

*Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes», 2017
Einblick in Raum 2. Foto: Samuel Rubio*

Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass - Pièces sans personnes», 2016

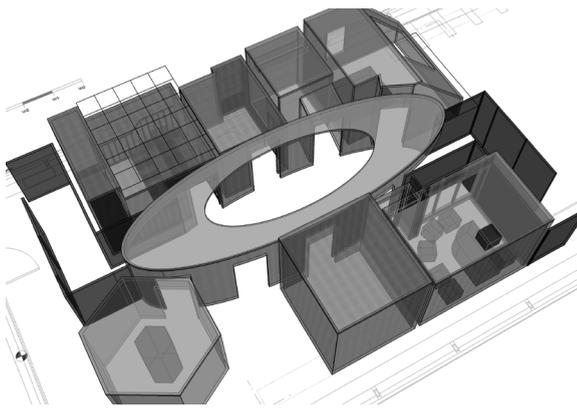
Dokumentartheater

«Rimini Protokoll» betitelt den seit dem Jahr 2000 bestehenden Zusammenschluss von Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel zu einem «Autoren-Regie-Team», das es sich zur Aufgabe macht, mit den Mitteln des Theaters investigativ, dokumentarisch oder erfinderisch die Auseinandersetzung mit Themen des Alltags aus Stadt, Staat, Politik und Gesellschaft zu suchen. In Soloprojekten, Doppel- und Dreierkonstellationen oder freien Kooperationen entstehen die Produktionen der Beteiligten. «Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht die Weiterentwicklung der Mittel des Theaters, um ungewöhnliche Sichtweisen auf unsere Wirklichkeit zu ermöglichen»¹, heißt es in der Selbstbeschreibung ihres Schaffens. Darüber hinaus versammelt Rimini Protokoll all diejenigen, die mit «gesucht, gedacht, gebastelt, geschrieben, produziert, geschuftet, gekämpft, gewagt, gezaubert, verloren und gehofft haben. Sie sind Rimini Protokoll».² Dabei thematisieren Rimini Protokoll Gegenwartsthemen unterschiedlichster Art im Kontext von Theater, Hörspiel, Film und Installation.

Häufig sind es Alltagssituationen, auf die Rimini Protokoll einen geschärften Blick freigibt oder diesen mit Mitteln des Theaters erzeugt, sodass die Inszenierung, Ritualisierung oder Theatralität alltäglicher Handlungen oder Themen zu einer künstlerischen Eigenständigkeit gelangt. Umdeutung und veränderte Lesart bestehender Veranstaltungen und Einrichtungen ergeben sich aus dem Mitwirken von Zuschauern als außenstehende Beobachter, sodass beispielsweise eine Daimler-Hauptversammlung zum Theaterstück wird, die Abläufe einer Großbaustelle sich dem Zuschauer aus wechselnder Perspektive als Gesellschaftsanalogie offenbaren oder hundert statistisch repräsentativ ausgewählte Bürger hundert Prozent Stadt wiederspiegeln. Die Definitionsschwellen von Beteiligtem, Beobachter, Akteur oder Performer sind dabei fließend und zeigen sich mitunter als eine Frage der Betrachtungsweise: «Diejenigen, die einem entgegentreten, werden hier 15 Mal als Performer benannt, 46 Mal als Darsteller, 19 Mal als Protagonisten, 25 Mal als Experten und je ein Mal als Helden des Alltags und Realitätszombies», quantifizieren und resümieren Rimini Protokoll die Zuschreibung der Beteiligten ihrer Stücke.

1 Rimini Protokoll: rimini-protokoll.de, abgerufen am 06.01.2019.

2 Birgfeld, Johannes (Hrsg.): 2010, S. 4.



*Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes»
Axonometrie: Dominic Huber*

«Eine Parallelwelt entstehen zu lassen, eine, die das Reale abstrahiert und aktuelle gesellschaftliche Tendenzen mit Humor und Ironie reflektiert, gehört zum Wesen des Theaters. Dass allerdings die Schauspieler keine Schauspieler sind, sondern Personen aus dem alltäglichen Berufsleben – sogenannte «Experten des Alltags» – die, ihre Erfahrung preisgebend, eine neue Form von Wissen generieren, ist eine Arbeits- und Präsentationsweise, die im dokumentarischen Theater [...] zum Einsatz kommt.»³

Riccarda Cappeller beschreibt in ihrer Analyse das politische Gegenwartstheater und resümiert im Hinblick auf die Arbeitsweise und Projekte von Rimini Protokoll:

«Den Inszenierungen liegt eine intensive und umfassende, häufig mehrere Jahre andauernde Recherche zugrunde, aus der zusammen mit Akteuren verschiedenster Disziplinen – der Wissenschaft, Praxis und Lehre oder ausgehend von verschiedenen Stadträumen, die ein übergeordnetes Thema verbindet, ein realer Inhalt entwickelt wird – wie in einem Dokumentarfilm, nur eben hier im Theater. [...] In ihren Theaterproduktionen überlagern sich nicht nur die Perspektiven der Akteure, sondern auch die Handlungsräume, in die der Zuschauer miteinbezogen wird.»⁴

Die aktive Thematisierung und Inszenierung ansonsten beiläufiger Ereignisse des Zeitgeschehens ermöglicht einen ungleich schärferen Blick darauf. Brisante, polarisierende oder politisch markante Themen werden mit den Mitteln des Theaters zugänglich, Gegenstände übergeordneter Debatten des Gegenwartsdiskurses für den Einzelnen nachvollziehbar; generelle oder übergeordnete Entwicklungen treten in unmittelbarem Zusammenhang mit der eigenen Person und der individuellen, spezifischen Lebenssituation. Damit gestaltet das «Dokumentartheater»,⁵ als welches Rimini Protokoll Teile ihrer Produktionen deklarieren, neben der Wissensvermittlung zumeist Anknüpfungspunkte für jeden Einzelnen, eröffnet einen Rahmen für das

3 Ebd.

4 Cappeller, Riccarda, in: Deutscher Kulutrat, Politik & Kultur, 04|2018.

5 Ebd. S.27.



*Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes»
Foto: Mathilda Olmi*

individuelle Nachvollziehen und ermöglicht das Herstellen von Analogien und Rückschlüssen zwischen übergeordnetem Ganzen und konkretem Einzelfall.

Sterben und Tod, Sepulkral- und Trauerkultur sind einer der mannigfaltigen Themenkomplexe, welchen sich Rimini Protokoll in ihrer Arbeit aus unterschiedlicher Perspektive annehmen. Angeregt durch verschiedene Aspekte – von der Gesetzeslage zur Erbschaftssteuer,⁶ über das Aufzeigen der zumeist im Verborgenen stattfindenden Tätigkeiten des Bestattungswesens⁷ bis hin zur generellen Frage nach dem Tod im Theater einerseits oder dem Überdauern von Physiognomie und Stimme eines Menschen in der Nachbildung eines Roboters⁸ andererseits – nehmen sie sich dem Themenkomplex mit unterschiedlichen Fragestellungen und aus verschiedenen Blickrichtungen an. «Sterben. Ein Prozess, der zwar oft beschrieben wird von denen, die weiterleben, aber meist mit dem Blick auf das Ungesehene – was der Sterbende wohl erlebt. Im Theater wird oft gestorben und nach Möglichkeiten gesucht, diesen Prozess erlebbar zu machen, aber von höchst lebendigen Menschen»,⁹ formulieren sie das Dilemma der Thematisierung des Sterbens mit Mitteln des Theaters, welchem sie sich insofern entziehen, als dass sie den Sterbeprozess ausklammern und sich der Vor- und Nachbereitung des Sterbens in Planung, Vorsorge, Nachlassverwaltung, Bestattungspraxis oder Erinnerungs- und Trauerarbeit annehmen. «Es gibt kein Rezept und jeder stirbt seinen individuellen Tod. Es ist so. Es gibt den Entspannten, es gibt den Sich-Wehrenden – es gibt auch die unterschiedlichsten Erkrankungen, die die unterschiedlichsten Sterbewege machen. [...] Es gibt so viele verschiedene Tode, wie es Menschen gibt»,¹⁰ resümiert die Krankenschwester Sabine Herfort in «Deadline» ihre Erfahrungen aus der Begleitung Sterbender.

«Deadline» gibt unterschiedlichen Personen, deren Berufsalltag mit Sterben und Tod verbunden ist, auf der Theaterbühne eine Plattform, um aus ihrer Berufspraxis,

6 Vgl. Rimini Protokoll (Stefan Kaegi | Dominic Huber): «Nachlass – Pièces sans personnes», 2016.

7 Vgl. Rimini Protokoll (Haug | Kaegi | Wetzl): «Deadline», 2003.

8 Vgl. Rimini Protokoll (Stefan Kaegi): «Unheimliches Tal / Uncanny Valley», 2018.

9 Birgfeld, Johannes (Hrsg.): 2010, S. 130.

10 Ebd., S.131.

ihren Erfahrungen und ihrem persönlichen Umgang mit der kontinuierlichen Konfrontation mit dem Tod zu berichten. In der Zusammenschau dieser Berichte geht es in «Deadline» um die Summe der unzähligen individuellen Tode, also «um den durchschnittlichen mitteleuropäischen Tod: das skandalös unspektakuläre Ableben, Hinscheiden, Von-uns-Gehen. Das leise Sterben und seine Organisation: [ante] und post mortem. Denn 97 Prozent der Deutschen sterben nicht auf dem Schlachtfeld, sondern meist unbeachtet im Bett. Sie sprechen keine letzten Worte, sondern verlieren nach und nach die Sprache. Der Tod ist die einzige Gewissheit der Lebenden und wird doch beharrlich vor die Tür gestellt. Tritt er ein, sind Angehörige zumeist überfordert und delegieren an Institutionen, die zum eigenen Existenzertum den zur «Sache» gewordenen Mensch pietätvoll aus der Welt schaffen»¹¹ – Vertreter dieser Institutionen kommen in «Deadline» zu Wort. Damit gelangt ein Sterben auf die Bühne, das dem Theaterkontext ansonsten fremd ist; der eigentliche, alltäglich gestorbene, individuelle Tod steht im Zentrum der Inszenierung und bildet einen Kontrapunkt zur theatralischen Inszenierung eines gespielten Bühnentodes:

«Profis im Umgang mit dem Faktum Tod sind die Darsteller, nach denen Haug | Kaegi | Wetzel für ein Theater forschen, das den Tod präsent macht, statt ihn ersatzweise vorzuführen. Experten berichten aus privater und Berufserfahrung: Gerichtsmediziner, Krematoriumsmitarbeiter, Steinbildhauer, Sterbebegleiter, Trauerfloristen, Entrümpelungsfirmen und Friedhofsmusiker zelebrieren die Linie zwischen belebtem und unbelebtem Körper. Sterben versus Bühnentod. Die unwiederholbare Momenthaftigkeit des Sterbens steht bei «Deadline» von vornherein im Kontrast zur Wiederholbarkeit, die das Theater zelebriert und Bühnentode zumeist zu tragikomischen Verrenkungen macht.»¹²

Es wird Einblick geben in die Hintergrundprozesse Sterben und Tod, die zumeist im Verborgenen agierenden Professionen deren Berufsalltag den Verstorbenen in das Zentrum der Tätigkeit stellt treten auf und machen die Theaterbühne zum Aufführungsrahmen für ihre persönlichen Berichte – dem Bühnentod hingegen wird in diesem Stück der Auftritt verwehrt.

«Die Perspektivenvielfalt lässt das Theater Wirklichkeit artikulieren und hinterfragt sie gezielt. Es geht dabei nicht um politisches Theater, sondern um den Prozess des politischen Theater-machens; das demokratische miteinander Agieren, die Reaktion auf prädestinierte Räume und den gedachten oder zumindest teilweise realisierten Boykott gegenüber Machtverhältnissen. Außerdem spielt das gemeinsame Akkumulieren und Austauschen von Wissen eine bedeutende Rolle – damit ist nicht ein auf Zahlen und Fakten beruhendes Wissen gemeint, sondern vielmehr eines, das sich auf Erfahrung und Praxis bezieht, das durch Beobachtung und Austausch, ja durch den Vergleich von Situationen wächst und durch Kommunikation und gemeinsames Handeln weitergegeben wird.»¹³

11 Rimini Protokoll: «Deadline», rimini-protokoll.de, abgerufen am 06.01.2019.

12 Ebd.

13 Cappeller, Riccarda, in: Deutscher Kulutrrat, Politik & Kultur, 04|2018.

Cappeller formuliert die Potenziale des Dokumentartheaters für den konkreten Fall der Inszenierungen «DO's & DON'Ts», 2018 und «Gesellschaftsmodell Großbaustelle», 2017, erfasst damit aber gleichsam den übergeordneten Geist der Arbeitsweise von Rimini Protokoll. Auch «Nachlass – Pièces sans personnes» verhandelt übergeordnete Gesellschaftsthemen anhand konkreter Einzelfälle, die diese greifbar und erlebbar machen.

«Rimini Protokoll sind gefeierte Spezialistentheater-Spezialisten: Die rund zwei Jahrzehnte alte schweizerisch-deutsche Formation hat bereits theaterunbeleckte Experten auf die Bühne geholt, als es über diese Technik noch nicht kiloweise Forschungsliteratur gab. Doch diesmal beamten Stefan Kaegi und Dominic Huber nur die Stimmen der Laien in die Kabäuschen. Deren Expertise ist der nahende Tod.»¹⁴

Räumlichkeit des Erinnerns

Bei «Nachlass – Pièces sans personnes», 2016, wird der einzelne, individuelle und sehr persönliche Tod thematisiert und in einen konkret räumlichen Kontext überführt. Es handelt sich um ein Gefüge, das narrativen und szenischen Theatersequenzen Raum gibt. Acht Räume beherbergen den persönlichen – teils individuellen, teils objekthaften, teils kulturellen – Nachlass von acht sehr unterschiedlichen Menschen. Sie belegen deren Existenz, ihre Auseinandersetzung mit dem (nahenden) Tod und geben Einblick in deren Biografien, Sichtweisen und Haltungen:

«Nachlass zeigt Pyramiden oder Mausoleen des 21. Jahrhunderts, die von ihren späteren Besitzern selbst gestaltet wurden: Acht zeitgenössische Positionen dazu, was Hinterlassenschaft und Erbe heute bedeuten. Wie schlägt sich unsere Gesetzgebung in der individuellen Gestaltung eines Nachlasses wieder? Welche historischen Einsichten erscheinen uns heute als so wichtig, dass sie für die Nachwelt bewahrt werden sollen? Was möchten wir an die Menschen weitergeben, die wir lieben, und was an die Gesellschaft, in der wir leben?»¹⁵

Eingebaut in die Öffentlichkeit von Theater- und Veranstaltungsräumen offenbart sich «Nachlass» zunächst als szenografischer Parcours in architektonischer Gestalt, eine Raumstruktur, die sich dem Zuschauer erst schrittweise erschließt. Ein hölzern ausgekleideter, zentraler Verteilerraum über elliptischem Grundriss empfängt – bei der Inszenierung in der Kaserne Basel im April 2018 – die Gäste. Acht zunächst geschlossene Schiebetüren bilden sich als Intarsien in der gekrümmten Wand ab und lassen zu allen Seiten angrenzende Zimmer erahnen. Neben den Türen Namensschilder, über den Türen digitale Zeitanzeigen, die Zeit läuft im Countdown bis zum nächsten Öffnen der jeweiligen Tür. Mit der namentlichen Benennung erfahren die Räume eine unmittelbare Verknüpfung zu den Personen, die sie beherbergen, und scheinen untrennbar mit ihnen verbunden. Sie markieren eine Adressbildung,

14 Kedves, Alexandra: Tages-Anzeiger online, 09.11.2016, abgerufen am 10.03.2019.

15 Rimini Protokoll: «Nachlass – Pièces sans personnes», rimini-protokoll.de, abgerufen am 06.01.2019.

evozieren aber auch Assoziationen an Krankenhaus- oder Hospizzimmer, Grabkammern oder Aufbahrungsräume.

«Acht Türen führen vom Flur in kleine Räume, die der Szenograf Dominic Hube nach den Vorstellungen von acht Menschen gestaltet hat, die den Machern von Rimini Protokoll ihre Gedanken zu ihrem bereits relativ nahen oder noch unbestimmtem Ende mitgeteilt haben. Entstanden sind Audio- und Videoaufnahmen, denen man beim Blättern in Fotoalben, Kramen in Umzugskisten oder einfach nur so folgen kann.»¹⁶

Die Räume hinter den Türen liegen zunächst im Ungewissen. Das Ankommen ist mit Warten, Beobachten der verrinnenden Countdown-Zeiten und einer gespannten Erwartung auf das, was kommt, belegt. Überspannt ist dieser Vorraum mit einer Weltkarte als Satellitenaufnahme, welche die weltweit erhobenen statistischen Daten zu Todesfällen an dem jeweiligen Ort visualisiert. Ein jeder Todesfall erscheint als ein kurzes Aufglimmen eines Lichtpunktes in der digitalen Projektion, die als ovale Intarsie in die Decke des Entrees eingelassen ist. Sie stellt die acht Einzelbiografien in einen übergeordneten globalen Kontext.

«Das Publikum begibt sich in acht immersive Rauminstallationen und lässt sich von Stimmen, Objekten und Bildern an den Ort der Staffellübergabe zwischen den Generationen und die Grenzen der eigenen Existenz begleiten.»¹⁷

Damit wird es unmöglich, sich den vorgestellten Themen und Sichtweisen zu entziehen, denn bei aller Individualität, mit der sie zunächst die sehr persönliche Sicht der zu Wort kommenden Personen belegen, finden sie doch kontinuierlichen Wiederhall in der eigenen Sicht auf Sterben und Tod. «Das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit ist die Voraussetzung für Rimini Protokolls ›Nachlass‹.»¹⁸ Bei allem Teilhabenlassen und Einblickgewähren, ist in der von Rimini Protokoll inszenierten Form der Versammlung einer kleinen Gruppe von Menschen zu Gast in der Nachlasskammer einer Person jedoch stets die Privatheit und Intimität eines jeden gewahrt.

«Wenn man schon eher ungern an den eigenen Tod denken mag, hilft es vielleicht, sich mit dem anderer Menschen auseinanderzusetzen oder zumindest mit deren Gedanken zu einem Thema, dem über kurz oder lang niemand entrinnen kann. Wir tauchen also für jeweils fünf bis acht Minuten in die Privatsphäre völlig fremder Menschen ein, denn nichts ist privater als der eigene Tod.»¹⁹

Wenngleich man die Menschen, die ihren Nachlass in dieser besonderen Form übermitteln, gelegentlich zur Anregung oder Projektionsfläche der eigenen Gedanken abstrahieren mag, so bleibt die Begegnung mit ihnen doch – trotz oder gerade wegen ihrer physischen Abwesenheit – sehr persönlich, manchmal eindringlich und in jedem Fall in Erinnerung.

16 Bock, Stefan, in: der Freitag, 06.07.2017, abgerufen am 07.01.2019.

17 Rimini Protokoll: «Nachlass – Pièces sans personnes», rimini-protokoll.de, abgerufen am 07.01.2019.

18 Biringer, Eva, in: Badische Zeitung, 28.07.2017, abgerufen am 07.01.2019.

19 Bock, Stefan, in: der Freitag, 06.07.2017, abgerufen am 07.01.2019.

Die Türen zu den einzelnen Zimmern öffnen sich zeitversetzt, eine jede im eigenen Rhythmus. Während die Tür – die wie von Geisterhand automatisch zur Seite geschoben wird – offen steht, terminiert ein erneuter Countdown die Dauer bis zum Wiederschließen; «Digitalanzeigen über den Türen zählen die zur Verfügung stehende Zeit, dann öffnen und schließen sich die Türen wieder.»²⁰ Ein jeder Besucher entscheidet selbst, in welcher Reihenfolge er die einzelnen Räume betritt. Auch das wiederholte oder mehrmalige Aufsuchen des gleichen Raumes ist möglich. Damit ergibt sich für jeden Zuschauer eine unterschiedliche Erzählstruktur; denn wenngleich die einzelnen Räume nicht in ein durchgängiges, übergeordnetes Narrativ eingebunden sind, fügen sich die Geschichten der Personen doch zu einem großen Ganzen, wobei die unterschiedlichen Biografien und Geschichten einen in sehr verschiedener Stimmung entlassen, die man unweigerlich in den nächsten Raum weiterträgt. Diese Individualität des Besuches wirft Fragen im Hinblick auf die eigene Auseinandersetzung auf und scheint darauf aufmerksam zu machen, dass es an jedem selbst ist, seine ganz eigene Sicht auf Sterben und Tod vor dem Hintergrund der eigenen Erfahrungen und Erinnerungen zu formen. Stefan Bock beschreibt:

«Ich lande zunächst im Keller eines Base-Springers. Das sind Extremsportler, die sich mit Fallschirmen von hohen, festen Objekten stürzen. Das kann bei Unachtsamkeit und Fehlern bei der Ausrüstung schnell mal schiefgehen, wie der 44-Jährige weiß. Er war schon auf einigen Beerdigungen. Entsprechend hat er mit einer Risiko-Lebensversicherung für seine Familie Vorsorge getroffen. Ansonsten hilft ihm ein Faible für schwarzen Humor – der Absprung heißt in diesem Sport Exit – und Westcoast-Punk, um sich von den Gedanken an den Tod abzulenken. Dagegen haben andere schon die Gewissheit des nahen Todes, meist bedingt durch Krankheit. Wir sind in der Schweiz, entsprechend geht es in drei der Fälle auch um Sterbehilfe – und dabei ganz konkret um ein selbstbestimmtes Ende.»²¹

In den Nachlasskammern der zu Wort kommenden Personen, besteht eine enge Korrespondenz zwischen Lebensführung, Biografie und Auseinandersetzung mit dem Tod. Die Gestaltung der einzelnen Zimmer ergänzt und verstärkt diese Korrespondenz mit Objekten und einer Atmosphäre, die als Attribute der erzählten Geschichten zu fungieren scheinen. Die Gestaltung der Räume basiert auf der Grundlage von Gesprächen und Nachfragen, die mit den einzelnen Personen geführt wurden, welche die Gestaltung ihrer Nachlassräume jeweils maßgeblich mitbestimmten. Im Folgenden werden die Räume entsprechend ihrer Chronologie der Grundrissanordnung vorgestellt, beginnend mit dem kleinen Theater, gegen den Uhrzeigersinn, bis zu dem Raum des Demenzforschers.

20 Ebd.

21 Ebd.



*Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes»
Raum 1. Foto: Samuel Rubio*

Raum 1

In einem kleinen Theater, das an ein Kino oder eine Revue aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erinnert, nehmen die Besucher auf samtgepolsterten Klappsitzen in ansteigenden Sitzreihen Platz. Vor dem geschlossenen roten Samtvorhang des Bühnenprospekts liegt ein aus feiner roséfarbener Mohairwolle gestrickter Pullover auf einem Klavierschemel. Während die Stimme der Gastgeberin aus dem Off die Besucher begrüßt, wird das Saallicht gedimmt und ein Fokusstrahler geleitet fortan den Blick des Zuschauers über die Bühne. In diesem Theaterkabinett hat eine Frau ihren letzten Auftritt, die ein Leben lang vom Theater geträumt hat. Sie erzählt von ihrem Wunsch, Sängerin zu werden, stimmt die Lieder an, die sie auf die Bühne bringen wollte, beschreibt, wie sie den auf der Bühne liegenden Pullover gestrickt hat und wie er sie als Kleidungsstück durch unterschiedlichste Stationen ihres Lebens begleitet hat. In der Zartheit dieses Werk- und Kleidungsstücks materialisiert sich der Charakter dieser Frau, der sich anhand ihrer Stimme, Sprache und der Beschreibung der Gastgeberin erahnen lässt – eine Mischung aus Fragilität, Klarheit und Eleganz. So detailreich, wie sie ihr Leben beschreibt, findet sie auch explizite Worte für ihr Sterben. Ihr Tod ist ein geplanter Tod, terminiert durch ein bereits fixiertes Datum zur Sterbehilfe. Der schweizerische Entstehungskontext der Produktion zeigt sich in der Thematisierung der landesspezifischen Gesetzeslage zur Sterbehilfe.

Raum 2

Der nächste Raum ist wesentlich kleiner und beengter und als Wohnraum eingerichtet. Die Möbel und Ausstattungsgegenstände erscheinen geradezu stereotyp für die Einrichtungsvorlieben der gegenwärtigen Generation alter Menschen: Hölzerne Eckbank, geblümete Tapete, Rüschengardienen, abwaschbare Tischdecke, über dem Tisch eine textilbezogene Hängeleuchte, die Wände behangen mit zahlreichen kleinteiligen Ausstattungsgegenständen; Wanduhr, Kalender, Bilder. Auf dem Tisch liegen private Fotografien aus sieben Jahrzehnten Nachkriegsgeschichte – ein sehr persönlicher Einblick in die losen Bestandteile eines Familienalbums. Die Gastgeberin lädt zum Platznehmen und zum Anschauen dieser Bilder ein. Einige beschreibt sie und bettet sie in den Kontext des im Bild festgehaltenen Ereignisses oder Erlebnisses ein,



*Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes»
Raum 3. Foto: Samuel Rubio*

andere bleiben ohne Erläuterung und ergänzen mit dem Abgebildeten die Erzählstruktur zu einer vollständigen und schlüssigen Biografie. In dieser Nachlasskammer übergibt die Gastgeberin der Nachwelt den Einblick in ein ganz alltägliches Leben und lässt einen sehr nahbaren und intimen Blick auf ihre Biografie zu.

Raum 3

Die bereits erwähnte Kammer des Base-Jumpers mag von allen die am meisten mit seinem Leben und Handeln verknüpfte sein. Er lädt ein in seinen Keller, gibt Einblick in die Vorbereitung seiner Ausrüstung und die mentale Einstimmung auf den nächsten Sprung. Er beschreibt sein Leben, den Alltag mit seiner Familie und deren Leben mit seinem Extremsport. Über die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod wird die Auseinandersetzung mit dem, was bleibt, und insbesondere den Menschen, die zurückbleiben, thematisiert – seine Beschreibung der eigenen Lebensversicherung verleiht der Sorge um das finanzielle Wohl der eigenen Familie Ausdruck. Die Bedeutung des persönlichen Verlusts seiner Angehörigen steht hinter dem Drang nach der Ausübung dieses Sports zurück. Der Raum ist ausgestattet mit Utensilien für den Sport; Sprunganzug, Wanderschuhe, Rucksack. Durch einen Gitterrost im Boden des betonsichtigen Raumes blicken die Zuschauer auf die Videoprojektion. Sie betrachten die Vorbereitungen, das Prüfen des Materials und das Verpacken für den Aufstieg. Schließlich begleiten sie den Base-Jumper hinauf in die Alpen zu seinem nächsten Absprung, seinem nächsten Exit und blicken unter sich in die bodenlose Tiefe des viele hundert Meter unter der Sprungbasis liegenden Tals. Erzählung, Sound, Musik, Materialität, Licht und Geruch in diesem Raum fügen sich zu einer stimmigen Einheit, die in ihrer Rohheit dem Kellerraum, den sie zeigt, ebenso entspricht wie dem schroffen alpinen Kontext und der als charakteristischer Bestandteil dieses Sports vermittelten Stimmung zwischen Schwerelosigkeit, Geschwindigkeit, Konzentration und Fragilität.



*Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes»
Raum 5. Foto: Samuel Rubio*

Raum 4

Gegenüber der räumlichen Beengtheit der beiden vorherbeschriebenen Räume wirkt dieses Hotelzimmer trotz der vielen Möbel und Ausstattungsgegenstände großzügig. Zwei Fenster über Eck verorten diesen Raum an der Außenecke des Gesamtgefüges. Der Gastgeber lädt dazu ein, ihm zu einem seiner Angelausflüge zu folgen. Die Besucher werden gebeten auf dem Bett und auf dem Boden Platz zu nehmen. Der Raum ist ausgestattet mit einer Vielzahl von Attributen für die Erzählung, die dann folgt. Der Gastgeber richtet sich mit seiner Nachricht insbesondere an seine Tochter, hält für sie geteilte Momente und Ausflüge fest, dokumentiert gemeinsame Erlebnisse, spricht aber auch von Ängsten und Sorgen. Er bittet die Besucher, das Porträt seiner ebenfalls in jungen Jahren an einer Krankheit verstorbenen Schwester unter dem Bett hervorzuziehen und spricht anhand dessen über Krankheit, körperlichen Zerfall und den immer näher rückenden eigenen Tod. Es sind sehr persönliche Beschreibungen, die sich insbesondere an seine Tochter als erwachsene Frau richten – und damit weit in die Zukunft greifen. Von den Ködern zum Fliegenfischen bis hin zu Bildern und Fotografien scheinen sich alle Gegenstände im Raum mit der Erzählung des Gastgebers zu einer Einheit zu fügen. Durch die Fenster fällt diffuses Licht und wirft die Schatten von Vegetation ins Zimmer. Die Lichtstimmung suggeriert Abend oder Nacht und bettet damit die Hotelzimmergespräche in einen entsprechenden Zeitrahmen ein.

Raum 5

Dieser Raum changiert typologisch zwischen einem privaten Arbeitszimmer und einem Geschäftsbüro. An einem schweren Schreibtisch nimmt man gegenüber von zwei leeren Ledersesseln Platz. Das Ehepaar, dessen materieller und finanzieller Nachlass Gegenstand dieses Raumes ist, lädt ein sich zu setzen und ihren Überlegungen dazu, was Vererben für sie bedeutet, zu folgen. Es geht um die Frage, auf welche Weise – und zu welchen Konditionen – den Nachkommen ein Erbe zusteht. Sie knüpfen die Übergabe ihres Vermögens an die Enkelkinder an die Bedingung, dass diese ihren Wohnort aus Südamerika nach Europa zurückverlegen müssen. Es geht aber auch um Erfahrung, um die Frage, was es bedeutet, in den Nachkriegsjahren ein Vermögen aufzubauen. Dem finanziellen Gewinn steht in Teilen der persönliche Verlust der nach Süd-



*Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes»
Raum 7. Foto: Foto: Samuel Rubio*

amerika ausgewanderten Tochter gegenüber. Erbschaft und Vermögen stehen hier in Verbindung mit Verantwortung und Verantwortlichkeit. Das Interieur, das an ein klassisch konservatives Arbeits- oder Bürozimmer der Nachkriegsjahre erinnert, gibt diesem Raum bisweilen die Stimmung einer Bank- oder Notarverhandlung. Gesagtes und räumliches Arrangement wirken eng zusammen; sie konstituieren gemeinsam einen Habitus, welcher dem Inhalt und der Art des Gesprochenen passgenau entspricht.

Raum 6

In diesem Raum ändern sich die verhandelten Themen gegenüber allen vorangegangenen. Ein Oerlikoner Muslim türkischer Herkunft lädt dazu ein, über eine spirituelle und religiöse Auseinandersetzung mit dem Sterben nachzudenken und thematisiert die physische Hinterlassenschaft des Leichnams am Lebensende. Die Gäste sind eingeladen, ihre Schuhe auszuziehen, auf dem mit einem Wollteppich ausgelegten Boden Platz zu nehmen und sich an den türkischen Süßigkeiten zu bedienen. Was folgt, ist eine gleichermaßen ideelle wie praktische – ja pragmatische – Auseinandersetzung mit dem Tod. Der Gastgeber beschreibt seinen dringlichen Wunsch am Ende seines Lebens, das er zu großen Teilen in der Schweiz verbracht hat, seinen Leichnam in die Türkei überführen zu lassen, um dort am Ort seiner Kindheit und in der Nähe seiner Angehörigen beigesetzt zu werden. Eine spirituelle und persönliche Entscheidung. Diese zeigt sich dann allerdings anhand eines sehr konkreten Planungsprozesses. In Filmmitschnitten begleiten die Besucher ihren Gastgeber zu einem Bestatter, sehen zu, wie er in ein mögliches künftiges Leichentuch schlüpft und einen Sarg auswählt. Sie begleiten ihn weiter zum Flughafen, folgen den dortigen Erläuterungen zu Frachtbestimmungen und Voraussetzungen für die Überführung eines Leichnams und blicken schließlich mit ihm einer Maschine der Turkish Airline nach, in der Gewissheit, dass ein solcher Linienflug einmal die wörtlich letzte Reise des Gastgebers sein wird.

Raum 7

Dieser Raum birgt einen ebenso ideellen wie physischen Nachlass und beinhaltet nicht weniger als die Übergabe eines Lebenswerkes an die Nachwelt. Die ehemalige EU-Botschafterin, die in diesen Raum einlädt, gibt Einblick in ihre Sammlung und in die



*Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes»
Raum 8, Foto: Samuel Rubio*

Tätigkeit der von ihr ins Leben gerufenen Stiftung, welche die von ihr angestoßenen Impulse und ihre persönlichen Anliegen auch in Zukunft und über ihren Tod hinaus vertreten wird. Die Gastgeberin berichtet aus ihrem Leben als «Chef de Délégation» der Europäischen Union in Burkina Faso, Niger, Kamerun, Senegal, Äthiopien und der Elfenbeinküste. Dokumentationen zur Gegenwartskunst in diesen Ländern, Handzettel von Ausstellungen und Veranstaltungen, Abbildungen und Skulpturen finden sich gestapelt in Umzugskartons und die Besucher sind aufgefordert, sich selbst ihren Weg durch die Vielfalter der Themen zu bahnen, in den Kartons zu wühlen und dabei den Berichten der Sammlerin zuzuhören. Es sind Aufzeichnungen von Telefonaten und Gesprächen mit künftigen Stiftungsverwaltern und Vertrauten. Instruktionen werden gegeben, Wünsche, Anliegen und Träume formuliert. Dabei richtet sie sich zumeist an die ihr vertrauten Gesprächspartner, gelegentlich ergänzt sie Informationen für die Besucher, die sich währenddessen mit den von ihr zur Verfügung gestellten Materialien vertraut machen und sich nach und nach einen Überblick über das in den Kartons Gesammelte verschaffen. Die Übergabe dieses Lebenswerkes scheint getragen von einer übergeordneten Vision – die, nach allem, was sich den Berichten und Erzählungen der Gastgeberin entnehmen lässt, gleichermaßen ihr Leben als Leitspruch geprägt hat: «Afrika kann sich nur von innen heraus entwickeln. Sie werden es erleben. Ich nicht mehr.»²² Damit gelingt in diesem Raum ein Brückenschlag von den Einzelstücken der unterschiedlichen Artefakte bis hin zur kulturellen, strukturellen, ökonomischen und politischen Situation des afrikanischen Kontinents – ebenfalls ein Transfer, den die Gastgeberin zu Lebzeiten begonnen und bis weit über ihren Tod hinaus ins Leben gerufen hat.

Raum 8

Der Raum des Demenzforschers fällt gegenüber den anderen Räumen durch eine besonders stringente Gestaltung und Anordnung aller Elemente auf: Im Zentrum des sechseckigen Raumes steht ein möbelhafter Einbau, der sich mit räumlichen Abtren-

22 von Brochowski, Gabriele: zit. n. «Interview mit Stefan Kaegi zu «Nachlass – Pièces sans personnes»», 11|2018, zit. n. Gedächtnisprotokoll Katharina Voigt.

nungen zu jeder der sechs Wände hin orientiert und sechs Besuchern in den Nischen dieser Raumsulptur auf höhenverstellbaren Hockern Platz bietet. Sobald man Platz genommen hat, sind die anderen im Raum zunächst ausgeblendet; die Trennwände begrenzen das Sichtfeld, zwingen zur Konzentration auf sich selbst und zum Blick in den Spiegel, der auf Augenhöhe vor einem liegt. Das Ankommen in diesem Raum erinnert an das Eintreten in ein Laboratorium, die Teilnahme an einer wissenschaftlichen Studie und bisweilen auch an den Besuch eines Spiegelkabinetts voller Reflexion, Widerschein, Täuschung und Fragen nach Realität und Täuschung. Die Glasfläche erweist sich im weiteren Verlauf als Projektionsebene, Fenster und Spiel gleichermaßen. Der Gastgeber berichtet aus seiner Forschung zu Demenz und Alzheimer, erzählt von seiner Angst vor der Auseinandersetzung mit der Erkrankung. Dieser Raum richtet sich aber auch in besonders eindringlicher Weise an die Besucher, indem er sie mit ihrer eigenen Wahrnehmung und der Selbsterkenntnis im anderen konfrontiert. Wir blicken in den Spiegel und betrachten unser Gesicht, unsere Erscheinung. Die Lichtsituation hinter dem Glas ändert sich und gibt den Blick auf unser Gegenüber frei. Dabei werden wir begleitet von der Beschreibung wissenschaftlicher Erkenntnisse, der Sorge davor, sich selbst nicht mehr zu erkennen, mit der Erinnerung, auch das Selbst-Bewusstsein zu verlieren. Immer wieder steht die Frage im Raum, was einen Menschen in seiner Individualität, seiner Eigenheit und seinem Selbst ausmacht. Wir folgen dem Gastgeber in seinen Gedanken, gehen seiner Frage nach der Bedeutung von Erinnerung nach. Dieser Raum erscheint im Vergleich mit den anderen in gewisser Weise als übergeordnet, wenngleich auch er die konkrete Biografie eines Menschen beherbergt und diesen als dessen Nachlass überdauert: Das Thematisieren der Bedeutung von Erinnerung, das Nicht-vergessen-Wollen, die Eindringlichkeit des Bedürfnisses Herr seiner Sinne und im Besitz seiner Erinnerungen bleiben zu wollen – all das fügt sich zu einem Resümee aller Räume. Es versieht die herzliche Einladung, die einem in vielen der Räume begegnet – «Wenn Sie mögen, behalten Sie mich in Erinnerung!» – mit einer gewissen Dringlichkeit, die einen beinahe daran gemahnen zu scheint, von dem eigenen Erinnerungsvermögen Gebrauch zu machen und sich der Qualität dieser Fähigkeit bewusst zu sein, die das persönliche Bewahren des Vergangenen überhaupt erst ermöglicht.

Die einzelnen Räume könnten kaum unterschiedlicher sein und fügen sich doch zu einer übergeordneten Einheit, die das Sterben und den Tod mit Variantenreichtum zeigt.

«Acht Räume wurden in die Box gebaut, acht Totenkammern, Testamente. Aber wie das Leben in ihnen jauchzt und jault und widerhallt: Das übertönt die postdramatische Maschinerie, die den anderthalbstündigen Erlebnisparcours mit dem Titel «Nachlass: Pièces sans personnes» überhaupt am Laufen hält – und uns, in jedem Sinn, am Mitgehen.»²³

«Nachlass – Pièces sans personnes» gibt Raum für die Auseinandersetzung mit dem Sterben und die Einladung zum Nachdenken über die Frage, was von einem Menschen bleibt und was seinen Tod überdauert.

23 Kedves, Alexandra, in: Tages-Anzeiger online, 09.11.2016, abgerufen 10.03.2019.

Die französische Sprache des Untertitels lässt noch eine vielschichtige Lesart zu: Als «*pièces sans personnes*» handelt es sich bei den einzelnen Räumen im doppelten Wortsinn der Übersetzung gleichermaßen um Theaterstücke ohne Personen wie um Objekte oder Zimmer ohne Menschen. In der Übersetzung zu «*personnes*» stehen sich des weiteren Person und Niemand diametral gegenüber; «Nachlass – *Pièces sans personnes*» thematisiert in diesem Sinne also die Präsenz des Abwesenden oder gar eine Präsenz durch Abwesenheit.

«Nachlass» will dem vom Tod beförderten Auseinanderdriften von Leben und Körpern, Dingen und Bedeutungen eine Art individueller Fixierung entgegensetzen. Man könnte auch sagen, die Abwesenheit verstorbener Menschen in Anwesenheit zurück verwandeln, indem man den Sterbenden noch zu Lebzeiten ihre Erinnerungsräume der Zukunft bauen lässt.»²⁴

Darin liegt das räumliche Potenzial dieser Arbeit. Stefan Kaegi und Dominic Huber gelingt es, Räume zu gestalten, die in die Zukunft reichen, gewissermaßen zeitlos sind, diese Auseinandersetzung bergen, ihr Raum geben und sie zugänglich machen. Als Beispiel für die Gestaltung von Sterbeorten ist «Nachlass» in mehrerlei Hinsicht wertvoll:

Anhand der mehrschichtigen Bedeutung der «*pièces sans personnes*» zeigt sich die Wirksamkeit persönlicher Objekte als Erinnerungsträger. Darin bedingt sich die Möglichkeit zur eigenen Gestaltung und persönlichen Aneignung der Individualräume in einem Hospiz oder einer Palliativeinrichtung. Es zeigt in diesem Verknüpfen von Erinnerung mit einer bestimmten Räumlichkeit und deren Gestaltung oder mit einzelnen Objekten auch das Potenzial, welches das Wiederkehren an den letzten Lebensort eines verstorbenen Menschen für die Hinterbliebenen in der Trauerarbeit eröffnet. Die insbesondere in einigen Hospizen gängige Praxis, die Angehörigen über den Tod des Verstorbenen hinaus zu begleiten und ihnen weiterhin den Zugang zu den gemeinschaftlichen Räumlichkeiten des Hospizes zu gewähren, ist eine Form der Überführung dieses Potenzials in die Hospizpraxis.

Für den räumlichen Bedarf eines Hospizes ließen sich daraus aber noch weitere Formen und Gestaltungspotenziale für eine Anknüpfung der Hinterbliebenen an die Architektur als letztem Lebensort des Verstorbenen herausarbeiten. Die Möglichkeit, die Individualräume so zu belassen, wie sie sich ein Hospizgast eingerichtet hat, ist aufgrund der Folgebelegung nicht gewährleistet. Wenn es innerhalb eines Hospizes jedoch ergänzende Rückzugsräume gibt, deren Gestaltung kontinuierlich bestehen bleibt, so bieten diese über den Tod hinaus für die Angehörigen die Möglichkeit, Erinnerung räumlich zu verorten – ohne dabei unmittelbar gezwungen zu sein, sich in die Gemeinschaft der sonstigen gemeinsam genutzten Räume zu begeben.

Auch für die Gestaltung des eigenen Sterbens bietet «Nachlass» Denkanstöße – mit der Frage nach dem, was wir der Welt hinterlassen, ist automatisch auch die Frage nach dem, was unser Leben gefüllt oder geprägt hat, gestellt. Diese Auseinandersetzung ist einer der elementaren Bestandteile psychosozialer Begleitung sterbender Menschen. «Nachlass» bietet die Gelegenheit, unterschiedliche in die Räumlichkeit und deren Gestaltung und Ausstattung überführte Sichtweisen und Antworten aus

24 Meierhenrich, Doris, in: Berliner Zeitung online, 03.07.2017, abgerufen 10.03.2019.

dieser Auseinandersetzung zu besuchen. Das Sich-ihres-Todes-Annehmen anderer Menschen wird damit als eigene Erfahrung erlebbar und damit auf sehr unmittelbare Weise nachvollziehbar.

In Bezug auf die konkrete Gestaltung von Hospizarchitektur ist «Nachlass» insofern eine wertvolle Referenz, als dass es eine klare räumliche Gliederung in Vorbereich und Individualraum gibt. Der Vorbereich unterscheidet sich insofern von einem Gang oder Flur, als dass er als zentrierter Raum ausgebildet ist, dessen räumliche Geste sowie seine Materialität und Ausstattung die Möglichkeit zum Ankommen und Verweilen geben. Die Überschaubarkeit der Zimmeranzahl und die Übersichtlichkeit ihrer Anordnung vermitteln Orientierung – und damit Sicherheit. Dieser Vorraum fungiert als Schwellenraum zwischen dem umgebenden Theater und der eigenen, individuellen Welt innerhalb eines jeden Zimmers. Schwellen sind auch für die Gestaltung von Sterbeorten von immanenter Bedeutung: Der Übertritt einer Schwelle gibt Anlass für ein kurzes Innehalten und ermöglichen damit das Sicheinlassen auf das, was hinter der Schwelle kommt. Als Referenz für die Hospiz- und Palliativarchitektur sind solche Schwellensituationen insbesondere für das Betreten der Individualzimmer – trotz aller Vertrautheit mit dem Menschen, der das Zimmer bewohnt – wertvoll, um den Übergang aus dem Lebensalltag in das Sterbezimmer oder das Sichvorbereiten auf eine immer wieder neue Situation zu erleichtern.

Insgesamt ist «Nachlass» ein bedeutsames Beispiel dafür, wie es gelingen kann, dass sich in höchstem Maß individuell gestaltete beziehungsweise angeeignete Räume innerhalb eines klar strukturierten architektonischen Gefüges zu einer übergeordneten Gemeinschaft fügen, in der unterschiedliche Milieus und Lebensstile aufeinandertreffen, die Privatsphäre, Eigenheit und Individualität eines jeden gewahrt ist und sich doch eine verbindende Gesamtstimmung ergibt, welche die Einzelzimmer zu einer Gemeinschaft verbindet – und sei es, dass sich diese nur an der Übersichtlichkeit der gemeinsamen Erschließung festmachen ließe.



Gregor Schneider: «Sterberaum», Rheydt 2005-2007, Raum im Raum, Innenmaße: 769,5 x 544 x 275 cm, Kunstraum Innsbruck, 2011. Foto: Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

Gregor Schneider: «Sterberaum», 2008

In Gregor Schneiders Arbeit geht es um räumliche Zusammenhänge. Durch den Einbau neuer Raumsituationen in eine vorhandene Bestandsarchitektur ergänzt und manipuliert Schneider deren ursprünglichen räumlichen Zusammenhang. Die Aneignung durch bauliche Interventionen und das Herstellen eines individuellen Gefüges aus Architektur und persönlichem Raumerleben bilden dabei den Kern seines Schaffens. Die erste räumliche Auseinandersetzung dieser Art findet in Schneiders frühen Schaffensjahren in dem elterlichen Haus an der Unterheydener Straße in Rheydt statt. Schneider nutzt die Räumlichkeiten des Wohnhauses aus den 1950er-Jahren zunächst als Atelier, für kleinmaßstäbliche sowohl räumliche, skulpturale als auch zweidimensionale Arbeiten. Je länger er sich in den Räumen aufhält, desto stärker intensiviert sich seine Auseinandersetzung mit dem Ort und erste installative Eingriffe in die Struktur der bestehenden Räume bilden den Anfang eines jahrelangen, kontinuierlichen Bauprozesses. Das Haus bot ihm den Spielraum zur künstlerischen Aneignung dieser Räumlichkeiten, welche er sich in seiner Arbeit zu eigen machte und die er, wie die Vorsilbe «ur-» im Titel des Gesamtwerkes als «Haus u r» impliziert, auf deren Ursprung hin untersucht.¹ Das kontextgebundene Raumgefüge in der Architektur des Hauses in Rheydt steht Ende der 1990er Jahre vor der zwangsweisen Auflösung, da die Familie Schneider das Gebäude aufgeben muss. Doch für Gregor Schneider ist der Ort mit der jahrelangen Auseinandersetzung und Transformation zu einer eigenen Lebenswelt geworden, welche er unter keinen Umständen aufzulösen gedenkt.

«Schneider can't leave the house. He's like the builder in Franz Kafka's story «The Burrow». Presumably not even the destruction of the house would be a solution.»²

Die im «Haus u r» angelegten Raumgefüge und die Art der Aneignung von Räumen durch deren Ergänzung, Veränderung und Verbauen begleiten und prägen Schneiders weitere Installationen. Als «Totes Haus u r» überführt er eine Vielzahl der Einbauten und Ursprungsräume des Hauses in Rheydt in den Deutschen Pavillon der 49. Biennale di Venezia im Jahr 2001. In der Überlagerung der Raumgefüge des «Hauses u r» mit der Architektur des Deutschen Pavillons wird Schneiders Bestreben, Raumfolgen durch die Verschränkung neu zu ordnen, noch deutlicher als in dem eigentlichen «Haus u r». Die veränderte Proportion von Grundriss zu Aufriss in der neuen

1 Vgl. hierzu Schimmel, Paul, in: Schneider, Gregor (Hrsg.): 2003, S. 104.

2 Looch, Ulrich, in: Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Hrsg.): 2005, S.49.

Umgebung des Deutschen Pavillons bietet erweiterte Möglichkeiten für die Anordnung und Komposition der Räume. Schneider überführt gleichsam einen Teil dieser persönlichen Privaträume in den musealen Kontext. Während das «Haus u r» in Rheydt nur einer kleinen Besuchergruppe zugänglich war, steht das «Tote Haus u r» als Biennale-Beitrag einem großen Publikum offen.

«While generations of artists before Schneider struggled with the art-life conundrum – how to break down the barrier that separates the two – he moves effortlessly between them, symbolically tearing down the walls that separate art and life by literally building new ones. As one follows the artist's footsteps through «Dead House u r», life's echo reverberates all around.»³

Der Geschichtsträchtigkeit des Deutschen Pavillons stellt Schneider biografisch geprägte Wohnräume gegenüber. Wenngleich diese in Schneiders Überformung eine starke Individualisierung erfahren, bleiben sie in ihrer standardisierten Gestaltung, welche unverkennbar für eine bestimmte Erbauungszeit und deren Zeitgeist steht, bis zu einem gewissen Grad allgemeingültig. Ein assoziativer, nahbarer Zugang zu den Räumen der Installation ist für jeden Besucher über die potenzielle Bezugnahme und Wiedererkennung möglich. Das Überführen der architektonischen Einbauten aus dem «Haus u r» in den Deutschen Pavillon hat eine Neuordnung der Raumfolge und ein sich Überlagern und Verschachteln der Räume zur Folge. Als kafkaeskes fragmentarisches Konglomerat verschränken sich Innen-, Zwischen- und Außenräume. Zwischen diesen – im weitesten Sinne noch als solche lesbaren – Wohnräumen entsteht ein Geflecht aus Zwischenräumen und Passagen, welches einer spezifischen Nutzungsassoziation entbehrt und als Filter- oder Grenzbereich die einzelnen Räume gleichsam separiert und verbindet.

Eine weitere Nachbildung eines bestehenden architektonischen Innenraumes und dessen räumliche Translocation in den Kontext unterschiedlicher Museums- und Ausstellungsbauwerke bildet Gregor Schneiders «Sterberaum». Schneider entwickelt eine Rauminstallation als Replik eines Zimmers aus der von Ludwig Mies van der Rohe entworfenen Villa des heutigen Museums Haus Lange Haus Esters mit dem Ziel, diese in unterschiedliche museale Kontexte zu überführen und Sterbenden, Toten oder Trauernden für das Wohnen an deren Lebensende, für die Einsargung und Aufbahrung nach dem Tod oder für die Trauerarbeit der Hinterbliebenen für eine individuelle Aneignung zur Verfügung zu stellen. Gregor Schneider beschreibt sein Anliegen für die Rauminstallation «Sterberaum» als einen idealen Ort zum Sterben, für Aufbahrung und Trauer:

«Ich möchte eine Person ausstellen, die eines natürlichen Todes stirbt, oder jemanden, der soeben gestorben ist. Dabei ist mein Ziel, die Schönheit des Todes zu zeigen.»⁴

Mit dieser Absichtserklärung gerät Schneider heftig in die Kritik und es beginnt eine intensive Diskussion um Pietät, Verantwortungsbereiche der Kunst und deren Grenzen sowie den gesellschaftlichen Diskurs zur Auseinandersetzung mit dem eigenen

3 Schimmel, Paul, in: Schneider, Gregor (Hrsg.): 2003, S. 118.

4 Schneider, Gregor zit. n. Bosetti, Petra: 2012.

Tod. Einmal mehr offenbart sich ein gegenwärtiges Tabu des Todes. Museen distanzieren sich zunächst von der Arbeit «Sterberaum» und lehnen deren Ausstellung ab. Während Schneider bestrebt ist, dem Sterben einen angemessenen räumlichen Rahmen zu geben, diskutieren die Kritiker des Projektes hauptsächlich die möglichen Schwierigkeiten und Herausforderungen, die sich aus dessen Nutzung ergeben und hinter welcher der Raum im Diskurs beinahe gänzlich zurücktritt.

«Als Bildhauer baue ich Räume, die für mich eine zweite Haut darstellen. Der Raum ist dabei die Kunst. So, wie ich eine Küche oder ein Schlafzimmer baute, schuf ich einen Raum für einen Toten oder Sterbenden vor dem Hintergrund der Frage: Warum sollen Künstler nicht humane Räume für den Tod und das Sterben hervorbringen, in denen auch Trauerarbeit praktiziert wird? Warum können wir den Tod nicht aus der Tabuzone herausreißen, wie eine Geburt feiern und ein Kunstwerk schaffen, in dem Sterbende bis zum Tod begleitet werden?»⁵

Diese Fragen führt Gregor Schneider im Rahmen der Erläuterungen zur Erarbeitung dieser Installation an. Seine Beantwortung dieser Fragen bildet das Werk selbst: Mit seiner Vorstellung eines Raumes, der für den Sterbenden aneignbar und bewohnbar ist, ihm über seinen Tod hinaus noch für einige Zeit Raum gibt für Aufbahrung und Totenwache und danach Erinnerungs- und Trauerort für die Angehörigen bleibt, eröffnet Schneider die Möglichkeit, dem oft schwierigen und sensiblen thematischen Geflecht aus Sterben, Tod, Trauer, Verlust und Abschiednahme einen beherbergenden Raum zu geben. Die Bedeutung, welche ein solcher Ort für die Weiterlebenden und deren Trauerarbeit haben kann, wird anhand der Intention der Palliativmedizin, über den Tod eines Patienten hinaus unterstützend bei der Trauerbewältigung der Angehörigen mitzuwirken, deutlich und stellt diesen medizinischen Ansatz in Bezug zu einer spezifisch dafür erdachten Räumlichkeit.

Für Schneider obliegt es der Kunst, gesellschaftlich relevante Themen aufzuzeigen. Seine räumlichen Installationen adressieren dabei stets die alltägliche Raumerfahrung der Besucher und spielen mit deren Erwartungen und Erfahrungen. Prozesse, welche in Räumen stattfinden und diese funktional prägen, spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Räume selbst, deren Typologie, Gestaltung und Verortung. Als menschliche Lebenswelt bilden Räume das Szenario biografischer Handlungsrouninen und werden als Handlungsorte im Leben eines jeden Menschen individuell mit spezifischen Erinnerungen verknüpft. In dieser persönlichen Interaktion zwischen Menschen und den sie umgebenden Räumen liegt für Schneider ein gewisser Handlungs- und Gestaltungszwang. Gregor Schneider begründet die Wahl des ansonsten im privaten, pflegerischen oder medizinischen Kontext verhafteten Themas der Gestaltung eines Sterbeortes:

«Kunst hat für mich einen zutiefst im positiven Sinne humanen Anspruch. Sterben kann auch Kunst sein. Im Grunde ist ein Sterberaum ein persönlicher Gestaltungsauftrag für den Raum und die Umgebung, in der wir sterben, uns auflösen, um dann Tod zu sein. Eine Gestaltungsaufgabe, die jedem Menschen bevorsteht.»⁶

5 Schneider, Gregor zit. n. Joncks, Heinz-Norbert: 2008.

6 Schneider, Gregor zit. n. Kleiner, Constanze: 2012, abgerufen am 20.03.2020..

Im Winter 2012 war der Sterberaum erstmals im Nationalmuseum der polnischen Hansestadt Szczecin zu sehen. Wenngleich der Raum im Rahmen dieser Ausstellung nicht als Sterbeort genutzt wurde, transportierte er doch Schneiders Anliegen, einen Ort für die Aneignung zum Sterben im Museum zu positionieren.

«Ich habe einen Sterberaum gebaut, der für mich als Bildhauer das eigentliche Kunstwerk ist. Doch kann er auch als solcher genutzt werden. – Es ist ein Nachbau eines Raums aus dem Museum Haus Lange | Esters, der für mich einer der empfindsamsten und künstlerisch anspruchsvollsten ist, die wir für Gegenwartskunst haben. Es handelt sich dabei um einen von Licht durchfluteten Wohnraum mit großen Fenstern und Holzboden. Von Mies van der Rohe konzipiert, ist er für mich ein Ausdruck räumlicher Freiheit. Als Nachbau und transportabel, könnte er an irgendeinem Ort aufgebaut werden. Gerade weil im Haus Lange | Esters seitens zeitgenössischer Künstler existentielle Fragen gestellt wurden, ist das Museum für mich der wichtigste Ort für Gegenwartskunst in Deutschland. Dadurch, dass mein Alltag so eng mit den Räumen verknüpft ist, kann ich mir dort auch den Tod sehr gut vorstellen. Dort hatte ich 1994 meine erste Museumsausstellung – ich wünsche mir, ich hätte dort auch meine letzte.»⁷

Schneiders biografische Bindung an den Ausstellungsraum ist entscheidend für seine Wahl dieses Raumes als Sterbeort, beziehungsweise als Grundlage für die Gestaltung eines seinen Bedürfnissen entsprechenden und sich aus seinen persönlichen Raumerfahrungen konstituierenden Sterberaums. Als Installation scheint die Bestandsarchitektur in der Nachbildung und ihrer Überführung in neue museale Kontexte – von Schneiders persönlicher Erfahrungsebene abstrahiert – zu einem «Sterberaum» von gewisser Allgemeingültigkeit zu werden. Nichtsdestotrotz bleibt dieser Sterberaum in seiner Prägung durch die Individualität der Erfahrung und Erinnerung Schneiders persönlicher Sterberaum, der damit vielmehr eine Einladung für den Betrachter bildet, Visionen für einen eigenen Sterbeort und Sterberaum zu entwickeln, statt Schneiders Vorgaben zu folgen. «Es wäre doch wunderbar, wenn jeder sich seinen eigenen Raum bauen, also selbst bestimmen könnte, wo er stirbt»,⁸ so Gregor Schneider. Er nimmt damit beispielsweise Bezug auf die Sterbetraditionen indigener Völker, deren Kulturpraktiken am Lebensende häufig an eine bewusste Wahl des Sterbeortes geknüpft sind und ein hohes Maß der Individualität, Eigenheit und Selbstbestimmung für das Sterben umfassen und dieses ebenso gestalten wie die davor liegenden biografischen Phasen des Lebens.

«Es gibt verschiedene Motive, weshalb Menschen sich darauf einlassen könnten. Ein Grund könnte sein, dass jemand möchte, dass sein Sterben dokumentiert oder plastisch verbildlicht wird. Auch wäre möglich, dass Menschen dagegen aufbegehren, den zweiten Tod zu sterben, der mit dem absoluten Vergessensein eintritt. Es kann auch pure Not sein. Die Angst vor dem Tod, vor Einsamkeit, medizinischer Überversorgung. Ich selbst interessiere mich für den Raum vor oder nach einem Ereignis. Was passiert in welcher Form auch immer mit dem Raum im Verhältnis zu dem Sterbenden oder demjenigen, der den Raum betritt? [...] In dem bewohnbaren Raum stünden das Befinden

7 Schneider, Gregor zit. n. Joncks, Heinz-Norbert: 2008.

8 Ebd.

des Sterbenden, die Linderung von Schmerzen und Beschwerden, die Hilfe bei sozialen und spirituellen Problemen im Vordergrund. Als Bildhauer nähme ich mich vollkommen zurück. Weil mit sterbenden oder toten Körpern Gebrechlichkeit, Verwundbarkeit und Zerstörung, also nichts Ideales assoziiert wird, werden ihnen beängstigende Eigenschaften zugeschrieben. Ideal wäre ein sanfter Tod ohne quälende Krankheit. Das würde der Dämonisierung des Todes entgegenwirken.»⁹

Damit wird Schneiders «Sterberaum» zu einer Anregung zur Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit und eine Gestaltungsaufgabe für den eigenen Tod. Mit der Gestaltung seines Sterberaumes und mit dessen Präsentation regt Schneider zum Nachdenken über ein bewusst gestaltetes Lebensende und Sterben an. Schneider scheint die Besucher seines Sterberaumes aufzufordern, in Analogie zur Planung und Gestaltung des Lebens und der eigenen Biografie Visionen für die Räumlichkeiten ihres eigenen Sterbens zu entwickeln.

«[Der «Sterberaum» ist] weder als Event noch als Skandalisierung oder Kommerzialisierung des Todes [gedacht]. Es geht um eine pietätvolle Form. Im Grunde um einen Gestaltungsauftrag. Unser ambivalentes Verhältnis zum Tod drückt sich darin aus, dass der uns fremd bleibende, befremdliche Tod fasziniert. Öffentliche Betrachtung durch Zuschauer ist nicht a priori pietätlos. Sie liegt im Auge des Betrachters.»¹⁰

In der Zurückweisung der Kritik führt Schneider die gegenwärtige Situation des Sterbens in öffentlichen Institutionen wie Krankenhäusern und Pflegeheimen an:

«Etwa 50 Prozent aller Menschen sterben öffentlich, umgeben von Fremden in Krankenhäusern, ohne die Umgebung selber bestimmen zu können. Das ist der eigentliche Skandal.»¹¹

Was Gregor Schneider mit seinem «Sterberaum» als künstlerische Einzelarbeit realisiert, ist in eine Gedankenwelt eingebunden, der zufolge es sich bei der Installation ebenso um ein Pilotprojekt handeln könnte.

«Es kann gut sein, dass für einen solchen Raum ein größerer Bedarf da ist und ein Hospiz dafür Verwendung hätte. Man könnte dann auch andere Künstler zum Bau von Sterberäumen einladen. Da ich überwältigende Reaktionen erhielt, weiß ich, dass es dieses von Vertrauen getragene Bedürfnis gibt, in einem Kunstwerk «schön» zu sterben. Wenn man sich fragt, woran man bei mir Anstoß nimmt, hat es wohl damit zu tun, dass ein Sterbender oder Toter gezeigt wird. Aber denjenigen, die erfahren, dass der Raum ein Sterberaum ist, in dem der Sterbende selbst bestimmt, wie er ihn benutzt, ist der Schrecken sofort genommen. Sie machen sich Gedanken, wie sie ihren Tod gestalten können und finden das Angebot grundsätzlich würdig. [...] In den Reaktionen auf meinen Sterberaum zeigt sich ein Bedarf. In Briefen an mich ist die Rede von den Ängsten

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

vor dem Tod, auch davor, beim Sterben allein gelassen zu werden, Leid und Schmerzen nicht mehr aushalten zu können und sich ausgeliefert zu fühlen.»¹²

So minutiös, wie viele Menschen ihre Trauerfeier und Beisetzung bedenken und planen, so gering ist häufig die Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben. Gregor Schneider bietet mit seinem «Sterberaum» nicht nur Anlass, um über den eigenen Tod nachzudenken, zu reflektieren, welche Wünsche und Bedürfnisse, Ängste und Vorbehalte mit dem Sterben einhergehen und welche Möglichkeiten sich für die eigene Gestaltung des Lebensendes bieten, sondern er offenbart anhand der sich an seiner künstlerischen Position entzündenden kontroversen Diskussion gleichsam, wie dringlich dieser Bedarf ist. Der «Sterberaum» macht das Sterben zu einer Gestaltungsaufgabe für jeden einzelnen Menschen, der ein ebenso hohes Maß der Eigenverantwortung und Individualität zukommt wie der Lebensführung.

«Dass Menschen würdig leben und sterben können, ist mein Wunsch. Da kann ein Kunstraum die häusliche Umgebung ersetzen. Das erfordert allerdings ein anderes Museum. Ich baue Räume in Museen, die diese verändern und etwa in private Räume verwandeln und einen anderen Zugang schaffen. Für mich ist das Museum ein Schutz- und Reflexionsraum, aufgeladen mit den schönsten Dingen, die einen umgeben können, nämlich mit dem Leben. Für mich hat das reale Leben seinen Platz in der Kunst; das schließt weder das Erleben noch den Ausdruck existenzieller Gefühle aus. Die Kunst kann dieser Sensibilität einen Ort geben. Der Prozess gedanklicher Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des Verlustes rückt so mitten ins gesellschaftliche Bewusstsein. Das stärkt den Trauerprozess, nach dessen Gelingen der Mensch lebensbejahend in die Zukunft blicken kann.»¹³

Schneider bindet damit den «Sterberaum» in den Kontext einer ästhetischen Erfahrung und der individuellen, empfindungsbasierten Begegnung mit einem Kunstwerk ein. Das Museum wird zum Schutz- und Rückzugsort, der den Rahmen für besondere Kunsterfahrungen und das Erleben der dort verorteten Artefakte bildet. Integriert in diesen Kontext erfährt das Sterben eine gestaltete und räumliche Fassung, die das Potenzial birgt, den Sterbenden eine Grundlage für die eigene Aneignung und Gestaltung ihres Lebensendes an die Hand zu geben. Die Begegnung mit dem Kunstwerk lädt dazu ein, die Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit, der Gestaltung des eigenen Sterbens und den Wünschen für den eigenen Tod zu suchen.

«[Die] Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des Verlustes rückt so mitten ins gesellschaftliche Bewusstsein. [...] Im Unterschied zu einem Bild, das nur angeschaut wird, ist ein Raum zum Betreten da. Es ist nicht das erste Mal, dass bei mir ein Raum eine tatsächliche Funktion erfüllt. Ein Sterberaum, dreidimensional und konkret erlebbar, ist ein Angebot und nicht nutzlos. Erst die plastische Darstellung schafft den Zugang zur Realität und reflektiert darüber.»¹⁴

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

Folgt man Schneiders Argumentation, so handelt es sich bei dem «Sterberaum» um den transportablen Nachbau eines für ihn atmosphärisch und gestalterisch hochwertigen Raumes, welcher einer kleinen Gruppe von Menschen Gelegenheit gibt, sich diesen für den Zeitraum ihres eigenen Sterbens nach ihren Wünschen und Vorstellungen anzueignen. Eingebunden in den räumlichen und thematischen Zusammenhang eines Museums, ist dieser Kunstraum selbst von Kunst umgeben. Durch sein Bewohntsein verändert er den Charakter des Museums und wandelt den öffentlichen Museumsbau in ein teilweises Privatrefugium.

Die eigentliche Intention des Künstlers wird jedoch erst dann deutlich, wenn man das Museum als Schutz- und Reflexionsraum liest und seine Qualität als Ort der Kultur, des Wissens und eines besonderen Gestaltungsanspruchs begreift, an welchem der künstlerische Diskurs gesammelt und gebündelt wird: Das Museum wird dann zu einem zutiefst aktiv gestalteten, bewusst entworfenen und bedacht konzipierten Umfeld für die Menschen, die es besuchen – in der Auseinandersetzung mit den Exponaten gleichermaßen wie mit der Architektur des Museums selbst. Die Aneignung dieser positiv erlebten Situationen und Räume wird damit als Äquivalent der Lebensgestaltung angeführt, welche an keinem anderen gebauten Ort so deutlich wird wie im Museum. Schneider referenziert damit Lebensgestaltung und künstlerisches Schaffen.

Für das Nachdenken über eine angemessene Gestaltung von Sterbeorten und eine Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur ist der «Sterberaum» von Gregor Schneider insofern bedeutsam, als dass daran deutlich wird, dass es das Sterben als letzte Lebensphase ebenso eigenverantwortlich zu gestalten gilt wie alle vorherigen Lebensphasen. Die Sichtbarkeit des Sterbens birgt das Potenzial, das Tabu des Sterbens und des Todes wirkmächtig aufzulösen. Die sich daraus ergebende zwangsläufige Auseinandersetzung mit Sterblichkeit, dem eigenen Sterben und Tod sowie jenem der anderen kommt einer Aufforderung zum Nachdenken über den individuellen, eigenen Bedarf am Lebensende gleich.

«Die letzten Augenblicke unseres Lebens abzurufen, noch bevor diese unser Bewusstsein, geschweige denn unseren Leib erreicht haben, ist ein wagemutiges Unterfangen. Dennoch eines, das mit einer kunstgeschichtlichen Tradition behaftet ist. Die «ars moriendi», wie sie von Gregor Schneider in einem zeitgenössischen Kontext bestritten werden, haben mit den bisherigen, oftmals sogar sehr drastischen Darstellungen des Sterbens und des Todes in der Kunst kaum mehr etwas zu tun. Die Motivation, die Furcht und der individuelle Kampf wie auch die mahnende Geste der Achtsamkeit, die dahinterstecken, bleiben jedoch bestehen.»¹⁵

Das Sterben erscheint vor diesem Hintergrund inhaltlich wie räumlich, übergeordnet wie konkret, als Gestaltungsaufgabe. Mit der Gestaltung und dem Bau eines «Sterberaumes» liefert Gregor Schneider einen möglichen Zugang zur Bewältigung dieser universellen Aufgabe und die Anregung, Visionen für einen individuellen, eigenen Sterberaum zu entwickeln.

15 Oettl, Barbara: 2019, S. 203.

Nachlass, Erinnerung und Andenken Raum geben

Gespräch mit Stefan Kaegi, Rimini Protokoll

Ausgangspunkt für das Gespräch mit Stefan Kaegi war der Besuch der Inszenierung «Nachlass» in der Kaserne in Basel im April 2018. Nachdem die Erinnerung an das Erlebte auch Monate später noch nachhallte, entstand die Idee, den Dialog mit ihm zu suchen, um mehr über sein Anliegen und die Hintergründe seiner Arbeit zu erfahren.

Im Jahr 2018 inszenierte Stefan Kaegi «Unheimliches Tal / Uncanny Valley» an den Münchner Kammerspielen. Das Stück geht der Frage nach Identität und Authentizität nach und untersucht die Auswirkungen, welche sich aus der Roboter-Replikation des Schriftstellers Thomas Melle ergeben.

«Für «Unheimliches Tal» wird vom Schriftsteller und Stückeschreiber Thomas Melle ein animatronisches Double erstellt. Dieser Humanoide tritt anstelle des Autors auf und wirft Fragen auf: Stehen Kopie und Original in einem Konkurrenzverhältnis zueinander oder helfen sie sich gegenseitig? Kommt das Original sich durch sein Double näher? Wer spricht und was ist sein Programm?»¹

Im gleichen Jahr gastierte zudem der unter der Konzeption und Regie von Stefan Kaegi in Koproduktion von Rimini Protokoll und dem Düsseldorfer Schauspielhaus entstandene Parcours «Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)» in München. Das Gespräch fand anlässlich dieser Aufführung im Kontext des Festivals «Politik im Freien Theater» in den Münchner Kammerspielen statt. Der Kontext des Gespräches ist insofern prägend, als dass neben «Nachlass – Pièces sans personnes» auch auf die beiden anderen Produktionen Bezug genommen wird und sie als Belege dienen. Stefan Kaegi gibt Einblick in seine Arbeitsweise, den Entwicklungsprozess der Produktionen und die spezifische Form des «Dokumentartheaters».

1 Rimini Protokoll: riminiprotokoll.de, abgerufen am 25.03.2020.

Katharina Voigt | Mein Interesse im Gespräch mit dir richtet sich zum einen ganz übergeordnet an deine und eure Arbeitsweise – als Rimini Protokoll ebenso wie in der Zusammenarbeit mit Dominic Huber. Vor dem Hintergrund meiner eigenen Arbeit beschäftigt mich die Frage nach dem Raumgeben für das Sterben. Also die Frage, wie es gelingen kann, den Sterbenden Raum zu geben, sie insbesondere auch in der Gesellschaft zu verorten und das Sterben in einer angemessenen Typologie zu fassen, die seine Lesbarkeit und Sichtbarkeit zulässt. Dabei war für mich «Nachlass – Pièces sans personnes»² eine sehr interessante Arbeit im Hinblick darauf, wie eine Auseinandersetzung mit dem Sterben geführt werden kann, die sich ebenso an Raumfragen richtet. Besonders hervorzuheben ist hier aus meiner Sicht, dass ihr einen raumgebenden Umgang mit dem Nachlass sucht und die Menschen dazu anregt, sich mit dem eigenen Tod zu befassen, ihren individuellen Nachlass zu bedenken und zu gestalten.

Daraus ergibt sich für mich besonders die Frage nach dem Dialog mit den Menschen, den ihr geführt habt. Wie habt ihr diesen Dialog in eure Arbeit überführt und habt ihr ihn gestaltet? Und in Bezug auf die Zusammenarbeit zwischen Dominic Huber und dir stellt sich die Frage, wie ihr euch der Aufgabe angenommen habt, das, was ihr inhaltlich im Gespräch mit den Betroffenen erarbeitet habt, in eine räumliche Form zu überführen.

Als Besucherin von «Nachlass – Pièces sans personnes» erlebe ich die Räume und die Narrative der Personen als sehr stimmig und kongruent, aus meiner Arbeit als Architektin ist mir aber durchaus auch bewusst, dass die Wünsche, die Bauherren und Laien an Räume und Architekturen haben, selten übereinstimmen mit dem, wie Architekten Räume entwickeln und gestalten. Zu der Erzählstruktur der Gespräche fügt sich aus meiner Sicht in «Nachlass» aber eben eine sehr treffende Raumstruktur, eine räumliche Übertragung.

Stefan Kaegi | Ich habe kürzlich mit jemandem über «Nachlass» gesprochen und da wurde mir bewusst, dass wir räumlich scheinbar das Gegenteil von Grabsteinen entwickelt haben: Denn Grabsteine sind zunächst kompakte Objekte, in die man nicht hineinsieht – auch ein Grab ist etwas, auf das man von oben draufschaut, während die eigentliche Grabkammer darunter liegt. Die Räume dagegen sind etwas, das einen umgibt und die es zulassen, dass man in sie hineinsteigt. Anders als beispielsweise bei «Gesellschaftsmodell Großbaustelle»³, wo man in die Haut des Bauarbeiters schlüpft, indem man seinen Helm aufsetzt und sich identifiziert mit dieser Person. Das ist bei «Nachlass» anders. Hier ist es nicht so, dass man in die Person hineinschlüpft, sondern man ist bei ihr, sie spricht einen an. Das heißt, es gibt gar nicht den Moment, in dem sie sagen würde «du bist ich». Sie lädt einen vielmehr ein: «setz dich hierher» oder «nimm dir Wasser», «schau da rüber» oder «du kannst in meinen Fotos wühlen» und so weiter. Dadurch ist es jeweils eine Einladung an einen besonderen Ort.

2 Vgl. hierzu Kapitel «Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes», 2016» zur Sichtbarkeit des Sterbens und des Todes in der zeitgenössischen Kunst, im Hinblick auf dessen «Räumlichkeit», S. 185 ff.

3 Kaegi, Stefan, Rimini Protokoll: «Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)», 2017.

Diese Orte auch zu bauen und diese Orte transportabel zu machen – das wäre dann die andere Gegenüberstellung zum Friedhof – ist vielleicht auch Abbild unserer Zeit, in der viele Menschen nicht mehr an dem Ort wohnen, an dem ihre Angehörigen begraben sind. Was meinem Eindruck nach dazu führt, dass Friedhöfe nicht mehr so häufig besucht werden. Es sind damit weiterhin oft sehr schöne, aber eben häufig leere Orte, die möglicherweise als Park genutzt werden, aber weniger als Erinnerungsort, an den man geht, um sich mit der verstorbenen Person auseinanderzusetzen. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass man heute viel dichtere Erinnerungen an Verstorbene zu Hause hat – im Computer, im Smartphone, mit den zum Teil überdauernden Facebook-Pages der Menschen. Es ist also ganz generell die Frage, ob der Friedhof noch ein zeitgenössischer Erinnerungsort ist.

Der Affront, der «Nachlass» gegen das Theater ist, liegt vielleicht darin, dass Theater im Englischen «live art» bedeutet, eben lebende Kunst, und genau das ist es ja nicht. Darin liegt vielleicht eine Parallele zu dem letzten Stück, das ich hier in München gemacht habe: Der Roboter, der hier anstelle von Thomas Melle auftritt,⁴ ist die Kopie eines Menschen und damit geradezu komplementär zu «Nachlass». Bei «Nachlass» sind keine Körper oder Verkörperungen der Personen da. Es gibt nur sehr wenige Objekte, die den Personen tatsächlich gehört haben – der Pulli, Fotos, Kopien von Fotos. Nur bei Frau Brochowski⁵ ist es so, dass es sich um einen Nachlass im eigentlichen Sinn handelt mit all ihren Fotos, die sie für uns zusammengestellt hat. Sie schickt auch hin und wieder noch etwas nach, sie lebt ja noch. Das folgt aber wohl auch ein Stück weit ihrem Anliegen, weiter die Kontrolle über ihren «Nachlass» zu bewahren und darauf weiter einwirken zu können.

KV | Es ging also darum, Raum zu geben, der über den Tod hinausreicht. Heißt das, es war nicht die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod, die ihr verorten wolltet, sondern es war euer Anliegen, den Nachlass der Personen über den Moment des Todes hinaus weiter zu verwalten?

SK | Der Nachlass unterscheidet sich von dem, was man bei Oma findet – wenn sie verstorben ist, man ihren Körper weggebracht hat und es noch nach ihr riecht – dadurch, dass er gezielt zurückgelegt wurde, vorsortiert, vorsorglich kalkuliert und inszeniert. Und deshalb sind es eben Theaterstücke für mich, nicht Installationen oder Ausstellungen. Denn auch wenn man selber frei entscheiden kann, in welches Zimmer man zuerst geht, unterscheidet es sich insofern von einer Ausstellung, als dass jeder Raum und in jedem Raum die Auseinandersetzung mit der Person inszeniert ist. Ich habe nicht nur die Personen aufgenommen oder gefilmt, sondern wir haben uns gemeinsam überlegt, wie ihr Raum aussehen soll, haben ihn zusammen gestaltet. Und

4 Kaegi, Stefan, Rimini Protokoll: «Unheimliches Tal | Uncanny Valley», 2018.

5 Vgl. hierzu Kapitel «Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes», 2016», S. 185 ff., Raum 7 der dort beschriebenen chronologischen Raumfolge. Der Nachlass der ehemaligen EU-Botschafterin Gabriele von Brochowski, ihre Kunstsammlung sowie ihr Anliegen, der afrikanischen Gegenwartskunst zu Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit zu verhelfen, füllen eine diese Nachlasskammer.

auch die Texte haben wir nach und nach teilweise gemeinsam geschrieben, teilweise direkt aufgenommen und wiederum diese Aufnahmen ebenfalls umgearbeitet, neu aufgenommen und dann wieder mit den Personen abgestimmt. Und natürlich mussten wir die Texte und Aufnahmen zum Teil mit den Familien der Personen abstimmen; mit denjenigen also, die eigentlich die legitimen Nachlassverwalter sind, damit auch sie von vornherein mit eingebunden sind und es von ihnen jetzt – nach dem Tod – keinen Widerspruch gibt.

Ein Stück weit ist es eine Aufführung in die Zukunft: Ich erinnere, dass wir in der Schule Briefe an uns selbst mit zwanzig Jahren geschrieben haben, als wir gerade mal zwölf waren. «Nachlass» ist dem sehr ähnlich. Nur dass es sich hier nicht an einen selbst richtet, sondern an jemand anders. Dadurch wird es allerdings zu einer Art Handlungsanweisung. Dieses Festsetzen von Handlungen in der Zukunft ist etwas, das es ebenso im klassischen Totenkult gibt: Das Vorbestimmen des Ablaufs einer Trauerfeier, das Treffen von Vorabsprachen, das Festlegen von Musik oder Rede ist etwas, das sehr viele Menschen vor ihrem Tod machen. Im Fall der Trauerfeier handelt es sich allerdings um eine sehr frontale Anordnung und um ein einmaliges Zusammentreffen. Das ist im Fall von «Nachlass» natürlich anders. Das Stück richtet sich eben auch nicht an die Hinterbliebenen oder die Angehörigen des Verstorbenen, sondern an irgendwelche Menschen, die in den meisten Fällen die Verstorbene oder den Verstorbenen gar nicht kannten. Deshalb geht es übergeordnet nicht um die einzelnen Personen, sondern es war mir bei der Auswahl wichtig, gewisse Themenfelder abzubilden, die mich interessiert haben und die ich relevant finde:

In Bezug auf die Zukunft die Frage «was macht man denn mit dem vielen Geld?» – wie im Fall des Bankers. Will man möglichst viel davon an seine Familie weitergeben und sozusagen am Staat vorbei – in der Schweiz gibt es ja kaum Erbschaftssteuer und auch in Deutschland gibt es viel zu wenig davon, sodass sich diese immer weiter auseinanderklaffende Schere ergibt. Oder Themen wie «wann zieht man möglichst selber die Reißleine, soll man das legal dürfen, wie soll man das machen?». Auch die Fragen zwischen den Generationen, wie sie in verschiedenen Beiträgen anklingen. Das Thema der Demenz mit der Frage: Wie schafft man es, die Erinnerung eines Menschen wieder herzustellen oder auch, sie zu kontrollieren? ...

KV | ... Was mich daran besonders interessiert hat, war Demenz nicht so sehr als Phänomen, sondern vielmehr als Sinnbild dafür, dass Erinnerung am Ende immer fragmentarisch ist. Egal wie gut ich in die Zukunft hineinagiere, egal wie gut ich die Dinge ordne, strukturiere und übergebe, richte ich sie an eine Nachwelt, die sie aus einer anderen Perspektive, vor einem anderen Hintergrund und zu einer anderen Zeit entgegennimmt. Damit fand ich dieses Dopplungsmoment sehr interessant: Jemand, der ein Leben lang zu Demenz forscht, setzt sich mit der Frage auseinander, was es für ihn bedeutet, wenn die Erinnerung brüchig wird, übergibt damit aber seinen «Nachlass» an eine Welt, die diesem in der Erinnerung mitunter weitere Brüche zufügt. Das erschien mir beinahe als Resümee des gesamten Stückes, als übergeordnetes Bild darüber, dass – ganz gleich, wie gut ich meinen «Nachlass» ordne und vorstrukturiere – ich nur einen begrenzten Einfluss darauf habe, was von mir und was in der

Erinnerung bleibt. Das mag zusätzlich daran liegen, dass es für mich auch der letzte Raum war, den ich betreten habe.

Insgesamt hat mich das Stück mit der Frage nach Zeitlichkeit und der Beständigkeit von Erinnerung entlassen. Dadurch, dass es sowohl die Vergangenheit belegt als auch in die Zukunft reicht, erscheint Zeit insgesamt redundant. Bis hin zu der Unsicherheit, nicht zu wissen, wer von den Personen, die man in diesen Räumen besucht, eigentlich noch am Leben ist.

SK | Im Abendzettel zu dem Stück versuchen wir das zu dokumentieren und auch entsprechend zu updaten, wer noch am Leben ist. Das ist aber nicht zentral.

KV | Mir erschien es insofern fast unwichtig, als dass ich in dem Stück vielmehr eine Einladung zur Auseinandersetzung mit dem Sterben und dem Tod sehe als einen dokumentarischen Beleg für diese acht Personen. Diese Auseinandersetzung ist ja eine, die jeden von uns unweigerlich betrifft, weil jeder von uns Nachlässe zu verwalten und irgendwann zu übergeben hat. Sie wird aber, denke ich, viel aktiver und intensiver geführt, wenn es jemanden wie dich als Gegenüber und Dialogpartner gibt, der anregt, über die Gestaltung der Räume, die den «Nachlass» beherbergen, den «Nachlass» an sich nachzudenken und zum Gespräch darüber zur Verfügung steht. Es handelt sich dabei ja um eine Gestaltungsaufgabe, die einen jeden betrifft, die aber nur sehr selten so aktiv geführt wird, wie in der Vorbereitung zu diesem Stück. Wie war dieser Dialog? Wie ist es dir gelungen, diese Menschen zu erreichen und zu dieser Auseinandersetzung zu bringen?

SK | Davor lag zunächst eine sehr lange Suche und die Frage: Welche Leute sind es überhaupt? Es sind ja nicht die erstbesten gewesen, sondern es war eine sehr bewusste Wahl. Und es gab im Vorfeld viele Menschen, die wollten mich gar nicht an diese Menschen heranlassen – Ärzte beispielsweise, die mich immer darin bestätigt haben, dass sie das Thema wichtig finden und die Arbeit dazu sehr wertvoll. Umgekehrt waren sie aber der Meinung, dass sie mich unmöglich mit ihren Patienten zusammen bringen könnten. Die Familien beschützen ebenfalls ihre Leute. Es gibt da also gewissermaßen einen Pakt, der das Tabu fortsetzt. Interessanterweise war es aber so, dass da, wo es mir gelungen ist, Kontakt herzustellen und wo ich dann wirklich hingekommen bin, die Leute sehr gerne mit mir gesprochen haben, weil ich keine Wertehaftung hatte. Ich war also wertungsneutral und ohne Vorurteile und habe unvoreingenommen mit ihnen gesprochen, ohne Erwartungen an sie zu haben. Ich war nicht dazu verpflichtet, traurig darüber zu sein, dass sie bald sterben werden und konnte sehr offen und unvoreingenommen sein. So, wie man das vielleicht von Seelsorgern kennt. Nur dass ich eben aus der Kunst kam und ihnen damit außerdem ein Projekt – und gewissermaßen auch eine Perspektive – vorschlagen konnte.

Und natürlich habe ich auch nach Themen gesucht, habe lange versucht, bestimmte Aspekte hineinzubringen. Habe jemand gesucht, der etwas reicher ist, jemand, für den Religion eine Rolle spielt und so weiter und habe dann auch mit den jeweiligen Personen

recht lange gearbeitet. Anders war das bei Nadine Gros⁶. Mit ihr hatte ich wirklich nur diesen einen Tag, weil sie mir zwar gesagt hat: «Ja, Sie können gerne vorbei kommen. Aber am nächsten Mittwoch werde ich sterben» – weil sie bereits diesen Termin in Basel hatte. Sie war sehr interessiert an diesem Projekt, da sie – wie sie im Stück erzählt – dieses Jugendschlüsselerlebnis in Bezug auf das Theater hatte, ein Leben lang auf die Bühne wollte, das aber nicht durfte. Entsprechend groß war ihre Begeisterung, jetzt, am Ende ihres Lebens, diese Gelegenheit zu bekommen. Für sie war das tatsächlich eine Wunscherfüllung. Und natürlich war es schade, das mit ihr in dieser Kürze der Zeit realisieren zu müssen. Als ich zu ihr gefahren bin, wusste ich noch gar nicht, wie wir das umsetzen würden. Wir hatten dann gemeinsam die Idee, vielleicht wird es eine Bühne. Und anknüpfend an diesen Gedanken haben wir vor Ort dann auch die Aufnahmen gemacht.

Bei anderen Personen hat dieser Prozess der Vorbereitung und der Auseinandersetzung sehr lange gedauert. Mit Alexandre⁷ beispielsweise, dem Vater, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, sich mit seinem Nachlass an seine Tochter zu richten, war es ein sehr langer und für ihn sehr komplizierter Prozess. Er hat sich sehr intensiv gefragt, wie er damit umgeht, dass er das in eine Zeit in der Zukunft hineinschreibt, in der sie dann erwachsen sein wird, was zwar sein ganz persönliches Anliegen war – aber auch dieses Anliegen mussten wir erst gemeinsam finden.

KV | Ich habe mich in meiner Arbeit sehr intensiv mit dem «Sterberaum»⁸ von Gregor Schneider befasst, der von ihm gedacht und konzipiert war als ein Angebot, das er den Sterbenden macht und zur Aneignung zur Verfügung stellt. Eine Arbeit, die sehr kontrovers diskutiert und häufig missverstanden wurde als eine angeblich pietätlose Art, Sterbeprozesse auszustellen. Gregor Schneider wiederum vertritt die Position, dass es sich beim Sterbeprozess um eine Gestaltungsaufgabe handelt – ebenso wie bei allen ihm voranstehenden Lebensphasen –, die eine aktive Auseinandersetzung und Gestaltung fordert.

Nun fällt das bereits im Leben nicht zu jedem Zeitpunkt leicht und im Sterben wahrscheinlich erst recht nicht. Umso spannender finde ich, dass du – anders als Gregor Schneider, der den Raum zur individuellen Aneignung anbietet – nicht nur einen Ort zur Verfügung stellst und Raum gibst. Vielmehr ist es ja ein Dialog, den du ermöglichst, zunächst mit dem Menschen, der mit seinem eigenen Tod konfrontiert ist, und darüber hinaus ein Dialog, der mit den Besuchern des Stückes in gewisser Weise aufgenommen oder weitergeführt wird. War das dein Anliegen?

SK | Als Dialog würde ich das nicht bezeichnen, da die Person ja nicht mehr antwortet. Ich glaube, was ich bei den meisten Räumen tue, ist, dass ich durch die Leute, die

6 Vgl. hierzu Kapitel «Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes», 2016», S. 185 ff., Raum 1 der dort beschriebenen chronologischen Raumfolge, welchen der Nachlass von Nadine Gros einnimmt.

7 Der Nachlass von Alexandre, der sich sehr explizit an seine Tochter richtet, findet ebenfalls in einer der acht Nachlasskammern Raum – Raum 4 der dort beschriebenen chronologischen Raumfolge.

8 Vgl. hierzu Kapitel «Gregor Schneider: «Sterberaum», 2008» zur Sichtbarkeit des Sterbens und des Todes in der zeitgenössischen Kunst, im Hinblick auf dessen «Räumlichkeit», S. 201 ff.

sie besuchen, eine kleine soziale Form organisiere. Es war eine sehr bewusste Entscheidung, dass die Leute nicht allein in die Räume gehen, sondern gemeinsam mit vier, fünf anderen. Dahinter steht der Gedanke: Einer ist weg und fehlt, zurück bleibt eine Gemeinschaft, sodass auch das soziale Zusammengehaltenwerden thematisiert wird. Aus eben diesem Grund wird auch in den meisten Räumen auf Kopfhörer verzichtet, was ansonsten ja einer der klassischen immersiven Tonträger ist. Das war mir wichtig. Dadurch kommt etwas zwischen den Leuten zustande, welche die Räume besuchen, was für mich eher das Dialogische wäre. Während das, was die (verstorbenen) Personen hinterlassen, erst einmal ein Monolog ist, also keine Interaktion. Und ja, sicher ist es auch eine Einladung. Als solche beginnt es häufig mit den Worten «kommen Sie rein» und damit, dass sie eine Instruktion geben und so eine bestimmte Art des Zusammenseins vorschlagen.

Es kommt immer wieder vor, dass Menschen, wenn sie gefragt werden, was sie sich für ihre Bestattung wünschen, sagen: «Da soll getanzt werden. Es soll lustig sein». Aber hier ist es so, dass doch eine gewisse Besinnlichkeit aufkommt – wenngleich es bisweilen laute Musik gibt oder witzig ist. Am Ende ist es doch ein Stück weit auch Geisterbeschwörung. Das wiederum ist natürlich ein Topos des Theaters. Ähnlich wie Hamlets Vater und all die Geister, die da auf den Bühnen unterwegs sind, erscheinen uns diese Personen. Sie sind darin in keiner Weise esoterisch oder religiös, würde ich sagen, zumal es oft sehr praktische oder gar pragmatische Dinge sind, die sie beschreiben. Man selbst füllt die Aufführung mit einer gewissen Spiritualität und viele laden es mit ihrer persönlichen Trauer auf.

Die Leute nehmen das Stück sehr verschieden auf, je nachdem, in welcher persönlichen Situation sie sind. Manchmal erlebe ich, dass Leute sehr weinen, weil sie an einen bestimmten Menschen erinnert werden, den sie verloren haben, oder weil sie selbst sehr nah daran sind, womöglich bald zu sterben. Diesen Raum tut das Stück sicher auf. Das bringt aber natürlich der Tod ohnehin mit sich. Denn sobald ich Tod sage, bin ich mit diesem Casus knacksus konfrontiert, mit dem man als Mensch eigentlich nicht zurechtkommen kann.

KV | Ich würde gerne den Bezug zu einer weiteren eurer Arbeiten herstellen: Das Stück «Deadline»⁹ nimmt sich dem Sterbeprozess ja gewissermaßen aus beiden Richtungen an – vor und nach dem Tod. Für mich ergibt sich da auch in Bezug auf «Nachlass» die Frage nach dem Sterben an sich. Handelt es sich beim Sterben um ein Theaterthema, ein Thema, dem man sich mit den Mitteln des Theaters annehmen kann? Oder ist das vielmehr ein Prozess, der so speziell und so eigen ist, dass es eigentlich nicht funktioniert, das Sterben selbst zu thematisieren, sondern man sich ihm über Erinnerung oder die Beobachtung damit verknüpfter prozeduraler, ritueller Abhandlungen annimmt?

SK | Bei «Deadline» war es so, dass die Experten, die in dem Stück mitgewirkt haben, ja nicht selbst sterben, sondern dass es Menschen sind, die sich in ihrem Leben oder in ihrem Beruf mit dem Sterben und dem Tod beschäftigen. Insofern sind die

9 Haug, Helgard | Kaegi, Stefan | Wetzels, Daniel, Rimini Protokoll: «Deadline», 2003.

beiden Stücke eigentlich konträr, weil bei «Nachlass» die Betroffenen sprechen und bei «Deadline» die andere Seite zu Wort kommt. Aber es gab bei «Deadline» auch einige Schauspieler, die auftraten und davon erzählt haben, wie oft sie eben schon Tode gespielt haben. Und dabei kam auf jeden Fall raus, dass der Tod zunächst einmal sehr oft im Theater vorkommt – der gespielte, der vorgegaukelte, der erzählte Tod. Natürlich gibt es auch Menschen, die am Theater tatsächlich sterben – und das bedeutet einen Umbruch, wenn Schauspieler in der Rolle oder auch Statisten wirklich auf die Bühne gegangen sind zum Sterben. Es gibt auch zahlreiche Theatertheorien, die besagen, dass beim Theater als lebende Kunstform der Tod immer als Kontrapunkt mitschwingt und dass man davon berührt ist, dass da etwas einmalig geschieht, für das man als Lebende zusammenkommt.

Aber natürlich ist es immer irgendwie merkwürdig, wenn Menschen im Theater so tun, als würden sie sterben, weil man natürlich weiß, dass es nicht wirklich so ist. Ich habe allerdings einmal eine Aufführung in Frankfurt gesehen, die ich eigentlich als ein schlechtes Stück empfunden hatte. Dann plötzlich hatte eine Schauspielerin eine ganz andere, besondere Intensität und es wurde total interessant. Und dann sackte sie weg – ohnmächtig in dem Falle, nicht gestorben. Aber dieser Umbruch, also dass jemand ganz herausfällt aus dieser Form des Theaters, wo immer wieder versucht wird, möglichst genau zu wiederholen, tritt natürlich besonders hervor. «Repetition» heißt die Wiederholung und heißt die Probe. Da versucht man immer wieder, etwas noch genauer zu wiederholen, damit es am Ende genau so ist, wie es sein soll. Dem steht ein solches Ereignis natürlich konträr gegenüber. Das heißt, es lässt sich sicher sagen, dass das Theater Sterben und Tod sehr häufig zeigt. Ob es das wirklich leisten kann, ist wiederum eine andere Frage. Es hat eine gewisse Konsequenz, dass «Nachlass» nun auch in Museen aufgeführt wird, also an Orten jenseits des Theaters. Du hast vorhin, glaube ich, Installation dazu gesagt, oder sogar Ausstellung. Es hat diesen Aspekt natürlich ...

KV | ... Es hat diesen Aspekt sicher in Bezug auf seine Räumlichkeit, aber gar nicht bezogen auf seine Bespielung. Ich hatte dann ja umgekehrt von Dialog gesprochen, was es in die andere Richtung überspitzt, weil man natürlich schlussendlich nicht antworten darf und kann. Jedoch mit vielen Fragen konfrontiert ist und so nicht zuletzt mit sich selbst in Dialog tritt. Das Moment des Einladens in jedem Raum reicht für mich eigentlich weit über diesen konkret spatialen Ort hinaus, da die Einladung zum Erinnern eine ist, die man aus dem Stück mitnimmt und weiterträgt. Mir ist aus sehr vielen der Räume der Satz im Gedächtnis: «Wenn Sie mögen, behalten Sie mich in Erinnerung.» Das ist einerseits eine Aussage, die einen zeitlichen Bogen weit in die Zukunft schlägt, und andererseits wird der Ort dadurch weitgehend aufgelöst, weil diese Erinnerung damit portabel wird und man sie mitnimmt. Also eine Einladung zur Auseinandersetzung, im Moment des Besuches und weit darüber hinaus.

In meiner Wahrnehmung habt ihr einen Rahmen geschaffen, um die Wirkung dieses Ortes – und die Wirkung von Erinnerungsorten im Allgemeinen – in die Inszenierung überführen zu können. Damit ermöglicht ihr eine Erfahrung, die in der Resonanzbeziehung vielleicht adäquat sein mag zu dem Erleben, das man in einer tatsächlichen Situation der persönlichen Erinnerung hat, die hier aber aus dem Theater heraus geschaffen wird. Dieses persönliche Anknüpfenkönnen funktioniert, trotz des

Abstraktionsgrades, dass man die betreffende Person wahrscheinlich nicht persönlich gekannt haben wird.

Im Vergleich zwischen «Deadline» und «Nachlass» würde ich gerne mit Dir auf unterschiedliche Dimensionen der Bühnenpräsenz zu sprechen kommen: Bei «Deadline» sind es die Schauspieler und Experten, die ihre Rolle verkörpern. Demgegenüber sind es im Fall von «Nachlass – Pièces sans personnes» eigentlich die Geister, die wir riefen, denen in den einzelnen Nachlasskammern Raum gegeben wird. Daran schließt für mich ebenfalls die Arbeit mit dem Roboter an, wo die Dinge wirklich repetitiv verkörperbar sind und damit Möglichkeiten geschaffen werden für Situationen, in denen sich jemand verweigert, körperlich zur Verfügung zu stehen.

SK | Ja, das ist in dem Gespräch und der Auseinandersetzung mit Thomas Melle ein sehr besonderer Moment. Wir mussten zunächst einmal Anknüpfungspunkte herstellen zu dem, was er sich damit geschaffen hat, da mit unserem Projekt etwas entstanden ist, das da sein wird, wenn er nicht mehr ist und ihn überdauern wird. In diesem Fall ist es aber kein Raum, sondern es ist tatsächlich eine Verkörperung von ihm, die bleibt. Es gibt von Gunther von Hagens¹⁰ die Vielzahl ausgestellter Körper, es gibt teilweise die Möglichkeit, die Asche des Verstorbenen mit nach Hause zu nehmen und in der Schweiz presst eine Firma Diamanten aus der Asche. Der Wunsch, eine Verkörperung zu finden, die über den Tod hinausreicht findet also auf unterschiedliche Weise, aber immer im Zusammenhang mit besonderen Techniken statt. Und der Stand der Technik erweitert natürlich dieses Spektrum kontinuierlich. Ich weiß nicht, aber ich schätze, dass man vielleicht bald auch 3-D-Projektionen haben wird von den verstorbenen Menschen, die man mit nach Hause nehmen kann. Bei Michael Jackson hat es ja genau das schon gegeben in Form von Konzerten, die nach seinem Tod in seiner Abwesenheit gegeben wurden.

KV | Das alles sind Konzepte, die eine sehr starke Körperbezogenheit von Leben und Sterben thematisieren und insbesondere das Leben extrem stark an den Körper binden. Das Konservieren des Leichnams und die damit verbundene Hoffnung, potenziell zu einem späteren Stand medizinischer Erkenntnis den Körper noch einmal reaktivieren zu können, ist da sicher einer der weitreichendsten Ansätze. Das folgt einerseits einer Sicht auf den Körper, die sehr zeitgenössisch ist, dass Gesundheit, Jugendlichkeit oder Belastbarkeit des Körpers angestrebt und idealisiert werden. Andererseits sind solche Praktiken immer auch Ausdruck eines Traums von Unsterblichkeit, der darin manifest zu werden scheint.

SK | Ja, das ist interessant. Ich habe gelesen, dass das für die Menschen, die ihren Körper Gunther von Hagens überlassen so zutrifft: Sie stellen ihre Körper zur Verfügung, weil sie weiter existieren sollen. Für mich ist das ein sehr absurder Vorgang, denn mit meinem Körper habe ich zunächst einmal gar nicht so viel zu tun, wenn ich nicht mehr da bin. Aber das ist meine sehr persönliche Sicht oder das, was ich mir so an eigener Hausmannsreligion zusammengeschustert habe. Bei den Menschen, die bei «Nachlass» mitgewirkt und mit uns gemeinsam herausgearbeitet haben, was von

10 Hagens, Gunther von: «Körperwelten», seit 1996 weltweit gezeigte und sukzessive erweiterte Ausstellungen plastinierter Leichen.

ihnen bleiben soll, gibt es keinen, bei dem ich den Eindruck gehabt hätte, dass es um den Körper geht. Vielleicht ist das am ehesten bei Herrn Grot der Fall. Interessanterweise kommen aber die Personen, die in «Nachlass» ja namentlich benannt sind, in den Kritiken gar nicht vor. Davor hatten wir anfangs Angst, dass der Raum einer Person besonders gelobt wird, während der einer anderen als uninteressant empfunden wird – so wie das bei Schauspielern in Theaterstücken häufig der Fall ist. Ich denke, es ist nicht so, dass die Personen in «Nachlass» verewigt werden. Wenngleich sie jetzt für einige Menschen noch eine Rolle spielen und da sind, geht es ja nie exklusiv um die Person an sich.

Am Anfang hatte ich überlegt, ob ich jemanden Berühmten auswählen soll. So wie das Sophie Calle beispielsweise macht. Sie schaut sowohl für ihre Mutter, was eigentlich bleibt, als auch für sich selbst. Sie hat für sich schon den Grabstein besorgt, die Zeremonie organisiert und das Thema begleitet sie schon länger. «Nachlass» mit so jemandem zu machen, oder mit Thomas Melle oder mit Frank Nancy, den wir insofern auch für den Roboter in Erwägung gezogen hatten, weil man da weiß, er stirbt voraussichtlich bald. Oder Alexander Kluge – das wäre ein sehr interessanter «Nachlass», um damit zu arbeiten, da er ja noch lebt. Auch darüber haben wir nachgedacht. Aber dann ginge es eben um diese Person und man hätte weniger die Chance über sich selbst nachzudenken als bei diesen letztendlich unbekanntenen Personen, die wir schlussendlich ausgewählt haben. Wichtig sind sie natürlich in ihrem persönlichen Umfeld, aber darüber hinaus sind sie eben nicht bekannt.

KV | Dass sich aus dem Einbeziehen der unterschiedlichen Personen ein so diverser Querschnitt an Positionen ergibt, erscheint mir sehr wertvoll. Damit werden verschiedene persönliche Zugänge zur Auseinandersetzung mit Sterben und Tod ermöglicht und unterschiedliche Sichtweisen in Bezug auf den Umgang mit dem Thema aufgezeigt. Eine solche Diversität wäre wohl andernfalls nicht gegeben gewesen. Aufgrund der Rollenzuschreibungen, die Personen öffentlichen Interesses in der Außenwahrnehmung zugewiesen werden, wäre es in einem solchen Fall vielmehr um die Inszenierung der Einzelperson gegangen, denn um das generelle Aufzeigen des Phänomens der Auseinandersetzung mit dem eigenen Nachlass. Die Freiheit, eigene Anknüpfungspunkte zu finden, die Person als nahbar zu erleben und sich gegebenenfalls mit ihr zu identifizieren, wäre nicht in der Weise möglich gewesen, wie es nun der Fall ist. Ein vorgefertigtes Bild dieser Person öffentlichen Interesses hätte womöglich dominiert und die individuelle Lesart des jeweiligen Nachlasses erschwert oder verhindert.

SK | Ja, es war bereits jetzt manchmal schwierig, wenn Leute die Personen gekannt haben und sich ihre eigene Erinnerung von dem Bild, das wir gezeichnet haben, unterschied. Dementsprechend haben sie natürlich nicht unbefangen rezipieren können. Wenn man es sich zur Aufgabe macht den Nachlass eines Menschen – und damit auch die Erinnerung an diesen Menschen – zu konstituieren und zu inszenieren, dann stößt man schnell an die Grenzen der Deutungshoheit. Es stellt sich die Frage: Wie viel kann ich für das Rezipieren dieses Nachlasses vorgeben? Wie kann ich das vermitteln, was ich von einer Person oder über einen Menschen kommunizieren will? Indem wir die aus den Gesprächen entstandenen Themen und die Anliegen der Protagonisten für ihren Nachlass inszeniert haben, oblag es uns, einen Narrativ zu entwickeln, welcher

einerseits der Individualität dieser Menschen gerecht wird und andererseits Freiräume für die Rezipierenden eröffnet. «Nachlass – Pièces sans personnes» erschließt sich jedem Besucher in ganz eigener Weise: Das Erlebte konstituiert sich hier stets aus dem Vermischen des in der Inszenierung Vorgefundenen mit der eigenen Erfahrung.

KV | Am Ende ist es wohl immer höchst subjektiv, wie Erinnerung weitergetragen wird. Für diejenigen, welche die betreffende Person nicht kannten, besteht eine viel größere Freiheit, um diesen «Nachlass» anzunehmen, als für einen ihr nahestehenden Menschen. Vor dem Hintergrund der eigenen Erinnerung und dem vorgefassten Bild einer vertrauten Person fällt es mitunter schwer, eine andere Lesart und einen – in diesem Fall inszenierten – Nachlass anzunehmen. In diesem Sinne handelt es sich bei eurer Arbeit zudem um ein kuratorisches Vorgehen; indem ihr diese zutiefst persönlichen Archivalien in die Räume aufnehmt, sie gleichermaßen bewahrt, pflegt und inszeniert eröffnet ihr einen bestimmten Blick darauf. Hier wird zudem die Verantwortung deutlich, die mit einem Nachlass der Nachwelt übergeben wird.

SK | Einen Nachlass zu übernehmen bedeutet immer auch, die Verantwortung dafür zu übernehmen, wie dieser weitergetragen wird. Darauf, wie er tatsächlich aufgefasst und wahrgenommen wird, hat man jedoch keinen direkten Einfluss. Hier findet in der Betrachtung eine sehr individuelle Aneignung jedes Rezipierenden statt. In gewissem Sinne handelt es sich ja auch bei diesem Gespräch ein Stück weit um einen Nachlass von mir, den ich dir hiermit übergebe.