die sich einstellt, wenn Menschen beginnen, sich sichtbar und hörbar zu machen. VERSUCH ÜBER DAS STERBEN ist ein Stück über den Blick der Anderen, die Überwindung von Schamgrenzen und über die Utopie einer Verletzlichkeit, die kein Mangel des Menschseins ist, sondern eine revolutionäre Fähigkeit.

Der Regisseur, Autor, Essayist und Programmmacher **Boris Nikitin**, in Basel geboren und Sohn ukrainisch-slowakisch-französisch-jüdischer Einwanderer, inszeniert in der internationalen freien Szene und an deutschsprachigen Stadttheatern. Nikitins Theaterarbeiten, Texte und Festivals setzen sich mit der Darstellung und Herstellung von Identität und Realität auseinander. Seine Arbeiten sind Grenzgänge zwischen Illusionstheater und Performance, zwischen Dokument und dessen Fälschung und suchen nach jenen Zonen des Uneindeutigen und Potenziellen, in denen Individualität und Handlungsfähigkeit neu denkbar werden.

4.11. 19 - 20 Uhr  
4.11. 21 - 22 Uhr  
HochX

Pressekontakt: Claudia Illi | [presse@spielmotor.de](mailto:presse@spielmotor.de) | +49 (0) 175 97 47 975

# VERSUCH ÜBER DAS STERBEN

## Boris Nikitin

### Der unzuverlässige Zeuge

In „Sei nicht du selbst“ zeigt Boris Nikitin die Wirklichkeit als Komposition von Uneindeutigkeiten, deren Prämissen wir annehmen können – oder eben auch nicht. Ein Gespräch über Dokumentartheater und den Beginn der Revolte

*von Simone von Büren*

### **Boris Nikitin, Sie machen seit sechs Jahren dokumentarisches Theater und haben „It's The Real Thing – Basler Dokumentartage 13“ initiiert und kuratiert. Was interessiert Sie an dieser Form?**

Ich mache hundertprozentiges Illusionstheater, das manchmal so aussieht wie dokumentarisches Theater oder Performancetheater und teilweise davon ununterscheidbar ist. Man könnte meine Inszenierung als Arbeiten über das Dokumentarische beschreiben, über die Frage, welche Normen in die Darstellung von Wirklichkeit eingeschrieben sind. Als ich meine Diplomarbeit schrieb, tauchte die Frage auf, wie man das Dokumentarische von seinem juristischen Kern befreien kann. Im Dokumentarischen geht es ja oft um Zeugenschaft, und diese ist eine juristische Konstruktion, die stabil, zuverlässig und kohärent sein muss. Wenn ein Zeuge vor Gericht den Eindruck erweckt, er könnte im nächsten Moment etwas völlig anderes repräsentieren, ist er aus juristischer Sicht nicht zu gebrauchen.

In Bezug auf das Theater empfinde ich es aber als Problem, wenn Leute auf der Bühne nichts anderes sein können als sie selber. Das gibt eine Endstation „du selbst“. Ein Darsteller ist dann in einem bestimmten Konstrukt gefangen, weil seine Glaubwürdigkeit – wie die des Zeugen – entscheidend ist für die dokumentarische Behauptung.

Seitdem ich angefangen habe, mich mit Autobiografie und Selbstdarstellung auf der Bühne auseinanderzusetzen, hat mich die Möglichkeit des Anderssein, der Kontingenz interessiert. Ich habe früh begonnen, mich mit Fakes, Doppelgängern und Imitationen auseinanderzusetzen, also mit dem, was so tut, als ob es real wäre, und was mit den Werkzeugen und dem Erscheinungsbild des Wirklichen arbeitet. So kann ich Wirklichkeit als eine Komposition verstehen, die sich verändern lässt. Letztlich geht es darum, das, was wir tun oder sind, immer wieder als Möglichkeit, als Material zu verstehen. Bei meiner Produktion „Bartleby“ gingen wir von Giorgio Agambens Text „Bartleby oder die Kontingenz“ aus, der sich mit Aristoteles' Möglichkeitssatz auseinandersetzt: Nur wenn die Möglichkeit besteht, dass etwas auch nicht passiert, ist die Möglichkeit, dass es passiert, überhaupt eine Möglichkeit. Sonst wäre es eine Zwangsläufigkeit.

### **Was bedeutet das in Bezug auf das Theater?**

Dass die Person auf der Bühne im nächsten Augenblick jemand ganz anderes sein könnte. Dass es keine Zwangsläufigkeit, sondern eine von mehreren Möglichkeiten ist, wenn Malte Scholz in „F wie Fälschung“ oder „Imitation of Life“ als er selbst auf die Bühne kommt. Dass er sich im Laufe des Abends verändert und dass am Ende völlig unklar ist, wer dieser Mensch ist. Dass vielleicht alles eine Illusion ist, ein Fake. Diese Uneindeutigkeit, der Entzug von Zuschreibungen wie „echt“ oder „fiktional“ sind mir wichtig. Das hat etwas Befreiendes.

Diese Möglichkeit zum Anderssein fehlt mir im Theater fast immer. Die meisten Schauspieler können nicht anders, als schau-zu-spielen; und viele Performer, Laien oder Experten können nicht anders, als sie selbst zu sein. Das macht eine Theateraufführung unverdächtig und eindeutig.

In Zusammenhang mit Ihrer Produktion „Sei nicht du selbst“ haben Sie von Authentizität als Verschleierungsstrategie gesprochen. Wie ist das zu verstehen? Wirklichkeit auf der Bühne ist für mich immer eine Behauptung. Der Gestus der Enthüllung ist potenziell Fake. Daher ist der Spalt zwischen Dokumentation und Propaganda manchmal sehr klein. Das hat viel mit Verführung und Spiel zu tun. Im Rahmen der Basler Dokumentartage 2013 erklärte Gregor Gysi dem Publikum, welche rhetorischen Tricks er im Bundestag am Rednerpult anwendet: dass er ironisch wird, eine bestimmte Körperlichkeit annimmt, Dinge vereinfacht. Gleichzeitig bestand sein ganzer Vortrag aus lauter ironischen Vereinfachungen. Er legte die Karten offen, aber der Gestus des Karten-Offenlegens war zugleich ein rhetorischer Trick. Offenlegung und Verschleierung sind da ununterscheidbar, sie gehen bruchlos ineinander über. Ein weiteres Beispiel eines solchen Paradoxons ist der Moment in „Imitation of Life“, wo Beatrice Fleischlin erzählt, wie sie in der Schauspielausbildung gelernt hat, die Darstellung einer Emotion mit ihrer Erinnerung zu verknüpfen. Sie sagt, wenn sie auf der Bühne traurig sein müsse, erinnere sie sich, wie sie ihren Vater im Krebs-Endstadium während der letzten Wochen seines Lebens begleitet habe. Das ist ein sehr emotionaler Moment im Stück. Der ganze Akt ist aber eine Behauptung von Glaubwürdigkeitsherstellung. Sie spricht über eine Technik. Doch das Gefühl der Trauer ist real. Jedes Mal, wenn ich das sehe, verliere ich mich in dieser Unentscheidbarkeit.

**Die Behauptung der Authentizität ist im dokumentarischen Theater besonders groß. Aber sie wird unter anderem untergraben von der Reproduzierbarkeit, die eine Aufführung haben muss.**

Das Reproduzieren kann schon zum Problem werden. Wenn etwa in Jérôme Bels „Pichet Klunchun & Myself“, einem Stück, das ich sehr mag, Pichet Klunchun auf der Bühne auch nach acht Jahren immer noch einen traditionellen Tänzer behaupten muss, der keine Ahnung hat von zeitgenössischem Tanz. Und das unter seinem Namen, als er selbst. Das ist dieses Problem einer Zeugenfigur: Er repräsentiert eine kohärente Identität, friert sie ein und transportiert sie über Jahre weiter. Als hätte sich nichts verändert, potenzfrei. Da taucht plötzlich eine Identitäts- und Repräsentationspolitik auf, deren Widersprüche die Postdramatik aufzulösen versucht hat. Das hat im Kern etwas Restauratives.

**Wieso ist das dokumentarische Theater zurzeit so erfolgreich?**

Ich glaube, es liegt unter anderem daran, dass es ein sehr konkretes und in dem Sinne verständliches Genre ist. Die meisten Inszenierungen von Rimini Protokoll, Jérôme Bel, Milo Rau und anderen sind in der Wirklichkeit verankert. Sie bedienen Zeichensysteme, die wir kennen. Daher können wir sie leichter lesen. Die Überforderung des Publikums, die es sonst im Gegenwartstheater oft gibt, hat man im Dokumentarischen nie. Mich interessiert es sehr, wenn Theater das Wirkliche als Gegenstand nimmt. Aber das birgt natürlich die Gefahr, dass man das Zeichensystem oder die Semantik kritikfrei reproduziert. Dabei haben gerade Theater und Kunst die Möglichkeit und die Aufgabe, die Prämissen der Wirklichkeit zu überschreiben. She She Pop haben das von Anfang an getan, indem sie ihren Arbeiten unter anderem einen feministischen Drall gaben. Indem sie beispielsweise in „Schubladen“ die Geschichte West-Ost-Deutschlands aus einer dezidiert feministischen Perspektive schildern, machen sie auch eine Neuschreibung, eine

Überschreibung. Theater hat theoretisch dieses Potenzial, die Grammatik der Wirklichkeit zu verschieben. Dann wird der Zeuge plötzlich unzuverlässig, uneindeutig und potenziell.

**Sie beziehen die Rolle des Zeugen auf den Darsteller. Im Diskurs über Theater ist sie oft auf den Zuschauer bezogen worden.**

Es gibt auf jeden Fall beide Komponenten. Ich frage mich seit längerem, ob das Urmodell des Dokumentarischen nicht tatsächlich die Gerichtsverhandlung ist. Die Zuschauer haben in der Rolle der Geschworenen die Aufgabe, die Wahrheit, die da produziert wird, in einen Zusammenhang zu bringen. Interessant wird es aber immer dort, wo die behauptete Wirklichkeit uneindeutig wird. Die Auseinandersetzung mit dem Fake ist für mich ja nicht bloß eine ästhetische Spielerei. Mir geht es darum, dass man als Zuschauer Verantwortung für das übernehmen kann, was einem mitgeteilt wird. Uneindeutigkeit ermöglicht Entscheidbarkeit. Bei „How to win friends & influence people“, das wir letztes Jahr in der Mormonenkirche in Freiburg gemacht haben, brachte die Dramaturgin ein Zitat des amerikanischen Juristen und Lyrikers Wallace Stevens mit: „The final belief is to believe in a fiction, which you know to be a fiction, there being nothing else. The exquisite truth is to know that it is a fiction and that you believe in it willingly.“ Meistens akzeptieren wir die Fiktionen, die unsere Wirklichkeit bilden, privat, wie als Gemeinschaft. Entscheidend ist die Konsequenz: Man kann sich auch plötzlich dagegen entscheiden, die Prämissen nicht mehr annehmen. Das ist der Beginn der Revolte. Und die kann in alle Richtungen kippen.

**Sie werden in Ihrem nächsten Projekt mit Opernsängern arbeiten. Was interessiert Sie daran?**

Ich finde wahnsinnig, was mit dem Körper und der Identität eines Sängers passiert, wenn er in seinen Privatkleidern einige Meter von mir entfernt zu singen beginnt. Das hat etwas Radikales, Ekstatisches, Unheimliches. Das ist auch eine extreme Potenz. Gleichzeitig ist es höchst artifiziell und stilisiert. Es interessiert mich, diese beiden Aspekte einander gegenüberzustellen.

**Inwiefern hängt Ihre Auseinandersetzung mit dem Thema Sterbehilfe, die Sie unlängst in einem Gespräch am Theater Neumarkt thematisiert haben, mit Ihren Theaterarbeiten zusammen?**

Über diesen Potenzsatz der Möglichkeit. In der Exit-Diskussion geht es um Ermächtigung. Eine Sterbebegleiterin hat mir erzählt, dass für viele Leute, die zu Exit kommen, das Wesentliche sei, erst mal zu veröffentlichen, dass sie nicht mehr können. Die wenigsten nehmen am Schluss eine Sterbehilfe in Anspruch. Aber sie haben die Option. In dem Moment, wo ich mich fürs Sterben entscheide, kann ich mich vielleicht zum ersten Mal fürs Leben entscheiden, als Möglichkeit, nicht als Zwangsläufigkeit. Dass unsere Gesellschaft solche Orte hervorbringt, finde ich sehr aufgeklärt. Bis zu einem gewissen Grad ist das für mich eine soziale Revolution in Bezug auf den Tod. //

*Aus: Recherchen 110. Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater. Herausgegeben von Tobias Brenk, Boris Nikitin und Carena Schlewitt*

[https://www.theaterderzeit.de/buch/dokument%2C\\_fälschung%2C\\_wirklichkeit/](https://www.theaterderzeit.de/buch/dokument%2C_fälschung%2C_wirklichkeit/)