

## Vergessen ›in Szene‹ setzen?

### Überlegungen zu Tom Struyfs *Vergeetstuk*

Was in Erinnerung bleiben soll, bedarf der Konsolidierung durch wiederholtes Durchdenken und Durchfühlen desselben Ereignisses.

(Welzer 2011: 234)

Exakt diese Behauptung wird in *Vergeetstuk* (2014)<sup>1</sup> exemplifiziert. Dort wird nicht nur über Gedächtnislücken und ihre Konsequenzen verhandelt, sondern gezeigt, wie das Gedächtnis arbeitet und wie Erinnerung entsteht. Paradoxerweise greift der belgische Künstler Tom Struyf<sup>2</sup> für die Inszenierung von solchen Prozessen auf Verdrängungsmechanismen und das Krankheitsbild der Amnesie zurück. »A good memory needs to forget«, belehrt uns zu Beginn des Stückes eine Projektion im Bühnenhintergrund. Schnell käme es nämlich zu einem Erinnerungstau, sodass für neue Erinnerungen kein Platz mehr wäre. Die Speicherkapazität des Gedächtnisses sowie die mnemonische Wandlungsfähigkeit hängen also vom einzelnen Vermögen des Vergessens ab: »The ability to forget creates space to change your memories.«

Während der deutsche Titel *Stück vom Vergessen* lediglich Genre und Thema fokussiert, stellt die englische Übersetzung *Act to forget* vielmehr die Performativität von Erinnerung und Gedächtnis in den Mittelpunkt. Doch lässt sich Gedächtnis überhaupt darstellen? Wird die Differenz zwischen Erinnerung, Wissen und Imagination erst dann bewusst, wenn das Gedächtnis versagt? Ist Theater das geeignete Medium, um das Flüchtige, Ereignishafte eines Erinnerungsprozesses zu fassen? Auf jene Fragen, die der Performance zugrunde liegen mögen, soll hier eingegangen werden, wobei zuerst die Darstellungsmöglichkeit von Gedächtnismechanismen als ›Akt des Vergessens‹ im Fokus steht.

### **Act to forget oder performing memory:**

Struyf ist nicht nur Autor und Regisseur der Performance, sondern auch der einzige Akteur auf der Bühne.<sup>3</sup> Auf der rechten Bühnenseite schwimmt ein Kunsthirn in einem durchsichtigen Behälter, das an Rudolf Virchows anatomische Präparate erinnert, anhand derer der Arzt seltene und auffällige Krankheitsbilder dokumentierte. Seine private Galerie diente nicht nur der Ausbildung zukünftiger Mediziner, sondern sollte auch sein wissenschaftliches Arbeitsfeld der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Die Gestaltung des Bühnenraums erinnert an die ab dem 16. Jahrhundert üblichen anatomischen Theater (medizinische Forschungs- und Lehrinrichtungen der Universitäten), wo Präparate für die Wissenschaft und Allgemeinbildung gefertigt und aufbewahrt wurden. Die authentischen Exemplare wurden eingesetzt, um das über sie ermittelte Wissen zu veranschaulichen. Die große Projektionsfläche im Hintergrund nimmt die Lehrsituation auf. Auf ihr erscheinen nicht nur Fachtexte, sondern auch diverse Bild- und Tonmaterialien, welche Struyfs eigenen Erinnerungsprozess veranschaulichen.

So opak das Gehirn im Konservierungsglas erscheinen mag, so ansprechend und aufschlussreich erweisen sich die von Struyf kommentierten Projektionen. Der Performer zeigt seinem Publikum nicht nur scheinbar private Fotografien, sondern auch Landschaftsaufnahmen, Kurzfilme und Zitate, die ein Kaleidoskop von Impressionen, Standpunkten und Wissensdiskursen über Erinnern und Vergessen bilden. Da durchgehend Flämisch gesprochen wird, erhält die Performance durch die deutschen Übertitel eine zweite schriftliche Ebene, die unerschwerlich an Archivierungsmethoden (wie die Verschriftlichung von Ereignissen) erinnert. Struyf spielt mit den Einspielungen, Projektionen und Übertiteln, indem er sie scheinbar als Gedächtnisstützen und zur persönlichen Orientierung innerhalb der Performance nutzt. Durch den Einsatz der genannten Elemente wird das assoziative Erinnern Struyfs dramaturgisch strukturiert und erhält für das Publikum eine besser nachvollziehbare Form.



Vergeetstuk, *Tom Struyf*

Foto: *Jonah Samyn*

Das in der Performance Erzählte lässt sich relativ knapp zusammenfassen: Im August 2013 entdeckt die Figur Tom Struyf in einer Schublade ein Foto, auf dem der junge Struyf zusammen mit einer Braut abgebildet ist. Er erinnert sich zwar an den Ohrring, den er damals trug und der eine Datierung der Aufnahme ermöglicht, nicht aber an die Braut beziehungsweise an die Hochzeit. Die ganze Szene erscheint ihm wie ein schlechter Scherz – »a complete mystery« (Struyf 2012) – und führt ihn zu längeren Ausführungen über sein schlechtes Namensgedächtnis, das ihm sein Beziehungsleben erschwert. Man stellt als Zuschauer\_in die Frage, ob der Performer sich anhand der Fotografien an wahrhaftig Erlebtes zu erinnern vermag oder lediglich ein Bildergedächtnis abrufen, das andere Formen des Verinnerlichens ausblendet oder nivelliert, wie Susan Sontag knapp formuliert:

The problem is not that people remember through photographs, but that they remember only the photographs. This remembering through photographs eclipses other forms of understanding, and remembering. (Sontag 2003: 70)

Die scheinbare Gedächtnisstörung betrifft jedoch nicht nur länger zurückliegende Namen und Daten, sondern berührt auch Neuerlebtes. Ein einschneidendes Ereignis, das im Laufe der Performance weder geklärt noch direkt ausgeführt wird, muss – so die Überzeugung Struyfs – zu einer anterograden Amnesie geführt haben, die ihn daran hindere, ein normales soziales Leben zu führen.<sup>4</sup> Die Großmutter, die vom Performer als ›lebendiges Archiv‹ wahrgenommen wird, sowie die Lebensgeschichte des verstorbenen Großvaters, der an Alzheimer litt, bilden Konstanten in der Erzählung. Die affektbesetzte Großmutter wird zur Schlüsselfigur, die Struyfs verlorenes Gedächtnis ersetzen soll: »I wanna know everything. About the past« (Struyf 2012), fleht Struyf sie mehrfach an. Doch auch das Gedächtnis der Großmutter lässt nach: »I can't help you, I forgot what happened in the past« (ebd.). Die Performance endet mit einer unerwarteten Umkehrung: Struyf, der stark unter seiner Gedächtnisschwäche leidet, lässt die Hochzeitsreise der Großeltern wieder aufleben, indem er zusammen mit seiner Großmutter in die Schweiz nach Mürren fährt und ihr so einen Teil ihrer vergessen geglaubten Lebensgeschichte zurückgibt. Die projizierte Mürren-Sequenz wird aus der Perspektive der Großmutter geschildert: »This was the room. / I could never had thought that, – that I would return to this room« (ebd.). Das mysteriöse Foto des jungen Struyf mit einer unbekanntem Braut und die von den Zuschauer\_innen medial nachvollzogene Hochzeitsreise der Großeltern bilden die Klammer für Struyfs vermeintlich persönliche Geschichte.

### **Vergessen dokumentieren und archivieren?**

Struyf nennt *Vergeetstuk* eine ›realitytheatrevideoperformance‹, da sich diese sowohl aus scheinbar ›dokumentarischen‹ wie auch performativen Elementen speist. Formal erinnert Struyfs Performance zwar an frühere Ausprägungen des dokumentarischen Theaters, insofern der Rezipient den Eindruck haben mag, hier werde »authentisches Material [übernommen] und [...] dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder[gegeben]« (Weiss 1971: 91–92). Allerdings spielt der Performer vielmehr mit der Glaubwürdigkeit

des Gezeigten, als dass er es für authentisch erklärt – zudem er an der Wahrhaftigkeit seiner eigenen Erinnerungen (im Gegensatz zu denen seiner Großmutter) öffentlich zweifelt. Die herangezogenen ›Dokumente‹ werden dabei als Fragmente parallel verlaufender Lebensgeschichten in eine sinnstiftende Form gegossen, die wortwörtlich als Geschichte, sprich eine chronologische Verdichtung von erlebten und erzählten Ereignissen mit individueller wie kollektiver Relevanz, bezeichnet werden kann (vgl. Welzer 2011: 233). Doch erst durch das archivarische Spiel des Performers findet sie als solche statt. Fehlt der Inszenierung das politische Engagement dokumentarischer Theaterformen, so schürt sie dennoch den Eindruck, »nicht mehr die augenblickliche Wirklichkeit [zu enthüllen], sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität« (Weiss 1971: 95). Die Verschränkung von ›Dokumenten‹ und Anekdoten, Imagination und Spiel führt zu einer ständigen Hinterfragung des Realitätsbegriffes. Die gezielt inszenierte Authentizität der ›realitytheatrevideoperformance‹ stärkt indirekt den Performancebegriff und legt insbesondere die Performativität des Spiels an den Tag. (Autobiografische) Geschichte wird nicht nur vorgeführt, sondern erlebt, erzählt, gezeigt und geteilt.

Mag die frontale Disposition der Inszenierung den Eindruck einer konventionellen Theateraufführung erwecken, so entpuppt sich das Zusammenspiel der Requisiten, der leiblichen und projizierten Personen als performatives Spiel. Dieses basiert im Sinne von Marvin Carlson auf reziproker Wahrnehmung aller körperlich Anwesenden, welche die vollzogene Handlung in ihrer Wahrhaftigkeit anerkennen, wobei der Echtheitsgrad zweitrangig erscheint (vgl. Carlson 1996: 6). Sind die Sprechakte des Performers wiederholbar, wie auch die in den Raum projizierten Stimmen und Bilder abrufbar sind, so ist das Ergebnis des gemeinsamen Wirkens auf die Zuschauer\_innen jeweils neu. Erinnerung wird also nicht nur aufgeführt, sondern durch das Spiel (re)aktiviert, verkörpert und verinnerlicht. Hierbei könnte eine Parallele zum Aufführungscharakter von Geschichte (›performing history‹), wie ihn Freddie Rokem geprägt hat, hilfreich sein. Denn wird nicht in *Vergeestuk* Erinnerung gleichsam evoziert (›performing memory‹)? Wenn Rokem den »zeitliche[n] Abstand zwischen dem *Jetzt*

der Aufführung und dem *Damals* der historischen Ereignisse« als eines der »zentralen Merkmale [begrift], das den Begriff des Aufführens von Geschichte kennzeichnet«, insofern

aus dieser Perspektive sich das Aufführen von Geschichte deutlich von in einem Museum ausgestellten Dokumenten unterscheiden [lässt], wo etwas aus der Vergangenheit, anstatt auf der Bühne szenisch nachvollzogen zu werden, bewahrt, zur Schau gestellt und vielleicht sogar, wie eine archäologische Stätte, rekonstruiert wird (Rokem 2012: 30, Hv. i. O.),

so liegt auch in *Vergeetstuk* der Schnittpunkt zwischen dem gebotenen ›Schau‹spiel und seinem Spiel›objekt‹. Indem nämlich Struyf vermeintlich persönliche Gedächtnisstörungen in Szene setzt, legt er den performativen Charakter von Erinnerung an den Tag. Sein ›Stück‹ entzieht sich gerade der Musealität einer reinen Darstellung, um »auf der Bühne szenisch nachvollzogen zu werden« (ebd.); allerdings obliegt diese Arbeit dem Publikum.

### **Von der Kunst des Vergessens**

Den Eindruck einer kontinuierlichen Handlung erlangt die Inszenierung also durch die Performance von Struyf, der anhand eines spezifischen Sprechakts, dem sogenannten »›memory talk‹ bzw. ›conversational remembering‹« (Assmann 2006: 28), sowie durch Erinnerungsträger wie Drucktext, Bild und Ton drei wesentliche Gedächtnisdimensionen entfaltet:

Das Gedächtnis bildet sich durch Wechselwirkung dreier Komponenten, die zusammenwirken müssen: einem Träger, einem Milieu und einer Stütze. Im Falle des neuronalen Gedächtnisses ist der Träger der Organismus mit seinem Gehirn, das Milieu ist das soziale Umfeld mit seinen Gedächtnisrahmen, und die Stütze besteht in Strategien der Memorierung wie Wiederholung, ›Anekdotalisierung‹ und medialen Aufzeichnungen. (Ebd.: 33)

Im Gegensatz zu den Virchow'schen Missbildungen im Konservierungsglas scheint das eingemachte Kunstobjekt auf der Bühne physiologisch makellos. Durch das ideale Modell eines Gehirns auf der Bühne etabliert Struyf das neuronale Gedächtnis als Voraussetzung für Erinnerung. Diese ist jedoch nur in einem spezifischen Kontext möglich, nämlich der sozialen Kommunikationssituation, die zwar im Vorfeld durch die geführten Gespräche mit Gedächtnisspezialist\_innen (aus der Neurochirurgie, der Psychologie, Tai-Chi-Lehre oder Philosophie) sowie mit der Großmutter (Personifizierung des Familiengedächtnisses) gegeben ist, allerdings erst durch die Aufführung, sprich ihre Projizierung und Nacherzählung, vollzogen wird. Dabei kommt die soziale, kommunikative Dimension des Gedächtnisses zur Geltung. Das Zusammenspiel der unterschiedlichen Medien in einem bestimmten Milieu, soweit es von einem individuellen Gedächtnis gestützt wird, ermöglicht schließlich die Emergenz kultureller Gedächtnisformen, die auch das externe Publikum miteinbeziehen.

Struyf öffnet mit *Vergeetstuk* nur eine vermeintlich autobiografische, lokal verortete Schublade. Denn die in der Performance aufgeworfenen Themen sind nicht nur von individueller Relevanz, sondern vielen Zuschauer\_innen zugänglich. Die Banalität des Erzählten sowie der Erzählweise könnten insofern eine Antwort auf die alltägliche Überforderung durch die komplexe Umwelt sein, ein Plädoyer gegen Big Data, analog zu den Stimmen, die im Internetzeitalter auf ein Recht des Vergessens pochen. Das *Stück vom Vergessen* kann demnach als Widerstand gelten gegen die Hybris der Wissenschaft, die schlussendlich das menschliche Gedächtnis nicht gänzlich zu entschlüsseln vermag.

## Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Vergeetstuk* vom 7. 5. 2015 im Tojo Theater in Bern besucht.
- 2 Tom Struyf zählt zu den aufstrebenden Theatermacher\_innen Belgiens. Stücke wie *The Tatiana Aarons Experience* (2011) oder *Vergeetstuk* (2014) wurden bereits mehrmals gekürt. Struyf war ebenfalls mit der Performance *Another great year for fishing* auf dem Stückmarkt des Berliner Theatertreffens 2015 eingeladen.

- 3 Konzept, Text und Spiel: Tom Struyf; Dramaturgie: Willem Maesener; Kamera/Schnitt: Geert De Vleeschauwer.
- 4 Es heißt lediglich zu Beginn der Performance: »I have a blind spot in my memory round the time I was eighteen. None of the situations – scout camps, cycling tours, yearbook pictures, birthday parties – seem familiar. Around that time my parents got divorced [...]« (Struyf 2012).

### Verwendete Literatur

- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Beck.
- Carlson, Marvin (1996): *Performance. A critical introduction*, London: Routledge.
- Rokem, Freddy (2012): *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, Berlin: Neofelis Verlag.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador.
- Struyf, Tom (2012): *Act to forget*, unveröffentlichtes Manuskript, o. S.
- Weiss, Peter (1971): »Notizen zum dokumentarischen Theater«, in: ders. (Hg.): *Rapporte 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 91–104.
- Welzer, Harald (2011): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Beck.

## Zitervorschlag und Hinweise

Vennemann, Aline (2016): »Vergessen ›in Szene‹ setzen? Überlegungen zu Tom Struyfs *Vergeetstuk*«, in: Beate Hochholding-Reiterer/ Géraldine Boesch (Hg.): *Spielwiesen des Globalen*, Berlin: Alexander, S. 143–150 (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 2), <http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2016.16>.

© by Alexander Verlag Berlin 2016

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin

[info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com) | [www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-411-2

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-432-7