

Andrea Zimmermann

»Wir sind das Volk«. Emanzipatorische Politiken der Erinnerung im Theater der Gegenwart

»Wir sind das Volk« wählten die Anhänger*innen von Pegida als Parole, als sie im Herbst 2014 begannen, auf den Straßen Dresdens gegen die »Islamisierung des Abendlandes« zu demonstrieren. Dabei fiel die Wahl der Rechtspopulisten auf dieselben Worte, die schon im Rahmen der Montagsdemonstrationen der friedlichen Revolution der DDR zu hören waren.¹ Mich interessiert jedoch nicht die erneute Erzählung von der Vereinnahmung der affektiv so positiv besetzten Parole der friedlichen Revolution im Herbst 1989, vielmehr möchte ich im Anschluss an Judith Butler die Aufmerksamkeit auf *Gegen-Erzählungen* lenken. Butler beschreibt die Selbstbenennungspraxis von Pegida als ›Volk‹ als eine Praxis, »die genau darauf zielte, muslimische Einwanderer von der gültigen Vorstellung der Nation auszuschließen (und zwar indem sie sich des 1989 berühmt gewordenen Ausspruchs bedienten und damit ein dunkleres Licht auf die deutsche ›Vereinigung‹ warfen).« (Butler 2016, 9f.) Nach Jan-Werner Müller ist ein solcher Prozess des Ausschlusses zentral für den Populismus. Als Kriterium für den Diskurs der Populisten nennt er einen »dezidierte[n] Antipluralismus« sowie »dass sie sich stets auf das Volk als eine eindeutig moralische Größe beziehen« (Müller 2017, 66). Mittels einer Analyse von zwei aktuellen Theatertexten, die ich als Gegen-Erzählungen zum glücklich wiedervereinten ›Volk‹ lese, möchte ich fragen, was in dem von Butler angesprochenen »dunkleren Licht« erscheint: Welche kontinuierlichen Ausschlüsse sind an der Konstruktion ›des Volkes‹ beteiligt und werden offengelegt? Welche durch Vergeschlechtlichung und Rassisierung hervorgebrachte »Kehrseite der Volksfigur« (Annuß 2016, 6) wird zum Sprechen gebracht? Inwiefern werden mittels einer emanzipatorischen Politik der erzählenden Erinnerung alternative Kollektive imaginiert, die auf der nicht-hierarchischen Anerkennung von Differenz(en) basieren (vgl. Maihofer 1995; 2013)? Um diese Fragen zu bearbeiten, bringe ich die bei-

¹ Vgl. Glück (2018), der im Rückgriff auf Rancière den Bedeutungswandel der Parole »Wir sind das Volk« herausarbeitet.

den Theatertexte, die aus der Perspektive von Frauen* vielschichtige und marginalisierte Erinnerungen an die Wiedervereinigung in ein kollektives Gedächtnis einschreiben, in einen transdisziplinären Dialog mit geschlechtertheoretischen Überlegungen zur Anerkennung von Differenz. Auf diese Weise zeige ich, wie im Hinblick auf die Geschichte der Wende und der Wiedervereinigung Deutschlands der Begriff des ›Volkes² in seinen Ambivalenzen sichtbar gemacht wird und alternative Formen eines Kollektivs entworfen werden.

Zahlreiche Theaterarbeiten der letzten Jahre nutzen das Potenzial des Theaters, durch Offenlegung performativer Konstruktionsprozesse eine emanzipatorische Kritik an Naturalisierung, Universalisierung und damit Stillstellung von Subjektivitäten und Kollektiven zu formulieren. Dabei erlaubt gerade der Blick auf den Theatertext und seine performativen Anteile eine Analyse des »Spiels der Mimesis«, das, in Anlehnung an Luce Irigarays Entwurf von Mimesis, einen Modus der Kritik darstellt, der sich aus der dreifachen Bewegung von Rekonstruktion, Dekonstruktion und Transformation speist (siehe dazu Zimmermann 2017).

Auch die Verhandlung der performativen »Fabrikation eines Wir« (Alkemeyer / Bröckling 2018, 19) lässt sich auf den Bühnen beobachten: In den letzten Jahren wurde die Parole »das Volk« auf den Bühnen mal plakativer (z.B. in der Theaterarbeit *Graf Öderland / Wir sind das Volk* von Volker Lösch, Staatsschauspiel Dresden, Premiere am 28.11.2015), mal subtiler (z.B. Hans-Werner Kroesingers und Regine Duras Dokumentarprojekt *Stolpersteine Staatstheater*, Badisches Staatstheater Karlsruhe, Premiere am 21.06.2015) diskutiert. Doch, wie Birgit Haas hervorhebt, ist diese Diskussion kein neues Phänomen. Bereits in der Wendezeit thematisieren einige Theaterarbeiten durch Sexismus, Klassismus und Rassismus organisierte Ein- und Ausschlüsse (2003; 2004). Doch kommen diejenigen, die als nicht zum Volk zugehörig vorgestellt werden, meist als Figuren der Veränderung in den Blick und erhalten keinen Raum als handlungsfähige Subjekte. Exemplarisch erwähnen möchte ich die Stücke *Goldener Oktober* (1991) von Elfriede Müller, das Volksstück *Ich bin das Volk* von Franz Xaver Kroetz (1993) sowie *Iphigenie in Freiheit* von Volker Braun, das 1992 uraufgeführt wurde. So konstatiert Müller die vertane Chance einer positiven Begegnung von Ost und West und beschreibt, wie Sexismus als kontinuierlicher Ausschlussmechanismus Gesellschaft organisiert.

² In der weiteren Verwendung des Begriffs ›Volk‹ verstehe ich Volk als Konstruktion, verzichte aber zugunsten der Leserlichkeit auf eine Markierung durch Anführungszeichen o. ä. Ebenso als Konstruktion verstanden werden in diesem Zusammenhang die Begriffe ›Wende‹ und ›Einheit‹.

Kroetz wiederum kritisiert hellsichtig die der Wiedervereinigung auf dem Fuße folgende Entwicklung eines zweifelhaften Nationalstolzes. *Iphigenie in Freiheit* schließlich widmet sich den psychischen Folgen der Wiedervereinigung. Der Text beklagt den Verlust von Erinnerung und den damit verbundenen Verlust von Zukunft, was zu einem Hin- und Herpendeln zwischen Selbstbeschuldigung und aggressiver Schuldzuweisung führt (vgl. Haas 2004, 51).

Im Unterschied dazu überlassen die beiden hier ausgewählten Theatertexte mittels autobiographischer Erzählungen explizit denjenigen die Bühne, die für die ›Kehrseite der Volksfigur‹ stehen.³ Die vergeschlechtlichten und rassisierten ›Anderen‹ werden somit zu Subjekten, die sich mithilfe einer *emanzipatorischen Politik der Erinnerung* mit ihren Geschichten in eine kollektive Geschichte einschreiben und diese dabei umarbeiten. Eine solcherart ermächtigende Erinnerungspolitik basiert auf der öffentlichen Anerkennung des Zusammenhangs zwischen kollektiver und individueller Lebensgeschichte: »Collective memory, as we conceive it here, signifies narratives of past experience constituted by and on behalf of specific groups within which they can find meaningful forms of identification that may empower.« (Weedon/Jordan 2012, 143) Chris Weedon und Glenn Jordan zufolge bedarf es einer Erweiterung des kollektiven Gedächtnisses um eine Vielfalt von Erzählungen, die es verschiedenen Gruppen ermöglicht, sich mit einer Gemeinschaft und in diesem Fall dem Volk zu identifizieren. Mit Aleida Assmann gesprochen geht es um die kritische Verhandlung des Funktionsgedächtnisses, das auf »Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung« basiert (Assmann 2010, 134). Festzuhalten wäre hier, dass eine *emanzipatorische Politik der Erinnerung* die Selektivität des jeweiligen Konstruktionsprozesses unterläuft, bisher nicht repräsentierte Erinnerungen in das kollektive Gedächtnis einschreibt und es so entsprechend transformiert und offen hält (vgl. Weedon/Jordan 2012; Weedon 2004). Eine solche Erinnerungspolitik begreift Erinnerung folglich als performativen Prozess (vgl. Fischer-Lichte/Lehnert 2000, 14). Anknüpfend an Benedict Andersons Modell der ›imagined communities‹ (1996) betonen Weedon/Jordan die aufwendige Biographiearbeit, die zur Herstellung der Identität eines Volkes gemäß moderner Vorstellungen (also einheitlich, möglichst homogen etc.) erforderlich ist. Während Anderson dabei auf »charakteristische Amnesien« (205) verweist, sprechen

³ Wie Wihstutz (2010) zu recht betont, ist die Theaterarbeit mit sog. Expert*innen des Alltags als durchaus ambivalent einzuordnen, wenn es zu einer erneuten ›Ausstellung‹ sozial Benachteiligter kommt, die lediglich im Raum des Theaters aus der Unsichtbarkeit herauszutreten vermögen.

Weedon/Jordan von »strategic remembering and forgetting« (2012, 149). Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Erinnerung und Geschichte sind keinesfalls Produkte des Zufalls, sondern bedingt durch aktuelle Machtverhältnisse und spezifische Interessen (2012, 144). So lässt sich anhand biografischer Aufzeichnungen etwa der von Reiner Tetzner (1990) bereits für die Ereignisse von 1989 zeigen, dass das ›Volk‹ als Ergebnis eines Konstruktionsprozesses verstanden werden muss. Nach Tetzner wendet sich der Begriff ›Volk‹ dezidiert gegen die Diffamierung durch die Staatsmacht und ihre Veröffentlichungsorgane und will zum Ausdruck bringen, dass es sich bei den Demonstrierenden um ernstzunehmende Staatsbürger*innen handelt, die aufgrund ihrer gesellschaftlichen Position in der Lage sind, dem existierenden Staat seine Gültigkeit zu entziehen.

Wie bereits Brigitte Young (1999) festhält, steht das tatsächliche und augenfällige Engagement von Frauen* im Rahmen der Wende in einem drastischen Missverhältnis zu ihrer späteren Repräsentation. Dies ist sicherlich nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die Eigenschaften nationaler Identität – wie von Anderson benannt – eng verbunden sind mit Vorstellungen von Männlichkeit (vgl. Maihofer 2009). Auch für das Theater als Untersuchungsgegenstand lässt sich nach wie vor eine grundsätzliche von Assmann konstatierte Unterrepräsentation von Frauen* »im Archiv« (2006, 41) festhalten.⁴ Das Einziehen von »counter-memory« (Weedon/Jordan 2012, 150), die Aufnahme von Erinnerungen marginalisierter Subjektivitäten, die sich den hegemonialen Erzählungen widersetzen, ist daher ein emanzipatorischer Akt. Die auf diese Weise entstehende Vielfaltigkeit und Komplexität von Erinnerung entzieht einem Kollektiv, das auf Gleichheit, Einheit und Homogenität basiert, die Grundlage.

Geschlechtertheoretisch pointiert lässt sich festhalten, dass die hegemoniale Konstruktion des Volkes durch Imaginationen von Einheit, Gleichheit und Geschlossenheit gekennzeichnet ist und als vergeschlechtlicht begriffen werden kann. Die als männlich konstruierte Figur des Volkes besitzt somit eine verweiblichte Kehrseite. Anhand der Theaterarbeiten soll daher herausgearbeitet werden, wie diese vergeschlechtlichte Konstruktion kritisiert werden kann und inwiefern alternative Kollektive entworfen werden, die sowohl eine nicht-hierarchische Anerkennung von Differenz ermöglichen, wie sie von feministischen Theoretiker*innen wie Irigaray (1979) gefordert wird (vgl. dazu Zimmermann 2013), als auch ei-

⁴ Diese Unterrepräsentation lässt sich auch für den Bereich des Theaters festhalten: Abgesehen der Arbeiten von Haas lässt sich für den Zeitraum eines sogenannten ›Wendetheaters‹ eine überwiegende – wenn nicht gar ausschließliche – Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Autoren und Regisseuren festhalten (vgl. bspw. Kemser 2006).

ner erneuten Stillstellung und Naturalisierung von Differenz entgehen und das Kollektiv stets offen halten für Veränderungen und Neukonstellationen.

Atlas des Kommunismus – polyphone Gegenerinnerung eines alternativen Kollektivs

Der *Atlas des Kommunismus* (AdK) von Lola Arias und Ensemble wurde am 8. Oktober 2016 am Gorkitheater in Berlin uraufgeführt und versammelt acht Frauen* im Alter zwischen 10 und 84 Jahren, die im Laufe der Inszenierung mittels ihrer Biografie eine Kartographie ihres Verhältnisses zur Idee des Kommunismus und zum erlebten Sozialismus in der DDR entstehen lassen.⁵ Die vielstimmig erzählte Landschaft lässt sich jedoch nicht abschließend erfassen, da sich die einzelnen Perspektiven einerseits immer wieder zu einer gemeinsamen Erzählung verbinden, andererseits passagenweise als einzelne Erzählstränge nebeneinander herlaufen oder gar in Widerspruch zueinander stehen.

In ein direktes Verhältnis zu dieser unabgeschlossenen Erinnerungslandschaft lässt sich auch das Wir stellen, das im Zuge der Erzählungen entsteht: Das Beziehungsgeflecht zwischen den verschiedenen Frauen* ist vielschichtig, formt sich zunehmend zu einem Kollektiv, das jedoch stets neue Konstellationen hervorbringt. Es ist in diesem Sinne ein Wir, das »in einem Zwischenbereich der Rekonfiguration von Möglichkeiten, im Modus des Werdens« verbleibt (Glück 2018, 107). Und es sind nicht zuletzt die Gefühle, die diese Konstellationen formen, gestalten und offen halten.⁶

Nach einer kurzen Vorstellung der einzelnen Figuren im Prolog setzt die gemeinsame Erzählung mit dem Fall der Mauer 1989 und einem programmatischen Zitat von Walter Momper ein: »Wir Deutschen sind jetzt das glücklichste Volk der Welt.« (AdK 5) Wie ich im Anschluss an die Arbeiten von Elizabeth Anker (2014) formulieren möchte, wird die Einheit des Volkes im Rahmen der hegemonialen Erzählung als »happy object« (Ahmed 2010) behandelt, als glücksversprechendes Objekt, das fortwäh-

⁵ Auch diese Arbeit von Lola Arias ist eine Arbeit mit nicht-professionellen Darsteller*innen, die als Expert*innen für ihre Lebensgeschichten auf die Bühne treten. <http://www.gorki.de/de/atlas-des-kommunismus>.

⁶ Um eine gerade geschlechtertheoretisch gesehen problematische Dichotomisierung der Begriffe Affekt als »unmittelbar/natürlich« (und damit weiblich konnotiert) und Emotion als »vermittelt/kulturell« (und damit männlich konnotiert) zu vermeiden, bevorzuge ich für meine Überlegungen den Begriff der »Gefühle« (vgl. Ahmed 2004; Degener/Zimmermann 2014; Baier et al. 2014).

rend erreicht und jährlich gefeiert werden soll. Der *Atlas* hingegen, wie im weiteren Verlauf des Textes ersichtlich wird, verfolgt das Programm, sowohl die scheinbare Einheit einer solchen nationalen Kollektivität als auch das damit verbundene Glück zu hinterfragen. Er zielt als Gegenerzählung zu diesem Glücksversprechen vielmehr auf die Umarbeitung einer kollektiven Erinnerung mittels Sichtbarmachung der Vielfältigkeit von Erfahrungen mit der Wende und damit auch von denjenigen, die für die »Kehrseite der Volksfigur« stehen und an diesem Glück nicht partizipieren können oder wollen. Ihr Arias und Lola Ensemble öffnen ein »unhappy archive« (Ahmed 2010, 12), das die Frage aufwirft, wer Anteil hat an dem beschworenen Glück, das nicht so sehr als Ergebnis, sondern vielmehr als treibende Kraft in der Herstellung »des deutschen Volkes« erkennbar wird.

Von Beginn an steht der Text unter den Vorzeichen eines Dialogs bzw. Polylogs, der die Begegnung von Menschen aus unterschiedlichen Generationen, mit sehr unterschiedlicher Lebensgeschichte und gesellschaftlicher Positionierung ermöglicht: Zum Auftakt der *ersten Erzählsequenz* befragt die jüngste Mitspielerin Matilda, »neunjährige Supertochter mit einem irischen Vater« und »einer Mutter aus der DDR« (AdK 4) die älteste Akteurin Salomea zu ihrer Kindheit. Kennzeichnend auch für den weiteren Austausch ist sowohl die durch Anerkennung von Differenzen bedingte Offenheit füreinander als auch die zunehmende Erkenntnis der Relationalität: die einzelnen Subjektivitäten mit ihrer jeweiligen Geschichte werden als immer schon in einem Verhältnis zueinanderstehend gezeigt (vgl. Butler 2009).

Salomea, vorgestellt als »eine 84jährige vertriebene Jüdin, Ex-Kommunistin und Ex-Stasi« (AdK 3), antwortet Matilda mit einer Erzählung über ihre Erfahrungen von Antisemitismus in der Zeit des Nationalsozialismus, ihrer Flucht nach Australien und ihrem Engagement in einem dortigen kommunistischen Jugendverband, in dem sie Gemeinschaft erlebte. Der Sozialismus erschien ihr angesichts des erlebten Faschismus als logische Konsequenz, für die sie sich ab sofort engagierte.

Indem nun auch die anderen Mitspieler*innen ihre erste Begegnung mit »der kommunistischen Idee« (AdK 8) schildern, entsteht im Folgenden ein Moment der Verbindung zwischen den einzelnen Biografien, der konstitutiv ist für das allmählich sichtbar werdende Wir: Bei Ruth, einer »60-jährige[n] Schauspielerin mit jüdisch kommunistischen Wurzeln« (AdK 3), war die Verbindung zum Kommunismus mit der »Muttermilch« (AdK 8) gegeben. Für Mai-Phuong, »eine 53-jährige vietnamesische Ex-Vertragsarbeiterin« (AdK 3) stand Kommunismus zu Beginn für den »Kampf gegen Kolonialismus und für die Unabhängigkeit Viet-

nams« (AdK 8). Jana, eine »52-jährige Ex-Sängerin der Punkband ›Namenlos‹ aus der DDR«, erinnert Ernst Thälmann und Rosa Luxemburg als die »Superhelden« ihrer Kindheit (AdK 9). Tucké, »ein 32-jähriger Puppenspieler*«, kam in der DDR zur Welt, bezeichnet sich als »Polittunte« (AdK 4) und erzählt von »kommunistischen Parolen« im Kinderzimmer (AdK 9). Helena, »eine 17jährige Fulltime Aktivistin mit Schulabbruch« berichtet von den schönen Erfahrungen beim »Pfungstcamp der SDAJ, der Jugendorganisation der DKP«, an dem sie im Alter von 12 Jahren teilgenommen hat (AdK 9). Nur Matilda, die Jüngste in der Runde, fragt nach der Bedeutung des Begriffs und erhält eine Antwort von Helena: »Die meisten Menschen sagen, dass es normal ist, dass es Bestimmer gibt. Aber stell dir mal vor, dass alle Menschen gleich viel haben und alle gemeinsam darüber entscheiden, wie das hergestellt und wie es verteilt wird.« (AdK 9) Wie in dieser ersten Sequenz deutlich wird, sind die verschiedenen Darsteller*innen über ihren geteilten positiven Bezug zur ›Idee des Kommunismus‹ verbunden. Somit ist eine gemeinsame politische Überzeugung konstitutiv für das Kollektiv, das durch gegenseitige dialogische Anrufung entsteht. Die performative Herstellung eines Wir wird auf diese Weise offengelegt.

In der folgenden *zweiten Erzählsequenz* treten neben das geteilte Ideal des Kommunismus die ambivalenten individuellen Erfahrungen mit Sozialismus in der DDR: Monika, »eine 73jährige DDR Pflanze« (AdK 3), die als einzige noch nicht vorgestellt wurde, eröffnet mit ihrer Geschichte: Ihre jüdischen Eltern kehrten 1946 aus dem Londoner Exil nach Dresden zurück, um als überzeugte Kommunisten am Aufbau der DDR mitzuwirken. Monika selbst gehörte zur ersten Generation der Jungpioniere (AdK 11). Doch bereits 1956, als sie sich als Kind den Protesten gegen die »Konterrevolution in Ungarn« (AdK 12) anschließt, müssen sich ihre Eltern mit Sanktionen auseinandersetzen. Salomea führt an dieser Stelle ihre Erzählung fort und berichtet, wie sie 1951 anlässlich der 3. Weltfestspiele entscheidet, in Berlin zu bleiben, aber kein Visum für den Osten erhält. In West-Berlin lässt sie sich schließlich von der Stasi anwerben und ist zunächst stolz darauf, eine »Kundschafterin des Friedens« zu sein (AdK 15). Sie arbeitet letztlich fast 18 Jahre für die Stasi, unter anderem bei einer Übersetzungsagentur, bei der auch Monika angestellt war. Auch wenn sich beide nicht aneinander erinnern, tritt dennoch die unterschiedliche Positionierung beider Akteurinnen offen zu Tage: Trotz geteilter Überzeugung war Salomea als Spitzel tätig – Monika hingegen weiß nach Einsicht ihrer Akten, dass sie beobachtet wurde. Salomeas Schuldgefühle und ihre Scham stehen Monikas Ohnmacht und Fassungslosigkeit gegenüber.

Die Akteurinnen finden sich an einander entgegengesetzten Positionen in der Geschichte wieder, die politischen Verhältnisse haben sie gegeneinander ausgerichtet. Ergänzt wird diese Erkenntnis durch die Stimmen von Jana, die von ihrer leidvollen Inhaftierung 1983 erzählt, sowie von Ruth, die sich, empört über die Ausbürgerung Biermanns und die vielen Befürworter*innen dieser staatlichen Maßnahme, in der SED zu engagieren begann. Das Umschlagen der Erzählung von der geteilten Utopie hin zu den Erfahrungen politischer Repression und dem unterschiedlichen Umgang damit zeigt sich in der Biographie Mai-Phuongs besonders drastisch: Mit 17 erhält sie aufgrund familiärer Verbindungen die Möglichkeit mit 120 weiteren Personen, darunter 20 Frauen, 1981 nach Deutschland zu fliegen: »Ich bin mit viel Stolz in das Flugzeug eingestiegen, im Wissen, für fünf Jahre mein Land Vietnam zu repräsentieren.« (AdK 20) Die Umstände, in denen sie fortan in der DDR leben muss, sind schockierend: mit anderen vietnamesischen Gastarbeiter*innen auf minimalem Raum, abgeschottet von der deutschen Bevölkerung. Der Pass wird von den Behörden einbehalten, die nächtliche Anwesenheit wird kontrolliert, jeder Verstoß gegen die Heimordnung kann die Ausweisung nach sich ziehen. Die perfide Verschränkung von Rassismus und Sexismus tritt vor allem in Mai-Phuongs Schilderungen von erzwungenen ärztlichen Untersuchungen zu Tage, in denen den Gastarbeiter*innen ohne Rücksicht auf Scham und ohne Schutz ihrer Intimität eingeschärft wird, nicht schwanger zu werden. Doch ohne Zugang zu Verhütungsmitteln kommt es zu »durchschnittlich vier bis fünf Schwangerschaftsabbrüchen pro Vertragsarbeiterin« (AdK 23). Mai-Phuongs Hoffnung Finanzbuchhalterin zu werden, endet in der täglichen Arbeit für eine Großküche.

Auch Janas Erzählung von ihrem Leben als Punk in der DDR knüpft an die Erfahrungen von Repression und Diskriminierung an: Permanent schikaniert aufgrund ihres Äußeren, beginnt sie, sich im Rahmen der kirchlichen Friedensbewegung zu engagieren, und wird schließlich nach »Paragraph 220 ›Herabwürdigung staatlicher Organe, Institutionen und Einrichtungen« (AdK 26) zu eineinhalb Jahren Gefängnis verurteilt. Erneut erweitert sich die Erzählung durch Salomeas Perspektive auf die Geschehnisse: Auch sie nahm im Auftrag der Staatssicherheit an kirchlichen Veranstaltungen teil und erkannte in diesem Zusammenhang, dass sie einen »Polizeistaat« (AdK 27) unterstützt und sogar mitaufgebaut hatte. Enttäuscht und beschämt beendete sie ihre Tätigkeit für die Stasi, suchte sich Hilfe in psychiatrischer Behandlung, ging in die Opposition und begann, ihren Freundeskreis über ihre Rolle als IM zu informieren.

Diese zweite Erzählsequenz führt die Differenzen innerhalb des gerade entstandenen Kollektivs deutlich vor Augen. Das Wir wird neu arrangiert, scheinbar unüberbrückbare Gegensätze und Verletzungen werden sichtbar und drohen, das Kollektiv auch mit affektiven Kräften auseinanderzutreiben. So steht diese Sequenz unter dem Zeichen der Disruption. Ein zunächst über eine geteilte emanzipatorische Hoffnung gebildetes Wir wird als von verschiedenen Kategorien der Ausgrenzung durchzogen erkennbar, die ein interdependentes Verhältnis miteinander eingehen und unterschiedliche gesellschaftliche Positionierungen und Handlungsspielräume bedingen. Diese Differenzen müssen im Rahmen des Kollektivs reflektiert werden, wenn das Wir Bestand haben soll, was in diesem Fall mittels gegenseitiger Anerkennung der Vielschichtigkeit und Unabgeschlossenheit der miteinander im Konflikt stehenden Biografien gelingt. Durch das Zulassen und Wertschätzen der Komplexität der jeweiligen Geschichte und die Anerkennung offengelegter Verletzungen und Verzweiflung lässt sich der Polylog der Erinnerungen fortführen.

Mit Salomeas Ausstieg aus der Stasi arrangieren sich die verschiedenen Erinnerungen zu einer *dritten Erzählsequenz*, die aus den verschiedenen Positionen heraus den Zusammenbruch der DDR thematisiert. Hierbei wird deutlich, dass die Nachricht von der Öffnung der Grenzen von Beginn an für manche Akteur*innen ambivalent ist: Jana war zum Preis einer erzwungenen Heirat acht Wochen zuvor endlich ausgereist, Mai-Phuong hatte ihre Schwangerschaft bis zur Flugunfähigkeit verheimlicht und dem Staat schließlich eine große Entschädigung gezahlt, um mit ihrem deutschen Freund zusammenbleiben zu können. Auch für Tucké und seine Familie war die Wende kein Grund zum Feiern: »Meine Familie fror vor dem Fernseher angesichts dieser nationalistischen Euphorie« (AdK 35).

Die Wende ist folglich nicht gleichbedeutend mit Glück, sondern wird von den Akteur*innen völlig unterschiedlich wahrgenommen. Die Erzählung eines glücklichen homogenen nationalen Kollektivs wird über diese Heterogenität von Erfahrungen und Positionierungen aufgebrochen.

Mit der 10. Szene beginnt die *letzte Sequenz*, die vor Augen führt, wie die Zeit nach der Wende unter den Vorzeichen der Bildung einer nationalen Einheit steht, die bereits zu diesem Zeitpunkt zu Momenten der Schließung und des Ausschlusses führt: Monika erzählt von der symbolträchtigen Demontage eines Lenindenkmals, die gegen den Willen des Großteiles der Anwohner durchgeführt wird und stellvertretend für den unangemessenen Umgang mit der Geschichte der DDR gelesen werden kann. 1991 verliert Monika ihre Arbeit, wird schwer krank und ist mit der Wende zu einer Frau geworden, »die sich mit Weiterbildungen und Ar-

beitsbeschaffungsmaßnahmen über Wasser halten musste« (AdK 38). Auch Salomea, die gehofft hatte, nun beim Aufbau eines »wirklichen Sozialismus« (AdK 35) helfen zu können, beobachtet mit Befremden die Rückkehr des Kapitalismus, der für viele zu Notsituationen führt. Mai-Phuong schildert Situationen der Bedrohung durch Neonazis, denen sie als Betreiberin einer Gaststätte ausgesetzt ist. Doch es gelingt ihr nicht nur, sich trotz der Ignoranz anderer Gäste sowie von Polizei und Politik zu wehren, vielmehr gründet sie einen Verein, »um Schutz für unsere eigenen Landsleute anzubieten« (AdK 42). Die Erfahrung von gewaltsamem Ausschluss und Diskriminierung verbindet die Geschichten von Mai-Phuong und Tucké. Tucké beschreibt sein* Aufwachsen in der Provinz, das von tiefen Ambivalenzen geprägt ist: Einerseits wurde er* als linker, queerer Aussenseiter* geächtet und lebte unter ständiger Bedrohung durch Neonazis. Andererseits kam ihm* eine Schlüsselrolle zu als »Geheimnisträger der ganzen Stadt« (AdK 43): »Aber nicht selten waren die, die mir angetrunken zur Kartierung fragiler Heterosexualität in Quedlinburg verhalfen, die, die mich tagsüber drangsalierten.« (AdK 43/44) Matilda und Helena stimmen durch ihre Positionierung als lesbisch in diese Erfahrungen einer queeren Existenzweise mit ein und berichten von alltäglichen Anfeindungen und Diskriminierungen. Ihre Erlebnisse mit Sexismus und Heteronormativität werden von der gesamten Gruppe aufgenommen, so dass ein Reflexionsraum zum Umgang mit gewaltvollen Geschlechterverhältnissen entsteht. In diesem Moment wird die Gruppe der Akteur*innen erneut als Kollektiv erkennbar, das gemeinsam den von der vorherrschenden Gesellschafts- und Geschlechterordnung zugewiesenen Platz verlässt und verbunden über die geteilten Gefühle von Wut, Frustration und Trauer Strategien zur Transformation dieser Ordnung diskutiert.

Der unmittelbar anschließende Bericht Helenas von ihrem Engagement für Geflüchtete im Jahr 2012 erweitert dieses soeben erneut sichtbar gewordene Wir der Akteurinnen über die präsenste Konstellation hinaus. Gleichzeitig legt er die Kontinuität von Ausschlüssen aus einem nationalen Wir bis in die Gegenwart hinein offen. Folgerichtig fragt sich Helena: »Aber können wir uns nicht ein Zusammenleben vorstellen ohne Grenzen und Krieg, eine Gesellschaftsform, die Nationalstaat und Volk überwindet?« (AdK 51)

Zum Abschluss findet eine kurze gemeinsame Reflexion zum Titel des Stücks *Atlas des Kommunismus* statt und Helena endet mit der Frage: »Wenn wir, eine Gruppe von Menschen, wo einige davon zumindest immer noch nach dem Kommunismus streben, es nicht schaffen, aufeinander

Acht zu geben. Wie soll es dann auf das große Ganze umgesetzt werden können?» (AdK 55)

Auch wenn die Figuren des Stücks den Eindruck haben, sie seien erneut an ihren Idealen gescheitert, so hat der Polylog der einzelnen Erzählungen doch zentrale Punkte offengelegt:

Aufgrund der vielen einzelnen biografischen Erzählungen zur ›Idee des Kommunismus‹ und den Erfahrungen mit Sozialismus in der DDR entsteht über das Ausloten affektiver Höhen und Tiefen der Lebensgeschichten eine komplexe geteilte Erinnerungslandschaft, die für das Publikum dynamisch und nicht abschließbar bleibt. Die Erinnerung der* einzelnen wird stimuliert und geformt durch Begegnungen und Auseinandersetzungen miteinander, die zu einem Polylog führen. Dieser gibt den individuellen Erfahrungen Raum, lässt die Unabgeschlossenheit der Biographien bestehen und bringt damit eine Konstellation hervor, die in der Verbindung von Gewordenem und einem andauernden Werden über sich selbst hinaus auf ein alternatives Wir verweist.

›Um zu einer anderen Gesellschaftsform zu kommen, muss man die unterschiedlichen Generationen beachten« (AdK 51), formuliert Helena. Doch es sind nicht nur die verschiedenen Generationen, vielmehr erscheint Verschiedenheit für diese Konstellation geradezu signifikant zu sein. In Dialog miteinander und mittels Anerkennung der Komplexität von Geschichte(n), die auch in sich Brechungen und Wendungen beinhalten, können unterschiedliche Aspekte gleichzeitig sichtbar werden, setzen sich scheinbar entgegengesetzte Positionen gemeinsam ins Bild und lassen ein vielstimmiges und vielschichtiges Gesamtbild entstehen.

Die Erzähler*innen teilen das Anliegen, ihre Perspektiven auf und Erfahrungen mit Kommunismus und Sozialismus in die vorherrschende kollektive Erinnerung einzuschreiben. Sie wollen keine weitere ›heroische Geschichte der Maskulinität‹ (AdK 53) erzählen. Vielmehr sprechen sie alle aus einer nicht-hegemonialen Positionierung als Frau, als Migrantin, als Lesbe und als Transperson, was sich in ihren biografischen Erfahrungen in Form von Ausschluss und Diskriminierung widerspiegelt. Sie geben als Kehrseite des angerufenen glücklichen Volkes mit dieser Arbeit einer Generierung Raum, wobei sich die Figur der Kehrseite als komplexes Gebilde entpuppt, das eine simplifizierende Dichotomie von Hegemonie und Marginalisierung durchkreuzt.

Die Erinnerungslandschaft ist zudem organisiert über einzelne Momente besonders intensiver Begegnung, die zentral über Gefühle organisiert sind: Geteiltes Engagement, geteilte Verletzung, Angst, Entsetzen, Scham, Trauer, Trotz und Neugier aufeinander sind hierbei die wich-

tigsten Elemente, die – mit Sara Ahmed (2014) formuliert – die einzelnen Biografien aufeinander ausrichten und gegeneinander setzen. Im Sinne der Affect Studies wird so offengelegt, wie scheinbar individuelle Gefühlslagen verbunden sind mit gesellschaftlichen Verhältnissen und deren mehrdimensional organisierten Ausschlüssen.

Zusammenfassend soll an dieser Stelle festgehalten werden: Der *Atlas des Kommunismus* dekonstruiert die hegemoniale Erzählung vom ›glücklichen Volk‹ der Wiedervereinigung mittels Vielstimmigkeit, Vielschichtigkeit und Komplexität, so dass eine Begegnung verschiedener nicht-hegemonialer Biografien möglich wird. Der Erzählung von Einheit und Geschlossenheit wird eine polyphone Erinnerung entgegengestellt, die Grundlage ist für ein performativ hergestelltes alternatives Wir, das Differenzen anerkennt, unabgeschlossen bleibt und über sich selbst hinausweist.

Nachts, als die Sonne für mich schien – Dis/Kontinuität des Ausschlusses

Eine zweite Theaterarbeit versucht die vorherrschende Erzählung eines homogenen nationalen Kollektivs mittels einer Autobiografie zu konterkarieren. Uisenma Borchu nimmt ihre eigene Lebensgeschichte zum Ausgangspunkt für ihre Inszenierung *Nachts, als die Sonne für mich schien* (NaSo), die am 1. Oktober 2017 an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt wurde: »Ich bin als kleines Mädchen mit der transsibirischen Eisenbahn aus der Mongolei in Ost-Berlin am Bahnhof angekommen. Damit sollte ein neues Leben beginnen – eine erwünschte mongolische Familie in der DDR. Aber nur wenig später: eine unerwünschte mongolische Familie in der BRD!«⁷

Auch hier wird der enge Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen Verhältnissen und der individuellen Geschichte vor Augen geführt: Borchus scheinbar privates ›unhappy archive‹, das von Migration, Rassismus und Hass erzählt, lässt sich besonders deutlich als Kehrseite der erinnerten glücklichen Volksfigur in Zeiten der Wiedervereinigung lesen. Was zunächst als dramatische Wende nicht nur der politischen, sondern damit verbunden auch der privaten Geschichte angekündigt wird, ent-

⁷ Uisenma Borchu ist nicht nur Autorin und Regisseurin dieser Theaterarbeit, sie ist gemeinsam mit ihrem Vater und drei weiteren Schauspielerinnen auch auf der Bühne zu sehen: <https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/nachts-als-die-sonne-fuer-mich-schien>.

puppt sich mit Blick auf die zentrale Protagonistin, Tochter Suzi, als Erzählung von Kontinuität: Die Familie trifft zunächst voller Hoffnung auf ein »richtig gutes Leben« (NaSo 3) zwei Jahre vor der Wende in der DDR ein. Doch Suzi ist von Anfang an rassistischen Beleidigungen ausgesetzt. Vor allem die Schule wird für sie zu einem Ort, an dem sie sowohl persönliche Anfeindungen, als auch strukturelle Benachteiligung erfahren muss. Die Klassenlehrerin, die von Suzi bewundert wird und um deren Anerkennung das Mädchen zunächst kämpft, wird hierbei zum Inbegriff von Unverständnis, Enttäuschung und Ablehnung: »Suzi, du musst die Kinder verstehen. Das ist nicht so einfach, wenn plötzlich ein Kind mit schwarzen Haaren vor ihnen steht. Schau, wir sind alle weiß. Du nicht. Mach daraus bitte kein Problem!« (NaSo 7) Diese rassistische Markierung als »anders« durchzieht Suzis gesamte Schulzeit. Die Zurückweisung aus dem Kollektiv, das sich über Weißsein und Gleichheit konstituiert, und die Nicht-Anerkennung ihrer Subjektivität prägen ihr Selbstverhältnis. Sie empfindet ihr »Ich« zunehmend als in verschiedene Instanzen zerfallen. So wird die Hauptfigur durch die Figur des Kindes, durch die Figur der »inneren Stimme« sowie im Rahmen der Inszenierung von der Autorin und Regisseurin verkörpert, die als Spielleiterin ebenfalls auf der Bühne präsent ist.

Bestätigung und Ermutigung erfährt Suzi durch ihren Vater. Er ist Maler und ist während des gesamten Stückes gegenwärtig: nicht nur als Gegenüber seiner Tochter, sondern auch beschäftigt mit seiner Malerei, die offensichtlich sein zentrales Ausdrucksmittel ist. Vater und Tochter sind in großer Zuneigung miteinander verbunden. Doch im Vergleich zum *Atlas* steht das intergenerationelle Verhältnis von Beginn an unter dem Vorzeichen misslingender Kommunikation: Auch angesichts des Leidens Suzis hält der Vater unerschütterlich daran fest, dass es die richtige Entscheidung war, nach Deutschland zu kommen, obwohl auch er den Rassismus wahrnimmt, dem sie ausgesetzt sind:

»In Berlin standen wir dann den ganzen Tag in der Schlange. Ihr wart noch jung, habt anderen Kindern zugeschaut, wie sie Geschenke bekommen haben. Weißt du noch? Dann fing es an. Tage davor waren sie noch unsere Freunde und plötzlich dieses Kopfschütteln, wenn sie uns sahen. In der Schlange rief dann einer: Verschwindet, Schlitzaugen! Geh doch nach Hause, Mongole! Weißt du das noch? Haut ab! Was wollt ihr hier? Ihr kriegt kein Geld [...]. Und als wir an der Reihe waren und hinter uns die Menschen stöhnten, raunten, fluchten vor Wut und Gier und ich euch vor mir herschob, verschwand die Person am Schalter für einige Minuten. Es ging nicht mehr weiter. Ich habe so gehofft... Ich habe euch angesehen.

Ich habe nach hinten geschaut. Diese Gesichter. Sie haben uns weggeschickt. Wir haben kein Begrüßungsgeld bekommen wie alle.« (NaSo 22) Die Erfahrung des Rassismus war für den Vater eng verknüpft mit dem Moment der Wende, den die Familie gemeinsam in Berlin erleben will. Für ihn bricht Rassismus aus im Moment der Umordnung der gesellschaftlichen Strukturen. Zunächst ist es die Verweigerung der Willkommensgeste, die unmittelbar materielle Konsequenzen hat, später sind es die Naziparolen, die vor der Wohnung der Familie gebrüllt werden, die auch ihn verletzen und verunsichern. Die Tochter hingegen hat den alltäglichen Rassismus auch zuvor sehr genau wahrgenommen. Er hat ihren Schulalltag bestimmt, und sie ist folglich von der oben geschilderten Szene nicht überrascht. Während in der Erzählung des Vaters das Wir des ›deutschen Volkes‹ im Zuge der Wiedervereinigung als ein Wir konstituiert wird, das sich über Ausschlüsse formiert, ist die Geschichte seiner Tochter kontinuierlich von diesen Ausschlüssen geprägt. Diese unterschiedlichen Perspektiven auf die Geschichte bleiben entgegen der Verbundenheit beider Figuren unvermittelt nebeneinander stehen. Vater und Tochter finden keine Sprache und keinen Weg, ihre Erfahrungen füreinander verständlich zu machen (vgl. NaSo 24).

Doch es ist nicht nur das sich verfehlende Verhältnis der Generationen zueinander, das trotz vieler thematischer Analogien als deutlich erkennbare Differenz zum *Atlas* hervorgehoben werden kann. Im Gegensatz zu Mai-Phuong, die sich rassistischen Anfeindungen zunehmend selbstsicher entgegenstellt, ist die Figur Suzi von tiefer Verunsicherung gezeichnet. Alltäglich auf den Platz der ›Anderen‹ verwiesen und permanent rassistischer Abwertung ausgesetzt, ist es für Suzi unmöglich, ein positives Selbstverhältnis zu entwickeln: Sie sieht sich zunehmend mit den Augen der anderen, lehnt sich selbst ab und schämt sich in ihrer Suche nach Anerkennung als ›Gleiche‹, in der Öffentlichkeit mit ihrer Familie in Erscheinung zu treten (vgl. NaSo 31): Aufgespalten in die Figuren ›Suzi‹ und ›Innere Stimme‹, wird der innere Konflikt deutlich: Während Suzi weiterhin um Anerkennung kämpft und Teil des Kollektivs sein will, das sie permanent ausgrenzt und das sich letztlich über ihr ›Anderssein‹ konstituiert, ist die innere Stimme in der Lage, diesen Wunsch nach Zugehörigkeit zu suspendieren und schließlich Anklage gegen die Lehrerin zu erheben: Die von der Lehrerin vertretenen Werte der Hilfsbereitschaft und Solidarität waren eine Lüge. Das von ihr beschworene Wir hat niemals existiert, sondern wurde letztlich von ihr verunmöglicht (vgl. NaSo 29).

Das Ringen Suzis mit sich, mit der Lehrerin und mit ihrem Vater zeigt sich vor allem in der Reflexion von Sprache. Sowohl Vater als auch Lehre-

rin fordern Suzi auf, die deutsche Sprache (noch besser) zu erlernen. Doch wird ihr als mangelnd eingestuftes Ausdrucksvermögen immer wieder an die nicht deutsch sprechenden Eltern zurückgebunden. Die Mehrsprachigkeit Suzis wird so zum Defizit und zum Signifikant für Suzis ›Anderssein‹. Dabei ist das Erzählen und Schreiben von Geschichten eine große Leidenschaft von Suzi, die ihr hilft, sich mit den sie konfrontierenden Schwierigkeiten auseinanderzusetzen. Als sie es wagt, der Lehrerin gegenüber zu formulieren, dass sie Schriftstellerin werden will, reagiert diese mit völligem Unverständnis. Ihre Art zu schreiben und zu dichten wird nicht verstanden und nicht anerkannt: »Da musst du aufpassen, dass dich Menschen nicht falsch verstehen. Du bringst Sachen zusammen, die nicht zusammenpassen.« (NaSo 18) Ausgerechnet mit einem Vortrag von »Sah ein Knab ein Röslein steh'n« findet Suzi für einen Moment die Anerkennung durch die Lehrerin, die jedoch nicht bemerkt, dass es die zunächst verborgene Grausamkeit des Textes und der gewaltsamen Zurichtung des ›Rösleins‹ ist (vgl. Dane 2005), über die sich Suzi mit diesem Gedicht identifizieren kann.

Mit *Nachts, als die Sonne für mich schien* wird, so möchte ich zusammenfassen, eine Gegenerzählung auf die Bühne gebracht, die sich vehement gegen eine Erzählung richtet, die die Wiedervereinigung als Erzählung des Glückes, des Erfolgs und der gelingenden Volksgemeinschaft darstellt. Über die verschiedenen Generationen werden gleichzeitig Aspekte der Kontinuität (Tochter) als auch der Diskontinuität (Vater) rassistischer Ausschlüsse zur Sprache gebracht, die das Verständnis von Volk mitherstellen. Suzi ist dabei eine Grenzgängerin im Foucaultschen Sinne, die aufgrund mangelnder Anerkennung ihrer Existenzweise und zahlreicher rassistischer Verletzungen kein gelingendes Selbstverhältnis entwickeln kann. Sowohl im Wir der Familie als auch im Wir der Klasse, die in diesem Stück Gesellschaft verkörpert, erfährt sie Unverständnis. Für das Leiden, das dadurch für Suzi entsteht, findet sich keine einfache Lösung. Vielmehr wird offensichtlich, wie gewaltvoll solche Bedingungen für Subjektivierung sind. Es ist eine ständige Herausforderung der Figur Suzi, ihr fragiles Ich zu schützen.

In diesem Sinne ist *Nachts, als die Sonne für mich schien* als besonders drastische Erinnerung aus Perspektive der ›Kehrseite der Volksfigur‹ zu lesen, wie sie bis in die Gegenwart hinein um Beachtung und Anerkennung ringt. Es ist eine Arbeit, die sich gegen das Unsichtbarmachen von Subjektivitäten wendet, die dieses Wir des Volkes anders erleben – als ein Wir, an dem Hoffnungen zerbrechen und das droht, die* einzelne* zu zerstören.

Von Gegen-Erinnerungen zum alternativen Kollektiv

Abschließend lässt sich festhalten, dass es das Anliegen beider Theatertexte ist, Protagonist*innen von Geschichte sichtbar zu machen, die sonst keinen Eingang finden in die Archive. So wenden sich beide Texte gegen die hegemoniale ›männliche‹ Erzählung von der glücksbringenden Einheit des Volkes und nutzen ein ›unhappy archive‹ (Ahmed 2010, 12), aus dem heraus sich die Gegen-Erzählungen speisen. Gleichzeitig vermeiden sie eine problematische erneute Objektivierung ihrer Protagonist*innen: Die Erzählenden im *Atlas des Kommunismus* werden als handlungsfähig erfahrbar, nicht zuletzt da sie mit ihren Erzählungen selbst handeln. Bei Borchu wird der Problematik der ›Ausstellung‹ und damit einer reinen Rekonstruktion von Gewaltverhältnissen durch die Präsenz der erwachsenen Hauptfigur als Spielleiterin begegnet.

Auch wenn sich beide Arbeiten in den Strategien der Vervielfältigung und der Erhöhung von Komplexität ähneln, so lassen sich durch Kontrastierung der beiden Theaterarbeiten dennoch Unterschiede in der Weise der Kritik an einer hegemonialen Erzählung von ›Wiedervereinigung‹ und des damit verbundenen Konstruktionsprozesses des Volkes herausarbeiten:

Während sich die Arbeit von Borchu ganz dem Anliegen verschreibt, einer Gegenerzählung zur hegemonialen Erzählung vom ›happy object‹ der Einheit des Volkes Raum zu geben und die Kehrseite der damit verbundenen Volksfigur zu benennen, widmet sich der *Atlas des Kommunismus* von Arias und Ensemble der Aufgabe, Geschichte so zu erzählen, dass sie in ihrer Vielstimmigkeit und Uneindeutigkeit begreifbar wird. Dabei gelingt es, die Geschlossenheit des Volksbegriffs nicht nur zu kritisieren, sondern mittels Durchquerung der vielschichtigen Erzählungen die Utopie eines alternativen Kollektivs sichtbar werden zu lassen.

In beiden Arbeiten wird die Notwendigkeit einer nicht-hierarchischen Anerkennung von Differenz hervorgehoben, die es ermöglicht, ohne Angst verschieden zu sein (Adorno 1969; vgl. Maihofer 2013). In *Nachts als die Sonne für mich schien* ist der zentrale Ansatzpunkt die Positionierung der Hauptfigur als Grenzgängerin, die am eigenen Leib erfährt, was es bedeutet ausgeschlossen zu werden, und fortwährend um gesellschaftliche Anerkennung kämpft. Die eigenen Widersprüchlichkeiten, die ein so entstehendes Selbstverhältnis prägen, werden mit verschiedenen Stimmen eingefangen und auch im Verlauf der Theaterarbeit nicht aufgelöst. Die Notwendigkeit, diese Erfahrungen in ein kollektives Erinnern aufzunehmen, um ein positives Selbstverhältnis zu ermöglichen, erhält über das Leiden der Figur besondere Dringlichkeit.

Im *Atlas des Kommunismus* ist es vor allem die Vielstimmigkeit und die Vielschichtigkeit von Geschichte(n), die es den unterschiedlichen Protagonist*innen ermöglicht, ihre Erfahrungen in das kollektive Gedächtnis einzubringen, die verschiedenen Erfahrungen nebeneinander bestehen zu lassen und sie nicht in eine lineare Erzählung zu bringen, die bereits über neue Ausschlüsse organisiert ist. Verschiedene Kategorien der Differenz werden zueinander ins Verhältnis gesetzt, lassen ein mehrdimensionales Bild entstehen und machen Geschichte sichtbar als in sich verschieden. So wie Geschichte vielschichtig und vielstimmig erzählt wird, so wird im gleichen Zuge eine andere Form des Kollektivs denkbar, die nicht wie die Volksfigur über Ausschlüsse organisiert ist, sondern dieser Figur der Geschlossenheit und Einheit eine Figur der Differenz entgegensetzt, die es dem Kollektiv sowie den im Kollektiv Verbundenen ermöglicht, »niemals einfach nur eine[s] zu sein«. (Irigarays 1979, 30) Ein solches alternatives Wir speist sich aus einer grundlegenden Relationalität der einzelnen, anerkennt gleichzeitig die unterschiedlichen Biografien und Positionierungen, lässt auch Disruptionen zu und bleibt so in seinem Werden stets ungeschlossen. Erinnerung als performativer Prozess kann so auf dem Theater zum Ausgangspunkt einer *emanzipatorischen Politik der Erinnerung* werden, die Stillstellungen und Homogenisierungen der Figur des Volkes offenlegt und kritisiert, einem populistischen Diskurs entgegentritt und dabei ein alternatives Kollektiv sichtbar macht.

Literatur

Primärtexte

Lola Arias, Matilda Florczyk, Salomea Genin, Mai-Phuong Kollath, Ruth Reinecke, Tucké Royale, Jana Schlosser, Helena Simon, Monika Zimmering: *Atlas des Kommunismus* (AdK), Gorkitheater Berlin, UA am 8. Oktober 2016, unveröffentlichtes Textbuch.

Uisenma Borchu: *Nachts, als die Sonne für mich schien* (NaSo), Kammerspiele München, UA am 1. Oktober 2017, unveröffentlichtes Textbuch.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. (1969): *Minima moralia*, Frankfurt a. M.

Ahmed, Sara (2014): *Kollektive Gefühle oder die Eindrücke, die andere hinterlassen*, in: Baier, Angelika et al.: *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, Wien.

Ahmed, Sara (2010): *The Promise of Happiness*, Durham & London.

Ahmed, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh.

- Alkemeyer, Thomas/Bröckling, Ulrich (2018): Jenseits des Individuums. Zur Subjektivierung kollektiver Subjekte. Ein Forschungsprogramm, in: Alkemeyer, Thomas et al.: Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven, Bielefeld, 17–32.
- Anderson, Benedict (1996): Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt/New York.
- Anker, Elizabeth R. (2014): *Orgies of Feeling. Melodrama and the Politics of Freedom*, Durham & London.
- Annuß, Evelyn (2016): »Fahren statt Frontex« nach dem ersten europäischen Mauerfall. Über Volksfiguren und deren Kehrseite, in: *Maske und Kothurn* 60/2, Wien/Köln/Weimar, 7–17.
- Assmann, Aleida (2010): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München.
- Assmann, Aleida (2006): Geschlecht und kulturelles Gedächtnis, in: *FreiburgerFrauenStudien* 19: Erinnern und Geschlecht, Freiburg, 29–44.
- Baier, Angelika et al. (2014): Affekt und Geschlecht: Eine Einleitung in Affekt-Theorien aus einer feministischen, queeren und post/kolonialen Perspektive, in: Dies. (Hg.): *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, Wien, 11–54.
- Braun, Volker (1992): *Iphigenie in Freiheit*, Frankfurt a. M.
- Butler, Judith (2016): *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin.
- Butler, Judith (2009): *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt a. M.
- Dane, Gesa (2005): »Zeter und Mordio«. Vergewaltigung in Literatur und Recht, Göttingen.
- Degener, Ursula/Zimmermann, Andrea (2014): Politik der Affekte, in: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien*, 20/2, Leverkusen/Opladen, 5–23.
- Fischer-Lichte, Erika/Lehnert, Gertrud (2000): Einleitung. Der Sonderforschungsbereich »Kulturen des Performativen«, in: *Paragrana* 9/2, 9–19.
- Glück, Hannes (2018): Wir sind das unmögliche Volk!. Politische Subjektivierung von Kollektiven bei Jacques Rancière, in: Alkemeyer, Thomas et al.: *Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven*, Bielefeld, 95–112.
- Haas, Birgit (2004): *Theater der Wende – Wendetheater*, Würzburg.
- Haas, Birgit (2003): *Modern German Political Drama 1980–2000*, Rochester/NY.
- Irigaray, Luce (1979): *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin.
- Kemser, Dag (2006): *Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung. Form-Inhalt-Wirkung*, Tübingen.
- Maihofer (2013): Geschlechterdifferenz – eine obsolete Kategorie? in: Grisard, Dominique et al.: *Verschieden sein. Nachdenken über Geschlecht und Differenz*, Sulzbach/Taunus, 27–46.
- Maihofer, Andrea (2009): Dialektik der Aufklärung. Die Entstehung der modernen Gleichheitsidee, des Diskurses der Geschlechterdifferenz und der Rassentheorien, in: *Zeitschrift für Menschenrechte* 3/1, 20–36.
- Maihofer, Andrea (1995): *Geschlecht als Existenzweise*, Sulzbach/Taunus.
- Müller, Elfriede (1992): Goldener Oktober, in: Dies.: *Die Bergarbeiterinnen. Goldener Oktober. Zwei Stücke*, Frankfurt a. M., 81–160.
- Müller, Jan-Werner (2017): *Was ist Populismus? Ein Essay*, Berlin.

- Tetzner, Reiner (1990): *Leipziger Ring. Aufzeichnungen eines Montagsdemonstranten* Oktober 1989 bis 1. Mai 1990, Frankfurt a. M.
- Weedon, Chris (2004): *Identity and Culture. Perspectives of Difference and Belonging*, Berkshire.
- Weedon, Chris / Jordan, Glenn (2012): *Collective memory: theory and politics*, in: *Social Semiotics* 22/2, 143–153.
- Wihstutz, Benjamin (2010): *Anderer Raum oder Raum der Anderen? Überlegungen zum politischen Gegenwartstheater*, in: Fischer-Lichte, Erika et al.: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, München, 59–73.
- Young, Brigitte (1999): *Triumph of the Fatherland. German Unification and the Marginalization of Women*, Michigan (US).
- Zimmermann, Andrea (2017): *Kritik der Geschlechterordnung. Selbst-, Liebes- und Familienverhältnisse im Theater der Gegenwart*, Bielefeld.
- Zimmermann, Andrea (2013): *Lebende Spiegel. Das Spiel der Mimesis und die Differenz*, in: Grisard, Dominique et al.: *Verschieden sein. Nachdenken über Geschlecht und Differenz*, Sulzbach / Taunus, 185–197.