



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Spuren der Gewalt. Zeugnis und Zeugenschaft in
mexikanischen Performances der Gegenwart“

Verfasserin

Anya Natascha Deubel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

„People ask me if Sarajevo ever seemed to me unreal while I was there. The truth is, since I’ve started going to Sarajevo [...] it seems the most real place in the world.“¹

Susan Sontag

Warum eine Diplomarbeit über die Spuren der Gewalt in mexikanischen Performances schreiben? Warum in Mexiko arbeiten, dort die Zeugnisse der Familien von verschwundenen jungen Student_innen zusammentragen? Warum in jeder Aufführung „Blue in Green“ von Miles Davis hören und dabei an den seit 2011 verschwundenen Studenten Jesús Israel denken und daran, ob ich ihn wohl jemals persönlich kennenlernen werde? Warum in Mexiko ein Theaterprojekt über verschwundene Student_innen machen und damit über ein sogenanntes „unsagbares Thema“ arbeiten? Warum zweieinhalb Jahre in Mexiko leben, welches von Gewalt, Korruption und Rechtlosigkeit gekennzeichnet ist?

Vielleicht weil, wie Susan Sontag als Beweggrund für ihre Theaterarbeit an „Warten auf Godot“ inmitten des Kriegsgeschehens in Sarajevo angibt, für mich Mexiko realer war als alles, was ich bisher erlebt oder gesehen hatte. Und damit wurde auch das Theater zu etwas, was plötzlich einen ganz realen Wert hatte.

Theater als Resistenz, Theater als Erinnerungsraum, Theater als Sinnsuche in dieser so schmerzhaft realen Realität.

Anya Deubel

Mexiko Stadt, den 22.Juli 2014.

¹ Susan Sontag, „Waiting for Godot in Sarajevo“, in: Paul Chan (Hg.), *Waiting for Godot in New Orleans: A Field Guide*, New York/Köln 2010, S. 67-88, hier S. 88; (Orig. *Performing Arts Journal*, Bd. 16, Nr. 2, 1994).

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Stilles Vergessen? - Zeugenschaft in Mexiko	1
1. Zeugnis und Zeugenschaft	6
1.1 Grundvoraussetzungen.....	7
1.1.1 Wissen durch Andere - Epistemologische Dimension von Zeugnissen.....	7
1.1.2 Typen der Zeugenschaft.....	9
1.1.3 Grammatik und Dilemma der Zeugenschaft	12
1.2 Problematiken der Zeugenschaft.....	14
1.2.1 Ambivalenz zwischen Wahrheit und Fiktion.....	14
1.2.2 Die doppelte Unmöglichkeit des Bezeugens.....	16
1.2.3 Sekundäre Zeugenschaft	19
1.2.3.1 Stellvertretung und ethische Dimension	19
1.2.3.2 Autorisierungsstrategien künstlerischer Zeugnisse	20
2. Zeugenschaft und Performance	23
2.1 Performativität der Zeugenschaft	24
2.1.1 Bezeugen als körperlicher und performativer Akt	24
2.1.2 Zeugenschaft als Aufführung	25
2.1.3 Das Publikum als Zeugende	28
2.2 Kulturelle Performances als Wissenspraktiken	31
2.2.1 Zeugenschaft und Performance als Repertoire.....	31
2.2.2 Performances als verkörperte Erinnerungen	35
2.2.3 Aspekte der Zeugenschaft in Performances	39
3. Mexikanische Performances der Zeugenschaft	42
3.1 Mexikanische Performance(kunst) in Zeiten der Katastrophe	44
3.1.1 Expandierende Theatralitäten.....	44
3.1.2 Liminale Praktiken.....	49
3.1.3 Performances der Zeugenschaft	51
3.2 Texturen und Praktiken des Realen	56
3.2.1 Wiederaneignung der Wirklichkeit	58
3.2.2 Verschränkung von Ästhetik und Ethik.....	60
3.2.3 Zeugengemeinschaft und Communitas	64

4. Formen der Zeugenschaft in mexikanischer Performance.....	69
4.1 Sprachzeugnisse: Das wirkliche Wort.....	71
4.1.1 Öffentliche Zeuginnen: Performances von Lorena Wolffer	74
4.1.1.1 Rückeroberung des öffentlichen Raumes	74
4.1.1.2 Zwischenräume der Begegnung.....	78
4.1.2 Schriften des Schmerzes: Bordando por la Paz.....	82
4.1.2.1 Einschreiben in das kollektive Gedächtnis – Die Metapher der Schrift.....	84
4.1.2.2 Sticken für den radikal Anderen – Verantwortung und Gemeinschaft.....	87
4.1.3 Zeugenschaft der Solidarität: Mejor desnudos	90
4.1.3.1 Ethische Selbstermächtigung und körperliche Stellvertretung.....	93
4.1.3.2 Der Gewalt den Blick erwidern	97
4.2 Körperzeugnisse: Der Körper als letzter Zeuge.....	100
4.2.1 Körper der Einschreibungen: Mejor desnudos	103
4.2.2 Verkörperte Abwesenheiten: Protestpraktiken gegen das Verschwinden.....	106
4.2.2.1 Lebendige Archive – verkörperte Erinnerungen	107
4.2.2.2 Performances des kollektiven Traumas.....	109
4.2.3 Blutzeugnis: Alfombra roja.....	111
4.2.3.1 Physische Zeugenschaft der Stellvertretung	113
4.2.3.2 Die absolute Evidenz des Körpers	115
4.3 Spurenzeugnisse: Sprechende Überreste	117
4.3.1 Abdrücke der Abwesenheit: Navajas.....	120
4.3.2 Trümmer des Versprechens: La promesa.....	125
4.3.2.1 Einschreibung und Verdichtung der Erinnerung.....	128
4.3.2.2 Zeugenschaft als Spurenlesen.....	132
Resümee und Ausblick: Zeugenschaft als Aufgabe der Gegenwart	136
Danksagung.....	143
Quellenverzeichnis.....	144
Bibliographie	144
Verzeichnis der Videos	156
Musikstücke	156
Verzeichnis der Performances	156
Verzeichnis der Ausstellungen und bildenden Kunst	157
Bildquellen	157
Abstract	158
Abstract (English version)	159
Lebenslauf	161

Einleitung: Stilles Vergessen? - Zeugenschaft in Mexiko

Im April 2013 eröffnete der mexikanische Staatssekretär Miguel Ángel Osorio Chong in Mexiko Stadt das *Memorial de Víctimas de la Violencia en México*, eine Gedenkstätte für die Opfer der Gewalt im Zuge des Krieges gegen den Drogenhandel. Das Denkmal bilden zehn unterschiedlich große Metallplatten aus Bronze, die auf einem kleinen Platz an der mehrspurigen Hauptstraße Reforma stehen, der von Fußgänger_innen kaum frequentiert wird. Auf den großen Metallplatten finden sich vereinzelt Zitate von mexikanischen Intellektuellen, ansonsten sind sie leer. Dort stehen keine Namen, keine Zahlen oder Informationen über die Opfer der Gewalt, denen hier gedacht werden soll, geschweige denn eine Erklärung der Gründe für ihren Tod oder ihr Verschwinden.² Es ist eine beunruhigende Leere, welche dabei auch die Haltung der Regierung widerzuspiegeln scheint. Denn trotz immer lauter werdender Forderungen gibt es immer noch keine Datenbank über die ermordeten und verschwundenen Menschen und in den Regierungserklärungen werden immer andere Zahlen genannt, die von den Menschenrechtsorganisationen als falsche und heruntergespielte Angaben entlarvt werden. Gerade seit dem Fall der verschleppten männlichen Studenten des Lehrer_innenseminars Ayotzinapa in der kleinen Stadt Iguala im Bundesstaat Guerrero, bei dem die Polizei in Zusammenarbeit mit einem dort ansässigen Drogenkartell sechs Menschen tötete und 43 männliche Studenten verhaftete, die sie vermutlich den Drogenkartellen übergab, wird die Unmöglichkeit der Unterscheidung zwischen Drogenkrieg und Repression durch die Regierung immer deutlicher.³

Ayotzinapa wurde so zum Sinnbild der extremen Gewalt, der fehlenden Rechtsstaatlichkeit und des Machtmissbrauchs der Regierung, die vor allem seit der Kriegserklärung gegen die Drogenkartelle durch den damals amtierenden Präsidenten Felipe Calderón 2006 in Mexiko zum Alltag geworden ist. Auch unter dem neuen Präsidenten Enrique Peña Nieto sind die mexikanischen Medien jeden Tag voll mit Bildern von grausamen Mordtaten und von durch Folter gekennzeichneten Leichenfunden, die Wände der U-Bahnen in Mexiko Stadt übersät mit Suchanzeigen nach vermissten Angehörigen. Denn der angebliche Kampf zwischen Drogenkartellen und dem Militär hat

² Vgl. José Gil Olmos, „Memorial de víctimas. Un acto de provocación“, *Proceso*, 06.04.2013, <http://www.proceso.com.mx/?p=338309>, Zugriff: 05.12.2014.

³ Vgl. Philipp Gerber, „Studenten in Mexiko von Polizei verschleppt“, *Amerika 21*, 04.10.2014, <https://amerika21.de/2014/10/108155/mexico-38-studenten-verschwund>, Zugriff: 06.12.2014.

sich schon lange auf die Zivilbevölkerung ausgeweitet und dient dabei nur allzu oft als Rechtfertigung der zahlreichen Opfer. Die Schätzungen der Menschenrechtsorganisationen und des mexikanischen Instituts für Statistik sprechen von über 121.000 ermordeten und über 27.000 verschwundenen Menschen, wobei diese Verbrechen sowohl von den Drogenkartellen als auch von Polizei, Militär und Marine begangen werden, die immer mehr unter Verdacht geraten, selbst mit den Drogenkartellen zusammenzuarbeiten und ihre Machtinteressen mit gewalttätigen Mitteln durchzusetzen.⁴ *Amnesty International* spricht von schweren Menschenrechtsvergehen wie Folter, Verschleppen und Mord durch die Regierung und einer mangelnden Aufklärung der Fälle - über 90 Prozent bleiben unaufgeklärt.⁵ Die Gewalt hat nicht nur im Norden des Landes in das alltägliche Leben der Menschen Einzug gehalten, sondern ist im gesamten Land zu einer Normalität des Ausnahmezustandes geworden, wie sie der italienische Philosoph Giorgio Agamben beschreibt.⁶ Ein Ausnahmezustand der zur Rechtfertigung dafür wird, die Menschen als „nacktes Leben“⁷ den Gewaltanwendungen der Polizei, der Militärs und krimineller Gruppen auszusetzen.

Doch ein paar hundert Meter hinter dieser stillen Vergessenheit der Gedenkstätte wird in den Straßen, Universitäten, Theatern und Kulturzentren Mexikos gerade seit dem Fall der verschleppten Lehramtsstudenten täglich der Schmerz, die Wut und der Protest gegen die Gewalt und Repression sichtbar. Im Rahmen von Großdemonstrationen, künstlerischen Interventionen und kulturellen Veranstaltungen richten sich die Menschen gegen die Verschleierung der Ereignisse und die mediale Manipulation und zeugen selbst von dem, was sie erlebt, gesehen und gehört haben. Angehörige, Aktivist_innen und Künstler_innen sprechen dort von den Morden, den Verschwundenen und dem tiefgreifenden Schmerz und der Traumatisierung durch die allgegenwärtige Gewalt. Die persönlichen Zeugnisse der Betroffenen werden dabei zu einer Waffe der Resistenz und der Aufklärung, indem sie die individuellen Erfahrungen der Opfer und die großflächige Betroffenheit der Bevölkerung durch die Gewalt öffentlich machen.

⁴ Vgl. Redaktion Proceso, „Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi“, *Proceso*, 30.07.2013, <http://www.proceso.com.mx/?p=348816>, Zugriff: 06.12.14; Redaktion Aristegui Noticias, „CNDH reporta 27 mil desaparecidos en México, cifra cercana a la de Segob“, *Aristegui Noticias*, 05.06.2013, <http://aristeginoticias.com/0506/mexico/cndh-reporta-27-mil-desaparecidos/>, Zugriff: 06.12.2014.

⁵ Vgl. Amnesty International, *Out of Control. Torture and other ill-treatment in Mexico*, London 2014, http://www.amnesty.de/files/P4353_Mexico_report_complete_web.pdf, Zugriff: 08.12.2014.

⁶ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. v. Hubert Thüring, Frankfurt am Main 2002, S.18f; (Orig. *Homo Sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*, 1995).

⁷ Vgl. Ebd., S.48f.

Es sind Zeugnisse, die im Gegensatz zur Stummheit des Denkmals der unfassbar scheinenden Anzahl von Opfern wieder Gesichter, Namen und Stimmen geben und sich so der medialen Verharmlosung und politischen Repression widersetzen. Der Wert dieser Zeugnisse liegt dabei darin, dass sie individuelle Erfahrungen in die gesellschaftliche Wirklichkeit überführen und somit nach Hannah Arendt durch ihre Kommunikation zu „Tatsachenwahrheiten“⁸ werden. Gerade in der Situation der Gewalt und der staatlichen Kontrolle und Manipulation der Informationen in Mexiko bergen Zeugnisse eine Möglichkeit, die Wahrheit über die Ereignisse zu veröffentlichen, aber gleichzeitig auch einen anderen Bezug zu der gewalttätigen Realität herzustellen.

In der vorliegenden Arbeit widme ich mich diesen Prozessen des Bezeugens in Mexiko, die gegenwärtig in unterschiedlichen kulturellen Performances in Alltag und Kunst auftreten und die Situation der Gewalt thematisieren. Das Hauptziel der Untersuchung besteht dabei darin, die Eigenschaften und Formen von Zeugnis und Zeugenschaft in mexikanischen Performances der Gegenwart herauszuarbeiten. Dabei soll einerseits nach den unterschiedlichen Arten von Zeugnissen gefragt werden, die in mexikanischen Performances auftreten und andererseits auch der Vollzug der Bezeugungsprozesse und deren Wahrnehmung durch die Zuschauer_innen analysiert werden.

Wie im weitgefassten Begriff der „Performance“ deutlich wird, untersuche ich nicht nur die Zeugenschaft in künstlerischen, sondern auch in kulturellen Aufführungen. Als Performances definiere ich dabei nach Diana Taylor und Richard Schechner körperliche und rekodierte Verhaltensweisen, die unter Anwesenheit eines Publikums aufgeführt werden.⁹ Neben Beispielen aus der Performancekunst beziehe ich mich auch auf Bezeugungsprozesse in künstlerischen Interventionen des öffentlichen Raums, in interaktiven Installationen sowie in Formen des Protests.

Die Konzepte von Zeugnis und Zeugenschaft betrachte ich im Rahmen der Untersuchung aus einer dezidiert theaterwissenschaftlichen Perspektive, indem ich Zeugenschaft nicht als Gegenstand oder Element in Performances, sondern selbst als performativen Akt und Aufführung begreife. Dabei gehe ich von einem Unterschied von Zeugnis und Zeugenschaft aus, der auch zwei Sichtweisen auf die Analyse der Performances eröffnet. Der Begriff der Zeugenschaft betont im Folgenden den prozesshaften und performativen Vorgang, der zwischen Zuschauer_innen und Zeug_innen stattfindet und das Zeugnis

⁸ Hannah Arendt, „Wahrheit und Politik“, in: Dies., *Wahrheit und Lüge in der Politik: zwei Essays*, München 1972, hier S. 57.

⁹ Vgl. Diana Taylor, *The archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London 2003, S. 3; Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction*, London/New York 2002, S. 29.

hervorbringt. Das Zeugnis selbst wird demnach hier als Mittel und gleichzeitig nicht vollständig fixierbares Resultat von Bezeugungsprozessen definiert. Obwohl diese Bezeichnungen in der Literatur über Zeugenschaft nicht getrennt behandelt werden, erscheint mir eine Trennung durchaus sinnvoll, um auf die zwei verschiedenen Aspekte hinzuweisen, die ich im Rahmen dieser Untersuchung beleuchten will.¹⁰ Dabei leite ich aus der Definition von Zeugenschaft als Aufführung die These ab, dass neben der gesprochenen und geschriebenen Sprache auch andere Elemente als Zeugnisse gelten können, da sie im Vorgang des Bezeugens in ihrer spezifischen „Materialität“¹¹ auf das Publikum wirken. Neben Sprachzeugnissen untersuche ich so auch den Körper und das Material als Körper- und Spurenzeugnisse auf ihre Eigenschaften und spezifischen Formen der Wirkung und Wahrnehmung im Prozess der Zeugenschaft.

Im ersten Teil der Arbeit wird der Begriff der Zeugenschaft sowie seine Grundvoraussetzungen und Problematik dargelegt, wobei dieser im zweiten Teil mit den Theorien und Begriffen des Performativen und der Aufführung verbunden wird. Dabei wird einerseits die Zeugenschaft als performativer Akt, Aufführung und spezifische Wahrnehmungssituation in Performances untersucht, andererseits aber auch Zeugenschaft und Performance anhand der Überlegungen Diana Taylors als Formen der Wissensübertragung und der Verkörperung von Erinnerung analysiert. Ausgehend von der aktuellen Situation der Gewalt in Mexiko werde ich im dritten Kapitel spezifisch auf die dadurch entstandenen Veränderungen und Entwicklungen in szenischer Praxis und Theorie eingehen und schließlich mithilfe eines kurzen Überblicks über die hier untersuchten Performances, ihre Verbindung mit dem Realen beleuchten. Dabei arbeite ich anhand der Theorien von Ileana Diéguez und José A. Sánchez die Begriffe der expandierenden und liminalen Theatralitäten heraus, an denen die Verschränkung von Ästhetik und Ethik und

¹⁰ Der Begriff des Zeugnisses wird in vielen Theorien gleichwertig für das gegebene Artefakt, als auch den Vorgang des Bezeugens verwendet : vgl. Jacques Derrida, *Bleibe. Maurice Blanchot*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Wien 2003; (Orig. *Demeure. Maurice Blanchot*, 1998); Giorgio Agamben, *Homo sacer 3. Was von Auschwitz bleibt: das Archiv und der Zeuge*, übers. v. Hubert Thüring, Frankfurt am Main 2003; (Orig. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998). Viele Untersuchungen treffen inhaltlich die Unterscheidung zwischen Zeugnis und Zeugenschaft, jedoch ohne sie explizit zu benennen, vgl. Sybille Krämer, „Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft“, in: Dies./Schmidt, Sibylle/Voges, Ramon (Hg.), *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S.117-139. Eine Unterscheidung zwischen Zeugnis und Zeugenschaft macht dagegen Sigrid Weigel, wobei sie jedoch eine andere Unterscheidung als die hier getroffene vornimmt, indem sie das Zeugnis als offenen Bezeugungsprozess von der Zeugenschaft als gerichtlicher Zeugenaussage abgrenzt. Vgl. Sigrid Weigel, „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage“, in: Zill, Rüdiger (Hg.), *Zeugnis und Zeugenschaft*, Jahrbuch Einstein Forum 1999, Berlin 1999, S. 111-135.

¹¹ Unter dem Begriff der Materialität verstehe ich im Folgenden die performative Wahrnehmung und Wirkung von Materialien innerhalb eines Aufführungsprozesses, die über die Referentialität und Semiotizität eines verwendeten Gegenstandes oder Materials hinausgehen. Siehe: Sabine Schouten, „Materialität“, in: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S.194-196.

die Rückeroberung des Realen durch spezifische Aufführungsstrategien erörtert werden. Im vierten Kapitel analysiere ich die Bezeugungsprozesse an konkreten Beispielen mexikanischer Performances. Diese Analyse gliedert sich in drei Formen der Zeugenschaft: die Sprach-, Körper- und Spurenzeugnisse. Am Anfang der Unterkapitel steht dabei eine kurze Hinführung auf die Spezifität der jeweiligen Zeugnisform und einige Grundthesen zu ihrer Wirkung in der Zeugenschaft, die dann anhand der Performances verdeutlicht werden.

Ausgehend von einer theaterwissenschaftlichen Perspektive auf Zeugenschaft als performativen Akt und Aufführung wird in der vorliegenden Forschungsarbeit versucht zu zeigen, dass neben der Sprache auch der Körper und bestimmte materielle Überreste in ihrer spezifischen Materialität und durch die Wahrnehmung der Zuschauer_innen zu Zeugnissen werden können. Die aktuelle Situation der Gewalt in Mexiko, in der die Zeug_innen systematisch zum Schweigen gebracht oder verschleppt werden, weist auf die Notwendigkeit einer solchen erweiterten Blick auf Zeugenschaft hin, bei der auch die Körper und Materialien zu „Spuren der Gewalt“ einer nie gänzlich bezeugbaren Realität werden.

1. Zeugnis und Zeugenschaft

Die Begriffe Zeugnis und Zeugenschaft sind uns vor allem aus Gerichtsprozessen bekannt, in der Personen als Zeug_innen einberufen werden, um von einem singulären Ereignis zu berichten, das sie gesehen oder auch erlebt haben und das für die anderen Personen erst durch diese Zeugenaussage zugänglich wird. Ein Zeugnis dient so der Herstellung eines neuen Wissens, durch das eine vergangene, aber auch gegenwärtige Situationen interpretiert und bewertet werden können und sich daraus wiederum bestimmte Handlungsmöglichkeiten ableiten.¹² Im Rahmen von Strafverfahren sind Zeugenaussagen deswegen genauso bedeutend wie auch materielle Beweise und werden genutzt, um die Wahrheit über ein Geschehen herauszufinden und demzufolge Entscheidungen über die Gegenwart zu treffen, indem beispielsweise eine Person freigesprochen oder aber verurteilt wird.

Ein Zeugnis kann somit nicht nur die Sicht auf die Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart selbst verändern und wird gerade im Hinblick auf Verbrechen gegen die Menschlichkeit in Kriegen und Diktaturen wichtig, bei der ihr neben der epistemischen Funktion der Übertragung von Wissen auch die der gegenwärtigen Verarbeitung und das soziale und politische Begreifen der Ereignisse zufällt.¹³ Zeugenschaft wurde so vor allem nach dem Holocaust zu einer wichtigen Form der Aufklärung, aber auch der Aufarbeitung des Nationalsozialismus und dessen sozialen, politischen und ethischen Ursachen und Folgen. Das 20. Jahrhundert und speziell die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg waren so durch ein starkes Aufkommen von Zeugenberichten über den Holocaust in Literatur, Filmen und Theaterstücken geprägt.¹⁴ Auch heute spielt Zeugenschaft in ihrer epistemischen, aber vor allem auch sozialen Dimension nach Kriegsverbrechen und Menschenrechtsverletzungen eine entscheidende Rolle, was speziell in dem Einsatz nationaler „Truth and reconciliation commissions“¹⁵ nach Verbrechen der Menschlichkeit zum Ausdruck kommt. Diese regierungsunabhängigen Organisationen, haben die Aufgabe, Zeug_innen zu befragen und öffentliche, zivile Anhörungen von Opfern zu organisieren,

¹² Vgl. Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main 2008, S. 229.

¹³ Vgl. Shoshana Felman, „Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching“, in: Dies./Dori Laub (Hg.), *Testimony. Crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/London 1992, S. 1-56, hier S. 5.

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 6.

¹⁵ Vgl. Beezley, William H./David E. Lorey, (Hg.), *Genocide, collective violence, and popular memory: the politics of remembrance in the twentieth century*, Wilmington 2002.

um nach kollektiven Traumata die historische und soziale Rekonstruktion einer Gemeinschaft oder eines Landes zu unterstützen.

Zeugenschaft ist so als eine sehr komplexe Form der Wissensübertragung zu verstehen, die in sehr unterschiedlichen Bereichen einer Kultur auftritt und dabei auch verschiedene Arten von Zeug_innen hervorbringt. Zeugnisse bergen aber darüber hinaus auch eine soziale, politische und ethische Funktion und sind gerade im Fall der Zeugenschaft von traumatischen Ereignissen von großen Ambivalenzen, aber auch spezifischen Wirkungsweisen auf die Zuhörer_innen der Zeugnisse geprägt. Um den Begriff der Zeugenschaft später auf mexikanische Performances anzuwenden, soll hier ein kurzer Überblick über die Grundvoraussetzungen und die Komplexität von Zeugenschaft gegeben werden, um daran anschließend die spezifischen Problematiken am Beispiel der Überlebenszeug_innen zu verdeutlichen. Dabei wird im ersten Teil die epistemologische und soziale Funktion, die unterschiedlichen Arten und Bedingungen von Zeugnissen beleuchtet, um im zweiten Teil die Zeugenschaft von traumatischen Ereignissen und Gewalt vor allem in Hinblick auf die ihr inhärenten Schwierigkeiten, aber auch ihr ethisches Potenzial zu untersuchen.

1.1 Grundvoraussetzungen

1.1.1 Wissen durch Andere - Epistemologische Dimension von Zeugnissen

Erkenntnis und Wissen werden einerseits aus eigenen Erfahrungen und deren Überprüfung gewonnen, aber ein großer Teil unseres Wissens stammt andererseits auch aus den Zeugnissen anderer Menschen, seien es formelle, also als diese ausgewiesene, oder informelle, nicht explizit als solche ausgewiesene Zeugnisse.¹⁶ Geschichtliche Ereignisse, religiöse Annahmen oder auch grundlegende kulturelle Wissensformen wie Sprache werden uns so von anderen vermittelt, ohne dass immer die Möglichkeit zur Überprüfung dieses Wissens gegeben ist. Der Zusammenhang von Zeugnis und Erkenntnis und damit die epistemologische Dimension von Zeugenschaft wird noch deutlicher, wenn wir die Herkunft des englischen Wortes für Zeugen „witness“ betrachten, welches von „to wit“, zu deutsch „wissen“, abgeleitet ist und dabei die Grundfunktion des Bezeugens als Wissensvermittlung erkennbar macht.¹⁷ Zeugenschaft ist somit nicht nur in der Institution

¹⁶ Vgl. Oliver Robert Scholz, „Das Zeugnis anderer. Prolegomena zu einer sozialen Erkenntnistheorie“, in: Thomas Grundmann (Hg.), *Erkenntnistheorie. Positionen zwischen Tradition und Gegenwart*, 2. Auflage, Paderborn 2003, S. 354-375, hier S. 356.

¹⁷ Vgl. Sibylle Schmidt/Ramon Voges, „Einleitung“, in: Dies./Krämer, Sybille (Hg.), *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 7-20, hier S. 11.

des Gerichts wesentlich für den Erkenntnisgewinn, sondern ist auch in allen anderen Bereichen des Lebens in einer Gemeinschaft von großer Bedeutung.

Ein Zeuge oder eine Zeugin ist jemand, der ein Wissen hat, das anderen nicht direkt zugänglich ist. Im Akt des Bezeugens wird diese Differenz von Wissen angeglichen, indem die bezeugende Person über ein Ereignis oder eine Erfahrung berichtet, welches nur sie erlebt hat und von dessen Stattfinden die Zuhörer_innen allein durch das Zeugnis erfahren können: „Da, wo ich Zeugnis ablege, bin ich einmalig und unersetzbar.“¹⁸ Ein vorher privates Wissen geht hierbei in die Erkenntnis der anderen über und gleicht so die Wissensdifferenz in einer Gemeinschaft aus. Zeugenschaft kann somit nach der Medienphilosophin Sybille Krämer als eine Wiederherstellung eines „sozialen Gleichgewichts“¹⁹ angesehen werden und ist grundlegend für die gemeinsamen Erinnerungen, Symboliken und Bilder einer Gesellschaft und damit auch für das Zustandekommen eines kollektiven Gedächtnisses.²⁰ Das Zeugnis und der Akt des Bezeugens ist nicht wie der Beweis ein Mittel der Evidenzschaffung, sondern kann vielmehr als „soziale Praxis“²¹ begriffen werden, die in unterschiedlichen Formen in jeder Gesellschaft auftritt.

Testimonialwissen, also Erkenntnis durch Zeugenschaft, wurde jedoch in der philosophischen Erkenntnistheorie lange Zeit wegen seiner Unüberprüfbarkeit und Subjektivität abgelehnt. Dies ist nach dem Philosophen Oliver Scholz vor allem auf die Bedingungen für Wissen zurückzuführen, die in den klassischen Denktraditionen von Platon, Aristoteles und Descartes angelegt sind und in denen nur eine überprüfbare Aussage oder These als Erkenntnis gelten konnte. Auch der ausgeprägte Individualismus und die Vorstellung des Menschen als „homo generator“²² in der Subjektphilosophie schlossen Zeugnisse als Erkenntnisform aus.²³ Gegen diesen fortdauernden „Zeugnis-Skeptizismus“ und „Reduktionismus“²⁴ und damit für eine zentrale Stellung des Zeugnisses in der Erkenntnistheorie sprechen sich seit den 90er Jahren vor allem

¹⁸ Derrida, *Bleibe*, S. 42.

¹⁹ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 229.

²⁰ Zur Theorie des kollektiven Gedächtnis siehe: Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, übers. v. Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt am Main 1995.

²¹ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 8; vgl. auch Oliver R. Scholz, „Das Zeugnis anderer. Sozialer Akt und Erkenntnisquelle“, in: Schmidt, Sibylle/ Sybille Krämer/Ramon Voges (Hg.), *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 23-45, hier S. 24.

²² Sybille Krämer, „Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten/ Turning viewers into witnesses. Reflection on the context of the performative, the media, and performance-arts“, in: E.P.I Zentrum Berlin - Europäisches Performance Institut (Hg.), *13. Performance Art Konferenz. Die Kunst der Handlung 3*, Berlin 2005, S. 16-19, hier S. 16.

²³ Vgl. Scholz, „Das Zeugnis anderer. Prolegomena zu einer sozialen Erkenntnistheorie“, S. 357, 358.

²⁴ Scholz, „Das Zeugnis anderer. Sozialer Akt und Erkenntnisquelle“, S. 31f.

Philosoph_innen im angelsächsischen Raum sowie beispielsweise Oliver Scholz und Sybille Krämer im deutschsprachigen Raum aus.²⁵ Dabei weisen sie dem Zeugnis nicht die Position der sekundären Erkenntnisquelle als subjektive und zu überprüfende Meinung zu, sondern begreifen Zeugenschaft als zentrale Wissenspraxis, die über eine doppelte Funktion verfügt: die epistemische und die soziale.²⁶

1.1.2 Typen der Zeugenschaft

Die doppelte Funktion des Zeugnisses als epistemologische, aber auch soziale Komponente wird noch deutlicher, wenn die verschiedenen Formen des Bezeugens betrachtet werden und deren jeweilige Funktion und Position in der Gesellschaft. Wie Giorgio Agamben hinweist, gab es im Lateinischen so drei unterschiedliche Bezeichnungen für Zeug_innen, die gleichzeitig einen Hinweis auf deren unterschiedliche Kondition und Stellung geben. Der Begriff „testis“ kann nach Agamben als „derjenige, der sich im Prozess oder Streit als Dritter zwischen zwei Parteien stellt“²⁷ verstanden werden, wobei der Ausdruck „superstes“, der oder die Überlebende benennt. Die dritte Bezeichnung ist die des „auctor“, als jemand, der ein Zeugnis mit hervorbringt. Diese unterschiedlichen Typen von Zeug_innen finden sich auch in der Typographie der Zeugenschaft von Aleida Assmann, die hier als Anhaltspunkt für einen kurzen Überblick über die Formen und vor allem auch Funktionen unterschiedlicher Arten des Bezeugens dient.²⁸

Assmann benennt vier Grundtypen der Zeugenschaft: Gerichtszeug_innen, historische Zeug_innen, religiöse Zeug_innen und moralische Zeug_innen. Die Funktion der Wissensvermittlung ist vor allem in zwei von Aleida Assmann benannten Grundtypen von Zeugenschaft wiederzufinden: in der Figur von Gerichtszeug_innen und bei historischen Zeug_innen. Die Gerichtszeug_innen berichten als *testis*, also nach Agamben als unbeteiligte Dritte, von einem selbst wahrgenommenen Tatgeschehen und tragen so als Augenzeug_innen zur Wahrheitsfindung des Gerichts bei. Sie fungieren dabei als unabhängige Instanz neben der Triade Kläger_in/Staatsanwaltschaft, Angeklagte_r/Verteidiger_in und Richter_in und ihre sinnliche Wahrnehmung eines Geschehens wird unter Eid als Evidenz oder Beweis in den Gerichtsprozess aufgenommen.

²⁵ Einen guten Überblick über die Autor_innen und Überlegungen zu Zeugenschaft als Erkenntnistheorie bietet: Krämer, „Vertrauen schenken“, S. 130.

²⁶ Vgl. Schmidt/Voges, „Einleitung“, S. 11f.

²⁷ Agamben, *Was von Auschwitz bleibt: das Archiv und der Zeuge*, S. 14.

²⁸ Die folgenden Überlegungen sind auf Aleida Assmanns Grundtypen der Zeugenschaft gestützt, siehe hierzu: Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 85-92.

Auch das Zeugnis von historischen Zeug_innen hat die Funktion der Evidenzvermittlung. Assmann vergleicht historische Zeug_innen in ihrer Funktion mit der Botenfigur der antiken Tragödie, in der diese als Augenzeug_in von einer selbst wahrgenommenen Katastrophe berichtet und so die Menschen an anderen Orten informiert. Historische Zeug_innen sind gerade in der Forschung der *Oral-History* seit den späten 1970er-Jahren zu einem wichtigen Bestandteil der neueren Geschichtswissenschaft geworden.²⁹ Die Rekonstruktion von Ereignissen durch Zeugenaussagen im Rahmen der Geschichtsschreibung oder juristischen Prozessen wird jedoch aufgrund der Konditionen des Erinnerns, die von Vergessen, nachfolgenden Konstruktionen und (emotionalen) Verschiebungen geprägt ist, sehr kritisch bewertet.³⁰ Historische Zeug_innen sind nämlich nicht immer nur unbeteiligte Beobachter_innen, sondern oft auch *superstes*, also Überlebenszeug_innen, die als Opfer direkt in das Geschehen involviert waren.

Die beiden anderen Typen von Zeug_innen, die Assmann benennt, zeichnen sich so gerade nicht durch ihre Unbeteiligtheit, sondern durch die direkte Involviertheit in das Geschehen aus und erzeugen mit ihrem Bezeugen keine Evidenz. Im Gegensatz zu den lateinischen Begriffen für Zeug_in verweist das griechische Wort „*martyrs*“ auf einen religiösen Bezugsrahmen, der noch heute als Märtyrer_in im Sprachgebrauch zu finden ist. In der religiösen Zeugenschaft bezeugt ein gläubiger Mensch durch den meist selbst gewählten Tod eine persönliche Einstellung, die empirisch nicht beweisbar ist, deren Glaubwürdigkeit aber durch die grenzüberschreitende und performative Aktion des Martyriums verstärkt wird.³¹ Wie Sybille Krämer betont: „die Glaubwürdigkeit der Person als Medium einer Botschaft ist da am stärksten, wo sie bereit ist, sich zu de-personalisieren: also im Sterben und im Tod.“³²

Der vierte und letzte Typus der moralischen Zeug_innen wird im Gegensatz dazu „nicht durch sein *Sterben*, sondern durch sein *Überleben* zum Zeugen“.³³ Wie die historischen Zeug_innen sind sie auch *superstes*, die ein Ereignis selbst erlebt und überlebt haben, jedoch dabei keine neutralen Beobachter_innen, da sie gleichzeitig auch Opfer des Geschehens waren. Der Unterschied von historischen und moralischen Zeug_innen liegt

²⁹ Vgl. Lutz Niehammer, „Einführung“, in: Ders. (Hg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der ‚Oral History‘*, Frankfurt am Main 1980, S. 7-26.

³⁰ Vgl. Stephan Barton, „Fragwürdigkeit des Zeugenbeweises – Aussagepsychologische Erkenntnisse und strafverfahrenrechtliche Konsequenzen“, in: Ders. (Hg.), *Redlich aber falsch. Die Fragwürdigkeit des Zeugenbeweises*. Baden-Baden 1995, S. 23-65.

³¹ Zur Untersuchung der Märtyrerfigur und der Performativität des Märtyrerzeugnisses siehe: Sigrid Weigel, „Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen“, in: Dies. (Hg.), *Märtyrer-Portraits von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegen*, München 2007, S. 11-38.

³² Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 247.

³³ Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 88, Hervorhebg. im Orig.

nach Assmann in dem körperlich erfahrenen Leid der Überlebenszeug_innen, welche einen Gegensatz zur unbeteiligten Botenfigur bildet, die das Geschehen lediglich beobachtet hat. Der in Mitleidenschaft gezogene Körper der Überlebenszeug_innen wird so selbst zum Zeugnis, wie sie in der Metapher des Gefäßes betont: „Der moralische Zeuge ist kein Gefäß für eine Botschaft, das Gefäß ist hier selbst die Botschaft.“³⁴

In ihrer Analyse bezieht sich Assmann zu einem Großteil auch auf die Überlegungen des israelischen Philosophen Avishai Margalit, der in seiner „Ethik der Erinnerung“³⁵ der Figur der moralischen Zeug_innen die eben beschriebene Verkörperung des Zeugnisses, das Schaffen einer moralischen Instanz, sowie die Aufgabe der Vermittlung einer Wahrheit als entscheidende Merkmale zuweist. Moralische Zeug_innen treten als Begriff in der Forschungsliteratur erstmals nach dem Holocaust auf, als eine Form der Zeugenschaft, durch die eine „moralische Erinnerungsgemeinschaft“³⁶ außerhalb der Institution des Gerichts und seiner rein epistemischen Funktion geschaffen wird. Diese moralische Instanz ist keine konkrete Institution und übt auch keine rechtsstaatliche Funktion aus, sondern ist nach Margalit eine ethische Ergänzung, in deren Konstitutionsprozess an Unbeteiligte appelliert wird, die Geschehnisse als wahr und die Zeug_innen als Opfer anzuerkennen.³⁷ Gleichzeitig verkörpert die moralische Form der Zeugenschaft für Margalit auch die Pflicht der Übermittlung einer Wahrheit, die vor allem eine ethische Dimension hat, da sie sich gegen die Verschleierung und das Vergessen der Vergangenheit richtet.³⁸

Wie Agamben aus der griechischen Zeugenbezeichnung *martys* ableitet, die auch „erinnern“ bedeuten kann, ist die Zeugenfigur somit „zur Erinnerung berufen, er ist gezwungen zu erinnern“³⁹ und zwar in Stellvertretung derer, die als Todesopfer nicht mehr bezeugen können. Dabei zeugen sie jedoch von etwas, das in der Gesellschaft oftmals verdrängt, mutwillig vergessen oder aber abgemildert wird und stehen so ständig in Bedrängnis, auch Gehör für ihr Bezeugen zu finden. Jedoch können Zeugnisse nur hervorgebracht werden, wenn sie auch gehört und beantwortet werden, wie Baer betont: „Zeugen verlangen von ihrem Publikum eine Antwort, und diese Forderung verhallt

³⁴ Ebd., S. 90.

³⁵ Avishai Margalit, *Ethik der Erinnerung. Max Horkheimer Vorlesungen*, übers. v. Reiner Stach, Frankfurt am Main 2000.

³⁶ Vgl. Ebd., S. 58.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 52f.

³⁸ Ebd., S. 71f..

³⁹ Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, S. 23.

ungehört, wenn niemand zuhören will oder kann.“⁴⁰ Die Zeugnisse der Shoah oder eines Genozids können nicht wie andere geschichtliche Ereignisse erzählt werden, sondern stellen vielmehr Brüche und Störungen des linearen, historischen Diskurses einer Gesellschaft und der Erzählung der Geschichte dar. Die moralische Zeugenschaft eines schrecklichen Ereignisses, für das andere nicht mehr zeugen können, fordert so immer das Zuhören und damit eine Mitverantwortung dieser Zuhörerschaft, welche die Wahrheit des Zeugnisses sekundär bezeugt.⁴¹

1.1.3 Grammatik und Dilemma der Zeugenschaft

Genau in diesem Zuhören liegt die soziale Komponente der Zeugenschaft, denn die Grundvoraussetzung einer gelingenden Zeugenschaft ist die Kommunikation zwischen Zeug_innen und Zuhörenden, die sich als reziproker Prozess zwischen Sprechakt und „Hörakt“⁴² manifestiert. Die Zuhörerschaft ist eine der Grundelemente des Bezeugens, die Sybille Krämer in ihrer „Grammatik der Zeugenschaft“⁴³ am Idealbeispiel von Bezeugungsprozessen vor Gericht herausarbeitet. Der Begriff Grammatik weist dabei auf eine Idealisierung und Glättung der Konditionen hin, der, wie auch die sprachliche Grammatik, meist auch nicht mit der Pragmatik der Zeugenschaft, also ihrer realen Verwendung, übereinstimmt. Jedoch dient diese Strukturbeschreibung angelehnt an die Forschung Krämers dazu, einige grundlegenden Eigenschaften von und Ansprüche an Zeugenschaft zu erläutern.

Krämer macht in gerichtlichen Bezeugungsprozessen bis zu sieben Strukturelemente aus: Evidenz, Wahrnehmung, Neutralität, Sprechakt, Zuhörerschaft, Autorisierung und Glaubwürdigkeit. Wie im einleitenden Kapitel schon erwähnt, ist die Vermittlung von Wissen durch die Zeugenschaft entscheidend, und gerade im Kontext eines Gerichtsverfahrens wird die Zeugenaussage gleichzeitig zu einem Beweismittel, welches Evidenz schafft. Bei einer Zeugenaussage wird daher Neutralität gefordert, also die Unvoreingenommenheit durch Zeug_innen als dritte, unbeteiligte Beobachter_innen. Auch die eigene Wahrnehmung, als Augenzeug_in oder aber als Zeug_in vom Hörensagen ist eine Grundvoraussetzung für die gerichtliche Zeugenschaft. Dabei gerät jedoch die Neutralität mit dieser Voraussetzung der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung gerade in bestimmten Formen der Zeugenschaft, wie im Fall der Überlebenszeug_innen in Konflikt.

⁴⁰ Ulrich Baer, „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main 2000, S. 7-31, hier S. 7.

⁴¹ Vgl. Sibylle Schmidt, *Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen*, Frankfurt am Main 2009, S. 55.

⁴² Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 232.

⁴³ Ebd., S. 228-259 und vgl. auch Krämer, „Vertrauen schenken“, S. 126-132.

Der Sprechakt bildet nach Krämer den „Nukleus des Bezeugens“⁴⁴, denn dort wird eine individuelle Erfahrung sprachlich diskursiviert und den Zuhörenden verständlich gemacht. Wie oben angedeutet ist dieser aber nur durch den reziproken Akt des Zuhörens möglich, der im Gerichtsaal durch die Instanzen des Gerichts und des beiwohnenden Auditoriums gewährleistet wird. Im Zuhören findet so auch eine Autorisierung der Zeug_innen statt, die im Falle des Bezeugens vor Gericht durch die juristische Institution, im Falle eines außerinstitutionellen Aktes des Bezeugens aber lediglich durch die Zuhörerschaft akkreditiert wird.

Der Sprechakt findet dabei immer in der ersten Person statt, als Ausdruck der eigenen und individuellen Erfahrung oder Beobachtung. Dabei wird die Unersetzlichkeit und die Alleinstellung des Zeugen oder der Zeug_in deutlich, die mehr wissen, als ihre Zuhörer_innen: „Was der Zeuge mit-teilt, lässt sich aus nichts anderem ableiten oder herausfinden. Es kommt nur an die Öffentlichkeit, wenn er, der Zeuge, es erzählt.“⁴⁵ Wie Sibylle Schmidt in ihren Überlegungen zu den ethischen und politischen Dimensionen von Zeugenschaft ausführt, findet Zeugenschaft folglich „[...] genau-genommen stets *zwischen* Sprecher und Publikum statt.“⁴⁶ In diesem Prozess zwischen Sprechen und Hören ist es die *Glaubwürdigkeit* als Zwischeninstanz, die dem Zeugnis zu seiner letztendlichen Anerkennung verhilft. Denn Zeugnisse sind meist nicht empirisch überprüfbar und unterliegen daher immer der Möglichkeit einer nicht wahrheitsgemäßen Aussage. Es muss also nicht nur die Aussage, sondern auch die Glaubwürdigkeit dieser Aussage bezeugt werden, um dem Anspruch der Evidenzschaffung in einem Gerichtsprozess zu genügen. Da das Zeugnis sich grundlegend vom Beweis unterscheidet, impliziert es folglich immer ein „irreduzibles Moment des Glaubens“.⁴⁷

Neben der Glaubwürdigkeit, die vom Zeugen vermittelt wird, muss die Zuhörerschaft dem Zeugen *Vertrauen* entgegenbringen, um das nicht beweisbare Wissen der Zeug_innen anzunehmen und als wahr anzuerkennen. Krämer streicht heraus, dass wir in fast allen epistemologischen Wissenspraktiken immer auf die Erkenntnis anderer angewiesen sind, deren Aussage wir nicht selbst überprüfen können und diesen folglich Vertrauen und Glaube entgegenbringen müssen.

„Anders als die Differenz von Wissen und Glauben nahe zu legen scheint, bilden der Glaube an und das Vertrauen in den anderen ein Fundament unserer Wissenspraktiken.

⁴⁴ Krämer, „Vertrauen schenken“, S. 132.

⁴⁵ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 30.

⁴⁶ Ebd., S. 8.

⁴⁷ Ebd., S. 16.

Dies ist der Kern der sozialen Epistemologie, für die das Wissen durch die Worte anderer paradigmatisch wird.⁴⁸

Glaube und Vertrauen in die Wahrhaftigkeit einer Aussage bilden so die ethische Komponente, die in allen Formen der Zeugenschaft und nicht nur im Falle von Gerichtszeug_innen entscheidend für die Zeugenschaft sind, dabei aber gleichzeitig auch die ihr inhärenten Ambivalenzen und Schwierigkeiten markieren. Denn die glaubwürdige Vermittlung eines Zeugnisses setzt eine persönliche Integrität und eine unmittelbare Nähe zum bezeugenden Ereignis voraus, die im Auditorium Vertrauen erzeugt. Gleichzeitig müssen die Zeug_innen jedoch auch reine Beobachter_innen im Sinne der Botenfigur sein, um ein glaubwürdiges Zeugnis hervorzubringen. Wie Krämer in der Grammatik der Zeugenschaft und in ihren medientheoretischen Überlegungen zur Zeugenfigur als Medium feststellt, fungiert diese „[...] als Mittel zum Zweck und ist auch ‚Zweck‘ an sich selbst. Der Zeuge ist existenziell betrachtet eine Person, funktionell betrachtet jedoch ein Objekt und ein Mittel.“⁴⁹ Zeug_innen werden demnach wie ein Indiz oder ein Beweis von dem Auditorium „enziffert“, müssen dabei jedoch die Grundvoraussetzungen der Glaubwürdigkeit und Neutralität verkörpern. Genau in dieser Spannung zwischen Personalisierung und geforderter Depersonalisierung als Indiz verortet Krämer das Dilemma der Zeugenschaft, das gerade für die Überlebenszeug_innen problematisch wird.

1.2 Problematiken der Zeugenschaft

1.2.1 Ambivalenz zwischen Wahrheit und Fiktion

Das Dilemma der Zeugenschaft resultiert vor allem aus der Einzelstellung des Zeugen, der als einziger Mensch ein sonst nicht zugängliches Ereignis gegenwärtig vermitteln kann. Wie Paul Celan in seinem Gedicht „Aschenglorie“ betont, in der er sich mit der Verpflichtung und gleichzeitigen Schwierigkeit des Bezeugens über die Shoah auseinandersetzt, ist diese Einzelstellung nicht nur das Merkmal, sondern auch die große Bürde von Zeug_innen: „Niemand zeugt für den Zeugen“.⁵⁰ Daraus erwächst die Wichtigkeit und der Wert des Zeugnisses, aber auch seine Ambivalenz und Grenzstellung, die in der Unüberprüfbarkeit des Zeugnisses und der Alleinstellung der Zeug_innen angelegt ist. In der Einleitung zu ihrer gemeinsam mit dem Psychiater Dori Laub durchgeführten Studie „*Tesimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and*

⁴⁸ Krämer, „Vertrauen schenken“, S.132.

⁴⁹ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 237, 238.

⁵⁰ Paul Celan, „Aschenglorie“, in: Ders., *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, hg. v. Barbara Wiedemann, 4. Auflage, Frankfurt am Main 2012, S. 198.

History“⁵¹ beschreibt Shoshana Felman die Ausnahmestellung und Unersetzlichkeit der Zeugenfigur treffend als:

„Since the testimony cannot be simply relayed, repeated or reported by another without thereby losing its function as a testimony, the burden of the witness – in spite of his or her alignment with other witnesses – is a radically unique, noninterchangeable and solitary burden.“⁵²

Die Einzigartigkeit und damit auch Unüberprüfbarkeit des Zeugnisses bedingt dieses und ist gleichzeitig das größte Dilemma von Zeug_innen. Zeugenschaft ist so immer, wie Jacques Derrida betont, „[...] mit der Möglichkeit der Fiktion, des Meineides und der Lüge verbunden“⁵³, also durch eine potentielle Lücke, Leerstelle oder Falschaussage geprägt. Im Gericht stellen performative Beglaubigungsrituale wie der Meineid, die hohe Bestrafung bei Falschaussagen oder die in älteren Rechtsformen angewandte „Zwei-Zeugen-Regel“⁵⁴ Versuche dar, um genau diese Störfaktoren auf ein Minimum zu begrenzen. Jedoch macht die Möglichkeit der Lüge den spezifischen Charakter des Zeugnisses an sich aus, das nach Derrida stets den „Status einer literarischen Fiktion“⁵⁵ und den eines zu enthüllenden „Geheimnisses“⁵⁶ hat. Etwas wird so erst zum Zeugnis, indem es sich, wie Jacques Derrida betont, von der potentiellen Möglichkeit der Lüge, der Fiktion „heimsuchen“⁵⁷ lässt. Die Essenz und die Funktionen des Zeugnisses finden sich so genau in der Möglichkeit seiner Fiktionalität:

„Wenn diese Möglichkeit, die das Zeugnis scheinbar untersagt, wirklich ausgeschlossen wäre, wenn das Zeugnis folglich zum Beweis, zur Information, zur Gewißheit oder zum Archiv giete, würde es seine Funktion als Zeugnis verlieren.“⁵⁸

In seiner Analyse von Zeugenschaft und Literatur anhand der autobiographischen Schriften Maurice Blanchots spricht Derrida dem Zeugnis seinen Wahrheitsanspruch ab und bewertet Zeugenschaft in ihrer Kondition der Grenzstellung zwischen Dichtung und Wahrheit vielmehr als eine diskursive Praxis. In Derridas Konzept des Zeugnisses sind Fiktion und Erzählung der Zeugenschaft so gleichzeitig inhärent und machen die Grenzposition und die Ambivalenz der Zeugenfigur aus. Dem Anspruch auf Wahrheit oder auf die vollständige Darstellung einer objektiven Wirklichkeit kann ein Zeugnis niemals

⁵¹ Felman, Shoshana/Laub, Dori(Hg.), *Testimony. Crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/London 1992.

⁵² Felman, „Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching“, in: Dies./Laub (Hg.), *Testimony*, S. 1-56, hier S. 3.

⁵³ Derrida, *Bleibe*, S. 25.

⁵⁴ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 32.

⁵⁵ Derrida, *Bleibe*, S. 28.

⁵⁶ Ebd., S. 29.

⁵⁷ Ebd., S. 28

⁵⁸ Ebd., S. 28

standhalten, da es ja schon in seiner Grundkonstitution sprachlich diskursiviert und dabei immer der Nachzeitigkeit, also der zeitlichen Differenz zwischen dem Geschehenen und dem Zeugenbericht darüber, unterworfen ist.⁵⁹

Ein Zeugnis ist so nicht imstande, eine allgemeingültige Wahrheit zu kommunizieren, wie auch Georges Didi-Huberman in seinem Buch „Bilder trotz allem“⁶⁰ betont. In seiner Schrift analysiert er vier Fotografien des Krematoriums V in Auschwitz, die 1944 von Mitgliedern des Sonderkommandos gemacht wurden und streicht ihre Wichtigkeit für die Vorstellung und das Begreifen der Geschehnisse der Shoah heraus. Damit stellt er sich provokativ gegen die These der Bilderlosigkeit und Unvorstellbarkeit des Holocaust von George Wacjman und anderen Philosoph_innen und betont die ethische Dimension dieser Bilder von Auschwitz.⁶¹ Im Gegensatz zu Wacjmans Anspruch an die Bilder, eine gesamte Wirklichkeit abzubilden und ihnen aufgrund dieser Unmöglichkeit jeglichen Sinn abzusprechen, bezeichnet Didi-Huberman die Bilder als „Nachleben“⁶², in welche die „Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft“⁶³ immer eingeschrieben sei. Im Sinne von Walter Benjamins Geschichtsverständnis könnten Zeugnisse und Bilder nach Didi-Huberman als ein flüchtiges Aufblitzen der Vergangenheit wahrgenommen werden, die sich nur durch ihre Ähnlichkeit, nicht durch ihre Gleichsetzung mit der Wirklichkeit auszeichnen.⁶⁴ Wie anhand Derridas und Didi-Hubermans Überlegungen deutlich wurde, operiert das Zeugnis an einer gleichsam unmöglichen Grenze zwischen einem bloßen Aufscheinen der Vergangenheit und Wahrheit und der konstanten Möglichkeit der Fiktion.⁶⁵

1.2.2 Die doppelte Unmöglichkeit des Bezeugens

Die Diskussion um Zeugenschaft und ihre Funktion der Rekonstruktion der Vergangenheit wird gerade im Hinblick auf Überlebenszeug_innen zu einem ethischen und philosophischen Grenzphänomen. Besonders deutlich wird diese Problematik am Beispiel der Überlebenden der Shoah, denn die absolute Geheimhaltung und Vernichtung jeglicher Beweise durch die SS sollten die Geschehnisse in den Konzentrationslagern zu einem

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 49f.

⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, übers. v. Peter Geimer, München 2007; (Orig. *Images malgré tout*, 2003).

⁶¹ Vgl. Gérard Wacjman, *El objeto del siglo*, übers. v. Irene Agoff, Buenos Aires 2001.

⁶² Ebd., S. 74; Didi-Huberman betont hier, dass die Fotografien keine Bilder des Überlebens sind, da die Menschen, die diese aufgenommen haben wahrscheinlich nicht überlebten, sondern vielmehr sind die Bilder selbst die Nachlebenden.

⁶³ Ebd., S. 256.

⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 231-241.

⁶⁵ Siehe Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. v. Hermann Schweppenhäuser/Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1974, S. 691-704, hier S. 695.

„event without a witness“⁶⁶ machen. Der Holocaust charakterisiert sich somit durch die scheinbare Unmöglichkeit des Bezeugens seiner Wahrhaftigkeit, da die Zeug_innen als Überlebende nie ganzheitlich vom Geschehen zeugen können, wie Primo Levi, selbst Überlebender des KZs Auschwitz, in seiner Phänomenologie der Zeugenschaft betont:

„Ich wiederhole: Nicht wir, die Überlebenden sind die wirklichen Zeugen.[...]Wir Überlebenden sind nicht nur eine verschwindend kleine, sondern auch eine anomale Minderheit: wir sind die, die aufgrund einer Pflichtverletzung, aufgrund ihrer Geschicklichkeit oder ihres Glücks den tiefsten Punkt des Abgrunds nicht berührt haben. Wer ihn berührt, wer das Haupt der Medusa erblickt hat, konnte nicht mehr zurückkehren, um zu berichten, oder er ist stumm geworden. Vielmehr sind sie, die 'Muselmänner', die Untergegangenen, die eigentlichen Zeugen, jene, deren Aussage eine allgemeine Bedeutung gehabt hätte.“⁶⁷

Die Vernichtung und Entmenschlichung im Konzentrationslager zu beweisen wird so zu einer scheinbaren Unmöglichkeit. Denn die wahrhaftigen Zeug_innen, welche die Gaskammern und die Gewalt vollständig erlebten und wahrnahmen, können ihr vollständiges Zeugnis nicht mehr weitergeben, „so wie noch nie jemand zurückgekommen ist, um über seinen Tod zu berichten.“⁶⁸ In dieser Maschinerie der Vernichtung, in der das Konzentrationslager gleichsam als „Nicht-Ort“⁶⁹ erscheint, wurde so auch systematisch die Möglichkeit der Zeugenschaft ausgelöscht: einerseits durch die Ermordung der Häftlinge, aber auch durch ihre Entmenschlichung, die nach Levi schon vor der physischen Vernichtung begonnen hatte. Die „Muselmänner“⁷⁰, wie Levi sie nennt, waren die Häftlinge im Lager, deren Entmenschlichung durch die Haftbedingungen schon so weit fortgeschritten war, dass sie schon zu Lebzeiten und auch danach kein Zeugnis mehr abgeben konnten. Sie aber sind nach Levi die eigentlichen Zeugen der schrecklichen Ereignisse der Shoah, die allein Zeugnis von dieser Entsubjektivierung abgeben hätten können.

Diese Entsubjektivierung zieht nach Krämer jedoch auch die Unmöglichkeit eines Subjekts nach sich, welches für die Entmenschlichung zeugen könnte. „Der Zerstörung unterlag gerade das, was zugleich als (rechtliche) Bedingung von Zeugenschaft gelten muss: die Integrität des eigenen Personseins.“⁷¹ Die Unmöglichkeit der Zeugenschaft ist für Giorgio Agamben so eine doppelte: einerseits aufgrund der Entsubjektivierung, welche

⁶⁶ Dori Laub, „An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival“, in Ders./Felman(Hg.), *Testimony*, S. 75-92, hier S. 80.

⁶⁷ Primo Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, übers. v. Moshe Kahn, München/Wien 1990, S. 83, 84; (Orig. *I sommersi e i salvati*, 1986).

⁶⁸ Ebd., S. 84.

⁶⁹ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 49f.

⁷⁰ Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, S. 83.

⁷¹ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 249f.

die Grundbedingung des Zeugnisses unerfüllt lässt, und andererseits aufgrund der körperlichen Vernichtung der wahren Zeug_innen. Für die stummen, wahrhaftigen Zeug_innen sprechen stattdessen die Überlebenden als Bevollmächtigte und bezeugen dabei „ein Zeugnis, das fehlt.“⁷² Es entsteht hierbei eine Lücke zwischen der Erfahrung und der Möglichkeit, von dieser zu zeugen, die auch nicht durch die Überlebenszeug_innen gefüllt werden kann, sondern nach Agamben mit Bezug auf Levi unüberwindbar als „Rest“⁷³ zwischen den Überlebenden und den Toten liegt.

Wie lässt sich dieses Zeugen für einen anderen Menschen jedoch mit der Unersetzbarkeit der Zeug_innen vereinen, die immer nur in der ersten Person sprechen können und nach Margalit auch müssen?⁷⁴ Die Möglichkeit des Bezeugens für einen anderen leitet Levi genau aus der Kondition der Überlebenszeug_innen ab, die zwar nicht die vollständige Wahrheit berichten können, jedoch die Geschehnisse aus nächster Nähe erfahren haben:

„Jetzt sprechen wir, als Bevollmächtigte, an ihrer Stelle. Ich kann nicht sagen, ob wir es aus einer Art moralischer Verpflichtung gegenüber den Verstummtten getan haben beziehungsweise tun oder nicht vielmehr aus dem Drang heraus, uns von der Erinnerung an sie zu befreien.“⁷⁵

Die Bevollmächtigung für andere zu sprechen erwächst hier aus dem eigenen Erleben und der Verschmelzung von Zeug_in und Opfer in der Figur der Überlebenszeug_innen, die damit im Sinne Assmanns und Margalits zu moralischen Zeug_innen werden. Die moralischen Zeug_innen legen Zeugnis von ihrer eigenen Entsubjektivierung ab, die sie überlebt und deshalb nicht bis auf den Grund selbst körperlich erfahren haben. Deshalb sprechen sie an Stelle der wahrhaftigen Zeug_innen, bringen jedoch dabei kein Wissen hervor, sondern zeugen vielmehr von der „absoluten Entzogenheit eines Wissens“.⁷⁶ Hier ist also nicht wie bei den historischen Zeug_innen die Evidenzvermittlung und das dadurch entstehende historische Wissen entscheidend, sondern es geht vielmehr darum, im ethischen und moralischen Sinne gerade von der Entmenschlichung und der daraus entstehenden Lücke und Unmöglichkeit des Wissens selbst zu zeugen.

Die hier kurz skizzierte Grenzstellung der Überlebenszeug_innen wird vor allem auch in der Analyse von Prozessen der Zeugenschaft in mexikanischen Performances wichtig, denn die gegenwärtige Gewalt in Mexiko ist vom Verschwinden und Entmenschlichen der Körper und so auch von dieser doppelten Unmöglichkeit der Zeugenschaft geprägt, mit der sich die Performances auseinandersetzen.

⁷² Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, S. 30.

⁷³ Ebd., S. 142.

⁷⁴ Vgl. Margalit, *Ethik der Erinnerung*, S. 75.

⁷⁵ Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, S. 84.

⁷⁶ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 62.

1.2.3 Sekundäre Zeugenschaft

1.2.3.1 Stellvertretung und ethische Dimension

Wenn die wahrhaftigen Zeug_innen also abwesend und nicht mehr zum Zeugen fähig sind, wie funktioniert die Bevollmächtigung zum Sprechen für diese wahren Zeug_innen? Nach Agamben übernehmen die Überlebenszeug_innen oder moralischen Zeug_innen die Rolle eines „auctor“⁷⁷, der dritten lateinischen Bezeichnung für Zeug_in. Der Begriff *auctor* impliziert, wie auch das davon abgeleitete Substantiv Autor_in, „schöpfen“ und „hervorbringen“ und kann in Bezug auf Zeugenschaft als eine Ergänzung oder eine Bestätigung der Gültigkeit des Zeugnisses anderer gedacht werden. Denn dem oder der *auctor*-Zeug_in ist nach Agamben immer etwas vorausgesetzt: „ein Faktum, eine Sache oder ein Wort, das vor ihm da ist und dessen Wirklichkeit und Gültigkeit beglaubigt oder bestätigt werden muss.“⁷⁸ Die Zeugenfigur als *auctor* ist demnach immer ein „Ko-Autor“⁷⁹, der die Unvollständigkeit und Unmöglichkeit der Bezeugung der wahren Zeug_innen zu Grunde liegt:

„Ein Akt des Autors, der beanspruchte, von selbst gültig zu sein, wäre Unsinn, so wie das Zeugnis des Überlebenden Wahrheit und Existenzberechtigung nur dann besitzt, wenn es das Zeugnis dessen vervollständigt, der nicht Zeugnis ablegen kann.“⁸⁰

In diesem Entstehen für eine Wahrheit, die man selbst nicht körperlich erlebt hat, für die man aber mit den eigenen Worten und dem eigenen Leib bürgt, sieht Sibylle Schmidt die ethische Dimension von Zeugenschaft begründet. Die Bedeutung des Wortes *auctor* bezieht sich dabei auch auf jemanden, der für die Wahrhaftigkeit der Aussagen der Zeug_innen bürgt. Sie weist in ihrem Buch „Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen“⁸¹ auf die Bedeutung von Zeug_innen in der altertümlichen Rechtsprechung hin, die neben ihrer Funktion als Augenzeug_innen auch als Bürg_innen fungierten. So bezeugten die Bürg_innen, oder im attischen Recht die Eidhelfer_innen, die Glaubwürdigkeit der Klagenden oder Angeklagten und die Solidarität mit der betroffenen Person oder Partei. Die Eidhelfer_innen oder Bürg_innen sprachen den Zeug_innen eine Schwurformel vor, in der diese versprachen, die Wahrheit auszusagen. In diesem Fürsprechen der Bürg_innen für die Zeug_innen und der „Zwei-Zeugen-Regel“ sieht Schmidt die dyadische Struktur von Zeugenschaft begründet, in der die Bürg_innen den Bezeugenden ihre Stimme leihen, um deren Zeugnis überhaupt erst zu ermöglichen und

⁷⁷ Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, S. 129.

⁷⁸ Ebd., S. 130.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 131.

⁸¹ Schmidt, *Zeugenschaft*, a.a.O.

rechtlich hörbar zu machen.⁸² Die Funktion der Bürg_innen ist die einer sekundären Zeugenschaft, bei der nicht die persönliche Wahrnehmung des Tatgeschehens, sondern vielmehr das Vertrauen in die Augenzeug_innen oder das Opfer entscheidend ist.

Die ethische Dimension der Zeugenschaft zeigt sich nach Schmidt gerade in diesem Akt der Stellvertretung, wie sie anhand der philosophischen Überlegungen von Emanuel Lévinas beschreibt. In dem Konzept der „Spur des Anderen“⁸³ stellt Lévinas, entgegen der abendländischen Philosophie, das Primat des ethischen Handelns vor das Primat des Wissens und macht die anderen in ihrer „Alterität, als Störung einer Ordnung“⁸⁴ und damit in ihrer unüberbrückbaren Fremdheit, zum Ausgangspunkt einer Möglichkeit des Ichs. Subjektivität und damit Identität entstehen so nach Lévinas nicht durch die Abgrenzung, wo alles Andere immer auf das Ich zurückgeführt wird, sondern vielmehr in der Anerkennung der Differenz der anderen und der daraus entstehenden Verantwortlichkeit für diese. Das Einstehen für jemand anderen ist hierbei aber nicht nur metaphorisch gedacht, sondern im Sinne einer körperlichen Opferung und *leiblichen* Verantwortung:

„Der Bürge also, der für die Forderungen eines anderen eintreten muß mit seinem Leib und Leben – worin eine äußerste Dimension nicht nur der Verantwortung, sondern der Leiblichkeit aufscheint.“⁸⁵

Damit ist jedoch nicht eine Verkörperung im Sinne eines Ersatzes, eines im theatralen Sinne gesprochenen ‚Übernehmens der Rolle‘ der anderen gemeint, sondern wie Schmidt betont, eine „Stellvertretung“⁸⁶, in der die Differenz von Zeug_in und Bürg_in gewahrt bleibt. Die Alterität des anderen wird vielmehr bekräftigt und ausgestellt, denn das Zeugen geschieht nicht an Stelle der anderen, sondern *für* diese. Die Bürg_innen sprechen zwar für die Zeug_innen, deren Stimme bleibt aber immer in ihrer Andersheit präsent. Das Credo „Da, wo ich Zeugnis ablege, bin ich einmalig und unersetzbar“⁸⁷ muss also weiterhin gelten und somit auch die unüberbrückbare Lücke zwischen Wissen und Glauben, die durch die Stellvertretung entsteht, deutlich bleiben.

1.2.3.2 Autorisierungsstrategien künstlerischer Zeugnisse

Lässt sich diese Form der ethischen, sekundären Zeugenschaft auch auf Formen des Bezeugens im künstlerischen Kontext übertragen? Kann also ein künstlerisches Medium

⁸² Vgl. Ebd., S. 34f.

⁸³ Emanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, übers., hg. und eingel. v. Wolfgang Nikolaus Krewani, 6. Auflage, Freiburg/München 2012.

⁸⁴ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 38.

⁸⁵ Emanuel Lévinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, übers. v. Thomas Wiemer, Freiburg/München 1998, S. 248.

⁸⁶ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 41f.

⁸⁷ Derrida, *Bleibe*, S. 42.

wie Film, Literatur oder Theater Zeugenschaft ablegen für etwas, das die Künstler_innen selbst nicht erlebt oder direkt überlebt haben und für Zeug_innen sprechen, deren Stimme sie womöglich nicht einmal kennen, für die sie aber bürgen? Nach Avishai Margalit, als auch daran anschließend für Aleida Assmann, ist eine sekundäre Zeugenschaft dieser Art nicht möglich. Allein die Überlebenden, die gleichzeitig auch Opfer der bezeugten Ereignisse sind, können nach Margalit zu Zeug_innen werden, denn „die Autorität des moralischen Zeugen rührt vom Status als Augenzeuge.“⁸⁸ Jedoch ist in Margalits Konzept die Zeugenfigur entscheidend für das Hervorbringen und den Erhalt einer moralischen „Erinnerungsgemeinschaft“⁸⁹, die nicht nur das individuell Erlebte, sondern auch das Erleben anderer in „geteilter Erinnerung“⁹⁰ behält. In Assmanns Analyse von Margalits Theorie des moralischen Zeugen hebt sie so die Bildung einer „sekundären Zeugengemeinschaft“⁹¹ hervor, die als dritte Instanz, ähnlich dem Publikum in einem Gerichtsprozess oder den unbeteiligten Beisitzenden, neben Täter_innen und Opfern im Akt des Zuhörens die Zeugnisse beglaubigt und die Opfer als solche anerkennt. Obwohl sie den Begriff der sekundären Zeugenschaft hier offen verwendet, wendet sie sich jedoch gegen eine mögliche aktive Zeugenfunktion dieser moralischen Gemeinschaft, indem sie dieser nur zuspricht, die Zeug_innen als Opfer zu akkreditieren.

Michael Bachmann beschäftigt sich in seinem Buch „Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah“⁹² mit dem Problem der fiktiven Zeugenschaft, wobei er vor allem Spielfilme und fiktive Literatur über die Shoah untersucht. Seine These ist, dass auch diese fiktionalen Darstellungen „testimoniale Effekte“⁹³ hervorbringen und die Funktion der Zeugenschaft übernehmen können. Dabei macht er die Abwesenheit der wahren Zeug_innen zum Zentrum seiner Überlegungen und analysiert die Spannungen zwischen dieser Abwesenheit des vollständigen Zeugnisses und dessen künstlerischer (Re-)Konstruktion. Er fragt so nicht nach der Funktion, die künstlerische Zeugenschaft einnimmt, sondern vielmehr nach dem Verhältnis des literarischen, theatralen oder filmischen Textes zu der zu bezeugenden Wirklichkeit und damit nach den Autorisierungsstrategien, mit denen diese fiktiven Zeugnisse ihre Berechtigung zur Zeugenschaft akkreditieren. Als Autorisierungsstrategie versteht er, ähnlich dem Schwur vor Gericht, eine „Verantwortlichkeit des Textes gegenüber der

⁸⁸ Margalit, *Ethik der Erinnerung*, S. 58.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd., S.33f.

⁹¹ Assmann, *Schatten der Vergangenheit*, S. 89.

⁹² Michael Bachmann, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, Tübingen 2010.

⁹³ Ebd., S. 67.

Realität, auf die er sich bezieht [...].“⁹⁴ Die (Re-)Konstruktionen der Shoah in Film, Literatur oder Theater beziehen sich nach Bachmann immer auf etwas Abwesendes: eine abwesende Wirklichkeit und ihre wahrhaftigen, aber abwesenden Zeug_innen. Aufgrund der Abwesenheit, diesem gleichsam blinden Fleck im Zentrum der Zeugenschaft, der als zentrale Problematik jeglicher Form von Zeugenschaft auftritt, bedarf nach Bachmann jedes Zeugnis immer der Autorisierung.

Die ‚Undarstellbarkeit‘ der Shoah, die alleinige Autorität der Überlebenszeugen zur Zeugenschaft und die scharfen Grenzziehungen zwischen Fiktion und wahrhafter Zeugenschaft sieht Bachmann in Anlehnung an andere Theorien zur Zeugenschaft in Frage gestellt. Zwar betont er im Sinne vieler Kritiker der Darstellung der Shoah: „Jede Darstellung läuft Gefahr, das Dargestellte zu vergessen, seinen Widerspruch aufzuheben oder [...] das Begriffslose dem Begriff gleich zu machen.“⁹⁵ Seine These ist aber, dass unterschiedliche Autorisierungsformen auch unterschiedliche Formen des Vergessens oder aber des sekundären Bezeugens mit sich bringen. Die Fiktion als Gefahr für die Authentizität des Zeugnisses weist er mit Hinweis auf die Überlegungen Derridas zum Spannungsfeld von Fiktion und Wahrheit entschieden zurück. Wie schon unter 1.2.1 erwähnt, ist für Derrida die gleichsame Verflechtung und Risikobeziehung von Zeugnis und Fiktion ausschlaggebend für ihr Wesen. Bachmann betont dabei die Komponente der Darstellung, die für ihn ein Schlüsselement zum Verständnis dieser Verbindung ist. Ein Zeugnis beinhaltet demnach schon immer etwas Fiktives, da seine Darstellung, also die Präsentation eines Zeugnisses, sei es institutionell vor Gericht oder aber im künstlerischen Rahmen, immer zeitversetzt und somit „von dem Ereignis getrennt“⁹⁶ ist, das es darstellt. Bachmann weist auf die Notwendigkeit der Selbst- und Fremdautorisierung der Überlebenszeugen hin und folgert daraus, dass auch künstlerische Zeugnisse durch Autorisierung zu einer Art von Zeugenschaft fähig sind. Die Verantwortung eines künstlerischen Textes für die bezeugten Wirklichkeiten spiegelt sich so im Bezeugen von dieser entscheidenden Abwesenheit im Zentrum des Zeugnisses selbst wieder, indem in der sekundären Zeugenschaft eine Realität bezeugt wird, die im Spannungsverhältnis von Abwesenheit und Fiktion neu oder wieder hervorgebracht wird.⁹⁷

⁹⁴ Ebd., S. 78.

⁹⁵ Ebd., S. 26.

⁹⁶ Ebd., S. 35.

⁹⁷ Ebd., S. 67-79.

2. Zeugenschaft und Performance

Die Thesen Michael Bachmanns und seine Analyse von Autorisierungsstrategien im Kontext künstlerischer Zeugenschaft können Aufschluss über die Problematiken, Spannungen und auch das Potential von sekundärem Bezeugen in Performances geben. Zwar steht in den hier untersuchten Performances meist nicht die fiktionale Verarbeitung eines Zeugnisses im Vordergrund, jedoch bedienen sich auch die Performances unterschiedlichen Autorisierungsstrategien, die sie zur sekundären Zeugenschaft akkreditieren, und verorten sich so auf unterschiedliche Weise um dieses Zentrum der abwesenden Zeug_innen. Dabei besteht zwischen Performance und Zeugenschaft eine spezielle Verbindung, die vor allem aus der Ähnlichkeit und Verschränkung der beiden Konzepte erwächst. Diese Verbindung erhellt sowohl die Eigenschaften von Zeugenschaft, als auch die spezifischen Prozesse der Wirkung und Wahrnehmung, die durch Bezeugungsprozesse in Aufführungen stattfinden. Obwohl aufgrund des Umfangs der Arbeit eine umfassende Untersuchung des Zusammenhangs von Performance und Zeugenschaft hier nicht geleistet werden kann, wird im Folgenden der Versuch unternommen, mithilfe der Grundvoraussetzungen der Zeugenschaft und verschiedener Theorien zu Performance und Performativität, die Ähnlichkeiten von Zeugenschaft und Performance zu untersuchen und dadurch einige Aspekte und Grundannahmen der Zeugenschaft in Performances herauszuarbeiten.

Um die Verschränkung von Zeugenschaft und Performance auszuloten, sollen im Anschluss die im ersten Kapitel herausgearbeiteten Begriffe zur Zeugenschaft mit den Theorien zu Performativität und Aufführung von Erika Fischer-Lichte, sowie Krämers und Hans-Thies Lehmanns Thesen zu Zeugenschaft als spezifischem Wahrnehmungsvorgang in Aufführungen verbunden werden. Im ersten Teil des Kapitels wird die Nähe von Zeugenschaft zu performativen Handlungen untersucht und danach gefragt, inwiefern Bezeugungsprozesse auch wirklichkeitskonstituierende und körperliche Handlungen sind und sie somit mit dem Begriff der Aufführung analysiert werden können, in der auch den Zuschauenden die Rolle von Zeugenden zufällt. Im zweiten Teil des Kapitels dienen die Performancetheorien Richard Schechners und Diana Taylors dazu, Zeugenschaft als kulturelle Aufführung und damit als verkörperte Wissenspraxis zu beleuchten. Ausgehend von Theorien zur Übertragung und Entstehung von Erinnerung und kollektivem Gedächtnis wird mithilfe der Überlegungen Hannah Arendts, Pierre Noras und Nelly

Richards Zeugenschaft in Performances als Verkörperung von Erinnerung analysiert. Abschließend werden am Ende des Kapitels die wesentlichen Aspekte der Zeugenschaft in Performances zusammengefasst. Diese Aspekte bilden die Grundlage für die weiteren Überlegungen zu mexikanischen Performances im dritten Kapitel und den Formen der Zeugenschaft im vierten Kapitel.

2.1 Performativität der Zeugenschaft

2.1.1 Bezeugen als körperlicher und performativer Akt

Zeugnisse sind zentrale Erkenntnisquellen, die in ihrer epistemologischen Funktion neues Wissen und damit auch neue Wirklichkeiten hervorbringen oder diese entscheidend verändern. Eine Zeugenaussage kann beispielsweise dazu führen, dass in einem Gerichtsprozess jemand schuldig gesprochen wird, oder dass in der Geschichtsschreibung ein bestimmtes Ereignis eine andere Bewertung erfährt. Bezeugen „'vollzieht' Handlungen“⁹⁸, und kann nach Austins Sprechakttheorie so als performative Äußerung gelten, denn als sprachliche Äußerung hat sie eine wirklichkeitskonstituierende Wirkung. Zeugnisse vermitteln so nicht wie Beweise oder Indizien Evidenz, sondern machen vielmehr eine vergangene Wirklichkeit zugänglich, indem sie durch ihren Vollzug eine andere soziale Realität schaffen. Wie Derrida betont, ist die Zeugenaussage so immer als Handlung zu begreifen:

„Diese Aussage begnügt sich nicht damit, zu erzählen, zu berichten, zu informieren, zu beschreiben, festzustellen – was sie auch tut -, sie tut in dem Augenblick das, was sie sagt, [...]. Das Wesen des Zeugnisses reduziert sich nicht notwendig auf die Narration, das heißt auf deskriptive, informative Bezüge, auf das Wissen oder auf die Erzählung; es ist als erstes ein gegenwärtiger Akt.“⁹⁹

Die Handlungsdimension des Zeugnisses verortet Derrida einerseits in der sprachlichen Äußerung, aber vor allem auch im gegenwärtigen und damit körperlichen Akt der Zeugenschaft. Nicht nur „die Art und Weise des Erzählens, das Zögern, das Schweigen, das Auslassen“¹⁰⁰ auf sprachlicher Ebene, welche die körperliche Dimension des Zeugnens nach Schmidt zeigt, sondern auch die damit einhergehenden Gesten und körperlichen Reaktionen sind Teil der Zeugenschaft und weisen diese so als performative Handlung aus.¹⁰¹

⁹⁸ John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, übers. und bearb. v. Eike von Savigny, 3. Ausgabe, Stuttgart 2002, S. 30; (Orig. 1962)

⁹⁹ Derrida, *Bleibe*, S. 39.

¹⁰⁰ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 53.

¹⁰¹ In den Untersuchungen zur Zeugenschaft werden Zeugnisse vor allem als sprachliche Äußerungen begriffen und dabei nur am Rande die körperlich-performative Dimension der Zeugenschaft erwähnt. Eine körperliche Dimension der Zeugenschaft scheint vor allem in der sprachlichen Unmöglichkeit des

Dies wird vor allem anhand der Figur der moralischen Zeug_innen deutlich, die von Margalit beschrieben wird als jemand, „der nicht nur beobachtet, sondern das Leid am eigenen Leib erfährt.“¹⁰² Assmann betont den Aspekt der „Verkörperung des Zeugnisses“¹⁰³, den Margalit für die Überlebenszeug_innen herausarbeitet und der nicht nur die Lesart des Zeugnisses durch die Zuhörer_innen und Zuschauer_innen umfasst, sondern Zeugenschaft als körperliche Handlung bestimmt, die in ihrem Vollzug Wirklichkeiten erzeugt und damit auch verändert. Wie es Assmann in ihrer Gefäßmetapher vom Körper des Zeugen als Botschaft betont, wird so der Körper selbst zum Zeugnis, das vom Auditorium gelesen wird.¹⁰⁴ Dies wird anhand der Zeugenschaft der Märtyrerfigur noch deutlicher, die mit dem eigenen Leib und Leben für ihren Glauben zeugt: „Wenn der Märtyrer Zeugnis ablegt, erzählt er keine Geschichte, sondern gibt sich preis.“¹⁰⁵

Die performative Dimension der Zeugenschaft manifestiert sich jedoch nicht nur im Zeugnis als körperlicher Handlung, sondern auch in der gleichzeitigen physischen Anwesenheit von Zuhörenden und Zuschauenden, die den Akt des Zeuens erst ermöglicht. Wie Austin als Grundvoraussetzung für das Gelingen performativer Sprechakte feststellt, funktioniert auch Zeugenschaft nur in Anwesenheit anderer, wie Ulrich Baer betont:¹⁰⁶ „Eine Aussage wird erst dadurch zu einem Zeugnis, daß sich der Zeuge in seiner Erzählung an einen anderen richtet.“¹⁰⁷ Dieses Appellieren an den anderen kann, neben der sprachlichen, auch als körperliche Adressierung gedacht werden, bei der die Körper sowohl des Zeugnenden als auch der anwesenden Person involviert sind, welche als Zuhörende das Bezeugte physisch „in sich erlebt“¹⁰⁸.

2.1.2 Zeugenschaft als Aufführung

Wird Zeugenschaft als performativer Akt gedacht, ist für das Hervorbringen und Gelingen eines Zeugnisses immer eine gleichzeitig anwesende Gemeinschaft notwendig, die in den Theorien der Zeugenschaft als sekundäre Zeug_innen oder Zeu(g)engemeinschaft bezeichnet wird. Diese gleichzeitige Anwesenheit von Zeug_innen und Zuhörenden kann aus theaterwissenschaftlicher Perspektive als eine gleichzeitige Ko-Präsenz von

Bezeugens auf, die Agamben als „Nicht-Sprache“ benennt, sowie in Felmans Theorie einer Zeugenschaft für den Körper auf, siehe hierzu: Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, S. 34, 35; Shoshana Felman, „Camus' The Plague, or a Monument to Witnessing“, in: Dies./Laub, *Testimony*, S. 93-119, hier S. 108.

¹⁰² Margalit, *Ethik der Erinnerung*, S. 61.

¹⁰³ Assmann, *Schatten der Vergangenheit*, S. 90.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Derrida, *Bleibe*, S. 40.

¹⁰⁶ Vgl. Austin, *Theorie der Sprechakte*, S. 37.

¹⁰⁷ Baer, „Einleitung“, S. 7.

¹⁰⁸ Dori Laub, „Zeugnis ablegen oder die Schwierigkeiten des Zuhörens“, in: Ulrich Baer (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen*. Erinnerungskultur nach der Shoah, Frankfurt am Main 2000, S. 68-83, hier S. 68.

Akteur_innen und Zuschauer_innen begriffen werden, bei dem einige Beteiligte eine Handlung ausführen, der wiederum andere beiwohnen.¹⁰⁹

Interessanterweise führt Fischer-Lichte so genau die Zeugenfigur an, um diese Grundbedingung der körperlichen Ko-Präsenz in performativen Handlungen und auch in Sprechakten zu erfassen:

„Denn sie [die Sprechakte] bedürfen der leiblich-stimmlichen Artikulation eines Anwesenden vor anderen, die quasi als *Zeugen* für ihren Vollzug – die Taufe, die Eheschließung, das Versprechen etc. – ihr Gelingen bestätigen.“¹¹⁰

Indem Fischer-Lichte die anwesende Gemeinschaft als Zeug_innen bezeichnet, rückt sie das Bezeugen als Grundelement performativer Praktiken in den Blick und verbindet es damit auch mit dem Begriff der Aufführung. Alle performativen Handlungen zeichnen sich nach Fischer-Lichte so dadurch aus, dass sie „nicht nur ausgeführt, sondern auch aufgeführt werden“¹¹¹, und auch Zeugenschaft kann so als Aufführung oder, angelehnt an die englische Bezeichnung, als Performance begriffen werden.¹¹² Gerade in Zeugenaussagen vor Gericht wird der Aufführungscharakter von Zeugenschaft deutlich, denn unter der Ko-Präsenz von agierenden Zeug_innen, Kläger_innen und Richter_innen sowie einem beobachtenden Auditorium wird hier eine temporäre, soziale Wirklichkeit hervorgebracht. Bezeugungsprozesse finden dabei einige Berührungspunkte mit den von Fischer-Lichte herausgearbeiteten Aspekten der Aufführung, die ihre performative Dimension betonen und zudem die speziellen Prozesse von Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung offen legen, die in Zeugenschaft wirken.

Neben der körperlichen Ko-Präsenz verbinden sich so vor allem die Ereignishaftigkeit und Unwiederholbarkeit als Charakteristika der Aufführung mit den Eigenschaften der Bezeugungsprozesse, wie mit einem Blick auf die Überlegungen Derridas zum Zeugnis deutlich wird. Für Derrida ergibt sich die Charakteristik des Zeugnisses als gegenwärtige Handlung aus der speziellen Verbindung der Gegenwärtigkeit des Bezeugungsprozesses mit der gleichzeitigen Alleinstellung des Zeugen: „Ich kann Zeugnis ablegen im strengen Sinne dieses Wortes nur in dem Augenblick, da von dem, wovon ich Zeugnis ablege, niemand an meiner Statt Zeugnis ablegen kann.“¹¹³ Neben der Augenblicklichkeit, die hier die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Zeugnisses betont, streicht Derrida gleichzeitig die Selbstreferenzialität und die wirklichkeitskonstituierende Wirkung des

¹⁰⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 43, 44.

¹¹⁰ Ebd., S. 44, Hervorhebg. v. mir.

¹¹¹ Ebd., S. 53.

¹¹² Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“, in: Dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 234-242, hier S. 234.

¹¹³ Derrida, *Bleibe*, S. 29.

Zeugnisses heraus. Genau wie alle performativen Handlungen, die als „selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend“¹¹⁴ gelten, erzeugt Zeugenschaft eine neue soziale Wirklichkeit im Vollzug des Bezeugens selbst und somit ohne dabei auf etwas Vorhergehendes bezogen zu sein. Den Augenblick denkt Derrida sowohl als Moment des gegenwärtigen Bezeugens wie auch als schon vollständig vergangenen Augenblick, in dem das Ereignis erlebt wurde. Da dieser Augenblick jedoch nicht mehr ganzheitlich zu vergegenwärtigen ist, stellt er ein „für das Zeugnis geltendes Bündnis von Geheimnis und Augenblick“¹¹⁵ fest. Denn das Erlebte ist als individuelle Erfahrung eines Menschen geheim und für andere Personen nur teilweise und im Augenblick der Zeugenschaft zugänglich. Als Zeugnis definiert er somit das „was sich in der unteilbaren Einmaligkeit des Augenblickes zeitigt, ohne sich *auf Dauer* zu zeitigen“¹¹⁶. Wie schon im Titel „Bleibe“ seines Buches deutlich wird, benennt er anhand der biografischen Aufzeichnungen Blanchots den Versuch des Festhaltens dieser Augenblicke entgegen der Entzogenheit des Erlebten als das Spannungsverhältnis und auch das Dilemma, in der Zeugenschaft unweigerlich verortet ist.

Dieses von Derrida angesprochene Spannungsverhältnis weist Zeugenschaft als einmaliges und transitorisches Ereignis aus, das nicht dauerhaft fixierbar und reproduzierbar ist und dabei, ähnlich einer Aufführung, durch eine spezifische „Bipolarität des Wahrnehmens“¹¹⁷ geprägt ist. Diese Form der zweiseitigen Wahrnehmung ist nach Krämer an zwei Punkten verortet: „zwischen Ereignis und Wahrnehmungsakt“ und „zwischen Akteur und Zuschauer“¹¹⁸. Krämer weist diese spezielle, wechselseitige Wahrnehmung als Merkmal der Performativität in kulturellen Praktiken aus und betont die Überschreitung des Semiotischen und der reinen Handlungs- und Rezeptionsperspektive, die sich dadurch ergibt. Denn die Wahrnehmung des Ereignisses in seiner Gegenwärtigkeit gehe über die Zeichenebene des Vollzugs hinaus und bringe somit etwas hervor, was außerhalb des Symbolischen und Zeichenhaften liegt. Diese spezifische Form der Wahrnehmung kann auch in der Zeugenschaft festgestellt werden, in der das Zeugnis von den Anwesenden über die rein sprachliche und somit zeichenhafte Ebene hinaus gelesen wird. Auch hier wirken die Körper und Materialien, die im Prozess des Bezeugens gezeigt werden und mit denen interagiert wird, in ihrem phänomenalen So-Sein auf die Zusehenden ein und

¹¹⁴ Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“, S. 234.

¹¹⁵ Derrida, *Bleibe*, S. 29.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Sybille Krämer, „Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Asthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen“, in: Dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13-33, hier S. 21.

¹¹⁸ Ebd.

erzeugen bei diesen eine sinnliche Erfahrung. Wie anhand der folgenden Analysen zu Sprach-, Körper- und Spurenzeugnisse gezeigt wird, springt auch hier der Wahrnehmungsprozess zwischen „Zeichenhaftigkeit und Phänomenalität, Konstitution von Bedeutung und somatischer Erfahrung“¹¹⁹ hin- und her, wie es Fischer-Lichte für Aufführungen bestimmt.

2.1.3 Das Publikum als Zeugende

Zeugenschaft kann somit in seinen Grundbedingungen als kulturelle Aufführung begriffen werden, in der Aspekte wie die leibliche Ko-Präsenz von Akteur_innen und Zuschauer_innen, die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, sowie die spezifische Materialität und deren wechselseitige Wahrnehmung festzustellen sind. Gleichzeitig kann aber Zeugenschaft auch als eine spezifische Form von Wahrnehmung und Übertragung gedacht werden, die in kulturellen und künstlerischen Aufführungen selbst wirkt. Schon Jerzy Grotowski begriff das Publikum einer Theateraufführung nicht nur als Beobachtende, sondern vielmehr als Zeug_innen: „The spectators vocation is to be an observer, but also more: to be a witness.“¹²⁰ Denn für Grotowski waren Zuschauer_innen als Zeug_innen auch indirekte und direkte Teilnehmer_innen am Aufführungsgeschehen. Wie schon in der Analyse der Zeugenschaft als performativer Akt deutlich wurde, ist der Akt der Wahrnehmung durch die Anwesenden so entscheidend dafür, dass eine soziale Wirklichkeit überhaupt hervorgebracht wird, wie Sybille Krämer betont: „Ereignisse [...] gibt es nur, sofern etwas als Ereignis wahrgenommen wird.“¹²¹

Die Wahrnehmungssituation in einer theatralen oder kulturellen Aufführung ist dabei durch eine spezifische Medialität geprägt, die aus der gleichzeitigen, körperlichen Ko-Präsenz von Akteur_innen und Publikum erwächst. Wie Hans-Thies Lehmann betont, ist es gerade diese besondere „Liveness“¹²² der Aufführung, welche die Wahrnehmung in theatralen Praktiken als Zeugenschaft ausweist und sich dadurch von anderen medialen Übertragungsformen wie Film, Video oder auch Schriftmedien unterscheidet. Denn eine

¹¹⁹ Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 67.

¹²⁰ Jerzy Grotowski, „Teatr a rytuał“ [Theatre and Ritual], in: Ders., *Teatr z lat 1965-1969*, Breslau 1999, S. 66, zit. n. Kris Salata, *The Unwritten Grotowski. Theory and Practice of the Encounter*, New York 2013, S. 49.

¹²¹ Krämer, Sybille, „Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten/Turning viewers into witnesses. Reflection on the context of the performative, the media, and performance-arts“, in: E.P.I Zentrum Berlin - Europäisches Performance Institut (Hg.), *13. Performance Art Konferenz. Die Kunst der Handlung 3*, Berlin 2005, S. 16-19, hier S. 19.

¹²² Hans-Thies Lehmann, „Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“, in: Kolesch, Doris/Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004, S. 40-67, hier S. 46; Lehmann bezieht sich hier auch auf den Begriff der Liveness von Auslander, vgl. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London u.a. 1999.

Aufführung wird für die Zusehenden zu einer unwiederholbaren, direkten und vor allem körperlichen Erfahrung die nicht nur rezipiert, sondern vielmehr erlebt und dadurch auch mit hervorgebracht wird.¹²³ Die Zuschauer_innen fungieren nach Lehmann so als „Ko-Produzenten“¹²⁴ und sind somit auch verantwortlich für das Gelingen und den Verlauf einer Aufführung. Diese Verantwortung, die aus dem Erleben und Beobachten des Aufführungsereignisses erwächst, weise sie so als Zeug_innen aus. Das kollektive und gleichzeitige Bezeugen mit anderen schaffe dabei für die Zuschauer_innen eine andere Art von Wahrnehmung, die sich als aktive und öffentliche Beteiligung charakterisiere:

„Das Bewusstsein zusammen mit anderen zu beobachten, lässt mehr als das passiv selbstversunkene Wahrnehmen die quasi öffentliche Aktivität des Dabeiseins, das Zeuge-Sein hervortreten.“¹²⁵

Diese Rolle der Zuschauer_innen als Zeug_innen und damit Mitverantwortliche einer Aufführung bildet für Lehmann die ethische und auch politische Dimension des Theaters, welche vor allem in Aufführungen auftritt, die das Reale selbst zum Gegenstand des Theaterereignisses machen.¹²⁶

Die spezifische Wahrnehmungssituation des Bezeugens in Aufführungen nimmt die Medienwissenschaftlerin und Philosophin Sybille Krämer zum Ausgangspunkt einer neuen medientheoretischen Perspektive auf die Entstehungs- und Wirkungsprozesse von Performativität. In ihrem Artikel „Zuschauer zu Zeugen machen“ widmet sie sich vor allem der Performancekunst, um aufzuzeigen, dass diese dem Modell der sprachlichen Performanz des Hervorbringens und Rezipierens entgegensteht, indem in ihr nicht die Erzeugung, sondern die Wahrnehmung und damit das „Wiederfahrnis“ und „Empfangen“¹²⁷ betont wird. Denn nicht die Vermittlung von vorkodierten Inhalten, sondern das Ereignis selbst tritt in den Performances in den Vordergrund:

„Die irreduzible Ereignishaftigkeit sowie das Wahrgenommenwerden, nicht aber die in der Wiederholung fundierte pragmatische Regelmäßigkeit und das Kommunizieren werden damit zum performativen Basisphänomen.“¹²⁸

Im Gegensatz zum Hervorbringen, Schöpfen und Vermitteln der generativistischen Medienmodelle geht sie von einem Botenmodell aus, anhand dessen sie die Übertragung als Grundkonzept von medialen Prozessen aller Art ausweist. Die Botenfigur als

¹²³ Vgl. Hans-Thies Lehmann, „Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen“, S. 45.

¹²⁴ Ebd., S. 49.

¹²⁵ Ebd., S. 50.

¹²⁶ Vgl. Hans-Thies Lehmann, „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: Ders.(Hg.), *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2002, S. 11-21, hier S.19.

¹²⁷ Krämer, „Zuschauer zu Zeugen machen“, S. 17.

¹²⁸ Ebd.

„Archetypus der Medialität“¹²⁹ ist dabei der Übermittler und damit das Medium, das unterschiedliche örtliche und zeitliche Ebenen miteinander verbindet und gespeicherte Informationen nicht selbst erzeugt, sondern vielmehr nur überträgt.¹³⁰ Mithilfe einer Definition des Mediums als Boten, plädiert Krämer für ein offeneres, medienphilosophisches Konzept, welches die Wahrnehmung der Rezipient_innen und die darin enthaltene Möglichkeit der Überschreitung der vorkodierten Übertragungsinhalte betont. Das Medium selbst ist hier nicht mehr die Botschaft, sondern überträgt lediglich bestimmte Inhalte, die wiederum von dem Empfänger oder der Empfängerin gelesen werden. Die Zeugenfigur ist in Krämers Überlegungen so eine spezifische Form von Bot_in, die neben der Übertragung vor allem die Wahrnehmung als körperliches Erleben betont, welche aus der „Liveness“ in Performances erwächst. Wie auch Lehmann begreift sie aufgrund dieser spezifischen Wahrnehmungssituation die Zuschauer_innen als Mitwirkende und so auch Mitverantwortliche von Aufführungen. Für Krämer werden jedoch nicht die Performer_innen, sondern vielmehr die Zuschauer_innen als Zeug_innen so selbst zu den Medien und Mittlern der Performance, da sie ihre körperliche Erfahrung vermitteln und übersetzen.¹³¹ Analog zur Boten- und Zeugenfigur bringen sie die Performance dabei nicht hervor, sondern sie *widerfährt* den Zuschauer_innen. Wie Zeug_innen beobachten sie das Aufführungsgeschehen oder sind davon betroffen, ohne es selbst hergestellt zu haben, tragen aber dafür dennoch Verantwortung indem sie es wahrnehmen und so miterzeugen:

„Anders als ein Akteur, ist der Zeuge in ein Geschehen involviert, dass von ihm gerade nicht hervorgebracht wird und das ihn doch – in einer allerdings noch genauer auszulotenden Weise – in die Verantwortung nimmt – und zwar in seiner Eigenschaft, der ‚Übersetzer‘ von leibhaftigen Wahrnehmungen in eine Erzählung, also in öffentliche Kommunikation zu sein.“¹³²

Zuschauer_innen als Zeug_innen zu denken, heißt so auch die ethische Dimension und die Handlungskomponente der Zuschauenden in Performances mitzudenken, die aus Krämers und auch Lehmanns Überlegungen erwächst. Denn in der Zeugenschaft sieht Krämer eine „Verschwisterung von Ästhetik und Ethik, von Wahrnehmung und Kommunikation“¹³³ angelegt, bei der die Wahrnehmung selbst zum Zentrum einer ethischen und auch politischen Positionierung wird: „Der Zeuge führt vor, dass die Art, wie wir etwas

¹²⁹ Ebd. S.18.

¹³⁰ Vgl. Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 111.

¹³¹ Vgl. Krämer, „Zuschauer zu Zeugen machen“, S. 19.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd.

wahrnehmen, nicht folgenlos bleibt.“¹³⁴ Der körperliche Wahrnehmungsvorgang wird sowohl bei Krämer als auch bei Lehmann durch den Begriff der Zeugenschaft als eine ethische und politische Verantwortung ausgewiesen, bei der wahrnehmen auch immer handeln bedeutet. Denn ohne aktiv in das Geschehen einzugreifen, trägt auch eine Duldung der Aufführung oder das Ausführen bestimmter Handlungen wie Klatschen zum Gelingen oder aber zum Scheitern der Aufführung bei.

Obwohl Krämer und Lehmann ihre These nur an künstlerischen Performances und Theater erläutern, ist Zeugenschaft als Form der Wahrnehmung und Wissensübertragung in allen kulturellen, performativen Praktiken vorhanden und betont auch dort die Verantwortung der Beobachtenden als handelnde Zeug_innen. Dabei wird auch deutlich, dass der Vorgang des Bezeugens als Aufführung auch immer die Zuschauer_innen nicht nur zu sekundären, sondern zu aktiven Zeug_innen macht. Zuschauer_innen zu Zeug_innen machen kann so auch heißen, die ethische und politische Mitverantwortung und Teilnahme der Anwesenden hervorzuheben, die über den ästhetischen Rahmen hinauswirkt. Die indirekte oder aber aktive und direkte Beteiligung am Aufführungsgeschehen, sowie die spezifische „Liveness“ und Materialität, in der reale Körper miteinander interagieren, weist das Theater so nach Lehmann als „Möglichkeitsraum‘ par excellence“¹³⁵ aus, der sich nicht nur für die Handlungen der ausgewiesenen Akteur_innen, sondern auch für die des Publikums als Zeug_innen öffnet.

2.2 Kulturelle Performances als Wissenspraktiken

2.2.1 Zeugenschaft und Performance als Repertoire

Wie gezeigt wurde, kann Zeugenschaft als performative, also verkörperte Handlung begriffen werden und tritt mit dem Begriff der Aufführung sowohl in ihren Grundbedingungen in Verbindung, als auch indem sie als spezifische Form der Wahrnehmung in performativen Praktiken wirkt, in der Zuschauende zu Bezeugenden werden. Neben den Bedingungen und Wirkungsweisen als Aufführung muss Zeugenschaft aber auch in seiner kulturellen Funktion als soziale Wissenspraxis begriffen werden, die Wissen hervorbringt und überträgt und somit in vielen Bereichen unseres Alltags vorhanden ist. Zeugenschaft kann so selbst als kulturelle Aufführung oder „cultural performance“¹³⁶ bezeichnet werden, wobei diese Perspektive den Blick auf die ethischen,

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Lehmann, „Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen“, S. 48.

¹³⁶ Zur Entstehungsgeschichte des Begriffs der „Cultural performance“ vgl. Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London/New York 1996, S. 16f.

politischen und sozialen Wirkungsweisen öffnet, die den Bezeugungsprozessen inhärent sind.

Der Begriff der „cultural performance“, der erstmalig von dem Anthropologen Milton Singer verwendet wurde, ist mittlerweile in der Anthropologie, wie auch in der Soziologie oder den Performance-Studies zu einem weit verbreiteten Begriff geworden, dessen Entstehungsgeschichte und Anwendung auf die Weitläufigkeit des Konzeptes von Performance allgemein hinweist.¹³⁷ Das Verständnis von Kultur als Aufführung, welche die Vorstellung von Kultur als Text ablöste, rückte seit den 1960er Jahren die performative Dimension nicht nur ästhetischer Aufführungen, sondern auch anderer kultureller Praktiken wie Rituale, Feste oder Versammlungen in den Fokus kulturwissenschaftlicher Forschung.¹³⁸ Maßgeblich für die daraus entstandenen Performance Studies sind die Arbeiten von Victor Turner und Richard Schechner über die Beziehung von Ritual und Theater, in denen sie die Verschränkungen von kulturellen und ästhetischen Aufführungen untersuchen und dabei auch nach den theatralen Techniken und Strukturen des Dramas fragen, die in kulturellen Praktiken zu finden sind.¹³⁹

Ausgehend von der Performance-Theorie Schechners und den Überlegungen Turners zur Übertragung von Wissen in Ritualen, entwickelte die US-amerikanische Wissenschaftlerin Diana Taylor einen Performancebegriff, der vor allem die epistemische Funktion von Performances als Wissenspraktiken betont und dabei wegweisend für die Untersuchung der Verbindung von Zeugenschaft und Performance, aber auch für Bezeugungsprozesse in kulturellen Aufführungen ist. In ihren Überlegungen greift sie auf Schechners Begriff des „restored behaviour“¹⁴⁰ oder „twice-behaved behaviour“¹⁴¹ zurück, der kulturelle Praktiken als Formen wiederholten und zitathaften Verhaltens ausweist, welche nicht nur die Performer_innen, sondern auch die Zuschauenden aus- und aufführen. Dieses rekodierte Verhalten bildet nach Schechner die Rahmenbedingungen für Aufführungen, in denen die Teilnehmenden bestimmte Rollen oder Verhaltensweisen annehmen, die er als kulturell und historisch festgeschrieben ausweist. Von anderen kulturellen Handlungen

¹³⁷ Für die Entwicklungen des Performancebegriffs und seine Verwendung in den Sozialwissenschaften siehe: Carlson, *Performance*, S. 13-55.

¹³⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 8.

¹³⁹ Vgl. Richard Schechner, *Performance Theory. Revised and expanded edition*, New York 1988; Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Illinois 1985; Victor Witter Turner, *The anthropology of performance*, New York 1988.

¹⁴⁰ Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction*, S. 29.

¹⁴¹ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Pennsylvania 1985, S. 36.

unterscheidet Schechner die Performances dadurch, dass diese zeitlich begrenzt sind und sich immer in Anwesenheit anderer ereignen.¹⁴²

Daran anknüpfend begreift Diana Taylor Performances als körperliche Handlungen der Wissensübertragung, die in einem kulturell festgeschriebenen und meist zeitlich begrenzten Handlungsrahmen stattfinden und mittels re-kodierter und wiederholter Verhaltensmuster kollektive Erinnerung und Identität verkörpern und weitergeben.¹⁴³

„Performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity“¹⁴⁴. Für Taylor gehören Performances so dem „repertoire“¹⁴⁵ an, eine körperliche und damit auch verkörperte Form der Übertragung von Wissen, die sie als zweite Wissenspraxis neben der des „archive“¹⁴⁶ benennt. Das so genannte Archiv besteht nach Taylor aus materiellen Elementen wie Schriftdokumenten, Bildern oder auch Aufzeichnungen auf Video und Fotografien, welche die Information materiell und dauerhaft speichern und deren Rezeption zeit- und raumübergreifend stattfindet, ohne dass dabei die Person anwesend sein muss, die das Material generiert hat. Die Praktiken des Repertoires stellen für Taylor dagegen eine „embodied practice/knowledge“¹⁴⁷ dar, eine Form der verkörperten Wissenspraxis, in der durch und mit dem Körper Wissen gespeichert, hervorgebracht und übertragen wird und die gleichzeitige Anwesenheit von Agierenden und Zuschauenden eine notwendige Grundbedingung bildet. Das Repertoire umfasst in Taylors Theorie so Performances wie Rituale und Tänze, aber auch andere verkörperte Verhaltensmuster wie zum Beispiel die Sprache. Als körperliche Praktik und Übertragungsform ist das Wissen des Repertoires nicht materiell speicherbar wie die Elemente des Archivs, sondern wird erst durch den Akt der Verkörperung selbst hervorgebracht und dabei von anderen wahrgenommen, gelingt also nur bei gleichzeitiger Ko-Präsenz von Agierenden und Zuschauer_innen. Genau wie das Archiv speichert und überträgt das Repertoire kulturelles Wissen, dieses ist aber durch den gegenwärtigen, körperlich stattfindenden Prozess der Übertragung durch räumliche und zeitliche Faktoren konstanten Veränderungen unterworfen und wird in den Verkörperungspraktiken des Wissens selbst modifiziert.¹⁴⁸

Indem Taylor das Repertoire und das Archiv als die zwei Grundformen der kulturellen Übertragung von Wissen, kollektiver Erinnerung und Verhalten bestimmt, und das

¹⁴² Vgl. Ebd.

¹⁴³ Vgl. Taylor, *The archive and the repertoire*, S. 3.

¹⁴⁴ Ebd., S. 2.

¹⁴⁵ Ebd., S. 16.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 20.

Repertoire als eine dem Archiv gleichwertige Praxis ausweist, verschiebt sie den Blick von den dominanten Wissensstrategien der Schriftkultur auf das Potenzial und die Wichtigkeit der sozialen Akteur_innen, die in ihren verkörperten Praktiken Wirklichkeiten hervorbringen, verändern und übertragen.¹⁴⁹ Dabei enthüllt sie die hegemoniale und kolonialisierende Konstruktion und Verteilung von Macht, Sichtbarkeit und Wissen in Wissenschaft und Kunst, die sie auch in der Performancetheorie und -forschung feststellt. Anhand von Performancemodellen und -definitionen der 1960er und 70er-Jahre diagnostiziert sie so eine stark kolonialisierende und westlich geprägte Perspektive auf Performances. Sowohl die analysierten Performances als auch die führenden Theoretiker_innen der neu aufkommenden Performance-Studies stammen laut Taylor vornehmlich aus westlichen Ländern. Nicht-westliche Performances, zum Beispiel aus Lateinamerika, finden demnach kaum Erwähnung oder werden mittels durchweg westlich geprägter Vorstellungen von Kultur, Wissen und Tradierung als noch nicht vollständige entwickelte und rudimentäre Praktiken angesehen.¹⁵⁰ Indem Performance darüber hinaus als avantgardistisches Phänomen definiert werde, würden andere, nicht künstlerische Praktiken, wie zum Beispiel Rituale, lediglich als Form der „primitiven“, „anderen“ Gesellschaften bewertet und dabei zwar als „authentisches“ und genuines Analyseobjekt, jedoch nicht als gleichwertige kulturelle Handlungen anerkannt: „The avant-garde’s emphasis on originality, ephemerality, and newness hides multiple rich and long traditions of performance practice.“¹⁵¹

Taylor weist so darauf hin, dass Performances schon lange vor der Entstehung der zugehörigen künstlerischen Disziplin und dem Wissenschaftsbereich der Performance-Studies existierten und vielmehr als körperliche Form der Wissensübertragung alle Kulturen prägen. Sie spricht sich so für eine kritische Revision der existierenden Begriffe, Definitionen und Modelle aus und damit für eine grenzüberschreitende Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst im Feld der kulturwissenschaftlichen Forschung:

„Though ahistorical in some of its practice, there is nothing inherently ahistorical or Western about performance studies. Our methodologies can and should be revised constantly through engagement with other interlocutors as well as other regional, racial, political, and linguistic realities both within and beyond national boundaries.“¹⁵²

Wegweisend für eine solche interdisziplinäre Forschung unter Einbezug künstlerischer und politischer Akteur_innen und Organisationen ist das 1998 von Taylor und anderen

¹⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 17.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 8f.

¹⁵¹ Ebd., S. 9.

¹⁵² Ebd., S. 12.

Wissenschaftler_innen gegründete *Hemispheric Institute of Performance and Politics*¹⁵³ in New York, welches sich mit Performances auf dem amerikanischen Kontinent auseinandersetzt. Performance bildet als grenzüberschreitende Praktik dabei sowohl den Gegenstand als auch die wissenschaftliche Methode der Forschung.¹⁵⁴

Die Perspektive Taylors und des *Hemispheric Institutes* ist vor allem aufgrund des geografischen Schwerpunkts und der postkolonialen Kritik wegweisend für die Untersuchung mexikanischer Performances, die von mir als europäische Forscherin hier geleistet werden soll. Zudem rückt Taylors weitgefaste Definition von Performance weniger die ästhetischen Eigenschaften, sondern vielmehr die sozialen, ethischen und politischen Funktionen von kulturellen Praktiken in den Fokus, die hier in Bezug auf die Zeugenschaft von Gewalt untersucht werden sollen. Anhand von Taylors Überlegungen wird Zeugenschaft in ihrer Funktion als Repertoire und Wissenspraxis so einerseits *als* Performance und andererseits auch *in* kulturellen Aufführungen als Form der Übertragung eines sonst nicht zugänglichen und verkörperten Wissens erfassbar.¹⁵⁵

2.2.2 Performances als verkörperte Erinnerungen

Als verkörperte Praktik bringt Zeugenschaft in und auch als Performance nicht nur Wissen, sondern, wie Taylor betont, auch Erinnerungen hervor und überträgt diese. Da es vor allem in den hier analysierten Performances immer wieder um die Vermittlung von Erinnerungen geht und dabei auch Begriffe wie das kollektive und individuelle Gedächtnis wichtig werden, sollen hier die Form der Übertragung und die Eigenschaften von Erinnerung beleuchtet werden. Denn in der Zeugenschaft als Wissenspraxis geht es meist um die Vermittlung eines sehr speziellen Wissens, nämlich das eines selbst erlebten oder bezeugten Ereignisses und damit der eigenen, individuellen Erfahrung und Erinnerung. Vor allem in der Zeugenschaft von traumatischen und gewalttätigen Ereignissen, die hier in den mexikanischen Performancebeispielen untersucht werden, steht dabei jedoch nicht nur die Übertragung eines singulären Wissens über die Vergangenheit im Vordergrund, sondern auch der Anspruch, die Wahrheit über die vergangenen Ereignisse zu vermitteln:

¹⁵³ siehe: Hemispheric Institute of Performance and Politics, www.hemisphericinstitute.org.

¹⁵⁴ Vgl. Taylor, *The archive and the repertoire*, S.3.

¹⁵⁵ Eine andere Analyse von Archiv und Zeugenschaft ist bei Agamben zu finden, wobei sich diese jedoch auf die Sprache konzentriert und das Archiv als „System der Relationen zwischen Ungesagtem und Gesagtem“ definiert, bei dem es kein sprechende Subjekt gibt. Das Zeugnis verortet sich nach Agamben zwischen dem „Innen und Außen der langue, zwischen dem Sagbaren und dem nicht Sagbaren“ und damit das zeugende Subjekt zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit des Sprechens. Den Unterschied sieht Agamben so nicht in der Form der Übertragung und Speicherung, sondern in der Stellung des Subjekts in der Zeugenschaft. Vgl. Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, S.126,127.

„Die Wahrheit selber ist kommunizierend, sie verschwindet und kann außerhalb der Kommunikation nicht konzipiert werden [...]. Nur in der Kommunikation zwischen Zeitgenossen oder zwischen Lebenden und Toten enthüllt sich die Wahrheit.“¹⁵⁶

Wie Arendt hier in Bezug auf den Prozess gegen den SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann 1961 in Jerusalem und den Unterschied zwischen Propaganda und Wahrheit deutlich macht, kann einzig die Kommunikation ein vergangenes Ereignis erhellen und somit als „Wahrheit“ in die Realität überführt werden. Durch die verkörperte Praktik der Zeugenschaft werden traumatische, individuelle Erinnerungen veräußerlicht und damit oft verschleierte und verharmloste Verbrechen zu einem Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit und auch des kollektiven Gedächtnisses. Der von Krämer in ihrer Grammatik der Zeugenschaft herausgearbeitete Begriff der „Wiederherstellung“¹⁵⁷ eines sozialen Wissensstandes bekommt im Hinblick auf die Menschenrechtsverletzungen in Diktaturen, Krieg und anderen gewaltsamen Verbrechen so eine zutiefst ethische Dimension der Wahrheitsfindung, die sowohl die Verurteilung der Schuldigen, als auch die kollektive Bearbeitung dieser Geschehnisse impliziert. Hier scheint so die politische Dimension des Zeugnisses auf, die im Gegensatz zur ethischen Stellvertretung als ein Verbürgen für die Wahrheit und den Wert eines Ereignisses verstanden werden kann, wie Schmidt mit Blick auf Hannah Arendts Wahrheits- und Politikbegriff betont.¹⁵⁸ Wie aber wird diese Erinnerung und Wahrheit zu einem Teil des kollektiven Gedächtnisses und findet als Wissen Eingang in die Gesellschaft und die Geschichtsschreibung?

Zeugenschaft überführt als gegenwärtig stattfindender und performativer Akt bestimmte Inhalte des individuellen Erinnerns in das kollektive Gedächtnis und damit auch in die kollektive Wirklichkeit und Geschichte. Nach Maurice Halbwachs Untersuchungen ist dabei jedoch das individuelle Gedächtnis wiederum an das kollektive geknüpft, welches die sozialen und kulturellen Rahmenstrukturen bildet, die das individuelle Erinnern prägen und so auch mitproduzieren.¹⁵⁹ Indem das Gedächtnis als sozial und historisch determinierte Speicherung eines Teils der erlebten oder vermittelten Inhalte definiert ist, wird Erinnerung entweder als eine Auswahl aus diesen Gedächtnisinhalten verstanden, die nur zu bestimmten Zeitpunkten vergegenwärtigt und wiedergegeben werden, oder aber in

¹⁵⁶ Hannah Arendt, *Menschen in finsterner Zeit*, München/Zürich 1989, S. 104.

¹⁵⁷ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 229.

¹⁵⁸ Vgl. Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 65.

¹⁵⁹ Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, S. 22f.

radikal konstruktivistischer Perspektive als „aktuelle Sinnproduktion im Zusammenhang jetzt wahrgenommener oder empfundener Handlungsnotwendigkeiten“.¹⁶⁰

Immer ist Erinnerung also als ein Substrat zu begreifen, als eine Differenz zwischen dem Erlebten in der Vergangenheit und der Erinnerung selbst. „Erinnerung ist Konstruktion“¹⁶¹ und damit selbst als ein performativer Prozess der Generierung und Inszenierung seines Gegenstandes bestimmbar, der in diesen konstanten (Re)Konstruktionsprozessen ständigen Veränderungen unterworfen ist. Erinnerung kann nach Mieke Bal somit als performativer Akt und als Handlung gelten, in der sowohl die Vergangenheit ständig neu geschrieben, als auch die Gegenwart und Zukunft anders beleuchtet wird:

„We also view cultural memorization as an activity occurring in the present, in which the past is continuously modified and redescribes even as it continues to shape the future.“¹⁶²

Die Gegenwart ist nach Bal so bestimmend dafür, was genau erinnert wird und welche Erinnerungen in die offizielle Geschichtsschreibung übernommen werden. Dabei wird der Unterschied zwischen Gedächtnis und Geschichte bedeutsam, der nach Pierre Nora in der jeweiligen Verbindung zur Gegenwart liegt. Anders als Geschichte, die nur „Repräsentation“¹⁶³ und somit „Entlegitimierung der gelebten Vergangenheit“¹⁶⁴ sei, stehe das Gedächtnis in verkörperter und lebendiger Beziehung zur Gegenwart. Im Gegensatz zum Abschluss der Gedächtnis- und Erinnerungsarbeit und seiner Überführung in repräsentative Geschichte, wie beispielsweise in der Gedenkstätte für die Opfer der Gewalt des Drogenkrieges in Mexiko, müsse nach Nora die offene Prozesshaftigkeit der Erinnerungsarbeit und ihr Stattfinden in der Gegenwart im Vordergrund stehen.¹⁶⁵

Auch die chilenische Kulturwissenschaftlerin Nelly Richard untersucht in ihrem Buch „Crítica de la memoria“¹⁶⁶ die Spannung, die zwischen der erklärenden und chronologisch organisierten Geschichte und der von subjektiven Erfahrungen durchdrungenen Erinnerung existiert, und benennt Erinnerung dabei als einen diskursiven Prozess, der immer gegenwärtig geschehen muss. In ihrer Untersuchung beschäftigt sie sich

¹⁶⁰ Siegfried J. Schmidt, *Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven*, in: Ders. (Hg.), *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt am Main 1992, 2. Auflage, S.9-55, hier S.37.

¹⁶¹ Alois Hahn, „Inszenierung der Erinnerung“, in: Fischer-Lichte, Erika/ Gertrud Lehnert (Hg.), *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 9, Heft 2, Berlin 2000, S.21-42, hier S.24.

¹⁶² Mieke Bal, „Introduction“, in: Dies. (Hg.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, London/Hannover 1999, S.vii-xvii, hier S.vii.

¹⁶³ Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, übers. v. Wolfgang Kaiser, Berlin 1990, S.13. Dabei weist Nora auch auf die Tendenz der Archivierung und Materialisierung des Gedächtnisses hin, die dabei das gelebte Gedächtnis gleichsam eliminiert. S.18ff.

¹⁶⁴ Ebd. S.13.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶⁶ „Kritik der Erinnerung“, übers. v. mir, in: Nelly Richard, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago de Chile 2010.

vornehmlich mit der chilenischen Diktatur und der postdiktatorischen Erinnerungsarbeit und fragt nach der Verortung und den Möglichkeiten einer Kritik der Erinnerung abseits der hegemonialen Geschichts- und Gedächtnispolitik. Entgegen einer Erinnerungspolitik der scheinbar linearen Chronologie können sich nach Richard künstlerische, kulturwissenschaftliche und soziale Praktiken den medialen Ordnungen des Sicht- und Hörbaren widersetzen, um die Konstruktionen der Vergangenheit sichtbar zu machen, zu kontrastieren und zu intervenieren. Eine solche Kritik der Erinnerung bedeutet für Richard, den diskursiven Zusammenhang der unterschiedlichen Strategien des Erinnerns und damit auch die unterschiedlichen symbolisch-narrativen Operationen immer kritisch mitzudenken, die das Ereignis in ein bestimmtes Verhältnis zu Erfahrung, Erzählung, der sprechenden Stimme und den Diskursen in der Gegenwart bringen.¹⁶⁷ Denn die traumatischen Erfahrungen von Folter, Mord und dem gewaltsamen Verschleppen von Menschen sprengen nach Richard die Grenzen des Erzählbaren, des Darstellbaren und widersetzen sich durch ihre Löcher, Risse und Fragmentiertheit einer linearen geschlossenen Narration. Gerade die Kunst könne nach Richard diese Porosität der Erinnerung und damit auch die dadurch fragmentierten Kategorien „tiempo, cuerpo, ideología, representación“¹⁶⁸ diskursivieren und die vergangenen Ereignisse und individuellen Erlebnisse nicht als Teil des „pasado-pasado“¹⁶⁹ abschließen, sondern als Aufgabe einer kollektiven Erinnerung in das „presente-futuro“¹⁷⁰ überführen.

Wie aus den Überlegungen von Bal, Nora und Richard hervorgeht, ist die Gegenwärtigkeit von Erinnerung als Handlung entscheidend, um ein lebendiges, kollektives Gedächtnis abseits der hegemonialen Diskurse der Geschichtsschreibung hervorzubringen. Dieser gegenwärtige Prozess des Erinnerns findet sich in der Zeugenschaft als performativer Akt und kulturelle Performance wieder, welche die Erinnerung selbst als gelebte Vergangenheit verkörpert und so ein Gedächtnis außerhalb des festgeschriebenen „Archivs“ der Geschichte hervorbringt. Somit kann Erinnerung nicht nur als Handlung, sondern vor allem auch als Akt der performativen Verkörperung begriffen werden, wie auch Ileana Diéguez betont: „Habitar la memoria es performativizarla, darle cuerpo a otro tiempo.“¹⁷¹ Dieses gegenwärtige „Bewohnen“ der Erinnerung, welches Diéguez beschreibt, findet so nicht nur in der Zeugenschaft *als* Performance, sondern, wie hier

¹⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 2f.

¹⁶⁸ „Zeit, Körper, Ideologie, Repräsentation“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 189.

¹⁶⁹ „vergangenen Vergangenheit“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 21.

¹⁷⁰ „gegenwärtigen Zukunft“, übers. v. mir, in: Ebd.

¹⁷¹ „Die Erinnerung bewohnen heißt diese zu performatisieren, der anderen Zeit einen Körper zu geben.“, übers. v. mir, in: Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, Córdoba 2013, S. 211.

gezeigt werden soll, auch bei den Bezeugungsprozessen *in* Performances statt, in denen diese „Verkörperung des Zeugnisses“¹⁷² und somit auch der Erinnerung, als ein Grundmerkmal von Zeugenschaft in Performances bestimmt werden kann. Durch die körperliche Ko-Präsenz der Beteiligten in den Performances wird so eine „Gedächtnisarbeit für den Körper“¹⁷³ und *mit* dem Körper geleistet, die Hans-Thies Lehmann für Übertragungsprozesse von Erinnerungen und Gedächtnis im postdramatischen Theater als „Gedächtnisraum“¹⁷⁴ feststellt. Der Körper ist dabei meiner Ansicht nach Kern des Übertragungsprozesses des Bezeugens in den Performances, wobei sowohl die Körperlichkeit der Akteur_innen, als auch die der Zuschauer_innen zu Mitteln und Orten der verkörperten Erinnerung werden.

2.2.3 Aspekte der Zeugenschaft in Performances

Zeugenschaft in künstlerischen und kulturellen Performances wird im Rahmen dieser Forschung nicht als eine dramaturgische Strategie oder ein ästhetisches Mittel, sondern vielmehr als eine politische und ethische Praxis begriffen, welche die Übertragung und Verkörperung von Wissen und Erinnerung, die schon in Performances selbst angelegt ist, zusätzlich verstärkt. Denn begreifen wir Performances und damit auch Zeugenschaft nach Taylor als „a vehicle for the creation of new meaning and the transmission of cultural values, memory and identity“¹⁷⁵, wird in diesen Prozessen der Tradierung auch ihr Potenzial der Transformation, der Resistenz und der Aufhebung von Regeln, Normen und festgeschriebenen Kategorien sichtbar.

Im Folgenden wird der Begriff der Performance nach Diana Taylor und Richard Schechner sowohl für künstlerische als auch für kulturelle Performances verwendet und es wird nur in speziellen Fällen dezidiert zwischen Performancekunst und kulturellen Performances unterschieden. Neben ‚Performance‘ wird auch der Terminus der ‚Praktik‘ verwendet, da dieser Begriff vor allem in spanischsprachigen Theorien zu Performance zu finden ist, wie in den „Prácticas de lo real“¹⁷⁶ von José Sánchez oder in „Prácticas escénicas“¹⁷⁷ von Ileana Diéguez und dabei die wirklichkeitskonstituierende Wirkung und Motivation bestimmter kultureller und künstlerischer Aufführungen betont.

¹⁷² Assmann, *Schatten der Vergangenheit*, S. 90.

¹⁷³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 5. Auflage, Frankfurt am Main 2011, S. 347.

¹⁷⁴ Ebd., S. 346.

¹⁷⁵ Hemispheric Institute, *Mission*, New York 2013, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/mission>, Zugriff: 07.12.2014.

¹⁷⁶ „Praktiken des Realen“, übers. v. mir, in: José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Vorwort von Rodolfo Obregón, Mexiko Stadt 2012.

¹⁷⁷ „szenische Praktiken“, übers. v. mir, in: Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades y políticas*, 2. Auflage, Mexiko Stadt 2014, S. 18; (Orig. Buenos Aires 2007).

Zeugenschaft kann mithilfe von Taylors Theorien des Repertoires so als eine Form von Performance begriffen werden, die nicht nur als rekodiertes Verhalten und kulturelle Aufführung aufgefasst werden kann, sondern vor allem auch als Verkörperungspraktik von Erinnerung und Wissen das Potenzial zur Transformation von Wirklichkeiten birgt und somit eine grundlegende Rolle bei kulturellen Übertragungsprozessen spielt. Zeugenschaft wird hier als kulturelle, soziale und vor allem auch körperliche Wissenspraxis verstanden, durch die Erfahrung und damit Erinnerung weitergegeben wird. In einem Tanz, einer Demonstration, einem Vortrag oder einem Fest bezeugen die anwesenden Körper bestimmte Verhaltensweisen und bringen gleichzeitig neues Wissen hervor, indem sie dieses zur Aufführung bringen. Ohne hier auf die Verschränkung von Zeugenschaft als Performance und als Grundpraxis des Repertoires näher eingehen zu können, wirft diese die Frage auf, inwiefern Zeugenschaft als Form der Wissenstradierung von Sprache, Verhalten und kultureller Identität sogar mit Taylors Begriff des Repertoires gleichgesetzt werden könnte und dabei zusätzlich die ethische Dimension betonen würde, die diese körperlichen Praktiken auszeichnen.

Im Gegenzug charakterisieren sich kulturelle und künstlerische Performances, die Formen des Bezeugens in ihren Aufführungen bewusst einsetzen, als kulturelle Praktiken, deren Motivation und Ziel vor allem darin besteht, ein nicht zugängliches Wissen und individuelle Erinnerungen zu kommunizieren, um die bestehende soziale Wirklichkeit und das kollektive Gedächtnis zu verändern. Denn anders als bei der Übertragung durch archivierbare Materialien, beinhaltet Zeugenschaft als Verkörperung von Wissen eine zutiefst ethische Dimension und damit ein politisches und wirklichkeitsveränderndes Potenzial. Als performative Praktik birgt sie die Kraft der Transformation, Unterwanderung und Destabilisierung von Machtstrukturen und Dichotomien und kann gleichzeitig eine moralische Zeugengemeinschaft erzeugen, wie in 3.2.3 herausgearbeitet wird.

Zeugenschaft und Performance sind sich so, wie wir gesehen haben, nicht nur in ihren Grundbedingungen ähnlich, sondern sich gleichsam gegenseitig inhärent. Der Begriff „Performances der Zeugenschaft“, der im Folgenden von mir verwendet wird, soll genau auf diese Verschränkungen der Grundbedingungen und Wirkungsweisen von Bezeugungsprozessen und Aufführungen hinweisen, die sowohl in künstlerischen, als auch in kulturellen Performances auftreten, in denen Zeugenschaft geleistet wird. Denn Zeugenschaft kann als performative, körperliche Handlung begriffen werden und somit selbst als kulturelle Aufführung und Performance gelten, die Wissen hervorbringt,

verkörpert und überträgt. In diesen Aufführungsprozessen wirkt wiederum Zeugenschaft als ein spezifischer Wahrnehmungsprozess, durch den die anwesenden Personen nicht nur zu Beobachtenden, sondern als Zeug_innen auch zu Verantwortlichen und aktiven Ko-Produzenten der Aufführung werden. In den Performances werden die Zeugnisse gegenwärtig verkörpert und wirken dabei nicht nur in den Körpern der zeugenden Performer_innen, sondern auch auf die der anwesenden Zuschauenden, indem diese in das Körpergedächtnis der Zuschauenden übergehen. Zeugenschaft weist sich so in künstlerischen und politischen Praktiken als eine spezielle Form der sozialen Wissenspraxis aus, welche die Übertragung von Erinnerung und Wissen zum Zentrum der Aufführung macht und damit sowohl eine ethische, als auch eine ästhetische Dimension birgt.

3. Mexikanische Performances der Zeugenschaft

Nachdem einige allgemeine Aspekte von Zeugenschaft in Performances herausgearbeitet wurden, wird im folgenden Kapitel der Versuch unternommen, die Spezifität und Charakteristika von künstlerischen und kulturellen Performances in Mexiko zu untersuchen, die Zeugenschaft von der Gewalt leisten. Die aktuelle Situation der extremen Gewalt wird dabei als Ausgangspunkt für eine Analyse der Performances der Zeugenschaft gewählt.

Der Begriff der Gewalt wird in diesem Kontext nicht als Synonym des bewaffneten Krieges zwischen dem mexikanischen Militär und den Drogenkartellen verstanden, sondern angesichts der direkten Betroffenheit der Zivilbevölkerung vielmehr als eine mikropolitische Machtstrategie, die direkt auf die Körper der mexikanischen Bevölkerung ausgeübt wird, indem diese ermordet, gefoltert, verschleppt und vertrieben werden. Ausgehend von den Theorien der Soziologin Elsa Blair zum kolumbianischen Drogenkrieg in den 80er und 90er-Jahren, der große Parallelen zum aktuellen Konflikt in Mexiko zeigt, begreife ich Gewalt im Zuge dieser Untersuchung einerseits als physische Gewalt, andererseits aber auch als soziale, politische und ökonomische Gewalt, die sich auch kulturell und subjektiv in den Lebensräumen, Repräsentationen und symbolischen Ordnungen der mexikanischen Gesellschaft manifestiert.¹⁷⁸ Die extremen Formen der physischen Gewalt, die sich in Verstümmelungen der Leichen, dem Verschleppen und der Folter zeigen, können nach Blair als Machtpraktiken kontemporärer Konflikte begriffen werden, in denen die Körper der Zivilbevölkerung zu Austragungsorten und Territorien der Demonstration und Ausübung von Macht werden.¹⁷⁹ Diese Perspektive auf die gegenwärtige Form der Gewalt in Mexiko macht einerseits die indirekte und direkte Betroffenheit der gesamten Bevölkerung deutlich, als auch die Veränderungen, die dabei auch kulturelle und künstlerische Repräsentationen erfahren. Nach Ileana Diéguez ist Mexiko so gegenwärtig von einer „cultura de la violencia“¹⁸⁰, einer Kultur der Gewalt geprägt, die in alle Lebensbereiche eindringt und damit auch die kulturellen Repräsentation entscheidend verändert:

¹⁷⁸ Vgl. Elsa Blair Trujillo, „Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición“, in: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, *Política y Cultura*, Nr. 32, Mexiko Stadt 2009, S. 9-33, hier S. 21 und S. 31.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd.

¹⁸⁰ „Kultur der Gewalt“, übers. v. mir, in: Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, S. 43.

„La violencia transforma la vida, los modos de representación, el lenguaje, las imágenes. El poder de los excesos que vivimos en México permea la vida cotidiana, los hábitos y comportamientos, las iconografías y los imaginarios.“¹⁸¹

Den szenischen Praktiken kommt so eine neue Funktion und Verantwortung in der mexikanischen Kultur und Politik zu, denn gerade angesichts der Situation der extremen Gewalt, der fehlenden Rechtsstaatlichkeit und der Kontrolle der Wissensvermittlung durch die Regierung, können künstlerisch und auch sozial und politisch motivierte Performances der Zeugenschaft in Mexiko zu einem wichtigen Element der Resistenz, des Protests und eines gegenwärtigen „Gegen-Gedächtnisses“¹⁸² werden. Ähnlich wie Felman die künstlerische Zeugenschaft nach dem Holocaust als „art of urgency“¹⁸³ bezeichnet, sind so auch die Bezeugungsprozesse in mexikanischen Performances als eine Antwort auf die gegenwärtige soziale und politische Notlage zu verstehen.

Um im vierten Teil der Arbeit die Formen der Zeugenschaft in mexikanischen Performances der Gegenwart herauszuarbeiten, wird hier erst eine kurze Einführung in die aktuellen Entwicklungen der Theaterpraxis und -theorie in Mexiko gegeben, in der als Ausgangspunkt die aktuellen Veränderungen durch die Situation der Gewalt gewählt wurde. Diese Perspektive grenzt dabei generelle historische Überlegungen zu Performancekunst und anderen kulturellen Praktiken weitgehend aus und fokussiert vielmehr die Veränderungen und Tendenzen, die aus der neuen politischen Situation in künstlerischer und kultureller Theorie und Praxis in Mexiko erwachsen. Anhand der Konzepte der *Escena Expandida* und der Liminalität werden die spezifischen Charakteristika einer sich verändernden szenischen Praxis und Theorie in Mexiko skizziert und daran anschließend die hier analysierten Performances der Zeugenschaft mithilfe dieser Konzepte vorgestellt. Danach werden die Performances als Praktiken des Realen auf ihre spezifische Verbindung zur sozialen und politischen Wirklichkeit untersucht, indem

¹⁸¹ „Die Gewalt verwandelt das Leben, die Art der Repräsentation, die Sprache, die Bilder. Die Macht der Exzesse, die wir in Mexiko erleben, durchdringt das alltägliche Leben, die Gewohnheiten und Verhaltensweisen, die Ikonografien und die Vorstellungen.“, übers. v. mir, in: Ebd., S.43.

¹⁸² Den Begriff „Gegen-Gedächtnis“ entlehne ich hier im Folgenden den Überlegungen Michel Foucaults. Entgegen einer linearen Geschichtsschreibung betont Foucaults Auffassung von Geschichte als Gegen-Gedächtnis ihre Brüche und Diskontinuitäten als auch die Gebundenheit des Gedächtnisses und Geschichtsbildes an das Subjekt und die Gegenwart. Das „Gegen-Gedächtnis“ kann so als ein Modell verstanden werden, das sich der herkömmlichen linearen Auffassung von Geschichtsschreibung als Methode der Erkenntnis und auch der hegemonialen Geschichtsschreibung widersetzt und durch das ein brüchiges, subjektives und gegenwärtiges Gedächtnis abseits der etablierten Macht- und Wissensstrategien entworfen wird, wie es in den mexikanischen Performances der Zeugenschaft stattfindet. Vgl. Michel Foucault, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: Ders., *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt am Main 1987, S. 69-90; (Orig. „Nietzsche, la généalogie, l’histoire“, Paris 1971), hier S. 85.

¹⁸³ Felman, „Camus’ The Plague, or a Monument to Witnessing“, in: Dies./Laub, Dori, *Testimony*, S. 93-119, hier S. 114.

die Überlegungen von José A. Sánchez, Hans-Thies Lehmann und Ileana Diéguez zum Realen in Aufführungen mit den Performances der Zeugenschaft in Verbindung gebracht werden. Dabei konzentriere ich mich vor allem auf die darin stattfindenden Prozesse der Wiederaneignung der Realität, der Verschränkung von Ethik und Ästhetik und auf das Potenzial der Performances zur Transformation der Wirklichkeit im Erzeugen temporärer Gemeinschaften.

3.1 Mexikanische Performance(kunst) in Zeiten der Katastrophe

3.1.1 Expandierende Theatralitäten

Die hier analysierten Performances der Zeugenschaft können wohl kaum beschrieben werden, ohne die tiefgreifende Veränderung zu begreifen, die künstlerisches Arbeiten und auch die theoretische Auseinandersetzung mit Kunst und kulturellen Praktiken in Mexiko durch die extreme Gewalt und politische Repression der letzten Jahre erfahren hat. Obwohl Mexiko auch vor 2006 durch soziale, politische und ökonomische Krisen, Ungleichheit und staatliche Gewalt geprägt war, ist die gegenwärtige Lage des Landes alarmierender als je zuvor und betrifft immer mehr auch mexikanische Zivilist_innen. Seit dem erklärten Krieg gegen die Drogenkartelle und der damit einhergehenden Militarisierung des Landes befindet sich Mexiko in einem bis heute andauernden Zustand der exzessiven Gewalt, politischen Unterdrückung und Missachtung der Menschenrechte, die von Tag zu Tag zunehmen.

Angesichts dieser humanitären und sozialen Katastrophe sehen sich auch viele Kunst- und Kulturschaffende als direkt oder indirekt Betroffene gezwungen, ihre Arbeit und gesellschaftliche und politische Funktion neu zu verorten und nach den Möglichkeiten des (Über)Lebens und kreativen Schaffens in der aktuellen mexikanischen Realität zu fragen: „¿Cuál es el lugar para situarnos como creadores escénicos en un territorio en el que la razón y la medida han sido desterradas?“¹⁸⁴ Diese Frage des Theaterwissenschaftlers Gabriel Yépez steht im Zentrum zahlreicher Konferenzen, Publikationen und spezieller Kolloquien, die sich gegenwärtig mit den Bedingungen und Funktionen künstlerischen Schaffens angesichts der Gewalt in Mexiko beschäftigen und dabei auch als Laboratorien dienen, um neue Strategien der künstlerisch-politischen Aktion in der gesellschaftlichen

¹⁸⁴ „An welchem Platz verorten wir uns als szenische Künstler_innen in einem Territorium, von dem die Vernunft und das Maß verbannt worden sind?“, übers. v. mir, Gabriel Yépez, „Mucho error se ha vuelto cuerpo en nosotros“, in: Ders. (Hg.), *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura. Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan*, Mexiko Stadt 2012, S. 17-21, hier S. 18.

Realität zu entwickeln.¹⁸⁵ Die in den Texten und Konferenztiteln verwendeten Bezeichnungen, in denen die gegenwärtige Situation in Mexiko als „desastre“¹⁸⁶, „Tiempos de desmesura“¹⁸⁷ oder „Distopía/Impasse/Apocalipsis“¹⁸⁸ bestimmt wird, kommunizieren so die akute Notlage, in der sich Mexiko befindet und betonen die entscheidende Veränderung, welche diese für die Theorie und Praxis von mexikanischem Theater und Performance mit sich bringt.

Das Nachdenken über eine Neudefinition der szenischen Praxis und ihrer gesellschaftlichen Aufgaben angesichts der politischen und sozialen Realität Mexikos, findet sich vor allem in den Schriften des Regisseurs und Theaterkritikers Rubén Ortiz wieder. Dieser begreift die aktuelle Gewalt in Mexiko in Analogie mit der Hölle Dante Alighieris als eine zirkuläre Dramaturgie, in der sich die Leiden unendlich und auf dieselbe Weise wiederholen. Diesen sprichwörtlichen Teufelskreis stellt er auch in der Dramaturgie und Form vieler mexikanischer Theaterproduktionen fest, welche keine neuen Strategien mehr entwickeln würden, sondern vielmehr Arten der Repräsentation verhaftet seien, welche die Gewalt kontinuierlich reproduzieren, indem sie diese konsumierbar machen:¹⁸⁹

„Todos consumimos violencia y lo único que hacemos es repetir esa consumición hasta el cansancio porque estamos metidos dentro del círculo del infierno, dentro del infierno de un solo mundo posible.“¹⁹⁰

In den gegenwärtigen szenischen Praktiken in Mexiko sieht er sowohl im „teatro placebo“¹⁹¹, Theaterstücke, die im Namen der Opfer sprechen und für Ortiz damit das Thema der Gewalt gefährlich vereinfachen, als auch im „teatro traumático“¹⁹², das die Gewalt ganz explizit auf der Bühne wiederholt und das Publikum mit immer neuen Bildern des Horrors übersättigt, zwei Formen dieser Dramaturgie des Konsums. Darüber

¹⁸⁵ Vgl. hier die Titel der Konferenzen der Plattform Telecápita: <http://www.telecapita.org>; und auch den Sammelband zu einer Konferenz über Gewalt und Theater: Rocío Galicia (Hg.), *Casi muerte, casi vida. Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*, Mexiko Stadt 2011.

¹⁸⁶ „Desastre“, übers. v. mir, in: Shaday Larios Ruiz, „Escenarios post-catástrofe. Filosofía escénica del desastre“, in: Paso de Gato (Hg.), *Cuadernos de Ensayo Teatral*, Bd. 19, Mexiko Stadt 2010.

¹⁸⁷ „Zeiten des Maßlosigkeit“, übers. v. mir, in: Gabriel Yépez (Hg.), *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura. Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan*, Mexiko Stadt 2012.

¹⁸⁸ „Distopie/Sackgasse/Apokalypse“, übers. v. mir, Titel einer Konferenz der Plattform Telecápita 2013, vgl: Pablo A. Anduaga, „III Encuentro Telecápita Game Over ¿Reset?“, *Revista Yaconic*, 09.08.2013, <http://www.yaconic.com/juntemonos-a-pensar/>, Zugriff: 07.12.2014.

¹⁸⁹ Rubén Ortiz, „La escena del crimen“, in: Gabriel Yépez (Hg.), *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura. Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan*, Mexiko Stadt 2012, S. 165-175, hier S. 166.

¹⁹⁰ „Wir alle konsumieren die Gewalt und das einzige was wir tun ist diesen Konsum bis zur Erschöpfung zu wiederholen, weil wir uns innerhalb des Höllenkreises befinden, inmitten einer Hölle, in der nur eine Welt möglich scheint.“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 168.

¹⁹¹ „Placebo-Theater“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 166.

¹⁹² „traumatisches Theater“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 167.

hinaus ist das staatlich geförderte mexikanische Theater nach Ortiz Teil der politischen Strukturen der Gewalt, sowohl durch die politisch motivierten Fördermittel für bestimmte Produktionen, als auch im Hinblick auf die hierarchischen Rollenaufteilungen innerhalb der Produktion und in Beziehung zum Publikum.¹⁹³

Die Möglichkeiten eines Ausbrechens aus diesem Kreislauf der Wiederholung und Repräsentation der Gewalt fasst Ortiz in zwei Fragen zusammen: „¿Cómo se pueden abrir nuevos mundos?“¹⁹⁴ und „¿cómo abrimos espacio para que la gente pueda trabajar en común?“¹⁹⁵ Denn sowohl andere Produktions- und Rezeptionsformen, als auch andere Arten der Beziehung und Begegnung zwischen den Theaterschaffenden selbst, der sozialen Wirklichkeit und den Zuschauer_innen, bilden für Ortiz den Schlüssel für eine neue Perspektive und ein weitreichendes Potenzial der künstlerischen Arbeit, welche die Spirale der Gewalt zu durchbrechen vermögen. Dabei spricht er sich im Gegensatz zum Begriff des Theaterstücks für die Produktion künstlerischer Dispositive aus, die als heterogene Apparate von Offenheit und Unvollendetheit geprägt sind und durch die Zuschauer_innen als Teilnehmer_innen aktiviert werden.¹⁹⁶

„Son dispositivos que no están puestos, necesariamente, en un espacio cerrado, sino son dispositivos que están regresando al espacio social, a la esfera social y que a partir de ahí inciden en prácticas que están muchísimo antes del asunto de la violencia.“¹⁹⁷

Die Beispiele, die Ortiz hier anführt sind Interventionen, Performances und gemeinnützige Kunstprojekte im öffentlichen Raum, die sich weitgehend von einem Theater der Mimesis und einem dramatischen Text ablösen und neue Räume und Strategien erschließen, die über den Guckkasten und die herkömmlichen Rollenverteilungen des Theaters hinausgehen.

Im Hinblick auf diese Veränderungen der theatralen Praxis, die unter anderem auch aus der politischen und sozialen Krise Mexikos erwachsen, wurde in den letzten Jahren in Mexiko von Ortiz und anderen Theaterschaffenden wie auch -theoretiker_innen der Begriff der „escena expandida“¹⁹⁸ geprägt, übersetzbar als sich ausweitende Szene oder

¹⁹³ Vgl. Ebd., S. 167.

¹⁹⁴ „Wie können sich neue Welten eröffnen?“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 168.

¹⁹⁵ „wie öffnen wir den Raum, damit die Leute gemeinsam arbeiten können?“, übers. v. mir, Ebd., S. 169.

¹⁹⁶ zum Begriff des Dispositivs in der Kunst siehe: Brian Holmes, „The Artistic Device or the Articulation of Collective Speech“, *ephemera. Theory & politics in organization*, Nr. 6/4, 06.06.2013; www.ephemeraweb.org/journal/6-4/6-4holmes.pdf, Zugriff: 09.12.2014.; André Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld 2009, S. 371f.

¹⁹⁷ „Es sind Dispositive, die nicht unbedingt in einem geschlossenen Raum stattfinden, sondern Dispositive, die zurückkehren in den sozialen Raum, die soziale Sphäre und von dort aus auf Praktiken einwirken, die weit vor dem Thema der Gewalt liegen.“, übers. v. mir, in: Ortiz, „La escena del crimen“, S. 169.

¹⁹⁸ Zahlreiche Aufsätze über die „escena expandida“ finden sich in: Anónimo Drama Ediciones/ Carretera 45/Luciérnaga Azul (Hg.), *Terra ignota: Conversaciones sobre la escena expandida*, Mexiko Stadt 2014.

sich expandierendes Theater. Die „escena expandida“ kann sowohl als erweiterte Perspektive auf theatrale Praktiken verstanden, als auch als neue Bewegung und Tendenz in den szenischen Praktiken Mexikos, der sich vor allem Künstler_innen aus dem Theaterbereich verschreiben, die oft abseits der staatlichen Fördersysteme und Theaterinstitutionen arbeiten und aufführen. Die Bezeichnung „escena expandida“ thematisiert dabei die zunehmende Hybridisierung, die szenische Praktiken wie Theater und Tanz in den letzten Jahrzehnten in Mexiko gerade auch durch die aufkommende Performancekunst seit den 50er-Jahren erfuhren.¹⁹⁹ Daneben ist sie aber nicht nur Ausdruck, sondern auch Anstoß zu Ausweitung der szenischen Praxis auf soziale und politische Bereiche. Wie schon anhand der Gedanken von Rubén Ortiz deutlich wurde und auch der Terminus „escena expandida“ selbst nahe legt, geht es dabei um Grenzüberschreitungen und -verschiebungen der szenischen Künste, die in ihren Aufführungsstrategien, der Konzeption und auch der Motivation für die Projekte über einen rein ästhetischen Rahmen hinausgehen und in sozialen und politischen Bereichen wirksam werden.²⁰⁰ Das Bestreben ist dabei nicht eine Erneuerung der theatralen Formen sondern vielmehr eine erweiterte Perspektive auf Theater und kulturelle Aufführungen, wie der mexikanische Theaterautor Martín López Brie betont:

„Se trata pues, de expandir las fronteras de lo representado y lo representable (y los medios y maneras de representarlo) para que sean posibles otras voces, otras realidades, otros mundos.“²⁰¹

In diesem erweiterten Panorama geraten künstlerische und kulturelle Praktiken in den Blick, die nicht nur die politische und soziale Wirklichkeit thematisieren, sondern auch in ihrer Konzeption und Durchführung neue Theatralitäten und damit auch Realitäten abseits von konventionellen Theaterräumen und theatralen Rollen- oder Raumaufteilungen schaffen. Die künstlerischen Projekte der „escena expandida“ charakterisieren sich so meist durch die Zusammenarbeit der Künstler_innen mit lokalen Akteur_innen und Gemeinschaften, die Teil und Thema der Aufführungen werden, sowie eine Kooperation

¹⁹⁹ Vgl. Diéguez, *Escenarios liminales*, S. 26. Zur Geschichte der Hybridisierung der Künste und speziell der Entwicklung der Performancekunst in Mexiko siehe: Josefina Alcázar, „Una mirada al performance en México“, in: Guillermo Santamarina (Hg.), *Con el cuerpo por delante. 4782 minutos de performance*, Katalog zur 10. Muestra Internacional de Performance im Museum Ex-Teresa Actual, Mexiko Stadt 2011, S. 27-29; Ileana Diéguez, „Entre la teatralidad y la performatividad: Articulaciones liminales en la escena latinoamericana actual“, in: Dies./Alcázar, Josefina, *Citru.Doc. Performance y Teatralidad. Cuaderno de Investigación Teatral 1*, Mexiko Stadt 2005, S. 144-159.

²⁰⁰ Vgl. Mariana García Franco/López Brie, „Territorios teatrales en expansión“, in: Anónimo Drama Ediciones u.a. (Hg.), *Terra ignota*, S. 13-26, hier S. 16.

²⁰¹ „Es geht somit darum, die Grenzen des Repräsentierten und Repräsentierbaren (und die Medien und Mittel dies zu repräsentieren) auszuweiten, damit andere Stimmen, andere Realitäten, andere Welten möglich werden.“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 26.

mit Personen aus anderen Disziplinen.²⁰² Dabei sollen sowohl der Schaffensprozess, als auch die Aufführung selbst zu einem real wirksamen Instrument werden:

„Cuando hablamos de expansión, no queremos decir colonizar con el teatro otros territorios, sino reconocer la acción de lo teatral en estas zonas [Bereiche außerhalb des Theaterraums], con el fin de que este reconocimiento nos permita convertir esta acción de lo teatral fuera de su campo en una herramienta útil para fines estéticos, políticos o sociales (o todo junto).“²⁰³

Durch das neue Konzept der „escena expandida“ erfährt sowohl die theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung, als auch die szenische Praxis in Mexiko eine Öffnung. Denn es wird nicht eine Abgrenzung der unterschiedlichen künstlerischen und kulturellen Formen angestrebt, sondern vielmehr nach den Möglichkeiten und der Notwendigkeit der Verbindung von Kunst mit der sozialer Wirklichkeit gefragt. Der damit angestrebte physische Ausbruch aus dem architektonischen Dispositiv der schwarzen oder weißen Kammer des Theaters und Museums wird durch einen erweiterten Forschungs- und Schaffensprozess ergänzt, der gleichsam aus dem Gerüst der Definitionen ausbricht und die konzeptionellen, formalen und ästhetischen Grenzen von Kunst und Realität auslotet.²⁰⁴

„No se trata ya de hacer una representación con un texto y unos personajes que siguen alimentando el mismo discurso, sino de crear territorios que posibiliten la convivencia y el paso de la memoria [...] de manera que la reflexión crezca y posibilite otros modos de mirar y pensar la vida.“²⁰⁵

Durch eine Verlagerung und Erweiterung der szenischen Praxis in die soziale Wirklichkeit werden die Dispositive der „escena expandida“ so über ihre ästhetische Funktion hinaus zu alternativen Räumen des Zusammenlebens und -arbeitens, die gleichzeitig temporär andere Realitäten erschaffen und so aus der ewigen Wiederholung der Gewalt ausbrechen.

²⁰² Vgl. Ebd., S. 23.

²⁰³ „Wenn wir Expansion sagen, wollen wir damit nicht vom Kolonisieren von anderen Territorien durch das Theater sprechen, sondern die theatrale Aktion in diesen Bereichen [Bereichen außerhalb des Theaterraums] anerkennen, mit dem Ziel, das diese Anerkennung uns erlaubt, die theatrale Aktion außerhalb ihres Feldes in ein nützliches Werkzeug für ästhetische, politische oder soziale (oder alle zusammen) Ziele zu verwandeln.“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 13.

²⁰⁴ Vgl. Arnaud Charpentier/Rubén Ortiz, „El giro social: Un cuestionamiento a manera de reconstrucción de hechos“, in: Anónimo Drama Ediciones u.a. (Hg.), *Terra ignota: Conversaciones sobre la escena expandida, un mapa sobre la tierra desconocida de la escena contemporánea*, Mexiko Stadt 2014, S. 75-88, hier S. 79, 81.

²⁰⁵ „Es geht nicht mehr darum, eine Repräsentation mit einem Text und ein paar Figuren zu schaffen, welche den immer gleichen Diskurs nähren, sondern neue Territorien zu kreieren, die das Zusammenleben und das Zustandekommen von Erinnerung ermöglichen [...] auf die Weise, dass die Reflexion wächst und andere Formen entfaltet, das Leben zu sehen und zu denken.“, übers. v. mir, in: Mariana García Franco/López Brie, „Territorios teatrales en expansión“, S. 21.

3.1.2 Liminale Praktiken

Die Überlegungen zur „escena expandida“ beziehen sich stark auf die Theorien der „Escenarios liminales“²⁰⁶ der in Mexiko lebenden kubanischen Kulturwissenschaftlerin Ileana Diéguez, welche in Lateinamerika und Mexiko zu einer entscheidenden Blickverschiebung auf künstlerische und kulturelle körperliche Praktiken führte. Während in dem Konzept der „escena expandida“ generell von künstlerischen Arbeiten ausgegangen wird, untersucht Diéguez auch kulturelle Praktiken, wobei ihr Fokus auf der Analyse der spezifischen Verschränkungen von Kunst und Alltag liegt, durch die sich zahlreiche Praktiken charakterisieren. In ihrer Untersuchung betrachtet sie die lateinamerikanische Theatralitäten seit den 90er Jahren mithilfe des Konzeptes der Liminalität, welches sie den Ritualtheorien des Anthropologen Victor Turner entlehnt. Nach Turners Untersuchungen tritt Liminalität als ein zeitlich begrenzter und flüchtiger Zustand in der zweiten Phase eines Übergangsrituals auf und kann auch als Schwellenphase oder liminale Phase bezeichnet werden. Die am Ritual beteiligten Menschen befinden sich dabei nach Turner in einem Zwischenzustand „zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen“²⁰⁷. Dabei haben sie laut Turner weder die Eigenschaften und Zuschreibungen ihres gesellschaftlichen Status vor dem Ritual, noch die des durch das Ritual angestrebten, sondern befinden sich in einer undefinierten und labilen Phase der Eigen- und Fremdwahrnehmung.

Ausgehend von Turners Theorien begreift Diéguez die Liminalität in szenischen Praktiken so als Antistruktur. Denn liminale szenische Praktiken zeichnen sich nach Diéguez vor allem dadurch aus, dass sie die herkömmlichen sozialen, politischen und auch ästhetischen Kategorien hinterfragen und sich dabei meist an den Rändern der Gesellschaft und von Institutionen unabhängig verorten. Abgeleitet von Turners Definition von Liminalität als einem Zustand, der von den normalen sozialen Handlungen getrennt und grundsätzlich außer-alltäglich ist, definiert sie diesen in szenischen Praktiken folglich als Distanzierung von konventionellen Theatralitäten. Entgegen herkömmlicher theatraler Praktiken würden sich diese an das alltägliche Zusammenleben und die Sphäre des Alltags annähern und würden damit wiederum rituellen Handlungen ähnlich. Diéguez begreift Liminalität im Kontext theatraler Praktiken so als „extrañamiento del estado habitual de la teatralidad

²⁰⁶ Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades y políticas*, Mexiko Stadt 2014; (Orig. Buenos Aires 2007).

²⁰⁷ Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, übers. v. Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt/New York 1989, S. 95; (Orig. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, 1969).

tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana.“²⁰⁸ Sie untersucht die Liminalität theatraler Phänomene jedoch nicht nur in Bezug auf die Verbindung von Theatralität und Ritualität, sondern analysiert unter dem Phänomen und der Struktur des Liminalen darüber hinausgehend auch die sozialen und politischen Bedingungen und Wirkungsbereiche der gegenwärtigen szenischen und kulturellen Praxis Lateinamerikas. Dabei arbeitet sie im Laufe ihrer Untersuchung unterschiedliche Grenzen und Schwellen heraus, an denen sich diese verorten und die auch für die hier analysierten mexikanischen Performances der Zeugenschaft gelten: Leben und Kunst, Ästhetik und Ethik, Repräsentation und Realität, Individuum und Gemeinschaft sowie Peripherie und Zentrum. Die Theatralitäten der Gegenwart in Lateinamerika beschreibt sie so als liminale Szenarien oder Bühnen und definiert das Phänomen des Liminalen als:

„una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales.“²⁰⁹

Wie auch Diana Taylor, bezieht sich Diéguez neben künstlerischen, auch auf andere performative Praktiken wie Riten und Demonstrationen, wobei sie Liminalität einerseits als Kondition der Entstehung und Durchführung der Performances, und andererseits auch als Analysemethode produktiv macht.²¹⁰

Wie Diéguez in Bezug auf die Produktion der liminalen Praktiken herausstreicht, zeigt sich deren Grenzstellung sowohl in der Arbeitsweise als auch in der Art ihrer Produktion. Die Künstler_innen und Akteur_innen wenden sich so meist gegen hierarchisch organisierte Strukturen und arbeiten oft als kollektiv organisierte Gruppen ohne festgeschriebene Rollenzuweisungen. Da die Projekte häufig explizit Kritik gegen die nationale Politik äußern, werden sie unabhängig von institutionellen Kunst- und Kulturförderungen produziert und in alternativen Aufführungsräumen oder im öffentlichen Raum erarbeitet und gezeigt. Gleichzeitig arbeiten viele Künstler_innen sowohl im Forschungs- als auch im Produktionsprozess direkt mit den Betroffenen und Akteur_innen der behandelten Problematik zusammen und begeben sich dabei an die Grenze von Kunst und sozialer Intervention. Oder aber sie sind selbst Betroffene, die künstlerische Strategien verwenden, um ihren politischen Forderungen größere Wirksamkeit zu verleihen und andere Formen der gemeinschaftlichen und symbolischen Solidarität zu begründen.²¹¹

²⁰⁸ „Verfremdung des gewohnten Zustandes der traditionellen Theatralität und als Annäherung an die Sphäre des Alltags zu begreifen.“, übers. v. mir, in: Diéguez, *Escenarios liminales*, S. 66.

²⁰⁹ „eine komplexe Zone, in der sich das Leben und die Kunst verschränken, die ethische Bedingung und das ästhetische Schaffen, als Aktion der Präsenz in einem Medium repräsentationaler Praktiken.“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 24.

²¹⁰ Vgl. Ebd., S. 41.

²¹¹ Vgl. Ebd., S. 38.

Diéguez differenziert in ihrer Analyse bewusst nicht zwischen künstlerischen Projekten und politisch oder sozial motivierten Aktionen von Bürger_innen oder bestimmten sozialen Bewegungen, sondern summiert sie unter dem Begriff „prácticas escénicas“²¹². Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Repräsentationsstrategien des traditionellen Theaters durch eine spezifische Präsenz der Körper, Materialien und der Aufführungssituation ersetzen und sich damit nach Diéguez immer an der Grenze von künstlerischer und politisch-sozialer Intervention befinden, in denen die ästhetische Dimension durch eine ethische ergänzt wird.

Die Begriffe der „escena expandida“ und der liminalen Praktiken entziehen sich starren Kategorien und Definitionen und machen dabei unterschiedliche Konzepte wie Ausdehnung und Liminalität produktiv, um bestimmte Phänomene performativer Handlungen zu erfassen, die sich den klaren Zuordnungen zu den Kategorien „Kunst“ oder „Leben“ entziehen.

3.1.3 Performances der Zeugenschaft

Wie schon deutlich gemacht wurde, ist Zeugenschaft gerade in der aktuellen Situation in Mexiko ein wichtiges Mittel der Aufarbeitung, des Protests und der Resistenz und findet sich entsprechend auch häufig als Element oder aber Anlass von künstlerischen und kulturellen Performances. Da es in dieser Analyse jedoch nur um Bezeugungsprozesse geht, welche die gegenwärtige Gewalt thematisieren und dabei nicht das fiktionale, sondern das reale Zeugnis im Zentrum der Untersuchung steht, wurden viele szenische und kulturelle Praktiken aus dieser Analyse ausgeklammert.²¹³ Die ausgewählten Performances sind sowohl unter dem Begriff der „escena expandida“, als auch als liminale Praktiken bestimmbar, jedoch dabei sehr unterschiedlich in ihrer Konzeption und Durchführung, als auch in den verwendeten Zeugnisformen.

Das interdisziplinäre Kollektiv *Colectivo Danzarena A.C.* aus dem nördlichen Bundesstaat Chihuahua besteht aus drei Frauen und bietet neben ihrer praktischen Arbeit als

²¹² „szenische Praktiken“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 18.

²¹³ Viele Arbeiten der „escena expandida“ setzen sich mit den aktuellen politischen und sozialen Prozessen in Mexiko auseinander und verwenden dabei reale Zeugnisse und Zeugenberichte, wie in *Baños Romas* von *Teatro Línea de Sombra*, ein dokumentarisches Theaterstück über die Geschichte des Boxers José „Mantequilla“ Napoles und die Reise des Theaterkollektivs nach Ciudad Juárez, oder *Atlas de Electores* von *Teatro Ojo*, eine mehrwöchige Lecture-Performance anlässlich der Präsidentschaftswahlen in Mexiko 2012. Jedoch zeugen sie dabei nicht direkt und explizit von der Gewalt, sondern beschreiben andere soziale und politische Phänomene, in denen Gewalt als ein Faktor auftritt, jedoch nicht im Zentrum des Projekts steht. Obwohl auch die Arbeiten von *Teatro Línea de Sombra*, *Teatro Ojo* und anderen Kollektiven für die Analyse der Zeugenschaft in Performances herangezogen werden könnten, werden diese hier aufgrund der Eingrenzung des Themas auf Zeugenschaft der Gewalt in Mexiko und auch aufgrund des Umfangs der Arbeit nicht in die Untersuchung mit einbezogen. Für einen Überblick über diese Arbeiten siehe: Charpentier/Ortiz, „El giro social“, S. 76, 77.

Performance- und Tanzkollektiv auch Workshops und Fortbildungen in kontemporärem Tanz, Theater und Performance an. Dabei wird *Danzarena* nur teilweise durch staatliche und universitäre Fördermittel finanziert, arbeitet jedoch größtenteils unabhängig von Institutionen. In ihrer Performance *Mejor desnudos* wird die Gewalt im Norden Mexikos durch die Zeugnisse der dort lebenden Performerinnen thematisiert und dabei in einem zweiten Schritt auch dem Publikum die Möglichkeit zur Zeugenschaft gegeben. Die den Zuschauer_innen gestellte Frage „¿Tú serías capaz de despojarte de tu ropa para vestirla a ella/él?“²¹⁴ löst eine Kette des Bezeugens aus, in der eine Person aus dem Publikum über die eigene Gewalterfahrung spricht, während sie eine andere, entkleidete Person anzieht.

Neben *Mejor desnudos* steht die sprachliche Rekonstruktion der individuellen Erfahrungen der Gewalt auch im Mittelpunkt der Aktionen *De cuerpo presente* und *Muros de réplica* von Lorena Wolffer, die im öffentlichen Raum durchgeführt werden. Die Gewalterlebnisse von Frauen aus einem Frauenhaus in Mexiko Stadt werden dabei öffentlich hörbar und sichtbar gemacht und regen so als relationale Dispositive die Passant_innen zu einer sekundären Zeugenschaft an. Lorena Wolffer gilt als eine der bekanntesten Performancekünstler_innen in Mexiko und trug maßgeblich zur Gründung verschiedener Aufführungsorte für Performancekunst sowie zur Etablierung der Performancekunst als anerkannter Disziplin bei. In den letzten Jahren verlagerte sie ihre Arbeiten und Aktionen in den öffentlichen Raum, wo sie einerseits Begegnungsorte für Frauen schafft und gleichzeitig die Gewalt an Frauen sichtbar macht. Ihre Projekte oszillieren dabei immer zwischen künstlerischer Aufführung und sozial-politischer Intervention.²¹⁵

Die Bürger_inneninitiative *Bordando por la Paz* ist gänzlich selbstfinanziert und dabei über bundestaatliche, als auch nationale Grenzen hinweg kollektiv organisiert. Obwohl sie 2011 von einer Gruppe von Künstler_innen ins Leben gerufen wurde, ist ihre Motivation vor allem eine politische, die sich mit ästhetischen Mitteln und performativen Strategien verschränkt. In der Aktion *Bordando por la Paz*, Sticken für den Frieden, steht nicht das sprachliche, sondern das schriftliche Zeugnis im Zentrum der Analyse. Auf öffentlichen Plätzen werden in einem kollektiven Akt weiße Stofftaschentücher mit den Namen und den Daten ermordeter oder verschwundener Menschen bestickt. Der Akt des Stickens wird hier als ein performativer Akt der ethischen Stellvertretung gelesen und die bestickten

²¹⁴ „Wärst du fähig, dich deiner Kleider entledigen, um sie/ihn zu bekleiden?“, übers. v. mir, in: Colectivo Danzarena A.C., „Mejor desnudos (partitura de acción)“, in: Gabriel Yépez (Hg.), *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura. Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan*, Mexiko Stadt 2012, S. 251-259, hier S. 256.

²¹⁵ Vgl. Lorena Wolffer, „Obra“, *Lorena Wolffer*, o.J., <http://www.lorenawolffer.net/00home.html>, Zugriff: 06.12.2014.

Tücher selbst als Formen eines lebendigen Archivs. Die Liminalität der Aktionen erwächst dabei einerseits aus den Konditionen der Produktion und der öffentlichen Durchführung, aber andererseits auch aus der Motivation des Protests gegen die gegenwärtige Regierung und Gewalt.

Auch die Protestpraktiken der Angehörigen der verschwundenen Menschen in Mexiko zeichnen sich durch die Verschränkung von politischer Demonstration mit performativen und ästhetischen Mitteln aus. Dabei kann keine bestimmte Gruppe oder Vereinigung ausgemacht werden, die diese Proteste vornehmlich organisiert, sondern es sind meistens zahlreiche zivile Organisationen und Einzelpersonen daran beteiligt. Die Protestaktionen und Kundgebungen, in denen die Beteiligten für eine Aufklärung des Verschwindens ihrer Angehörigen demonstrieren, benutzen dabei performative Strategien, um die Namen und Daten der Verschwundenen öffentlich zu machen und die Dimension der humanitären Katastrophe zu verdeutlichen. Sie werden hier als kulturelle Praktiken des Protests und der Zeugenschaft analysiert, in denen die Beteiligten mit ihrem eigenen Körper stellvertretend Zeugnis für die Abwesenheit ihrer verschwundenen Angehörigen ablegen.

Auch in der Performance *Alfombra roja* der Künstlerin Rosa María Robles, welche im Rahmen der Ausstellung *Navajas* gezeigt wurde, wird der Körper selbst zum Zeugnis für die aktuelle Gewalt. Bei der Ausstellungseröffnung 2007 in Culiacán hatte Robles blutbeschmierte Decken ausgestellt, in denen an den Tatorten von Gewaltverbrechen gefolterte Körper aufgefunden worden waren. Nachdem diese kurz darauf von der Polizei beschlagnahmt wurden, entschied Robles, selbst mit ihrem Körper die täglichen Morde ins Gedächtnis zu rufen.²¹⁶ Sie lässt sich in der Performance so in Anwesenheit der Museumsbesucher_innen Blut entnehmen und verteilt dieses über auf dem Boden ausgelegte Decken, um stellvertretend für die Ermordeten zu zeugen. Als plastische Künstlerin arbeitet sie an Ausstellungen in dafür ausgewiesenen Räumen, überschreitet diese jedoch vor allem in der Herstellung ihrer Ausstellungsobjekte, indem sie reale Materialien in ihre Arbeiten einbringt.

Auch Teresa Margolles versteht sich als plastische Künstlerin, experimentiert jedoch in vielen ihrer Ausstellungen auch mit Performancekunst und der körperlichen Aktivierung ihrer Skulpturen und Objekte. Stärker noch als bei Robles spiegelt sich im Produktionsprozess als auch in der daraus entstehenden Rezeptionssituation die Liminalität ihrer Arbeiten wieder, die durch die Verwendung realer Materialien entsteht.

²¹⁶ Vgl. Merry MacMasters, „Protagoniza Rosa María Robles su versión fotográfica del Ángel de la Independencia“, *La Jornada*, 26.08.2010, <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/26/cultura/a05n1cul>, Zugriff: 09.12.2014.

Die Objekte und Flüssigkeiten fungieren in Margolles Arbeit so als stumme Zeugnisse, die von den Besucher_innen und Performer_innen sprechend gemacht werden. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird ihre Skulptur und Performance *La promesa*, ‚Das Versprechen‘ analysiert, in der sie die zerkleinerten Reste eines aufgrund der Gewalt verlassenen Hauses aus Ciudad Juárez in dem Museum für zeitgenössische Kunst MUAC von Mexiko Stadt ausstellt, um diese dort jeden Tag sukzessiv auf dem Boden des Ausstellungsraumes zu verteilen. Das Material wird zum Zeugnis für die Abwesenheiten, die sich in diese Überreste eingeschrieben haben und macht die Besucher_innen dabei zu Spurenleser_innen der Gewalt.

Die Ausweitung, die im Konzept der „escena expandida“ beschrieben wird, als auch die Liminalität, die Diéguez in den gegenwärtigen lateinamerikanischen Theatralitäten feststellt, öffnen den Blick so auf die spezifischen Charakteristika der Produktion und Aufführung der Performances, die dabei meist auch im Zusammenhang mit der darin geleisteten Zeugenschaft stehen. Alle Performances zeichnen sich in der Konzeption und Durchführung der Aktionen so durch eine Verschränkung von Realität und Repräsentation und damit auch Leben und Kunst aus. Diese Grenzstellung kann sowohl als ästhetisches Merkmal des Performativen, als auch als ethische Grundkondition und Bestreben von Performances der Zeugenschaft als liminale Praktiken gewertet werden. Indem sie reale Zeugnisse verwenden, beziehen sie sich direkt auf die sie umgebende Wirklichkeit, die sie selbst teilweise auch als Schauplatz und Interventionsort benutzen. Die spezifische Liminalität dieser Performances entsteht so vor allem durch ihre Funktion der Zeugenschaft der aktuellen Gewalt, die sie an der Grenze von künstlerisch-ästhetischer und politisch-ethischer Aktion verortet.

Interessant ist dabei, dass neben den Beteiligten an den Protestpraktiken und *Bordando por la Paz* alle ausgewiesenen Künstlerinnen Frauen sind und bis auf Lorena Wolffer aus dem Norden Mexikos kommen. Die Herkunft der Künstlerinnen deutet vor allem auf die direkte Betroffenheit durch die Gewalt hin, der die Menschen im Norden Mexikos ausgesetzt sind und die auch die Künstlerinnen direkt, wie in *Mejor Desnudos* die Performerinnen von *Danzarena*, oder aber indirekt betrifft, wie zum Beispiel Robles und Margolles. Der Umstand, dass es durchweg weibliche Künstlerinnen sind, deren Performances hier untersucht werden, könnte durchaus Zufall sein, ist meiner Meinung nach aber vor allem auf die spezifische historische Entwicklung der Performancekunst in Mexiko zurückzuführen.

Wie der mexikanische Performancetheoretiker Antonio Prieto Stambaugh betont, erfuhr die in den 50er Jahren vor allem aus der plastischen Kunst als „arte no-objetual“²¹⁷ entstandene Performancekunst in Mexiko in den frühen 90er-Jahren einen starken Wandel. Die auch als „arte-acción“²¹⁸ betitelte Kunstform war nach Prieto anfangs durchweg politisch motiviert und charakterisierte sich größtenteils durch Interventionen des öffentlichen Raums.²¹⁹ Dies änderte sich laut Prieto Ende der 80er-Jahre, denn als Ursache und auch Folge der wachsenden Akzeptanz und Institutionalisierung der neu aufkommenden mexikanischen Performancekunst, fand diese vermehrt in geschlossenen Räumen statt und wandte sich immer weniger politischen Themen zu, sondern experimentierte mehr mit dem Körper und den ästhetischen Möglichkeiten des Mediums selbst.²²⁰ Eine Repolitisierung der Performancekunst in Mexiko stellt Prieto so primär in der feministischen Performancekunst seit den 80er-Jahren fest.²²¹ Auch heute sind es vor allem weibliche Performerinnen, die sich mit der politischen, sozialen und ökonomischen Gewalt an Frauen und Männern auseinandersetzen.²²² Auch wenn diese Perspektive hier aufgrund des Umfangs der Arbeit weitgehend unberücksichtigt bleiben muss, wirft sie einige Fragen auf, die auch in Bezug auf die Rolle der Zeugenschaft mitgedacht werden können. So wäre beispielsweise danach zu fragen, welche Schlüsse auf die besondere Präsenz von Frauen in kulturellen und künstlerischen Performances über die Gewalt in Mexiko gezogen werden könnten und welche besondere Stellung dabei dem weiblichen Körper zukommt.

²¹⁷ Maris Bustamante, „Non-objective arts in Mexico 1963-1983“, in: Coco Fusco (Hg.), *Corpus delicti. Performance Art of the Americas*, London/New York 2000, S. 225-239. Zu den Entwicklungen der Performance aus der nicht-gegenständlichen Kunst in Lateinamerika siehe: Juan Acha, „Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina“, in: Ders. (Hg.), *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas 1984, S. 221-242.

²¹⁸ Zu den Begriffen *performance* und *arte-acción* und den Schwierigkeiten dieser Begriffe in spanischer Sprache siehe: Diana Taylor, „Introducción. Performance, teoría y práctica“, in: Dies./ Fuentes, Fernando (Hg.), *Estudios avanzados de Performance*, Mexiko Stadt 2011, S. 7-29, hier S. 7f.

²¹⁹ Vgl. Alma B. Sánchez, *La intervención de la ciudad de México*, Mexiko Stadt 2003, S. 15.

²²⁰ Vgl. Antonio Prieto Stambaugh, „Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano“, in: Fuentes, Marcela /Diana Taylor, *Estudios avanzados de Performance*, S. 605-628, hier S. 611, 612.

²²¹ Vgl. Prieto, „Corporalidades políticas“, in: Guillermo Santamarina (Hg.), *Con el cuerpo por delante. 47882 minutos de performance*, Katalog zur 10. Muestra Interancional de Performance im Museum Ex-Teresa Actual, Mexiko Stadt 2011, S. 27-29, hier S. 613f.

²²² Zu feministischer Performancekunst in Mexiko siehe: Mónica Mayer, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, Mexiko-Stadt 2004; Josefina Alcázar, „Mujeres y Performance: el cuerpo como soporte“, *Latin American Studies Association LASA*, Washington D.C. 2001, n.pag.; <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=96>, Zugriff: 01.11.2014; Zu weiblicher und feministischer Artikulation im mexikanischen Theater mit einem umfangenden Anhang zu weiblichen Dramaturginnen und ihren Stücken: José Ramón Alcántara Mejía, „Postmodernidad, Postcolonialidad y Teatralidad femenina en el Teatro mexicano (1960-1990)“, in: Alfonso de Toro (Hg.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*, Madrid/Frankfurt am Main 2004, S. 337-390.

3.2 Texturen und Praktiken des Realen

Wie sowohl anhand der Überlegungen zur Liminalität als auch des Konzeptes der „escena expandida“ deutlich wurde, zeichnen sich die mexikanischen Performances der Zeugenschaft durch eine enge Verbindung mit der politischen und sozialen Realität aus, die sich einerseits in den Produktionsprozessen und der Form der Durchführung, als auch in der Verwendung realer Zeugnisse unterschiedlicher Art widerspiegelt. Doch Realität im Sinne von etwas Wahrhaftigem und damit Realem ist im gegenwärtigen Mexiko kaum noch greifbar, einerseits aufgrund des unfassbaren Exzesses und der Grausamkeit der Gewalt, aber andererseits auch wegen der Verschleierung der Ereignisse durch die Regierung. So konstatiert der mexikanische Schriftsteller Juan Villoro: „En este nuevo escenario, los sucesos se confunden con simulacros.“²²³ Eine Grenze zwischen Fiktion und Realität, Inszenierung und Ereignis, Opfern und Täter_innen sowie Regierung und Drogenkartellen kann nach Ereignissen wie der Verschleppung der 43 Studenten des Lehrer_innenseminars Ayotzinapa so kaum mehr gezogen werden. In Mexiko befindet sich so nicht nur die politische und soziale Wirklichkeit selbst, sondern auch der Bezug zu dieser in einer tiefen Krise. Wie mit Blick auf Felmans Überlegungen deutlich wird, erwächst aus dieser „crisis of truth“²²⁴ nicht nur eine andere Beziehung zur Realität, sondern vor allem auch das Bedürfnis, die Wirklichkeit und damit die Wahrheit wiederherzustellen und zu begreifen. Das starke Aufkommen von Zeugenschaft in Literatur, Kunst und anderen sozialen Praktiken nach traumatischen Ereignissen hängt nach Felman so direkt mit einer Krise der Evidenz zusammen. Denn Zeugenschaft erwächst für sie immer aus der Notwendigkeit der Suche nach der Wahrheit und Wirklichkeit, die sie als schmerzhaften, aber unerlässlichen Prozess beschreibt, der aber notwendig sei, um vergangene und damit auch aktuelle Geschehnisse zu begreifen und zu verarbeiten:

„To seek reality is both to set out to explore the injury inflicted by it – to turn back on, and to try to penetrate, the state of being stricken, wounded by reality (wirklichkeitswund) – and to attempt, at the same time, to reemerge from the paralysis of this state, to engage reality (Wirklichkeit suchend) as an advent, a movement, and as a vital, critical necessity of moving on. It is beyond the shock of being stricken, but nonetheless within the wound and from within the woundedness that the event, incomprehensible through it may be, becomes accessible.“²²⁵

²²³ „In diesem neuen Szenarium vermischen sich die Ereignisse mit Trugbildern.“, übers. v. mir, in: Juan Villoro, „Alfombra roja“, *Revista Clarin*, o.J., http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2008/11/29/_01811480.htm, Zugriff: 08.12.2014.

²²⁴ Felman, „Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching“, S. 6.

²²⁵ Ebd., S. 28.

Als verkörperte Erinnerungs- und Wissenspraktiken machen die künstlerischen Aktionen und organisierten Protestperformances, die hier untersucht werden, oft verschwiegene, verharmloste und dabei für die gesamte Bevölkerung sehr schmerzhaft Realitäten öffentlich und damit auch zugänglich für nicht direkt betroffene Menschen. Die in alle Bereiche des Lebens hineinwirkende Situation der Gewalt die in *Mejor desnudos* thematisiert wird, die Gewalt an Frauen, von der Wolffs Aktionen zeugen oder auch die Namen und Daten der Verschwundenen in den Protestaktionen, werden durch die Performances sichtbar und hörbar gemacht und dadurch zu einem Teil des kollektiven Gedächtnisses und der sozialen und politischen Wirklichkeit.

Eine besondere Stellung kommt den Performances dabei dadurch zu, dass sie nicht vergangene Geschehnisse, sondern die aktuelle Wirklichkeit bezeugen, in der sie sich selbst gegenwärtig befinden. Diese unmittelbare Nähe zur bezeugten Gewalt als Opfer, Angehörige oder aber auch aktive und passive Zeug_innen stellt eine bestimmte Form der Verschränkung mit der sozialen Wirklichkeit her, wie auch die Journalistin Maite Málaga angesichts der Performance *Mejor desnudos* beschreibt:

„Si el desastre es lo que queda después de la catástrofe [...] ¿cómo se puede habitar la catástrofe? Porque lo potente de la propuesta de Danzarena no es mostrar cuerpos desnudos, sino cuerpos que viven en la catástrofe.“²²⁶

Das Paradox des „Bewohnens“ und so des permanenten Zustandes der eigentlich als temporär definierten Katastrophe, weist so auch auf die Schwellensituation zwischen Alltag und Ausnahmezustand in Mexiko hin, mit der die Künstler_innen und Akteur_innen der Performances täglich konfrontiert sind. Die Performances machen dabei diese gegenwärtige Katastrophe selbst zum Schauplatz, zur Bühne und zum Gegenstand ihrer Bezeugungsprozesse, indem sie die zurückbleibenden Spuren der Gewalt in Sprache, Schrift, Körper und Material in ihrem realen So-Sein sichtbar machen. Damit stellen sich die Akteur_innen und Künstler_innen gegen die Verharmlosung, Undarstellbarkeit oder Normalisierung der Gewalt, die vor allem von der Regierung und der von ihnen kontrollierten Medien betrieben wird. Die Direktorin des Kunstinstituts von San Luis Potosí, Laura Elena González, sieht die Ausstellung *Navajas* von Rosa María Robles so als eine notwendige Konfrontation gegen das Verdrängen, und damit auch die kollektive, passive Mittäterschaft an der aktuellen Gewalt:

²²⁶ „Wenn das Desaster das ist, was nach der Katastrophe bleibt [...]: Wie kann man die Katastrophe bewohnen? Weil das Ausschlaggebende des Konzepts von Danzarena ist nicht nackte Körper zu zeigen, sondern Körper, die in der Katastrophe leben.“, übers. v. mir, in: Maite Málaga, „Cuarto día de Re/Posiciones“, *Habitar la catástrofe, Re/Posiciones. Preferimos no hacerlo*, Februar 2013, <http://reposiciones.wordpress.com/2012/02/20/cuarto-dia-de-reposiciones-habitar-la-catastrofe-maite-malaga/>, Zugriff: 08.12.2014.

„¿Para erradicar la violencia que asola al país es menester voltearle la espalda? ¿No será mejor enfrentar sus resultados: ver cobijas ensangrentadas [...]? Nos rodea, sí, una gran violencia. Pero también hay una violencia que cada uno de nosotros genera o propicia, con su silencio o su pasividad [...]“²²⁷

3.2.1 Wiederaneignung der Wirklichkeit

Indem die Performances Zeugenschaft von der Gewalt in Mexiko leisten, setzen sie sich als liminale Praktiken in direkte Beziehung zur sozialen und politischen Wirklichkeit, indem sie diese nicht nur dokumentieren, sondern aus dieser Realität heraus zeugen und dabei ein verkörpertes „Gegen-Gedächtnis“ hervorbringen. Dieses „Gegen-Gedächtnis“ zeichnet sich dadurch aus, dass es durch andere Perspektiven auf die aktuelle Realität geprägt ist und dabei Stimmen und Narrativen sichtbar macht, die in den staatlichen Medien und Regierungserklärungen ignoriert oder mutwillig zum Schweigen gebracht werden. Dabei speist dieses Gedächtnis sich aber aus der Realität selbst und ist nicht als Herstellung, sondern vielmehr als Wiederaneignung der entzogenen, verzerrten und zensierten Wirklichkeit zu begreifen. Diese Rückeroberung der Realität bildet für den spanischen Theaterwissenschaftler José A. Sánchez die wichtigste Grundmotivation für die Wende zum Dokumentarischen in Film, Fernsehen und den szenischen Künsten in den letzten Jahrzehnten. In seinem in Mexiko verlegten und viele Beispiele lateinamerikanischen Theaters zitierenden Buch „Prácticas de lo real en la escena contemporánea“²²⁸, fragt er nach der Beziehung von Wirklichkeit und deren Repräsentation in den szenischen Praktiken der Gegenwart. Er verbindet das Aufkommen des Dokumentarischen so primär mit der zunehmenden „Gesellschaft des Spektakels“²²⁹, der durchweg theatraalisierten Welt der Repräsentation und des Konsums, der sich künstlerische Projekte entgegenstellen, indem sie die reale und authentische Materialität und Sinneswahrnehmung in Aufführungen betonen. Ausgehend von einem historischen Überblick über den Bezug zum Realen in unterschiedlichen Epochen siedelt er den „Return of the Real“²³⁰, wie Hal Foster proklamiert, in den 1990er-Jahren an. Diese Tendenz findet für Sánchez gerade nicht nur auf der thematischen, bildlichen oder

²²⁷ „Um die Gewalt an der Wurzel zu packen, die das Land zerstört, muss man ihr dazu den Rücken zukehren? Wäre es nicht besser, sich ihrem Ergebnis zu stellen, den blutbeschnittenen Decken? [...] Uns umgibt, ja, eine große Gewalt. Aber es gibt auch eine Gewalt, die jeder von uns erzeugt oder begünstigt, durch sein Schweigen oder seine Passivität [...]“, übers. v. mir, in: Laura Elena González, „[El trabajo de Rosa María Robles]“, in: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes u.a. (Hg.), *Navajas. Primera y segunda parte 2007-2012*, Programmheft zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Difusión Cultural „Raúl Gamboa“, San Luis Potosí 2012, n.pag.

²²⁸ „Praktiken des Realen im kontemporären Theater“, übers. v. mir, in: Sánchez, José A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Vorwort von Rodolfo Obregón, Mexiko Stadt 2012, S. 15.

²²⁹ Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. v. Jean-Jacques Raspaud, Hamburg, 1978; (Orig. *La Société du spectacle*, 1967).

²³⁰ Hal Foster, *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*, Massachusetts 1996.

Zeichenebene statt, wie es in der Strömung des Realismus der Fall war, sondern ist vielmehr ein Versuch der Zurückgewinnung der Realität durch eine „*experiencia concreta*“²³¹ und damit einer künstlerischen Praxis „*directamente comprometida en lo político y en lo social*“.²³²

Auch in den hier analysierten Performances scheint diese Rückeroberung der Realität entgegen der politischen oder medialen Instrumentalisierung auf. Sánchez Diagnose des Verlusts der Wirklichkeit und deren Rückeroberung in szenischen und anderen künstlerischen Praktiken, verbindet sich so stark mit der aktuellen Situation in Mexiko und den exzessiven Gewaltpraktiken sowie ihrer medialen Repräsentation. „*Estamos, más bien, frente a la exacerbación, teatralización y progresión de una violencia espectacular y sin medida.*“²³³ Wie der Kurator Cuauthémoc Medina im Katalog zur Ausstellung „*¿De que otra cosa podríamos hablar?/What else could we talk about?*“ von Teresa Margolles auf der Biennale 2009 in Venedig betont, setzen Margolles Installationen diesen Medienbildern der enthaupteten, gefolterten und zerstückelten Körper keine „*violencia domesticada*“²³⁴, entgegen, sondern sie erschafft aus den realen Überresten der Verbrechen, wie den Körperflüssigkeiten der Ermordeten oder materiellen Überresten von Tatorten, verfremdete „Nicht-Objekte“, die jeglicher Repräsentation und Konsumierbarkeit resistieren. Auch *La Promesa* repräsentiert kein Haus oder Ruine, sondern die Überreste in Form einer kniehohen Mauer aus Schutt sind in ihrer ungeschmückten Materialität und Realität absolut präsent. Ähnliches geschieht in der Performance *Alfombra roja* von Rosa María Robles, wobei hier aber primär die reale Körperlichkeit betont wird, indem sich die Künstlerin in der Performance selbst Blut abnehmen lässt und mit diesem die Decken ‚bemalt‘. Der Körper stellt in Sánchez Analysen den Kern des Realen in szenischen Praktiken dar, denn er ist als Grundelement der Theatralität nicht gänzlich fiktionalisierbar:

„Cualquier tentativa de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo. El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo.“²³⁵

²³¹ „konkrete Erfahrung“, übers. v. mir, in: Sánchez, *Prácticas de lo real*, S. 23.

²³² „dem Politischen und Sozialen direkt verpflichtet“, übers. v. mir, in: Ebd.

²³³ „Wir befinden uns vielmehr vor dem Wiederaufleben, der Theatralisierung und dem Gedeihen einer spektakulären und maßlosen Gewalt.“, über. v. mir, in: Cuauthémoc Medina, „Espectralidad materialista“, in: Ders. (Hg.), *¿De qué otra cosa podemos hablar?/What else can we talk about*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung auf der 53. Biennale in Venedig 2009, Madrid/Mexiko Stadt 2009, S. 14-30, hier S. 27.

²³⁴ „domestizierte Gewalt“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 25.

²³⁵ „Jeder Versuch der Wiedergewinnung des Realen geschieht durch die Behauptung des Körpers. Der Körper des Schauspielers stellt die Grenze der Repräsentation dar: der Schauspieler kann durch die Sprache oder eine visuelle Maskierung so tun als ob er ein anderer wäre, aber er kann sich nicht von

Die Verortung des Realen in der phänomenalen Materialität der Körperlichkeit ist gerade für die Verkörperungsprozesse der Zeugenschaft und der darin wirkenden verkörperten Erinnerung entscheidend. Wie schon im Hinblick auf die Performativität des Zeugnisses deutlich wurde, wird die Körperlichkeit einer Zeugin oder eines Zeugen selbst als Evidenz und Zeugnis gelesen und birgt so auch die letzte Wahrheit.²³⁶ Im Ausziehen der Zuschauer_innen in *Mejor desnudos* und auch dem Ausstellen des Körpers in den Protestpraktiken steht die reale Körperlichkeit der Beteiligten im Vordergrund, die in ihrem materiellen So-Sein selbst zum Zeugnis wird. Der Körper in seiner genetischen und materiellen Evidenz wird gerade auch in den Protesten für die Verschwundenen bedeutend. Die Angehörigen setzen hier nicht nur stellvertretend ihre eigene körperliche Anwesenheit der physischen Abwesenheit der Vermissten entgegen, sondern bezeugen durch ihre genetische Zugehörigkeit auch deren Existenz.²³⁷ Die realen Körper trotzen Sánchez zufolge dem „simulacro de realidad impuesto por los medios de comunicación“²³⁸ und damit im Falle der mexikanischen Performances, der Spektakularität, Verharmlosung und Normalisierung der Gewalt.

3.2.2 Verschränkung von Ästhetik und Ethik

Während Sánchez die Praktiken des Realen in der materiellen und realen Körperlichkeit verortet und davon ausgehend die Kategorien Zeit, Raum, sowie die Interaktion mit den Beobachtenden auf ihre Beziehung zur Wirklichkeit untersucht, führt Ileana Diéguez den Gedanken des realen Körpers und der realen Handlung weiter und verbindet ihn mit dem Begriff des Ethischen. Ausgehend von den Untersuchungen des Realen in kontemporären szenischen Praktiken durch Sánchez, Helga Finter, Maryvonne Saison und Hans-Thies Lehmann appelliert für sie die Wiederkehr des Realen an „un entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista.“²³⁹ Mit Referenz auf Saison und der relationalen Ästhetik Nicolas Bourriards begreift Diéguez das Reale in

seinem Körper lösen, er kann nicht so tun als ob er ein anderer Körper wäre.“, übers. v. mir, in: Sánchez, *Prácticas de lo real*, S. 322.

²³⁶ Zum Körper als letzter Evidenz und Zeuge siehe: Elsa Blair Trujillo, „La política punitiva del cuerpo: ‚economía del castigo‘ o mecánica del sufrimiento en Colombia, in: Instituto de Estudios Políticos Universidad de Antioquia (Hg.), *Estudios Políticos*, Bd.36, Antioquia 2010, S. 39-66; sowie das Kapitel 4.2 „Körperzeugnisse“ in dieser Arbeit.

²³⁷ Auf die Rolle der genetischen DNA in Protestperformances macht Diana Taylor am Beispiel der Demonstrationen der *Madres de la Plaza de Mayo* in Argentinien aufmerksam. Vgl. Diana Taylor, „‚Usted está aquí‘: El ADN del Performance“, in: Dies./Fuentes, *Estudios avanzados de Performance*, S. 403-430.

²³⁸ „Simulakrum der durch die Medien aufgezwungenen Realität.“, übers. v. mir, in: Sánchez, *Prácticas de lo real*, S. 306.

²³⁹ „eine Verschränkung zwischen dem Sozialen und Künstlerischem, das ethische Engagement des Künstlers betonend.“, übers. v. mir, in: Diéguez, *Escenarios Liminales*, S. 51.

dieser Verschränkung von Ethik und Ästhetik als „praxis vital“²⁴⁰, welche über die autoreferentielle, rein ästhetische Erfahrung hinausgeht und als körperliches Erleben in der sozialen und politischen Wirklichkeit verortet ist.

Dabei unterscheidet sich ihre Auffassung stark von Lehmanns Begriff des Realen im postdramatischen Theater, der von einer „Ästhetik des Einbruchs des Realen“²⁴¹ spricht:

„Erst das postdramatische Theater hat die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptionell fortwährend ‚mitspielenden‘ Ebene des Realen explizit zum Gegenstand nicht nur – wie in der Romantik – der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht.“²⁴²

Lehmann findet das Auftreten des Realen im Theater in einer so genannten „Ästhetik der Ununterscheidbarkeit“²⁴³ wieder, die keine klare Unterscheidung der Inszeniertheit oder Zufälligkeit der realen Elemente und Situationen im Theater zulässt und betont so immer wieder die Grenzstellung von Ästhetik und den darin vorhandenen „außerästhetischen Werten“²⁴⁴. Dieses Spannungsverhältnis bestimmt er als Voraussetzung von Theatralität: „Ohne Reales kein Inszeniertes, Repräsentation und Präsenz, Spiel und Performance [...]“.²⁴⁵ Das Reale verortet er immer auf der ästhetischen Ebene des Theaters und weist dessen Einbruch als selbstreferentiell und weiteres ästhetisches Mittel aus: „Nicht das Vorkommen von ‚Realem‘ als solchem, sondern seine selbstreflexive Verwendung kennzeichnet die Ästhetik des postdramatischen Theaters.“²⁴⁶ Lehmann betont zwar das Erwachen einer Verantwortung des Publikums in diesen realen Situationen, weist dabei aber den Schauspieler_innen keine ethische Handlungsdimension zu, sondern benennt ihr physisches So-Sein als „autosuffiziente Körperlichkeit“²⁴⁷.

Diéguez greift Lehmanns Überlegungen auf, sieht jedoch die lediglich ästhetisch begriffene Präsenz, die Lehmann den Agierenden zuweist, als zu kurz gegriffen an, um liminale Theatralitäten zu untersuchen, die sich an der Grenze von Kunst und Alltag ansiedeln. Die spezifische Körperlichkeit geht für sie in den liminalen Praktiken über eine rein materielle, ästhetische und autoreferentielle Präsenz hinaus und müsse als eine ethische Handlung der Akteur_innen gelesen werden, die immer auch sozial und politisch motiviert ist: „La condición del performer [...] enfatiza una política de la presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las

²⁴⁰ „vitale Praxis“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 51.

²⁴¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 175.

²⁴² Ebd., S. 171.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd., S. 174.

²⁴⁵ Ebd., S. 175.

²⁴⁶ Ebd., S. 176.

²⁴⁷ Ebd., S. 163.

historias y los personajes dramáticos.“²⁴⁸ Das ethische Engagement der Künstler_innen stellt sie spezifisch in den „Teatralidades testimoniales“²⁴⁹, also den Theatralitäten der Zeugenschaft fest. Am Beispiel der Arbeiten des kolumbianischen Künstler_innenkollektivs *Mapa Teatro* arbeitet sie heraus, dass durch die Bezeugungsprozesse das Reale nicht nur poetisiert wird oder ein einbrechendes Moment darstellt, sondern die Aufführungen zu real wirksamen Handlungen werden.²⁵⁰

Die Theatralitäten der Zeugenschaft grenzt sie jedoch klar von den dokumentarischen Tendenzen des Theaters der 60er-Jahre ab. Denn im Gegensatz zur Allgemeingültigkeit der entpersonalisierten und typifizierten, fiktionalen Zeugenschaft im Dokumentarischen Theater, betonen die aktuellen szenischen Praktiken in Lateinamerika nach Diéguez die individuelle Erinnerung und das subjektive Erleben. In dieser Verschiebung des Interesses von der Makro- auf die Mikroebene der Subjektivität sieht Diéguez den Versuch, auch die Erfahrungen marginalisierter Gruppen und Individuen hörbar und sichtbar zu machen.²⁵¹

Die lateinamerikanische Theatralitäten der Zeugenschaft bezeichnet Ileana Diéguez so als „texturas de lo real“²⁵², also als Texturen des Realen, die das Ästhetische gänzlich überschreiten und sich in der Wirklichkeit selbst verorten, wodurch sie nicht in die dramatischen Texte, Bühnenhandlungen oder physischen Anordnungen von Publikum und Akteur_innen einbrechen, sondern diese vielmehr unterbrechen.²⁵³ Nach Diéguez liegt der Unterschied zu anderen dokumentarischen Strategien in der spezifischen Unmittelbarkeit und Präsenz des Realen, die in den zeugenden Körpern selbst verortet ist. Politisches Theater, Performance und Protestpraktiken können mithilfe der Überlegungen von Diéguez als ästhetisch-ethische Akte begriffen werden, die direkt in der sozialen und politischen Realität stattfinden und diese auch verändern.

Auch in den hier analysierten mexikanischen Performances der Zeugenschaft steht diese ethische Komponente in Bezug auf das Reale im Vordergrund, die über eine nur „selbstreflexive Verwendung“²⁵⁴ im Sinne Lehmanns hinausgeht. Denn neben der Implementierung des Realen in den ästhetischen Strategien und performativen Aspekten der Aufführung liegt vor allem in der Zeugenschaft und der dadurch entstehenden Verschränkung von künstlerischem und politisch-sozialem Akt eine zutiefst ethische

²⁴⁸ „Der Zustand des Performers [...] betont eine Politik der Präsenz indem er eine ethische Beteiligung miteinschließt, ein Risiko in seinen Aktionen, die ohne das Verbergen hinter Geschichten und dramatischen Figuren stattfinden.“, übers. v. mir, in: Diéguez, *Escenarios liminales*, S. 50.

²⁴⁹ „testimonialen Theatralitäten“, übers. v. mir, in: Ebd., S.142.

²⁵⁰ Ebd., S. 142, 143.

²⁵¹ Diéguez, *Escenarios liminales*, S. 153.

²⁵² „Texturen des Realen“, übers. v. mir, in: Ebd.

²⁵³ Ebd., S. 51.

²⁵⁴ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 176.

Dimension begründet. Die hier vorgestellten Performances der Zeugenschaft operieren als liminale Praktiken an der Grenze von Kunst und politischem Aktivismus, da die meisten nicht primär ästhetisch, sondern vor allem auch ethisch und politisch motiviert sind. Dabei sind die hier vorgestellten Beispiele durch eine jeweils unterschiedliche Gewichtung der ästhetischen oder politisch-ethischen Motivation markiert. Während die Protestaktionen der Angehörigen und die Initiative *Bordando por la Paz* politische Ziele verfolgen und theatrale, ästhetische Strategien benutzen, um ihre Effektivität und die Vermittlung der Inhalte und Forderungen zu verstärken, ordnen sich die anderen Performances selbst in den Bereich der Kunst ein, betonen dabei aber die politischen Beweggründe für ihre Arbeiten. Lorena Wolffer bezeichnet sich selbst so als „artist and cultural activist“²⁵⁵, und auch Robles und Margolles stellen in ihren Ausstellungskatalogen und Interviews ihre Verantwortung und politisches Engagement als Künstlerinnen heraus. Robles betont nicht nur ihre Rolle als Künstlerin, sondern vor allem auch als betroffene Bürgerin, die durch ihre Ausstellungen zu einer Reflexion über die Gewalt anregen will.²⁵⁶ Margolles begreift ihre Arbeiten als Möglichkeit der nationalen und internationalen Artikulation über die Realität der Gewalt in Mexiko: „Para mi un punto clave es hacer estructuras para contar lo que está sucediendo en el país, en mi pueblo o lo que estoy viendo en la morgue.“²⁵⁷

Als Texturen des Realen, im Sinne von Text, allerdings auch als etwas haptisch und direkt Erleb- und Berührbares im Sinne von Oberfläche oder Gewebe, ist in den Performances der Zeugenschaft keine Ebene der fiktionalen Repräsentation vorhanden, sondern, wie es Diéguez und auch Sánchez feststellen, das Reale absolut präsent. An der Aktion *Limpieza*²⁵⁸ von Teresa Margolles, die damit beispielhaft für die Performances von Robles, *Danzarena*, Lorena Wolffer und auch den politischen Aktionen des Protests und *Bordando por la Paz* steht, wird deutlich, wie die testimonialen Strategien den spektakulären Medienbildern eine Direktheit der Präsenz und eine anti-repräsentative Einfachheit gegenüberstellen. In *Limpieza* ließ Margolles den Boden des mexikanischen Pavillons der Biennale in Venedig 2009 täglich mit einer Mischung aus Blut und Wasser von in Mexiko ermordeten Menschen wischen - ein scheinbar unsichtbarer Akt der Negation von

²⁵⁵ Lorena Wolffer, „LW Bio“, *Lorena Wolffer*, 2014, www.lorenawolffer.net/04archivos/files/eng/lw_bioeng.pdf, Zugriff: 22.11.2014.

²⁵⁶ Vgl. Merry MacMasters, „Protagoniza Rosa María Robles su versión fotográfica del Ángel de la Independencia“, *La Jornada*, 26.08.2010, <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/26/cultura/a05n1cul>, Zugriff: 09.12.2014.

²⁵⁷ „Für mich ist der entscheidende Punkt, Strukturen zu schaffen, um zu erzählen, was gerade im Land, in meiner Bevölkerung passiert oder was ich im Leichenschauhaus sehe.“, übers. v. mir, in: Teresa Margolles/ Cuauhtémoc Medina/Taiyana Pimientel, „Conversación“, in: Medina, Cuauhtémoc (Hg.), *¿De qué otra cosa podríamos hablar?/What else could we talk about?*, S. 82-99, hier S. 84.

²⁵⁸ Cuauhtémoc Medina (Hg.), *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, S. 22-25.

Repräsentation, in der allein sie stille Präsenz des Materials wirksam wird:

„¿Cómo vas a contar eso si no es con un simple trapeado? Si llega la gente y no encuentra nada expuesto, es porque no podemos contar nada más que un simple trapeado con el cuerpo de estas víctimas, y eso tiene que ser silencioso, sin fiestas, sin nada.“²⁵⁹

Dabei blieben die Besucher_innen des Pavillons nicht nur Beobachter_innen, sondern berührten die Realität auch physisch. Indem die Besucher_innen den mit Blut gewischten Raum betraten oder in Margolles Installation *La promesa* den Bauschutt berührten, imprägnierte sich das Material in ihre Körper: anstelle der reinen Beobachtung trat ein reales, körperliches Erleben.

Die ethische Dimension entfaltet sich hier in der Zeugenschaft, die in der szenischen und damit ästhetischen Anordnung in Performances eine neue soziale Wirklichkeit schafft, in der die Zuschauer_innen selbst zu Erlebenden und so nach Krämer zu Zeug_innen werden.

3.2.3 Zeugengemeinschaft und Communitas

Während in den letzten beiden Kapiteln auf die Beziehung der Performances zur Realität eingegangen wurde, soll hier das Potenzial der Performances untersucht werden, auf der Mikroebene der Aufführung und der Makroebene einer weiterreichenden gesellschaftlichen und politischen Ebene selbst neue Wirklichkeiten hervorzubringen oder diese zu verändern. Performances der Zeugenschaft charakterisieren sich als Praktiken und Texturen des Realen durch ihre Kraft zur Transformation der Wirklichkeit und wirken als performative Handlungen auf die Körper und somit auch auf die Beziehungen der anwesenden Menschen ein. Deutlich wird dies am Beispiel der Performance *Mejor desnudos*, in der sich die Zuschauer_innen ausziehen, um eine andere, entblößte Person anzuziehen und währenddessen von einer Gewalterfahrung berichten. Nicht nur die bezeugende Person selbst und die von ihr bekleidete, sondern auch die anwesenden Zuschauer_innen gehen durch diesen Vorgang des Entblößens und der Zeugenschaft eine spezielle Verbindung ein, welche die intersubjektiven Beziehungen zeitweise verändert, indem es zwischen den Anwesenden zu einem Gefühl der Intimität und der Gemeinschaft kommt.

Obwohl dieses Phänomen in Bezug auf Performances der Zeugenschaft auch als moralische Zeugengemeinschaft nach Margalit bezeichnet werden könnte, betont dieser Begriff nur die Beziehung zwischen den Zeugenden und den Zuhörenden und die dabei

²⁵⁹ „Wie kannst du dies erzählen, wenn nicht durch ein einfaches Wischen? Wenn die Leute kommen und nichts Ausgestelltes finden, ist das so, weil wir nichts anderes erzählen können, als ein einfaches Wischen mit dem Körper dieser Opfer, und dies muss leise sein, ohne Feiern, ohne alles.“, übers. v. mir, in: Margolles u.a. „Conversación“, S. 89.

entstehende Verantwortung der Akkreditierung der Zeug_innen als Opfer.²⁶⁰ Die Gemeinschaften, die sich in den hier analysierten Performances der Zeugenschaft bilden, gehen jedoch über diese Funktion der Anerkennung der Zeugenden hinaus, indem in ihnen die Grenzen zwischen Zeugenden und Zuhörenden verwischen und die ethische und politische Dimension dieser temporären Gemeinschaften hervortritt. Um die Charakteristika dieser speziellen Zeugengemeinschaften in den Performances eingehender zu untersuchen, ist der Begriff der „Communitas“²⁶¹ hilfreich, den Diéguez aus Turners Konzept der Liminalität entlehnt, um kollektive Prozesse in lateinamerikanischen Theatralitäten zu beschreiben.²⁶²

Wie schon in 3.1.2.2 erläutert wurde, charakterisiert Turner die Schwellenphase als einen labilen, ambigen und unbestimmten Zustand im Vollzug eines Rituals, bei dem die Beteiligten weder die Zuschreibungen des alten noch des neuen Status inne haben, sondern vielmehr eigenschaftslos und damit gleichgestellt sind.²⁶³ Turner stellt am Beispiel von Übergangsriten fest: „Alle Eigenschaften, die Kategorien und Gruppen in der strukturierten Sozialordnung unterscheiden, sind vorübergehend außer Kraft gesetzt.“²⁶⁴ Die durch ihre Offenheit, Antistruktur und Labilität geprägte Schwellenphase eröffnet somit die Möglichkeit des Verhandelns neuer kultureller und sozialer Identitäten und Beziehungen, ungeachtet des Status oder den vorher gegebenen Machtverhältnissen. Nach Turner treten in der liminalen Phase eines Rituals spontane, flüchtige und antistrukturale Communitas auf, in denen alle hierarchischen Strukturen und Reglementierungen aufgelöst sind und alle Menschen als gleich empfunden werden. Er verwendet dabei bewusst nicht den Begriff der Gemeinschaft, sondern grenzt diese durch das lateinische Wort der Communitas gegenüber alltäglich auftretenden Gemeinschaften ab.²⁶⁵ Im Gegensatz zu einer Gesellschaft, die er als „strukturiertes, differenziertes und oft hierarchisch gegliedertes System“²⁶⁶ definiert, ist eine Communitas nicht strukturiert und differenziert, sondern eine „Gemeinschaft Gleicher“.²⁶⁷

Diesen Schwellenzustand des Experimentierens und Aushandelns neuer Möglichkeiten sieht Diéguez auch in den von ihr als liminal bezeichneten szenischen Praktiken gegeben, die sich an der Schwelle von bestimmten Zuordnungen und Kategorien befinden und dabei

²⁶⁰ Vgl. Assmanns Analyse der moralischen Zeugengemeinschaft in den Überlegungen Avishai Margalits: Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 89.

²⁶¹ Turner, *Das Ritual*, S. 96.

²⁶² Diéguez, *Escenarios liminales*, S. 42f.

²⁶³ Vgl. Turner, *Das Ritual*, S. 95.

²⁶⁴ Ebd., S. 102.

²⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 96.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

auch in ihrem Vollzug einen liminalen Zustand unter den Anwesenden evozieren.²⁶⁸ Diéguez hebt so vor allem das politische und ethische Potenzial dieses evozierten Schwellenzustands hervor, der in den szenischen Praktiken temporäre Mikroutopien und neue Formen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens schaffe.²⁶⁹ Diese transitorischen Gemeinschaften, die sich im Zuge der Aufführung der liminalen Praktiken bilden, bezeichnet sie in Anlehnung an Turners Konzept als *Communitas* und betont damit ihren sozialen und ethischen Aspekt: „La liminalidad al generar *communitas* es también una esfera de convivio, de ‚vivencia como experiencia directa‘.“²⁷⁰

Auch Fischer-Lichte weist in ihren Untersuchungen zur Ästhetik des Performativen und der Beziehung von Ritualität und Theatralität auf den Zustand der Liminalität in künstlerischen Performances hin, jedoch bezieht sie sich dabei weitgehend auf künstlerische Aufführungen und geht davon aus, dass eine ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung grundsätzlich als liminal aufgefasst werden kann.²⁷¹ Sie betont, dass der Schwellenzustand im Vergleich zu traditionellen Übergangsritualen in performativen Aufführungen nicht nur als Phase auftritt, sondern gleichsam als Grundzustand und auch als deren Ziel definiert werden kann. Von seiner Bedeutung im Ritual unterscheide er sich dadurch, dass die liminale Phase nur einen Übergang zum Erwerb eines neuen gesellschaftlichen Status markiere, wobei sie in Performances als dauerhaft angestrebt werde.²⁷² In bestimmten Aufführungen sind die Zuschauer_innen nach Fischer-Lichte mit einer ästhetischen Grenzerfahrung konfrontiert, die daraus erwächst, dass im Gegensatz zum zeichenhaften Körper der phänomenale Leib auf der Bühne in Erscheinung tritt und dabei durch die Aufhebung dieser Grenze auch jene zwischen Akteur_innen und Zuschauenden überschritten wird. Fischer-Lichte sieht so den Zustand der Liminalität in Performances als einen Schwellenraum des Experimentierens, der den Zuschauenden, wie den Agierenden, einen kontinuierlichen Wandel ihrer Selbstwahrnehmung ermögliche:

„Mit der Herstellung von Liminalität eröffnet die künstlerische Performance dem einzelnen Spielräume, um sich selbst permanent neu und anders wahrzunehmen, um ein immer anderes, neues Selbst entwerfen zu können.“²⁷³

²⁶⁸ Vgl. Diéguez, *Escenarios liminales*, S. 43.

²⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 151.

²⁷⁰ „Indem die Liminalität eine *Communitas* erzeugt, ist sie auch eine Sphäre des Zusammenlebens, des Erlebens als direkte Erfahrung“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 66.

²⁷¹ vgl. Erika Fischer-Lichte: „Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen“, in: Dies./Kreuder, Friedemann/Pflug, Isabel (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel 1998, S. 21-91; Erika Fischer-Lichte, „Einleitung. Ritualität und Grenze“, in: Dies./Christian Horn/Sandra Umhuth/Matthias Warstat (Hg.), *Ritualität und Grenze* (=Theatralität Bd. 5), Tübingen 2003, S. 11-30.

²⁷² Fischer-Lichte, „Verwandlung als ästhetische Kategorie“, S. 47.

²⁷³ Ebd., S. 47.

Jedoch verwendet sie nicht wie Diéguez das Konzept der *Communitas*, sondern konzentriert sich vor allem auf die subjektiven Wahrnehmungsvorgänge und die Transformation der Anwesenden.²⁷⁴ Diéguez beleuchtet dagegen in ihrer Anwendung der Begriffe der Liminalität und *Communitas* primär die Verbindung von ästhetischer und ethischer Dimension, indem sie den Begriff der *Communitas* auf diejenigen szenische Praktiken Lateinamerikas erweitert, die als „arte en diálogo con la vida“²⁷⁵ die aktuelle politische und soziale Situation behandeln und sich dabei direkt in dieser verorten. Neben den Freiheiten und neuen Erfahrungsräumen für die Anwesenden, die Fischer-Lichte beschreibt, betont Diéguez die intersubjektiven und damit kollektiven Prozesse, welche im Zuge der Liminalität neue Formen von Gemeinschaften entstehen lassen. Diese flüchtigen, außeralltäglichen und nicht reglementierten Gemeinschaften, die in performativen Akten entstehen und die oft nur im Aufführungszeitraum existieren, bezeichnet sie als „communitas microutópicas y lúdicas“²⁷⁶ oder „communitas metafóricas“²⁷⁷, denen sie neben der ethischen auch eine wichtige symbolische Dimension zuweist.

In den hier untersuchten testimonialen Prozessen in mexikanischen Performances treten *Communitas* vor allem als temporäre Zeugengemeinschaften auf, die weniger eine spielerische, als vielmehr eine metaphorische und damit symbolisch-ethische Dimension haben. So können diese Prozesse der *Communitas*-Bildung beispielsweise in *Mejor desnudos* und in den Aktionen Lorena Wolffs festgestellt werden, bei denen sich im kollektiven Akt der Zeugenschaft eine moralische Gemeinschaft bildet, die zwar meist nicht über den Zeitraum der Aufführung hinaus bestehen bleibt, jedoch, wie im 4. Kapitel ausführlicher erläutert wird, oft bleibende Veränderungen in den einzelnen Teilnehmenden hervorruft. Vor allem in den nicht ausgewiesenen künstlerischen, performativen Aktionen von *Bordando por la Paz* und in den Protestpraktiken der Familienangehörigen der Verschwundenen bilden sich metaphorische und mikroutopische *Communitas*. Denn die Mitwirkenden gehen unter dem gemeinsamen Motiv der Anklage und des kollektiven Trauerns für einen bestimmten Zeitraum eine neue Form von gemeinschaftlicher Verbindung ein. Die kollektiv stattfindende Verarbeitung der Gewalterlebnisse und das gemeinsame Erleben des Schmerzes und der Angst über das Verbleiben eines geliebten Menschen nach seinem Verschwinden vereint die partizipierenden Menschen nach Ileana Diéguez so in einer „communitas del duelo“.²⁷⁸

²⁷⁴ Fischer Lichte, „Einleitung. Ritualität und Grenze“, S. 28.

²⁷⁵ „Kunst in Dialog mit dem Leben“, übers. v. mir, in: Diéguez, *Escenarios liminales*, S. 24, 25.

²⁷⁶ „mikroutopische und ludische *Communitas*“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 66.

²⁷⁷ „metaphorische *Communitas*“, übers. v. mir, in: Ebd.

²⁷⁸ „*Communitas* des Schmerzes“, übers. v. mir, in: Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, S. 23.

Wie vor allem in der folgenden Analyse der Performances der Zeugenschaft deutlich wird, sind diese temporären Gemeinschaften aber auch *Communitas* der Resistenz, die aus der liminalen Situation der mexikanischen Gegenwart erwachsen, in der die Gewalt für die Bürger_innen eine alltägliche Grenzerfahrung darstellt. Somit können diese *Communitas* auch als Mikropolitiken im Sinne des argentinischen Regisseurs, Dramatikers und Intellektuellen Eduardo Pavlovsky begriffen werden, die alternative Mikroutopien erschaffen: „espacios donde independientemente de toda esa maquinaria florecen otras opciones existenciales.“²⁷⁹ Die in den Performances entstehenden temporären Gemeinschaften bergen somit innerhalb einer durch die permanente Gewalt fragmentierten Gesellschaft, das Potenzial der (Re)Konstruktion sozialer Netzwerke und alternativer Räume der sozialen und politischen Aktion und auch Imagination, die Pavlovsky als Funktion und Wesensmerkmal von Resistenz benennt: „Esta es la función de la resistencia: la creación de espacios de producción de subjetividad diferentes de los impuestos habitualmente.“²⁸⁰

In der Analyse der mexikanischen Performances der Zeugenschaft als Texturen und Praktiken des Realen wurde deutlich, dass diese einen sehr engen Bezug zur sozialen und politischen Realität herstellen und dabei gleichzeitig auch selbst neue soziale Wirklichkeiten hervorbringen oder gegebene transformieren. Diese Beziehung lässt sich als eine Verschränkung der Performances mit der sozialen und politischen Realität und damit von Ästhetik und Ethik begreifen, aus der sowohl auf Aufführungs- als auch auf Gesellschaftsebene temporäre Gemeinschaften entstehen können. Dies drückt sich auch in der Wirkung und den Wahrnehmungsbedingungen der Performances aus, welche die körperliche Erfahrung und Sinneswahrnehmung betonen. Die Körper, das verwendete Material, der Raum und die Geräusche wirken dort nicht nur in ihrer Zeichenhaftigkeit, sondern vor allem in ihrem selbstreferentiellen, „phänomenalen So-Sein“.²⁸¹ Es wird so deutlich, dass Bezeugungsprozesse, die in Performances „aufgeführt werden“ neben der epistemischen, ethischen und politischen Funktion, die in den Theorien zur Zeugenschaft festgestellt wird, auch eine ästhetische Dimension bergen, welche die Wahrnehmung der einzelnen Elemente der Aufführung und die sinnliche Erfahrung der Zuschauer_innen betont.

²⁷⁹ „Räume in denen unabhängig von all dieser Maschinerie andere existentielle Optionen erblühen.“, übers. v. mir, in: Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires 2001, S. 147.

²⁸⁰ „Das ist die Funktion der Resistenz: Das Schaffen von Räumen der Produktion von Subjektivitäten, die anders als die normalerweise aufgezwungenen sind.“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 147f.

²⁸¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 245f.

4. Formen der Zeugenschaft in mexikanischer Performance

Begreifen wir Zeugenschaft als performativen Akt und Aufführung, kann die Wirkung und Wahrnehmung von Bezeugungsprozessen nicht nur anhand des sprachlichen Zeugnisses als „Text“, sondern auch anhand anderer auftretender Elemente und ihrer spezifischen Materialität analysiert werden. Diese Perspektive auf die spezifischen Wirkungs- und Wahrnehmungsprozesse scheint vor allem vor dem Hintergrund der ethischen Wahrnehmungsdimension des Zeugnisses sinnvoll. Denn wie wir in den Theorien der Zeugenschaft gesehen haben, werden auch Zeugnisse erst durch die Wahrnehmung von Zuschauer_innen hervorgebracht, die dabei zudem mit den ethischen Implikationen von Glaubwürdigkeit, Vertrauen und Verantwortung verbunden ist. Die Wahrnehmung durch das Auditorium stellt auch in Bezeugungsprozessen einen entscheidenden Teil der Zeugenschaft dar und geht dabei über den Sprechakt der Zeug_innen weit hinaus. Obwohl in den meisten Theorien zu Zeugenschaft das gesprochene Zeugnis oder schriftliche Zeugnis im Zentrum der Untersuchung steht, da es, wie Krämer betont, den „Nukleus des Bezeugens“²⁸² bildet, wird anhand der Betrachtung von Bezeugungsprozessen deutlich, dass dort auch andere Elemente auftreten, welche die Zeugenschaft mit-hervorbringen. Gut verdeutlicht werden kann dies anhand des paradigmatischen Falles der Zeugenschaft in einem Gerichtsverfahren. Neben der sprachlichen Zeugenaussage ist ein entscheidender Faktor in Bezug auf die zu vermittelnde Glaubwürdigkeit und das Vertrauen der Körper des oder der Zeug_in, der selbst als Zeugnis und Botschaft gelesen wird, wie Assmann betont.²⁸³ Dabei ist aber auch die körperliche Anwesenheit der Zuschauer_innen entscheidend für das Gelingen des Bezeugens, denn als moralische Zeugengemeinschaft müssen sie das Zeugnis akkreditieren und tragen Verantwortung für das Gelingen der Aufführung. Darüber hinaus wirkt sich auch der Raum, in dem das Zeugnis abgelegt wird, auf die Atmosphäre und somit auf die Zeugenschaft aus, genauso wie auch die verwendeten Materialien, beispielsweise der Richterhammer, die Kleidung der Geschworenen oder die verwendeten Beweisstücke. Diese Materialien haben teilweise eine bestimmte Bedeutung, deren Wirkung und Wahrnehmung in der Aufführung geht jedoch über diese Semiotizität hinaus.²⁸⁴ Es wird ersichtlich, dass neben dem Sprachzeugnis auch die Wahrnehmung und Wirkung der Körper und des Materials das

²⁸² Krämer, „Vertrauen schenken“, S. 21.

²⁸³ Vgl. Assmann, *Schatten der Vergangenheit*, S. 90f.

²⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 245f.

Bezeugen als performativen Akt mitbedingt und hervorbringt. Dabei stehen alle Elemente in Wechselwirkung zueinander, wobei je nach Aufführung das eine oder andere Element stärker betont wird oder mehr in Erscheinung tritt.²⁸⁵

Diese theaterwissenschaftliche Perspektive auf Zeugenschaft als kulturelle Performance macht auch die diversen Wirkungsbereiche und Möglichkeiten von Bezeugungsprozessen deutlich, die nicht allein mit Sprache und Schrift in Verbindung stehen, sondern gerade im Falle einer Unmöglichkeit des Sprechen und Schreibens, andere Orte und Mittel des Ausdrucks finden. Gerade in Bezug auf die aktuelle Situation in Mexiko, in der die Zeug_innen verschleppt und stumm gemacht werden, können die Körper der Ermordeten oder aber der Angehörigen, wie auch die übrig gebliebenen Objekte und Räume, zu Spuren und Mitteln einer sekundären Zeugenschaft werden, um die Verbrechen trotz der Abwesenheit der wahren Zeug_innen begreifen zu können. Im Rahmen meiner Forschung zu Zeugenschaft in mexikanischen Performances konnte ich neben dem sprachlichen Zeugnis, als gesprochene und geschriebene Sprache, viele andere Formen von Zeugnissen ausmachen, die hier aufgrund des Umfangs der Arbeit nicht einzeln betrachtet werden können. Dabei müssen Kategorien wie der Raum oder aber auch Bilder in Performances weitgehend unberücksichtigt bleiben und finden sich nur peripher in den hier untersuchten Aspekten wieder.

Die drei Formen der Zeugenschaft, Sprache, Körper und Spur, die ich im Folgenden untersuche und die das folgende Kapitel gliedern, sind dabei nicht als starre, voneinander abgegrenzte Kategorien zu verstehen, sondern vielmehr als ein vereinfachtes Analysemodell, das erlaubt, einige Charakteristika der unterschiedlichen Formen der Zeugenschaft in Performances zu beleuchten und potenzielle Unterschiede herauszuarbeiten. Dabei wird jedoch immer auch die Wechselwirkung dieser Elemente mitgedacht, die für das Hervorbringen des Zeugnisses entscheidend ist. Im Zentrum der nachfolgenden Untersuchung steht so nicht die Aufführungsanalyse der jeweiligen Performances, sondern vielmehr die Untersuchung des Bezeugungsprozesses selbst, sowie die jeweilige Übertragungsform des Zeugnisses.

Im ersten Teil arbeite ich einige Merkmale der gesprochenen und schriftlichen Sprachzeugnisse anhand der Performances von Lorena Wolffer, der Aufführung *Mejor desnudos*, sowie den Aktionen von *Bordando por la Paz* heraus. Anschließend wird der Körper als Mittel und auch Ort der Zeugenschaft untersucht. Dabei komme ich nochmals auf *Mejor desnudos* zurück und ziehe die Protestpraktiken der Angehörigen der

²⁸⁵ Vgl. zur Dynamik des Wahrnehmungsprozesses in Aufführungen: Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 260f.

verschwundenen Menschen in Mexiko, wie auch die Performance *Alfombra roja* von Rosa María Robles als Beispiele heran. Im dritten und letzten Abschnitt des Kapitels beschäftige ich mich mit den Spurenzeugnissen, deren Besonderheit und Wirkungsweisen ich anhand der Arbeiten von Rosa María Robles und Teresa Margolles darstelle.

4.1 Sprachzeugnisse: Das wirkliche Wort

Sprechen oder Schreiben über Gewalt ist immer an der Grenze der Möglichkeit und gleichzeitigen Unmöglichkeit des sprachlichen Ausdrucks eines meist traumatischen Ereignisses angesiedelt, das man selbst erlebt und auch überlebt hat. Der Sprechakt bildet, wie wir es in Krämers Grammatik der Zeugenschaft gesehen haben, den „Nukleus des Bezeugens“²⁸⁶, ist jedoch, wie schon in 1.2.2 deutlich wurde, immer von einer Lücke geprägt, die sich einerseits aus der Abwesenheit der wahren Zeug_innen ergibt und andererseits aus der Unzulänglichkeit der Sprache selbst, die das Ereignis niemals vollständig ausdrücken kann: „Im Zeugnis läßt der Sprachlose den Sprechenden sprechen und trägt derjenige, der spricht, in seinem eigenen Wort die Unmöglichkeit des Sprechens.“²⁸⁷

Von Maurice Blanchots Werk ausgehend, der nach 1945 das Wort der Erzählung aus allen seinen Werken streicht, fragt die französische Philosophin Sarah Kofman in ihrem Buch „Erstickte Worte“²⁸⁸ nach der Möglichkeit von Literatur und literarischem Schreiben nach und über den Holocaust. Explizit stellt sie sich dabei gegen den Imperativ Adornos, der jedes Gedicht nach Auschwitz für Barbarei hält und betont die Unerlässlichkeit und Verantwortung des Sprechens und Schreibens über die schrecklichen Ereignisse der Shoah:²⁸⁹ „Wenn auch nach Auschwitz keine Erzählung mehr möglich ist, besteht doch die Pflicht zu sprechen, ohne Unterlaß für jene zu sprechen, die nicht sprechen konnten [...]“²⁹⁰ Sprechen und Schreiben sind für Kofman neben ihrer Funktion der Zeugenschaft gleichzeitig entscheidende Formen der Resistenz gegen die Entmenschlichung und Vernichtung, wie sie durch die Betrachtung der Kommunikation in den Konzentrationslagern feststellt. Durch das Potenzial des Austauschs und Ausdrucks durch die Sprache, werden in der menschlichen Kommunikation nach Kofman Orte jenseits der kontrollierbaren Macht geschaffen. Denn obwohl das Macht- und Gewaltgefüge der

²⁸⁶ Krämer, „Vertrauen schenken“, S. 21.

²⁸⁷ Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, S. 105.

²⁸⁸ Sarah Kofman, *Erstickte Worte*, übersetzt von Birgit Wagner, Wien 1988; (Orig. *Paroles suffoquées*, 1987).

²⁸⁹ Vgl. Theodor W. Adorno: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Ders., *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.1, Frankfurt am Main 1977, S. 30.

²⁹⁰ Kofman, *Erstickte Worte*, S. 53.

Lagerbedingungen in den Konzentrationslagern auch in die zwischenmenschliche Kommunikation der Häftlinge eindrang, führt Kofman in der Lektüre von Robert Antelmes Buch „Das Menschengeschlecht“²⁹¹ viele Beispiele an, in denen sich die Kommunikation unter den Lagerhäftlingen den Herrschaftsstrukturen durch die SS entzog und diese unterlief. So ist es nicht nur das gewöhnliche Sprechen, sondern vor allem auch das Flüstern, Stammeln oder die ausgetauschten Blicke zwischen den Häftlingen, die Kofman als „Sprachvermögen“²⁹² begreift: ein allen Menschen gleichsam innewohnendes Potenzial der menschlichen Verständigung und damit Ausdruck des Mensch-Seins an sich, das dabei die Möglichkeit „einer neuen Ethik“²⁹³ bildet. Denn diese Gesten der Kommunikation eröffneten nach Kofman im Konzentrationslager die Möglichkeit zur wirklichen Begegnung mit den anderen Häftlingen und stellten gleichzeitig einen Akt der Resistenz gegen die vorherrschende Macht und Entmenschlichung dar, um dabei „[...]das zur Sprache zu bringen, was sich von der Macht nicht messen läßt und was keiner Herrschaft unterliegt, das wirkliche Wort, die beziehungslose Beziehung, in der der andere sich offenbart.“²⁹⁴ Das Sprechen wird nach Kofman so zu einer Verantwortung gegenüber dem oder der Anderen und ist gleichzeitig auch die einzige Form des Überlebens, um nicht selbst an den verschwiegenen Wahrheiten und dem auferlegten Schweigen zu ersticken:

„Angesichts des Absolutums der Macht kann man seine Wörter nur schlucken und sie in der Brust verschließen, um sie dort zu bewahren. Und dennoch gilt es zu sprechen, wenn man nicht ersticken, erstickt werden will; es gilt Worte zu wechseln [...]“²⁹⁵

Die Kommunikation im Sprechen und weitergedacht auch im Schreiben, birgt so für Kofman die Möglichkeit einer Rückeroberung der Wirklichkeit und auch der eigenen Integrität außerhalb der Herrschaftsstrukturen.

Auch der Philosoph Paul Ricœur weist in seinen Überlegungen zu „Gedächtnis, Geschichte, Vergessen“²⁹⁶ den Akt des Bezeugens als eine Form der Resistenz gegen eine Herrschaftsmacht aus. Für ihn liegt dieses Potenzial des Zeugnisses dabei in der Wiederaneignung der Selbsterzählung eines Individuums, die dem staatlichen Machtmissbrauch am Erinnern und damit auch dem erzwungenen Vergessen resistent. Kants Leitspruch der Aufklärung, „Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu

²⁹¹ Robert Antelme, *Das Menschengeschlecht. Als Deportierter in Deutschland*, übers. v. Eugen Helmlé, München 1990; (Orig. *L'espèce humaine*, 1987).

²⁹² Kofman, *Erstickte Worte*, S. 89.

²⁹³ Ebd., S. 90.

²⁹⁴ Ebd., S. 69.

²⁹⁵ Kofman, *Erstickte Worte*, S. 41.

²⁹⁶ Paul Ricœur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Heinz Jatho, Markus Sedlacek, München 2004; (Orig. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000).

bedienen“²⁹⁷, formuliert er um in „Wage es, von dir aus eine Erzählung zu erschaffen“²⁹⁸ und stellt den Wert der Zeugenberichte als Fähigkeit zur individuellen Gegen-Erzählung heraus, welche einer hegemonialen Geschichtsschreibung zuwider laufe.

Sprechen, Schreiben und damit Bezeugen entgegen der Lüge, dem Vergessen und dem Ersticken wird gerade angesichts der staatlichen Medienkontrolle und den Verschleierungstaktiken der Regierung in Mexiko zu einem wichtigen Bestandteil der Resistenz und der Herstellung einer kollektiven Gegen-Erzählung und damit auch eines „Gegen-Gedächtnisses“. Dabei sind es neben den unabhängigen Informationsmedien vor allem auch die verkörperten Praktiken im künstlerischen und sozial-politischen Bereich, welche diese anderen Narrativen hörbar machen, hervorbringen und auch übertragen. Das Sprachvermögen und die Selbstermächtigung zur eigenen Erzählung stehen so im Zentrum der hier vorgestellten Arbeiten der Künstlerin Lorena Wolffer, dem Tanz- und Performancekollektiv *Danzarena* und der Bürger_inneninitiative *Bordando por la Paz*, in denen Sprache und Schrift zu Möglichkeiten werden, nicht an dem Gesehenen und Erlebten zu ersticken und damit den herrschenden Machtstrukturen des Schweigens und der Angst durch die Zeugenschaft entgegen zu stehen.

Das Sprach- und Schriftzeugnis hat hier vor allem zwei Funktionen: die epistemische Dimension der Zeugenschaft als Wissenspraxis, in der das Zeugnis die Möglichkeit einer Wissensproduktion außerhalb der kontrollierten Medien bietet, und die soziale Funktion zur Bildung einer Gemeinschaft und temporären *Communitas* unter den Anwesenden. Die an den Performances und Interventionen beteiligten Personen, sowohl Performer_innen als auch partizipierende Zuschauer_innen, fungieren dabei als historische und moralische Zeug_innen. Denn einerseits bringen sie neues historisches Wissen hervor, andererseits berichten sie aber auch von der eigenen oder fremden Gewalterfahrung und bilden dabei gemeinsam mit den Anwesenden eine *Communitas* der Erinnerung und des Schmerzes.

Im Folgenden untersuche ich die Performances von Lorena Wolffer als öffentliche Sprachzeugnisse unter dem Aspekt der dadurch stattfindenden Aneignung des öffentlichen Raumes und der Bildung von sozialen Zwischenräumen, die zu Orten der sekundären Zeugenschaft und Begegnung werden. Im Gegensatz zum gesprochenen Wort steht in der Analyse der Bürger_inneninitiative *Bordando por la Paz* die Schrift und ihre Verbindung mit den Metaphern des Gedächtnisses im Vordergrund, wobei in einem zweiten Schritt die darin wirkenden ethischen Implikationen der gegenseitigen Verantwortung und der

²⁹⁷ Immanuel Kant, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ in: Ders., *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*, hg. V. Horst D. Brandt, Hamburg 1999, S. 20-27, hier S. 20; (Orig. in: *Berlinische Monatsschrift*, Dezember 1784, S.481-494).

²⁹⁸ Ricœur, *Gedächtnis*, S. 684f.

Communitas-Bildung näher betrachtet werden. Anhand der Performance *Mejor Desnudos* veranschauliche ich die Prozesse der Selbst- und Fremdermächtigung in Performances der Zeugenschaft und arbeite mithilfe der Überlegungen Jacques Rancières heraus, inwiefern Sprachzeugnisse als symbolische Er widerungen des Blickes und der Gegenrede zu den Diskursen der Gewaltbilder- und -berichte begriffen werden können.

4.1.1 Öffentliche Zeuginnen: Performances von Lorena Wolffer

4.1.1.1 Rückeroberung des öffentlichen Raumes

„Hablar y ser escuchadas nos transforma.“²⁹⁹ Die Transformationskraft, von der Lorena Wolffer im Zusammenhang mit ihren Performances im öffentlichen Raum spricht, bildet den Kern eines Großteils ihrer Projekte und Performances über die Gewalt an Frauen, in denen die Zeugnisse der von Gewalt betroffenen Frauen im Zentrum stehen und dabei sowohl die Wahrnehmung der Sprechenden als auch der Zuhörenden verändern sollen. Wie schon der Titel eines ihrer langjährigen Projekte *Espacios de enunciación*³⁰⁰ sagt, ist eines der Hauptmotive dieser Arbeiten, Räume der Äußerung zu schaffen, in denen Frauen ihre Erfahrungen frei und öffentlich kund tun können und dabei neben dem Sprechakt auch ein Hörakt und ein möglicher Austausch mit den anderen Anwesenden zustande kommt.

Eine der Aktionen, die im Rahmen dieses Projektes von März bis Oktober 2012 in den Städten Mexiko Stadt und Tijuana durchgeführt wurde, war die Performance *De cuerpo presente*³⁰¹, in der mehrere Frauen gemeinsam durch das jeweilige Stadtzentrum gingen und dabei den anwesenden Passant_innen über die selbst erfahrene Gewalt und die tägliche Diskriminierung als Frau berichteten. Die Art, wie sich die Frauen im öffentlichen Raum bewegten, unterschied sich dabei klar von den anderen Passant_innen und zog so große Aufmerksamkeit auf sich. Denn bei den Performances schritten etwa zehn bis vierzehn Frauen unterschiedlichen Alters, jede mit einer Trillerpfeife um den Hals, auf den unbefahrenen Straßen der Städte langsam nebeneinander her und bildeten so eine lange Reihe, die unübersehbar war. Die Trillerpfeifen dienten dabei als akustisches Signal, auf das hin alle Frauen stehenblieben und diejenige Frau, welche die Pfeife betätigt hatte, über eine selbst erlebte Gewalterfahrung oder ihre Reflexionen zum Thema der Gewalt und Diskriminierung sprach. Nach dem Zeugnis reihte sich die Frau wieder in die Linie der

²⁹⁹ „Sprechen und gehört werden verwandelt uns.“, übers. v. mir, Lorena Wolffer, „Obra. Conversando la violencia“, Lorena Wolffer, o.J., <http://www.lorenawolffer.net/00home.html>, Zugriff: 09.12.2014.

³⁰⁰ „Räume der Äußerung“, übers. v. mir, in: Lorena Wolffer, „Obra. Espacios de enunciación“, Lorena Wolffer.

³⁰¹ „Mit präsentem Körper“, übers. v. mir.

anderen ein und die Gruppe ging weiter, bis die Aktion von einer anderen Frau wiederholt wurde.

Diese Performance ist eine von vielen Arbeiten, in denen Wolffer die sexistisch motivierte Gewalt an Frauen öffentlich macht und Aktionen schafft, in denen betroffene Frauen selbst über ihre Erfahrungen sprechen können. Dabei arbeitete sie in den letzten Jahren häufig mit den Bewohnerinnen des Frauenhauses *Refugio Nuevo Día* zusammen, zeichnete ihre Berichte über die erfahrene psychische und physische Gewalt auf und kollaborierte mit ihnen in Aktionen in Kulturzentren, Museen und im öffentlichen Raum. Die Arbeit mit Sprach- und Schriftzeugnissen bildet das Zentrum der Erarbeitung und auch der Durchführung ihrer Projekte. Die individuellen Erlebnisberichte von betroffenen Frauen halten der verharmlosenden Berichterstattung der Regierung und der Medien über die Gewalt an Frauen eine andere Realität entgegen, die durch die Performances der Zeugschaft in die Öffentlichkeit dringt.

Der Großteil von Wollfers Performances findet so im öffentlichen Raum oder an leichter zugänglichen Orten statt, wie beispielsweise lokalen Kulturzentren. In den 90er Jahren trat Wolffer im Zuge ihrer Solo-Performances vor allem in Museen und im Rahmen von Performancefestivals auf, seit etwa 2007 zeichnen sich ihre Arbeiten dagegen durch die Nutzung und Intervention des öffentlichen Raums aus. Wolffer agiert darin meist nicht mehr selbst als Performerin, sondern plant und führt künstlerische Dispositive durch, in denen Frauen und anwesende Passant_innen zu Hauptakteur_innen werden.³⁰² Wie sie in der Dokumentation des Projektes *Espacios de enunciación* auf ihrer Homepage schreibt, ist das Ziel dieser öffentlichen Interventionen eine temporäre Veränderung und Störung der festgeschriebenen Strukturen des öffentlichen Raums, die für Wolffer Ausdruck und auch Reproduktionsort der ungleichen Geschlechterbeziehungen sind:

„Mi objetivo ha sido trabajar en dominios públicos con miras a alterar, aunque sea momentáneamente, las dinámicas que ahí tienen lugar como resultado de los mandatos de género y la violencia que éstos fomentan.“³⁰³

³⁰² Lorena Wolffer, die als eine der Wegbereiter_innen der Performancekunst in Mexiko gilt, präsentiert sich mittlerweile kaum mehr selbst als Performerin, sondern führt vor allem in öffentlichen Räumen und in Zusammenarbeit mit sozialen Einrichtungen Projekte durch, die ausgewiesen politisch motiviert sind, indem sie die Ästhetik der Performance vielmehr als ein Instrument und nicht als das Ziel ihrer Arbeiten begreift. Vgl. Lorena Wolffer, „Autoconfesiones“, in: Josefina Alcázar (Hg.), *Lorena Wolffer. Mujeres en Acción. Serie documental de performance*, Texte auf CD-ROM, México 2006; <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=101>, Zugriff: 10.11.2014.

³⁰³ „Mein Ziel war es, in öffentlichen Räumen zu arbeiten, um, auch wenn nur für einen Augenblick, die Dynamiken, die dort als Resultat der Ungleichheit der Geschlechter stattfinden, und die Gewalt, die diese befördern, zu verändern.“, übers. v. mir, In: „Lorena Wolffer, „Obra. Espacios de enunciación“, *Lorena Wolffer*, www.lorenawolffer.net/00home.html, Zugriff: 09.11.2014.

Wolffer weist desweiteren auf die ungleiche Aneignung des öffentlichen Raumes und die Situation konstanter Diskriminierung, Belästigung und Gewalt hin, der Mädchen und Frauen in Mexiko ausgesetzt sind. Frauen im öffentlichen Raum könnten nie vollständig ihre Rechte ausüben und würden kaum in ihrer körperlichen und sozialen Integrität respektiert, wobei der öffentliche Raum für diese zu einer Umgebung der konstanten Gefahr und Unsicherheit werde.³⁰⁴ Als Ort der Manifestation, Produktion und Reproduktion von Machtstrukturen und sozialen Verhältnissen wird der öffentliche Raum bei Wolffer, wie auch bei vielen anderen feministischen Performancekünstler_innen in Mexiko, zum primären Aktionsfeld.³⁰⁵ Dabei werden die Zuschreibungen des öffentlichen Raumes als männlich dominierter und damit Gefahrenraum für Frauen nicht als gegebene Wirklichkeit, sondern nach feministischen Raumtheorien als diskursive Konstruktion begriffen, die gerade durch Performances sichtbar gemacht und auch temporär verändert werden können.³⁰⁶ Die Trennung und Zuschreibung eines männlich dominierten „öffentlichen“ und eines weiblich konnotierten „privaten“ Raumes ist gerade in Mexiko noch stark vorhanden und kann mithilfe der Überlegungen Claudia Wucherpfennigs auch als „vergeschlechtliche Platzanweiser-Funktion“³⁰⁷ verstanden werden. Denn Frauen seien nicht vollkommen aus dem öffentlichen Raum und Leben ausgeschlossen, sondern zeigten vielmehr eine eingeschränkte Form der Aneignung, des Gebrauchs und der Mitgestaltung von öffentlichen Räumen im Vergleich mit Männern. Frauen werde so nur ein kleiner Teil der Öffentlichkeit zugewiesen, wobei auch dort die Aneignung mit bestimmten, den Handlungsspielraum von Frauen limitierenden Verhaltenskodexen verknüpft sei. Nach Wucherpfennig ist die diskursive Konstruktion des öffentlichen Raumes als Angstraum für Frauen, von dem auch Wolffer in Bezug auf Mexiko spricht, eine Reproduktion dieser ungleichen Aneignungs- und Nutzungsprozesse von öffentlichen Räumen und damit auch der Geschlechtsdifferenz selbst.³⁰⁸

Die Performances der öffentlichen Zeugenschaft brechen so mit diesen Konnotationen und Merkmalen des öffentlichen Raums als Angstraums, indem sie sich diesen nicht nur sichtbar wieder aneignen, sondern auch im Akt der Zeugenschaft die konstante Gewalt an

³⁰⁴ Vgl. Ebd.

³⁰⁵ Vgl. zur Geschichte von künstlerischen Interventionen des öffentlichen Raumes in Mexiko Stadt: Alma B. Sánchez, *La intervención de la ciudad de México*, S. 15.

³⁰⁶ Zu Geschlecht und Raum siehe: Sybille Bauriedl/Michaela Schier/Anke Strüver (Hg.), *Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen, Ortsbeziehungen. Erkundungen von Vielfalt und Differenz im spatial turn*, Münster 2010.

³⁰⁷ Claudia Wucherpfennig, „Geschlechterkonstruktionen und öffentlicher Raum“, in: Bauriedl, Sybille/Schier, Michaela/Strüver, Anke (Hg.), *Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen, Ortsbeziehungen. Erkundungen von Vielfalt und Differenz im spatial turn*, Münster 2010, S. 48-74, hier S. 49.

³⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 51, 52.

Frauen hörbar machen und sich damit gegen die ihnen „zugewiesenen Plätze“ in der Öffentlichkeit resistieren:

“Fui entendiendo que los testimonios tienen un poder alucinante, porque como mujeres tener una voz y ejercerla no es algo que esté dado, es algo que conquistas [...]. [...] Es un acto muy poderoso. Luego además la voz de las mujeres en espacios públicos, espacios públicos que suelen ser espacios totalmente masculinos [...]”³⁰⁹

Verbunden mit der Intervention des Stadtraumes kann der Vorgang des öffentlichen Bezeugens in den Performances von Lorena Wolffer so als sprachliche Rückeroberung der Macht zur eigenen Erzählung im Sinne Ricœurs interpretiert werden. Denn im selbstbewussten und angstfreien Durchschreiten eines sonst männlich dominierten Raumes und der gleichzeitigen Selbstermächtigung zum Sprechen, bringen die Performances neue Lesarten des öffentlichen Raumes und damit gleichzeitig auch der Geschlechterkategorien hervor. Die körperliche Präsenz der Frauen in den Stadtrundgängen, die auch schon im Titel von *De cuerpo presente*, mit präsentem Körper, aufscheint, stellt so eine Störung in der Anordnung des Alltagsraumes und der hierarchischen Raumverteilung und -nutzung dar. Genau in dieser Störung der sozialen und geschlechtlichen Wirklichkeitskonstruktionen im öffentlichen Raum entfaltet sich das Potenzial dieser Aktion im Sinne einer Performance der Geschlechtsidentität oder „gender performance“³¹⁰ nach Butler. Denn da die Raumaneignung, -nutzung und -konstituierung als Prozesse zu begreifen sind, die eng verbunden mit den Konstituierungsprozessen von Subjekt, Körper und damit auch Geschlecht sind, können die Performances der öffentlichen Zeugenschaft als Mittel der performativen Umdeutung und Veränderung dieser Kategorien aufgefasst werden, die dadurch im Sinne Butlers „die Geschlechter-Binarität in Verwirrung bringt“³¹¹.

Für die Dauer der Aufführung werden so die Sichtbarkeits- und Machtanordnungen des intervenierten, öffentlichen Raumes verändert und damit auch die körperlichen und räumlichen Erfahrungen der mitwirkenden, aber auch der beobachtenden Menschen. Die Zeugenschaft im öffentlichen Raum produziert so immer auch sekundäre Zeug_innen, indem Passant_innen zu Augenzeug_innen der körperlichen Präsenz und Zeugnisse der Frauen werden. Jedoch war eine der Schwierigkeiten von *De cuerpo presente* dabei genau

³⁰⁹ „Ich fing an zu verstehen, dass die Zeugnisse eine unglaubliche Macht besaßen, weil als Frau eine Stimme zu haben und diese zu benutzen nicht etwas Gegebenes ist, sondern etwas, das du eroberst [...]. [...] Es ist ein sehr machtvoller Akt. Zudem die Stimme der Frauen in öffentlichen Räumen, öffentlichen Räumen, die normalerweise vollkommen männliche Räume sind [...]“, übers. v. mir, in: Lorena Wolffer, *Ciudad de México*, Regie: dr^k magazine, Interview, Mexiko Stadt 2013, www.drik.mx/01102012/p2.html, Zugriff: 09.12.2014, (8'22''-9').

³¹⁰ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. v. Katharina Menke, Frankfurt am Main 1991, S.202; (Orig. *Gender trouble*, 1990).

³¹¹ Ebd., S. 218.

diese rein nur zufällige Rezeption durch die Passant_innen. Denn oft wurden die Zeugnisse praktisch leer in den Raum gesprochen, ohne dabei von jemandem anderen als den teilnehmenden Frauen selbst gehört zu werden.

4.1.1.2 Zwischenräume der Begegnung

Anders als in der Performance *De cuerpo presente*, war die zwischen 2008 und 2010 durchgeführte Aktion *Muros de réplica* nicht als Rundgang, sondern für einen feststehenden Ort konzipiert, so dass andere weibliche Passantinnen auch zu potentiellen Zeuginnen werden konnten und es gleichzeitig Beobachter_innen und so sekundäre Zeug_innen des Geschehens gab. Die Performance wurde 2010 bei der Eröffnung der 16-tägigen Aktion des Fraueninstituts *Inmujeres DF*, anlässlich des internationalen Tages gegen die Gewalt an Frauen, auf dem Hauptplatz von Mexiko Stadt, dem Zócalo, durchgeführt und war dadurch in den thematischen Kontext von anderen Informationsständen und Initiativen eingebunden.

In *Muros de réplica* luden vier Stellwände alle Frauen dazu ein, ihre eigenen Erfahrungen von sexuellem Missbrauch und Gewalt schriftlich zu bezeugen und den Tätern symbolisch zu antworten. Unter die auf die Stellwände aufgedruckte Aussage „Soy mujer y he sido víctima de violencia por parte de un hombre. Éste es mi nombre y esto es lo que tengo que decirle a mi agresor“³¹² konnten die Passantinnen ihre Replik im juristischen Sinne der Gegendarstellung oder Erwiderung aufschreiben. Damit hatten von Gewalt betroffene Frauen die Möglichkeit, als Antwortende und auch Anklagende aus der Rolle der stummen Opfer herauszutreten und selbst das Wort zu ergreifen, indem sie ihre Gefühle und Reflexionen öffentlich aufschrieben. In *Muros de réplica* stand für die Frauen so vor allem die Wiederaneignung der eigenen Handlungsmacht und der Rekonstruktion der Identität in Bezug auf das traumatische Gewalterlebnis im Vordergrund. Denn das passive Erfahren und Erleiden von Gewalt wird in der öffentlichen Zeugenschaft der Performance durch das aktive Benennen, Anklagen und Erwidern ersetzt, bei dem die betroffene Frau wieder zur Handelnden wird und auch eine Form der Verarbeitung und Heilung erfährt. Lorena Wolffers Projekte haben so einerseits das Öffentlichmachen der Gewalt zum Ziel, andererseits aber auch den Heilungsprozess der Frauen und die Schaffung eines Ortes des Dialogs und der Begegnung.³¹³

³¹² „Ich bin eine Frau und wurde Opfer der Gewalt durch einen Mann. Das ist mein Name und dies will ich meinem Aggressor sagen.“, übers. v. mir, in: Lorena Wolffer, „Obra. Muros de réplica“, Lorena Wolffer, www.lorenawolffer.net/00home.html, Zugriff: 3.11.2014.

³¹³ Vgl. Lorena Wolffer, „Obra. Conversando la violencia“.

Wie hier gerade an *Muros de réplica* deutlich wird, bergen die Performances der Zeugenschaft und das öffentliche Sprechen und Schreiben das Potenzial zur „Wiederherstellung von Identität“.³¹⁴ Wie Sybille Krämer in ihrer Grammatik der Zeugenschaft betont, dient der Akt des Bezeugens nicht allein der historischen Wiederherstellung von Wissen, sondern vor allem bei Überlebenszeug_innen dem Wiedererlangen „ihrer Identität und ihrer Integrität als Opfer dieses Geschehens.“³¹⁵ Dieser Vorgang der Rekonstruktion findet nach Krämer so im „Vollzug des Bezeugens“³¹⁶ selbst statt, wobei der dyadische Vorgang der Zeugenschaft als Sprech- aber auch Hörakt entscheidend ist, bei dem die Zuhörerschaft der Zeugin Vertrauen entgegenbringt und so ihr Zeugnis als wahr bestätigt. Wobei dies nicht immer in den Rundgängen von *De cuerpo presente* stattfand, wurde der Vorgang des schriftlichen Zeuens auf den *Muros de réplica* immer sekundär von anderen Anwesenden bezeugt und gerade auch durch die anderen, zeugenden Frauen unterstützt. Vor allem aber durch die Verortung der Stellwände auf dem Hauptplatz der Stadt, an dem alle Demonstrationen und wichtigen politischen Kundgebungen stattfinden, wurden die schriftlichen Zeugenaussagen der Frauen zu einer öffentlichen Anklage gegen die Gewalt an Frauen und damit auch zu einer Form der Wiederherstellung der individuellen Handlungsmacht als Sprechende.



„Muros de réplica“, Fotografie: Lorena Wolffer, Mexiko Stadt 2010.

Die etwa vierstündige Performance regte nicht nur viele Frauen an, selbst von ihren Erlebnissen zu zeugen und die Täter symbolisch anzuklagen, sondern bildete auch eine interessante Form der sekundären Zeugenschaft durch die anwesenden Passant_innen, die dem Akt des Aufschreibens beiwohnten. In der nicht funktionierenden Rechtsstaatlichkeit

³¹⁴ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 250.

³¹⁵ Ebd., S. 251.

³¹⁶ Ebd.

Mexikos, in der die meisten Frauen die erlebten Gewaltdelikte wegen mangelnden Vertrauens in die Polizei nicht zur Anzeige bringen, bildete *Muros de réplica* so eine Form der Mikro-Utopie selbstorganisierter Justiz, wie die Journalistin Betty Navarro in ihrem Artikel über Lorena Wolffers Performance betont. Analog zu einer Gerichtssituation war hier neben den Anklägerinnen und den sekundären Zeug_innen der schriftlichen Aussagen der Frauen auch die Öffentlichkeit des Stadtzentrums als beiwohnendes Auditorium präsent.³¹⁷ Die öffentliche Zeugenschaft in den Performances *De cuerpo adelante* und vor allem auch *Muros de réplica* lassen so vor allem die politische Dimension der Zeugenschaft sichtbar werden, indem sie die individuellen Gewalterfahrungen von Frauen zu „Tatsachenwahrheiten“³¹⁸ im Sinne Hannah Arendts machen. Wie Sybille Schmidt mit Verweis auf Hannah Arendts politische Theorie anmerkt, besteht die politische Funktion der Zeugenschaft darin, „dass der Zeuge eine bestimmte Wahrheit, einen bestimmten Wert im politischen Diskurs verbürgt.“³¹⁹ Öffentliche Zeugenschaft verbindet sich nach Schmidt so einerseits mit der Rechtsprechung, andererseits aber auch mit der Herstellung und Bewahrung von kollektiver Identität.³²⁰ Ausgehend von Schmidts Analyse von Hannah Arendts Überlegungen, kann öffentliche Zeugenschaft so immer auch als Kundgebung begriffen werden, in der individuelle Erfahrungen zu kollektiven Wirklichkeiten und Wahrheiten werden. Denn Arendt betont die Notwendigkeit der Zeugenschaft als Kundgebung für die Überführung von Ereignissen in die Wirklichkeit: „[...] selbst wenn es sich um rein ‚private‘ Tatbestände handelt, macht sich ihre Wirklichkeit erst geltend, wenn sie bezeugt und Gegenstand einer Kundgebung geworden sind.“³²¹

Der Begriff der Kundgebung und öffentlichen Zeugenschaft weist die performativen Interventionen Wolffers als soziale Begegnungen aus, in denen neue Formen der Interaktion zwischen den Teilnehmenden und Beobachtenden eröffnet werden. Wolffers Interesse an Kunst und Performance als Begegnungsorte menschlicher Interaktion wird auch in anderen Projekten deutlich, wie der Intervention *Conversando la violencia*, Sprechen über die Gewalt, in der Frauen aus dem Frauenhaus *Refugio Nuevo Día* in einem öffentlichen Park mit Passanten und Passantinnen explizit über ihre Gewalterlebnisse sprechen. Ein weiteres Beispiel ist ihr neuestes Projekt *Estados de excepción*, Ausnahmezustände, bei dem das Thema der Gewalt nicht explizit im Vordergrund steht,

³¹⁷ Vgl. Betty Navarro, „Lorena Wolffer: Performance como medio contra el abuso a las mujeres“, *Distintas Latitudes. Revista de Reflexión Latinoamericana*, 14.06.2011, www.distintaslatitudes.net/lorena-wolffer-performance-como-medio-contr-el-abuso-a-las-mujeres, Zugriff: 09.11.2014.

³¹⁸ Arendt, „Wahrheit und Politik“, S. 57.

³¹⁹ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 65.

³²⁰ Vgl. Ebd., S. 72.

³²¹ Arendt, „Wahrheit und Politik“, S. 57.

sondern es vor allem um einen Erfahrungsaustausch zwischen Frauen unterschiedlicher sozialer Herkunft und Alters und um die kollektive Wiederaneignung des öffentlichen Raumes als Frauenraum geht. Auf einem öffentlichen Platz bietet Wolffer an einer langen Speisetafel ein kostenloses 3-Gänge-Menü an und lädt die zufällig vorbeigehenden Frauen dazu ein, gemeinsam zu essen und ins Gespräch zu kommen. Am Ende des Essens hinterlassen die Frauen ein Zeugnis über ihre persönliche Erfahrung oder ein bestimmtes Erlebnis, das sie gerne mitteilen wollen.³²²

Diese Aktionen lassen sich so als Ästhetiken der Begegnung beschreiben, wie sie Nicolas Bourriaud in „Relational Aesthetics“³²³ als Paradigma bildender Kunst der Gegenwart herausarbeitet. Denn als „social interstice“³²⁴ schlagen sie einen symbolischen Austausch abseits der Mechanismen der kapitalistischen und männlich dominierten Öffentlichkeit vor. Wolffers Performances schaffen soziale Zwischenräume, welche die Geschlechtszuschreibungen, wie auch ihre (Re)Produktionen und Konstitution im öffentlichen Raum unterwandern und stören. Die Präsenz einer Gruppe von Frauen auf einem Platz, die, wie in *Estados de excepción*, anstatt selbst zu kochen, mit einem 3-Gänge Menü bedient werden und öffentlich gemeinsam essen, oder die in *De cuerpo presente*, *Conversando la violencia* und *Muros de réplica* konfrontativ von ihren Gewalterlebnisse sprechen oder schreiben, kehrt die Ordnungen der Öffentlichkeit, wie auch die Machtverteilungen und die Autorisierung zum Sprechen um. Die Kunsttheoretikerin Mariana Rodríguez Sosa stellt in den Arbeiten Wolffers so die Strategie der „Mirada devuelta“³²⁵, der Umkehrung des sonst dominierenden maskulinen Blickes fest, der die hegemonialen Sichtbarkeitsordnungen zwischen männlichen Betrachtenden und den weiblichen Betrachteten durchkreuzt. Während sich Rodríguez Sosa primär auf die frühen Solo-Performances von Wolffer bezieht, kann diese Überlegung aber auch für die Performances der Zeugenschaft im öffentlichen Raum produktiv gemacht werden. Denn auch hier setzen die betroffenen Frauen als Zeug_innen den männlich dominierten Blick- und Sprechordnungen ihre öffentliche Präsenz entgegen und werden so zu Sprechenden und Zurückblickenden.

³²² Vgl. „Lorena Wolffer, „Obra. Estados de excepción“, Lorena Wolffer, www.lorenawolffer.net/00home.html, Zugriff: 10.12.2014.

³²³ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, übers. v. Simon Pleasance/Fronza Woods/Mathieu Copeland, Dijon 2002.

³²⁴ Ebd., S. 16.

³²⁵ Mariana Rodríguez Sosa, „La Mirada devuelta: Performances de Lorena Wolffer“, *Lula. Revista mexicana con perspectiva de género*, o.J.; http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/criticas/69/La%20mirada%20devuelta_Mariana%20Rodriguez%20Sosa.pdf, Zugriff: 09.12.2014.

Die Zwischenräume der Begegnung, die in den Performances Wolffers durch die öffentliche Zeugenschaft hervorgebracht werden, können so auch als eine Form der *Communitas* gedacht werden, die den öffentlichen Angstraum für die teilnehmenden Frauen temporär wieder zu einem Ort des Austauschs und der eigenen Mitgestaltung macht. Das Sprechen und Gehörtwerden im Sprachzeugnis verändert dabei die Selbstwahrnehmung der Frauen und stellt deren Integrität und Identität durch die Rückeroberung des Sprachvermögens im Sinne Kofmans wieder her.

4.1.2 Schriften des Schmerzes: *Bordando por la Paz*

„Somos una voz de hilo y aguja que no se calla.“³²⁶
Bordando por la Paz Puebla

Auch in den Aktionen von *Bordando por la Paz* wird der öffentliche Raum zu einem sozialen Zwischenraum der Begegnung, vor allem aber auch zu einem Ort des Erinnerns und des friedlichen Protests. Das Konzept von *Bordando por la Paz*³²⁷, dem Stickens für den Frieden, besteht darin, weiße Stofftücher mit den Daten und, wenn vorhanden, auch Namen der seit 2006 ermordeten und verschwundenen Menschen in Mexiko zu besticken. Die schon bestickten Tücher werden auf Schnüre gespannt und während des kollektiven Stickens ausgestellt, um die Aufmerksamkeit der Passant_innen auf sich zu ziehen, diese zu informieren und dazu einzuladen, selbst ein Tuch zu besticken oder die angefangene Arbeit einer anderen Person zu vervollständigen. Die Information für die Daten auf den Taschentüchern erhält *Bordando* von dem virtuellen Archiv *Menos días aquí*³²⁸, in dem täglich die aufgefundenen Toten und Verschwundenen aus der ganzen mexikanischen Republik von Freiwilligen veröffentlicht und aktualisiert werden.

Die sich selbst als pazifistische Bürger_innenbewegung definierende Initiative wurde 2011 von dem Künstler_innenkollektiv *Fuentes Rojas* in Mexiko Stadt ins Leben gerufen, in der diese aus Protest gegen die sinnlose Gewalt im Zuge der Kriegserklärung des damaligen Präsidenten Felipe Calderón gegen die Drogenkartelle, die Brunnen der Stadt rot einfärbten. Im Rahmen dieser Aktion entstand auch die Idee des Stickens für den Frieden als kollektiver und friedlicher Protest gegen den Krieg und die Verschleierung der Gewalt

³²⁶ „Wir sind eine Stimme aus Faden und Nadel die nicht schweigt.“, übers. v. mir, in: *Bordando por la Paz Puebla, Bordando por la paz y la memoria*, o.J., www.bordandopazpuebla.wordpress.com/, Zugriff: 14.10.2014.

³²⁷ Im Folgenden wird *Bordando por la Paz* mit *Bordando* abgekürzt.

³²⁸ Siehe Nuestra Aparente Rendición, „Menos días aquí“, *Nuestra aparente rendición*, o.J., <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/estamos-haciendo/menos-dias-aqui>, Zugriff: 09.12.2014. Ein Projekt im Zuge der Aktionen von *Nuestra Aparente Rendición* (NAR), eine in Spanien gegründete Initiative von freischaffenden Blogger_innen, Journalisti_innen und Menschenrechtsaktivist_innen für den Frieden in Mexiko, auf der die Menschenrechtsverletzungen dokumentiert werden und darüber hinaus betroffene Familien ihre eigenen Zeugnisse publizieren können.

durch die Regierung. Mittlerweile sind viele weitere nationale und internationale Kollektive, wie beispielsweise in Japan, Spanien, Argentinien und den USA entstanden, die sich selbst finanzieren und auf verschiedenen Internetblogs und Facebook organisieren, um sich zum gemeinsamen Sticken zu treffen.³²⁹

Neben der Sichtbarmachung der Opfer und der Sensibilisierung der Bevölkerung ist das Ziel der Initiative auch die Konstruktion einer gemeinschaftlich geschaffenen Gedenkstätte für die Toten und Verschwundenen seit 2006, auf dem die unvorstellbaren Zahlen von über 121.000 Toten und 27.000 Verschwundenen durch die Menge an bestickten Tüchern begreifbar werden sollen.³³⁰ Die Idee einer Gedenkstätte erwächst dabei aus der Notwendigkeit eines Archivs im Sinne eines kollektiven Gegen-Gedächtnisses, das die Informationen der mexikanischen Regierung kontrastiert, in denen die Zahlen der Opfer heruntergespielt und die von Militär und Polizei begangenen Gewalttaten oft verschleiert werden. Der Leitspruch von *Bordando* „Una víctima. Un pañuelo“³³¹ stellt sich so gegen diese Normalisierung und Anonymisierung der zahllosen Opfer, indem den Toten und Verschwundenen in einem individuell gestickten Stofftuch gedacht wird.

Zwar bilden der politische Protest, das Schaffen eines Archivs und das kollektive Gedenken die Ziele der Aktionen, jedoch ist die Initiative auch als künstlerisches Projekt zu bewerten, sowohl aufgrund seiner Entstehungsgeschichte, als auch in Bezug auf seine Durchführung. Die bestickten Tücher werden nicht nur auf öffentlichen Protestmärschen, sondern auch in Museen und Kulturzentren ausgestellt, wie beispielsweise im Frühling 2014 im *Museo Memoria y Tolerancia* in Mexiko Stadt. Der kollektive Akt des Stickens ist als körperliche Handlung sowohl eine politische, als auch eine künstlerische Performance, die durch die Intervention von öffentlichen Plätzen und Parks temporär neue soziale Wirklichkeiten schafft und dabei gleichzeitig Zeugenschaft von der aktuellen Gewalt leistet. *Bordando* kann so als liminale Praktik begriffen werden, in der sich die ethische Motivation des Protests und der Aufklärung, mit der künstlerischen Realisierung der Handarbeiten verschränken und es so, wie es Diéguez beschreibt, zu einem Dialog von Kunst und Leben kommt.³³²

³²⁹ Vgl. Martha Patricia Montero, „Bordar por la Paz’: La herida en un pañuelo“, *Sin Embargo. Periodismo digital con rigor*, 5.12.2012, www.sinembargo.mx/05-12-2012/449678, Zugriff: 10.11.2014.

³³⁰ Vgl. Bordando por la Paz Puebla, „Bordando por la Paz. Una víctima. Un pañuelo“, *Bordando por la paz y la memoria*, o.J., www.bordandopazpuebla.wordpress.com/, Zugriff: 09.12.2014.

³³¹ „Ein Opfer. Ein Tuch“, übers. v. mir, in: Ebd.

³³² Vgl. Diéguez, *Escenarios liminales*, S. 24f.

4.1.2.1 *Einschreiben in das kollektive Gedächtnis – Die Metapher der Schrift*

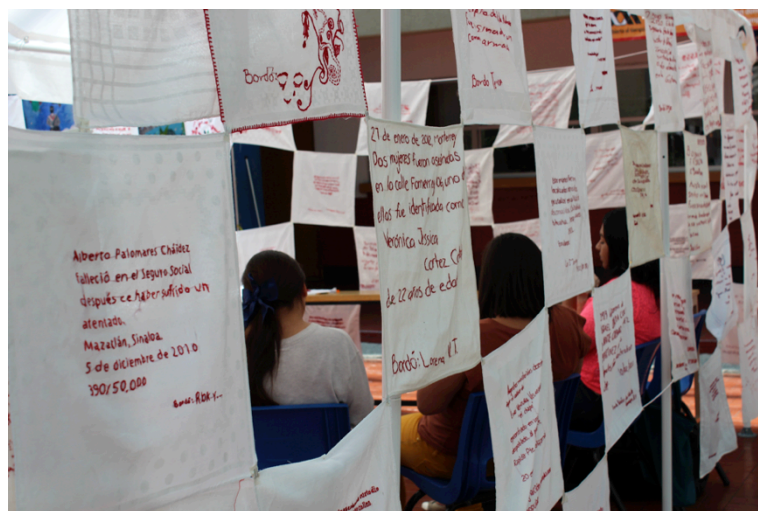
Gerade im Bereich der Textilhandarbeit in Lateinamerika hat diese Verschränkung von ästhetischen Praktiken mit einer politischen Motivation eine lange Geschichte, an die *Bordando* anknüpft. Die Stickereien und Muster auf Stoffen und Kleidung haben in vielen Teilen Lateinamerikas nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine epistemische und soziale Funktion der Speicherung und Übertragung von Wissen. In bestimmten indigenen Bevölkerungsgruppen in Mexiko wird die Praktik des Stickens als Mittel der Tradierung der eigenen Geschichte und Identität genutzt und damit oft auch als Form der stillen Resistenz gegen die herrschenden Mächte.³³³ Unter der Pinochet-Diktatur in Chile verwendete ein Zusammenschluss von Frauen, deren Angehörige verschleppt worden waren, bestickte Jute- und Leinenstoffe als Mittel politischer Anklage. Die so genannten „Arpilleras“, nach denen diese Bewegung benannt wurde, dokumentierten die Gräueltaten und Lebensumstände der Diktaturjahre in Form von bunt bestickten Stoffen. Im Gegensatz zu *Bordando* sind die chilenischen „Arpilleras“ nur mit wenig Schrift versehen und halten die Begebenheiten vor allem in bunten Bildern fest, die als visuelle Zeugnisse die Diktaturjahre in Chile greifbar machen.³³⁴

Bordando reiht sich somit in die Tradition des Stickens als Wissenspraktik und Form der Resistenz und des Protests in Lateinamerika ein. Die performative Dimension, und damit die öffentliche Partizipation von Passant_innen, sowie die hauptsächliche Verwendung der Schrift bildet dabei jedoch einen großen Unterschied zu den traditionellen Handarbeiten und den chilenischen „Arpilleras“. Indem die Tätigkeit des eigentlich häuslich konnotierten Stickens vom privaten Raum in die Öffentlichkeit verlagert wird, wird die Gewalt als eine Realität sichtbar gemacht, die nicht Privatsache der Betroffenen ist, sondern die ganze Gesellschaft betrifft und daher nicht verschwiegen, verharmlost und verschleiert werden darf. Gerade in Städten im Norden Mexikos wie Monterrey oder Tijuana, in denen das Ausmaß der Gewalt in den letzten Jahren dazu führte, dass sich viele Menschen nicht mehr länger als nötig im öffentlichen Raum aufhalten, dienen die dort gegründeten Kollektive von *Bordando* so auch der Rückeroberung dieser Räume und demonstrieren damit ihre Resistenz gegen die Strategien der Repression und der gesellschaftlichen Vereinzelung.

³³³ Zur Tradition der mexikanischen Stick- und Webpraktik als Form der Einschreibung von Identität und Geschichte siehe: Rosario Jauregui Nieto, „Con hilo entreverado, las mujeres tejen toda una historia de identidad“, *La Jornada*, Mexiko Stadt 19.06.2002; www.jornada.unam.mx/2002/06/19/13an1cul.php?origen=cultura.html, Zugriff: 06.11.2014.

³³⁴ Vgl. Marjorie Agosin, *Arpilleras. Lebensbilder aus Chile. Frauenbewegung und Diktatur*, übers. v. Gisela Ottmer, Braunschweig 1989; (Orig. *Scraps of Life. Chilean Arpilleras. Chilean Women and the Pinochet Dictatorship*, Toronto 1987).

Nicht nur die bestickten Tücher, sondern auch der kollektive, öffentliche Akt des Stickens selbst wird in *Bordando* zu einer Form des Protests und gleichzeitig auch zu einer Wissenspraktik, bei der die Verwendung der Schrift vor allem dem Gedenken und der Veröffentlichung der Namen und Daten der Opfer der Gewalt dient. Neben dem Protest charakterisiert sich *Bordando* so auch als vitale Praktik des kollektiven Gedächtnisses, bei der die Schrift gleichsam als Metapher für das gegenwärtige Gedächtnis und die lebendige Erinnerung gedeutet werden kann.³³⁵ Die Vorstellung von Gedächtnis als innerer Schrift kann nach Paul Ricœur bis in die Antike zurückgeführt werden, in der die Form und Funktionsweise des Gedächtnisses von Platon mit einer Wachtafel verglichen wurde, in die sich Erlebnisse und Informationen eindrücken und so das Speichern und Abrufen bestimmter Inhalte als „innere Schrift“ möglich machen würden. Diese Analogie der Wachtafel zufolge kann nur erinnert werden, was präzise in die Seele oder das Gedächtnis eingraviert ist, andere Inhalte fallen dem Vergessen anheim.³³⁶ Der Akt des Bestickens auf ein weißes Tuch in *Bordando* kann in diesem Sinne symbolisch für das Einschreiben der Zeugnisse in das individuelle und kollektive Gedächtnis stehen.



„Bordando por la Paz“, Fotografie: Elia Andrade, Mexiko Stadt 2014.

Die kollektive Arbeit an den Stickereien, die von einer Person angefangen und von einer anderen weitergeführt wird, lässt neben der Metapher der inneren Schrift auch an die des Gedächtnisses als Palimpsest denken. Wie Assmann in ihren Überlegungen zu einer

³³⁵ Zu den unterschiedlichen Metaphern der Erinnerung vgl. Aleida Assmann, „Zur Metaphorik der Erinnerung“, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996, S. 16-46, hier S. 23.

³³⁶ Ricœur, *Gedächtnis*, S. 36f.

„Metaphorik der Erinnerung“³³⁷ herausarbeitet, steht das Palimpsest, eine Schriftrolle aus der Antike, deren Inschriften abwaschbar waren und die dadurch erneut beschrieben werden konnte, als Metapher für das Überschreiben, Löschen und Ergänzen eines sich ständig in Modifikation befindenden Gedächtnisses.³³⁸ Auch die Stofftücher von *Bordando* sind geprägt von übereinander liegenden Einschreibungen, Abdrücken und Spuren, die sowohl im Prozess des Stickens durch unterschiedliche Personen, als auch in der späteren Verwendung der Tücher auf öffentlichen Plätzen, Protestmärschen oder Museen zustande kommen. Dabei schreibt sich der Akt des Erinnerns selbst in die Tücher ein, als Stiche, Flecken, Fehler und zusätzlich gestickte Muster, die sich als Palimpsest unter und über die schriftlichen Zeugnisse legen. Wie in der Metapher des Gedächtnisses als Palimpsest sind dabei die Zeitebenen des Stickens und auch der späteren Verwendung des bestickten Tuches als Akt der Erinnerung, Archiv und Protestschrift ineinander verschränkt.

Die bestickten Stofftücher sind folglich einerseits Zeugnisse im Sinne ihrer epistemologischen Funktion eines „Gegen-Gedächtnisses“, aber andererseits auch Einschreibungen des performativen Aktes des Erinnerns selbst. *Bordando* bringt so nicht nur schriftliche Zeugnisse einer unwiederbringlichen Vergangenheit hervor, sondern ist auch eine vitale Praxis des kollektiven Erinnerns und der stellvertretenden Zeugenschaft in der Gegenwart. Denn die gestickten Zeugnisse gehen über den Charakter eines schriftlichen Dokuments weit hinaus, indem sie im Stickten symbolisch eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der gegenwärtigen Erinnerung und Zeugenschaft markieren. Für Leticia Hidalgo, Mutter des Studenten Roy Rivera Hidalgo, der im Januar 2011 vor den Augen seiner Familie von mehreren Männern in Polizeiuniform aus seinem Haus im Bundesstaat Nuevo León entführt wurde, stellt das Stickten neben dem öffentlichen Protest gegen das Verschwinden ihres Sohnes auch eine Form der gegenwärtigen Begegnung mit diesem dar:

„Cada vez que toma la aguja y la ensarta en el pañuelo blanco, que jala el hilo y completa la puntada, Leticia Hidalgo dice que siente como si acariciara a su hijo Roy. Una y otra puntada, una y otra puntada en hilo color verde para su hijo, para besarlo, abrazarlo a la distancia. Para mantener la esperanza de que algún día aparecerá.“³³⁹

³³⁷ Aleida Assmann, „Zur Metaphorik der Erinnerung“, S. 16.

³³⁸ Ebd. S. 24f.

³³⁹ „Jedes Mal, wenn sie die Nadel nimmt und sie in das weiße Taschentuch einfädelt, den Faden zieht und die Naht beendet, sagt Leticia Hidalgo, dass sie fühlt, ihren Sohn Roy berühren zu können. Eine Naht nach der anderen, eine und noch eine Naht in grünem Garn für ihren Sohn, um ihn zu küssen, um ihn aus der Ferne zu umarmen. Um die Hoffnung zu erhalten, dass er eines Tages wiederkommen wird.“, übers. v. mir, Daniela Rea, „Bordadoras por la Paz, en busca de justicia con hilo y tela“, *CNN México*, 29.03.2013, <http://mexico.cnn.com/nacional/2013/03/29/bordadoras-por-la-paz-en-busca-de-justicia-con-hilo-y-tela>, Zugriff: 03.11.2014.

Dabei rufen einerseits die Bewegungen des Stickens, aber auch die an ihren verschwundenen Sohn gerichteten Worte eine symbolische Nähe zu diesem hervor.³⁴⁰ Von der Schrift als Form der Berührung spricht auch der Philosoph Jean-Luc Nancy. In seinen Überlegungen zum Körper und dessen Verbindung zur Schrift deutet er das Schreiben als eine gestische Adressierung an einen anderen, abwesenden Körper. Die Geste des Schreibens berührt nach Nancy so etwas eigentlich nicht haptisch Fassbares und Abwesendes:

„Schreiben meint: weder das Zeigen noch das Aufzeigen einer Bedeutung, vielmehr eine Geste, um an den Sinn zu rühren. Ein Berühren, ein Tasten, das wie ein Anschreiben ist: wer schreibt, der berührt nicht, indem er anfaßt, in die Hand nimmt, begreift, sondern er berührt, indem er sich richtet, sich sendet an die Berührung eines Draußen, Entwendeten, Auseinandergerückten, Aufgespannten.“³⁴¹

Die Berührung durch die Schrift lässt nach Nancy nichts physisch oder metaphysisch begreifen, sondern ist eine Form der gestischen und symbolischen Verbindung mit etwas oder jemand Abwesenden. Das Sticken der Schrift in *Bordando* verstärkt diese symbolische Berührung, von der Nancy spricht zusätzlich. Das Tuch selbst wird dort zum Ort der Adressierung, der Erinnerung und der intimen und haptischen Begegnung mit dem abwesenden Menschen.

4.1.2.2 Sticken für den radikal Anderen – Verantwortung und Gemeinschaft

Neben den Stofftüchern als Schriftzeugnissen birgt *Bordando* im Sticken auch eine körperliche Dimension der Zeugenschaft und steht mit der leiblichen Stellvertretung und dem Akt des Bürgens in Verbindung. Denn im Sticken wird symbolisch Zeugenschaft für das Verschwinden oder den Tod eines anderen Menschen abgelegt, indem dessen Namen oder Beschreibung zusammen mit dem Tathergang des Verbrechens oder Verschwindens in das Tuch eingeschrieben und damit öffentlich gemacht werden. Die Stickenden können so als *auctor*-Zeug_innen nach Agamben gelten, welche die Identität und Abwesenheit der wirklichen Zeug_innen bestätigen.³⁴² In die Lücke des Wissens, die nach Agamben aus der doppelten Unmöglichkeit der Zeugenschaft und gleichsam zwischen den stellvertretenden und den abwesenden, wahrhaftigen Zeug_innen erwächst, tritt in *Bordando* das bestickte Stofftuch. Das Stofftuch überbrückt dabei nicht die physische und epistemische Lücke, sondern macht sie vielmehr sichtbar und verkörpert sie, indem es selbst zum symbolischen

³⁴⁰ Die Farbe des Garnes drückt im Projekt *Bordando* die jeweiligen Umstände der Gewalterfahrung aus: Grün als Farbe der Hoffnung für die Verschwundenen, für die Ermordeten rot und in einigen Städten rosa im Falle eines so genannten feminicidio, eines an Frauen verübten Mordes aufgrund der Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht. Vgl. *Bordando por la Paz* Puebla, „Bordando por la Paz. Una víctima. Un pañuelo“.

³⁴¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, übers. v. Nils Hodays u. Timo Obergöker, Berlin 2003, S. 20f.

³⁴² Vgl. Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, S. 130.

Zeichen für die reale Abwesenheit der Opfer und der gegenwärtigen Trauer um diese wird. Der Vorgang des Bürgens läuft dabei nicht primär über eine bürgende Person, sondern die kollektive Bürgschaft in *Bordando* materialisiert sich in dem bestickten Stofftuch selbst. Der Akt des Bürgens ist in *Bordando* so von einer kollektiven Solidarität und Ethik geprägt, denn meist sticken die Teilnehmenden für Menschen, die sie persönlich nicht kennen oder von denen es keine Angaben zur Identität gibt:

„3 de marzo de 2013. El domingo alrededor de las 6:45 horas, un hombre de aproximadamente 20 años fue encontrado desangrando por 3 impactos de bala en la avenida Las Torres y la calle Santa Laura, en la colonia Santa Margarita. Vecinos dijeron no conocerlo. Se vestía pantalón y sudadera ambos color azul, y calzado deportivo blanco. Bordó Cynthia“.³⁴³

Die Tücher könnten nach dem Konzept des Ethischen von Emmanuel Lévinas so als „Spur des Anderen“³⁴⁴ gedacht werden. In Lévinas Überlegungen ist dem Subjekt eine andere Person immer ganzheitlich entzogen, wobei jedoch genau aus dieser „radikalen Alterität“³⁴⁵ des Gegenüber auch die ethische Verantwortung für diesen erwächst. Diese ethische Verantwortung kann nach Lévinas gleichsam als Grundkondition des Subjektivierungsprozesses des ‚Ich‘ und bezogen auf eine kollektive Bürgschaft in *Bordando*, auch eines sozialen, gemeinschaftlichen ‚Wir‘ gedacht werden:

„Von daher bedeutet Ichsein, sich der Verantwortung nicht entziehen können. [...] Die Infragestellung meiner Selbst durch den Anderen macht mich dem Anderen in unvergleichlicher und einziger Weise solidarisch.“³⁴⁶

Im Stickten und der stellvertretenden Zeugen- und Bürgschaft übernehmen die Teilnehmenden bei *Bordando* die Verantwortung für eine andere Person trotz ihrer uneinholbaren Differenz und Unbekanntheit. Neben der Solidarität mit den Opfern und deren Familien baut das kollektive Stickten darüber hinaus auch neue Kontakte unter den Teilnehmenden auf und schafft dabei temporäre Gemeinschaften. Wie die Organisator_innen von *Bordando* erklären, steht, neben der Konstruktion eines Archives und eines Denkmals des Protests, vor allem auch der Aufbau affektiver Beziehungen und der emotionale Austausch zwischen den Teilnehmenden im Zentrum der Initiative. Im gemeinsamen Stickten könne der Schmerz des Verlustes, aber auch die Wut und die

³⁴³ „3. März 2013. Am Sonntag etwa um 6 Uhr 45, wurde ein Mann von schätzungsweise 20 Jahren zwischen der Hauptstraße Las Torres und der Straße Santa Laura, im Bezirk Santa Margarita, verblutet durch 3 Schusswunden, aufgefunden. Nachbarn gaben an, ihn nicht zu kennen. Er war mit einer Hose und einer Jacke, beide in blauer Farbe, und weißen Turnschuhen bekleidet. Es stickte Cynthia.“, übers. v. mir, „Una víctima. Un pañuelo“.

³⁴⁴ Lévinas, *Spur des Anderen*, S. 231.

³⁴⁵ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 42.

³⁴⁶ Lévinas, *Spur des Anderen*, S. 224.

Ohnmacht gegenüber der aktuellen Situation der Gewalt mit anderen geteilt werden.³⁴⁷ *Bordando* sei so als eine Arbeit für das Leben zu verstehen, die nicht nur Tote und Verschwundene registriert und diesen im Akt des Stickens gedenkt, sondern auch symbolisch an der Rekonstruktion des durch die Gewalt fragmentierten sozialen Netzes „webe“:

„[S]eguiremos bordando los nombres de las víctimas de la violencia, en todo México [...] para no olvidarlas, para hacer saber a las autoridades que aquí estamos y no nos callamos y, sobre todo, para establecer lazos entre nosotros y saber que no estamos solos y que somos muchos que queremos cambiar la realidad.“³⁴⁸

Das Stickens steht dabei auch für das Knüpfen eines Netzes zwischen den toten oder verschwundenen Menschen und den Stickenden, als auch zwischen den Stickenden selbst; eine symbolische (Re)Konstruktion einer lokalen, nationalen und internationalen *Communitas* unter dem kollektiven Protest und Wunsch nach Frieden. Denn sowohl im Zeitraum des kollektiven Stickens, als auch darüber hinaus in öffentlichen Aktionen oder in der globalen Vernetzung über Internetblogs, werden unabhängig von Geschlecht, Herkunft und sozialem Status temporär neue Arten von Gemeinschaften unter dem gemeinsamen Motiv des friedlichen Protests und der Erinnerungsarbeit aufgebaut: *Communitas* der Solidarität und der ethischen Verantwortung, aber auch des Schmerzes, des Widerstandes und der Trauer.



„Pañuelos“, Fotografie: Elia Andrade, Mexiko Stadt 2014.

³⁴⁷ Vgl. *Bordando por la Paz Puebla*, „Una víctima. Un pañuelo“.

³⁴⁸ „Wir werden weiterhin die Namen der Opfer der Gewalt sticken, in ganz Mexiko, um sie nicht zu vergessen, um die Behörden wissen zu lassen, dass wir hier sind und dass wir nicht schweigen werden, und vor allem um Verbindungen zwischen uns zu etablieren und zu wissen, dass wir nicht alleine sind und dass wir viele sind, welche die Realität verändern wollen.“, übers. v. mir, in: *Bordando por la Paz Puebla*, „Una víctima. Un pañuelo“.

4.1.3 Zeugenschaft der Solidarität: *Mejor desnudos*

Im Unterschied zu *Bordando por la Paz* und den beschriebenen Performances von Lorena Wolffer findet *Mejor desnudos* des Kollektivs *Danzarena* nicht als Intervention im öffentlichen Raum, sondern in geschlossenen Räumlichkeiten wie Theatern, Kulturzentren oder Museen statt und weist sich damit klar als künstlerische Aufführung aus. In *Mejor desnudos*, „Besser nackt“, zeugen drei aus dem Norden Mexikos stammende Performerinnen von der selbst erlebten Gewalt in ihrer Heimat und fordern dabei auch das Publikum auf, sich physisch und emotional sprichwörtlich zu entblößen und ihre eigenen Erfahrungen mit den Anwesenden zu teilen. Die äußere Rahmenstruktur mit Einlass, Auftritten und der physischen Trennung von Publikumsraum und Bühne, wird durch einen klar strukturierten Aufbau der Bühnenhandlungen, der Interaktion mit dem Publikum und der gesprochenen Texte der Performer_innen ergänzt, der aus dem Stücktext hervorgeht. Dieser wurde in einer Publikation über zeitgenössische mexikanische Theaterstücke veröffentlicht und trägt interessanterweise den Titel „partitura de acción“³⁴⁹, der auf die Offenheit und Performativität der Bühnenhandlungen hinzuweisen scheint und dabei als Partitur einen Anleitungscharakter hat, der den geschriebenen Text klar von der Aufführung der Performance als Ereignis unterscheidet.

Sowohl inhaltlich als auch optisch gliedert sich die Performance in zwei Teile, wobei der zweite Teil durch das von den Performerinnen angeleitete Verändern der Sitzposition vom ersten abgegrenzt ist. Der erste Teil besteht aus den Bühnenhandlungen der Performerinnen und der darauffolgenden Interaktion mit dem Publikum, der zweite Teil findet auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes statt. Im Gegensatz zu den sprachlichen Zeugnissen der ersten Hälfte ist hier nur die Performerin Bonilla zu sehen, die sich vor dem Publikum wortlos auszieht. Ich untersuche so den ersten Teil von *Mejor desnudos* im Folgenden primär als Sprachzeugnis und führe daran anknüpfend im Kapitel 4.2.1 den zweiten Teil als Beispiel eines Körperzeugnisses an.

Neben den kollektiven Bezeugungsprozessen, welche die persönliche Betroffenheit von Performer_innen und Zuschauer_innen durch die Gewalt sichtbar machen, ist der erste Teil der Aufführung auch eine visuelle und sprachliche Reflexion über die gegenwärtige Kultur der Gewalt in Mexiko und der Handlungsmacht oder –ohnmacht, die für die Betroffenen daraus entsteht. Die in der Partitur festgeschriebenen Handlungen und sprachlichen Zeugnisse der Performerinnen vor und nach der Interaktion mit dem Publikum kontextualisieren so nicht nur das Thema, sondern bereiten auch die

³⁴⁹ Colectivo Danzarena A.C., „*Mejor desnudos (partitura de acción)*“, S. 251.

Zeugenschaft des Publikums sowohl inhaltlich als auch atmosphärisch vor. In den ersten Minuten der Performance wird durch die Kleidung der Performerinnen, die Audioaufnahmen, sowie die symbolischen Bühnenhandlungen der Bezug zum Norden Mexikos und der dort herrschenden Situation der alltäglichen Gewalt klar hergestellt. Der regional typische Schmuck einer großen Silberkette, der gewebte Rock und das T-Shirt in der Farbe „rosa mexicano“³⁵⁰, welche die Performerin Cynthia Aguirre bei ihrem ersten Auftritt trägt, verweisen so klar auf den Kleidungsstil aus dem Norden Mexikos und sind als einziges Kostüm auch im Skript festgeschrieben. Auch die in den ersten Minuten eingespielte Audioaufnahme weist auf die Region hin, wobei dieser Verweis vor allem durch den nordmexikanischen Dialekt in den Sprachaufnahmen identifizierbar wird. So ist aus den Lausprechern das Stück „Welcome to Chihuahua“³⁵¹ des Lupino Caballero zu hören, in dem Ausschnitte aus Nachrichten, Regierungserklärungen und Zeugenaussagen mit dem Geräusch von Schüssen unterlegt sind.

Aguirre trägt bei ihrem Auftritt mehrere rote Bänder in der Hand, von denen sie einen Teil vor die Füße der Zuschauer_innen der ersten Reihe legt und den anderen im Raum verteilt. Unter konstantem Blickkontakt mit dem Publikum entledigt sie sich langsam ihres Schmuckes, ihres T-Shirts und ihres Rockes, bis sie nur noch mit Unterwäsche bekleidet ist. Beim Ausziehen zeigt sie dem Publikum jedes einzelne Kleidungsstück, bevor sie es auf den Boden fallen lässt. Danach nimmt sie ihre linke Brust aus ihrem Büstenhalter, zeigt sie und malt dann mit einem roten Lippenstift ein Herz darauf, bevor sie wieder ihre Jacke nimmt und sich diese als Augenbinde fest um den Kopf bindet. Sie breitet die Arme aus, wie um die aus dem Lautsprecher hörbaren Schüsse zu empfangen und macht bei deren Erklängen einen Schritt nach vorne. Die Kleidungsstücke auf dem Boden lassen so in Verbindung mit der Soundkulisse der Schüsse an die Identifizierung der oft unkenntlich gemachten Opfer anhand ihrer Kleidung denken. Das Umbinden der Jacke als Augenbinde erinnert an die Medienbilder der Entführungen, Folterungen und Exekutionen durch die Drogenkartelle.³⁵² Durch die hörbaren Schüsse im Hintergrund rufen die Bühnenhandlungen Assoziationen zu den Bildern und Praktiken der aktuellen Gewalt hervor, mit denen die meisten in Mexiko lebenden Menschen derzeit persönlich oder durch die Medien konfrontiert sind.

Nachdem Aguirre die Augenbinde abgenommen hat, erläutert sie die Bedeutung der Schüsse, die für die Zahl von 3637 Toten im Jahr 2009 in Chihuahua stehen und

³⁵⁰ „mexikanisches rosa“, übers. v. mir, in: Danzarena A.C., „Mejor desnudos (partitura de acción)“, S. 251.

³⁵¹ Lupino Caballero, *Welcome to Chihuahua*, 2009, <http://www.elsonar.com.mx/lupinocaballero/escuchar/pista1309>, Zugriff: 09.12.2014.

³⁵² Vgl. Danzarena, „Mejor desnudos“, S. 252.

wiederholt immer wieder diese unbegreifliche Ziffer in Verbindung mit dem Namen der Stadt, bevor sie sich dem Publikum als eine Frau präsentiert, deren gesamte Vergangenheit und Zukunft in diesem Chihuahua mit den unglaublichen Zahlen an Morden liegt:

„Son 3637 disparos que ejecutaron a 3637 personas tan solo en Chihuahua, tan solo en el 2009, tan solo en Chihuahua, solo en Chihuahua, solo en Chihuahua. Tengo 40 años, vivo en Chihuahua, soy de Chihuahua, mi familia vive en Chihuahua, mis padres viven en Chihuahua, mis hermanos viven en Chihuahua, mis amigos viven en Chihuahua, las personas que quiero viven en Chihuahua.“³⁵³

Aguirre spricht im Laufe ihrer etwa 5-minütigen „confesión“³⁵⁴, also ihrem Geständnis, wie es in der Regieranweisung des Textes heißt, vom Alltag der exzessiven Gewalt, den sie und ihre Familie erleben. Dabei beschreibt sie die Folgen der Gewalt für sie und ihre Familie, wie den fast täglich hörbaren Schusswechsel vor ihrem Haus, aber auch ihre eigene Angst und ihre Untätigkeit zur Hilfe und zum Schutz anderer. So erzählt sie von einem Vorfall auf der Straße, an dem ein junger Mann von einem anderen mit einer Schusswaffe bedroht wurde und sie aus Angst, ihr könne etwas passieren, nicht hingesehen habe und nur schnell weitergegangen sei. Diese Erzählung wird gerade im Hinblick auf den weiteren Aufführungsverlauf und die Interaktion mit den Zuschauer_innen entscheidend, da sie dort die Passivität und das Schweigen eines großen Teils der Bevölkerung als stumme Zeug_innen anspricht und damit auch die späteren, ethischen Handlungsaufforderungen an das Publikum vorbereitet: „Nadie dijo nada, nadie hizo nada, nada, nada...como si no pasara nada...“³⁵⁵

Nach dem Zeugnis von Aguirre kommt die zweite Performerin María Sánchez auf die Bühne, um von ihrer schwierigen Beziehung zu ihrem Mann zu berichten, in der sie sowohl verbale und psychische Gewalt erfuhr, als auch selbst ausübte. Während sie erzählt, zieht sie sich langsam aus und kleidet Aguirre mit ihren Kleidungsstücken an, bis sie selbst nur noch in Unterwäsche bekleidet vor dem Publikum steht. Aguirre hebt ein rotes Band vom Boden auf und sieht sich prüfend jede Person des Publikums an, bis sie eine auswählt und diese, auf Sánchez deutend, fragt: „¿Tú serías capaz de despojarte de tu ropa para vestirla a ella?“³⁵⁶ Verneint die jeweilige Person die Frage, liest die am Rand der Bühne sitzende Performerin Perla Bonilla eine Zeitungsnotiz über ein Gewaltverbrechen

³⁵³ „Das sind 3637 Schüsse, die 3637 Personen nur allein in Chihuahua getötet haben, nur allein 2009, nur allein in Chihuahua, allein in Chihuahua, allein in Chihuahua. Ich bin 40, lebe in Chihuahua, komme aus Chihuahua, meine Familie lebt in Chihuahua, meine Eltern leben in Chihuahua, meine Geschwister leben in Chihuahua, meine Kinder leben in Chihuahua, meine Freunde leben in Chihuahua, die Personen die ich liebe leben in Chihuahua.“, übers. v. mir, in: Ebd. S. 253.

³⁵⁴ Ebd., S. 252.

³⁵⁵ „Niemand hat etwas gesagt, niemand hat etwas gemacht, nichts, nichts, nichts....so als ob nichts passieren würde...“, übers. v. mir, in: Ebd.

³⁵⁶ „Wärst du fähig, dich deiner Kleider entledigen, um sie zu bekleiden?“, übers. v. mir, Ebd., S. 256.

vor, bevor von Aguirre eine zweite Frage an die gleiche Person gerichtet wird: „¿Prefieres darme una bofetada a mí?“³⁵⁷ Lautet die Antwort wieder nein, wird noch eine Zeitungsnotiz vorgelesen und gefragt, ob ihnen das rote Band um die Hand gebunden werden dürfte. Dieser Vorgang wird so lange wiederholt, bis ein Mensch aus dem Publikum bereit ist, Sánchez mit der eigenen Kleidung anzuziehen und während dieses Vorgangs des Entblößens selbst von einer Gewalterfahrung zu zeugen oder eine Reflexion über das Thema preiszugeben. Nach jedem abgeschlossenen Zeugnis wird wieder eine andere Person von Aguirre aus dem Publikum ausgewählt, um dieser die Eingangsfrage zu stellen und je nach Antwort die eben beschriebenen Aktionen durchzuführen.



„Mejor desnudos“, Fotografie: Colectivo Danzarea A.C., Chihuahua 2011.

4.1.3.1 Ethische Selbstermächtigung und körperliche Stellvertretung

Wie in der Beschreibung des ersten Teils von *Mejor desnudos* deutlich wird, hängt das Gelingen der Aufführung stark von der Beteiligung der Zuschauer_innen ab. Die Vorgänge in *Mejor desnudos* können als „Partitur“ nur zu einem gewissen Grad vorhergesagt werden; einen genauso großen Anteil an der Aufführung haben aber die unvorhersehbaren Reaktionen des Publikums, welche die Aufführung durch ihre Zeugnisse und ihre Beteiligung oder Verweigerung der Partizipation mitgestalten und so selbst für bestimmte Momente zu Akteur_innen werden. Genau diesen Rollenwechsel zwischen Akteur_innen und Zuschauer_innen bezeichnet Fischer-Lichte als „autopoietische, sich ständig verändernde *feedback*-Schleife“³⁵⁸, durch welche die Aufführung selbst, aber auch wiederum die Rollenzuweisungen der Teilnehmenden hervorgebracht werden. Neben dem

³⁵⁷ „Ziehst du es vor, mir eine Watsche zu geben?“, übers. v. mir, Ebd.

³⁵⁸ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 80.

Aspekt der Wandlung, also einer konstanten Neubestimmung und Veränderung der Aufführung, weist Fischer-Lichte diesen Prozess als „Wechselwirkung“³⁵⁹ aus, die zwischen den Beteiligten und der Aufführung selbst stattfindet und als Grundelement des Performativen gelten kann. Denn die Beteiligten bringen nach Fischer-Lichte die Aufführung in gleichem Maße hervor, wie sie auch selbst in ihren Rollen als Zuschauende und Agierende von dieser erst hervorgebracht werden und unter deren Einfluss stehen. Die Prozesse der Beteiligung an Aufführungen stehen dabei immer in Verbindung mit einem temporären Rollenwechsel zwischen Publikum und Akteur_innen, der sich nach Fischer-Lichte als wechselseitiger Prozess der „Ent- und Ermächtigung“³⁶⁰ auszeichnet. In dem Moment, in dem das Publikum zu bestimmten Handlungen ermächtigt werde, finde gleichzeitig eine Entmächtigung der Akteur_innen statt und andersherum bedeute eine Ermächtigung der Akteur_innen auch eine Entmächtigung des Publikums. Für das Gelingen und den Handlungsverlauf einer Aufführung sind demnach sowohl die Inszenierungsmaßnahmen und die Handlungen der Akteur_innen verantwortlich, als auch die Zuschauenden selbst. Denn auch wenn sie die Aufführung nicht vollständig mitbestimmen und ihnen eine bestimmte Rolle zugewiesen ist, tragen sie doch die Verantwortung für ihr Gelingen oder Scheitern, wie Fischer-Lichte gerade mit Blick auf manipulative, politische Veranstaltungen betont.³⁶¹ Die Prozesse des Rollenwechsels zwischen Agierenden und Zuschauenden in künstlerischen, aber auch anderen kulturellen Aufführungen, bergen so gleichzeitig eine ethische und politische Dimension der potenziellen Entmächtigung, aber auch der emanzipatorischen Selbstermächtigung und Verantwortung.

Genau diese Mitverantwortung und damit das Potenzial der Ermächtigung- und Entmächtigung der Zuschauer_innen scheint *Danzarena* durch die Aufforderung zum Entblößen im Sprachzeugnis auszuloten und macht den Rollenwechsel selbst zu einem Experiment der kollektiven Solidarität in der Zeugenschaft. Die Zeugenschaft bildet hier den Kern dieses Prozesses der Er- und Entmächtigung, bei dem das Bezeugen der physischen und emotionalen Entblößung einer Person zur Motivation für die solidarische Geste der eigenen Zeugenschaft wird. Die Performerinnen appellieren dabei einerseits an das Publikum als Zuschauer_innen und sekundäre Zeug_innen des Aktes des Entblößens innerhalb der Aufführung, andererseits aber auch als Betroffene oder passive Zeug_innen der alltäglichen Gewalt in Mexiko. Die Frage „¿Tú serías capaz de despojarte de tu ropa

³⁵⁹ Ebd., S. 81.

³⁶⁰ Ebd., S. 80.

³⁶¹ Vgl. Ebd., S. 81, Anmerkung 15.

para vestirla a ella/él?“ fordert die Angesprochenen so nicht nur zu einer Entscheidung über eine Beteiligung am Aufführungsgeschehen auf, sondern auch zu einer ethischen und politischen Selbstpositionierung.

Indem die Zuschauer_innen aus ihrer Rolle der Beobachtenden in der theatralen Anordnung heraustreten und sich auf der Bühne selbst entblößen, „ermächtigen“ sie sich innerhalb der Aufführung gegen die ihnen auferlegten Rollenzuweisungen, gleichzeitig aber symbolisch auch gegen die herrschenden Strukturen der Gewalt, Angst und der Unmenschlichkeit in der gesellschaftlichen Realität:

„¿Qué lleva a alguien a vencer el miedo al ridículo, al silencio o la pasividad? Las historias y acciones que son expuestas por los otrora espectadores, son gestos solidarios desinhibidos. Antes que el sí mismo surge el otro, ese que se había descubierto para tapar la desnudez de alguien. Una de las principales estrategias de la máquina disciplinaria es el miedo, pero *Mejor desnudos* lo quebranta y sustituye por la solidaridad.“³⁶²

Die Theaterwissenschaftlerin Rocío Galicia bewertet diesen Vorgang in *Mejor desnudos* so als einen ethischen und solidarischen Akt der Selbstüberwindung für eine andere Person, der dabei mit der Resistenz gegen die staatlichen Disziplinierungsmaßnahmen der Vereinzelung, Passivität, Angst und Gewalt in Verbindung tritt. Die Überwindung der disziplinären Anordnung des Theaterraums von Zuschauerraum und Bühne stellt für sie auch eine Überwindung der realen gesellschaftlichen Disziplinierungsmaßnahmen dar, die sie in den Rollenzuweisungen der theatralen Anordnungen widergespiegelt sieht. Wie Galicia betont, kann die Beteiligung des Publikums in *Mejor desnudos* demnach nicht nur als Experiment anderer Verhaltensmuster für die Realität, sondern vielmehr als eine Möglichkeit der direkten Erfahrung der Resistenz und der kurzweiligen aber konkreten Realisierung einer utopischen Gemeinschaft gesehen werden.³⁶³

Diese Gemeinschaft ist mit Blick auf die Bezeugungsprozesse vor allem als eine solidarische Gemeinschaft der kollektiven Stellvertretung zu begreifen. Denn das Bezeugen oder das Geständnis, wie es im Text heißt, wird in *Mejor desnudos* nicht nur zu einer sprachlichen, und damit emotionalen, sondern auch zu einer physischen Entblößung, an deren Ende die oder der Zeugende nackt und unbedeckt vor dem Publikum steht. Die sprachliche Zeugenschaft verbindet sich so mit der körperlichen Form der Stellvertretung

³⁶² „¿Was bringt jemanden dazu, die Angst vor der Lächerlichkeit, vor dem Schweigen oder der Passivität zu besiegen? Die Geschichten und Aktionen, die durch die anderen Zuschauer_innen ausgestellt wurden, sind ungezwungene solidarische Gesten. Vor einem selbst scheint der andere auf, jener, der sich entblößt hat um die Nacktheit eines anderen zu bedecken. Eine der vorherrschenden Strategien der disziplinären Maschine ist die Angst, aber *Mejor desnudos* bricht sie auf und ersetzt sie durch die Solidarität.“, übers. v. mir, in: Rocío Galicia, *Espacio ¿público? Una mirada sobre la máquina disciplinaria*, in: Anónimo Drama Ediciones u.a. (Hg.), *Terra ignota: Conversaciones sobre la escena expandida*, Mexiko Stadt 2014, S. 61-74, hier S. 73f.

³⁶³ Vgl. Ebd., S. 73.

oder Bürgschaft für eine andere Person, die wir in Lévinas Ethik der leiblichen Verantwortung wiederfinden. Im Heraustreten auf die Bühne übernehmen die Zuschauer_innen die körperliche Verantwortung für das Zeugnis, das vor ihnen abgelegt wurde, indem sie sich *für* die zeugende Person entkleiden und sich an ihrer Statt entblößen. Die Stellvertretung und das Bürgen für die anderen Zeug_innen ist hier nicht nur sprachlich, sondern drückt sich auch durch die symbolische, körperliche Handlung des Ankleidens des Anderen aus, in der die Glaubwürdigkeit des eben Gehörten bestätigt und mit dem eigenen Körper dafür gebürgt wird. Die Antwort auf die Zeug_innen, die für Baer die ethische Dimension des Zeugnisses darstellt ist hier sprachlich und körperlich:

„Es geht um die Verpflichtung und die Möglichkeit, 'für den Zeugen zu zeugen', indem wir auf die im Zeugnis erhaltene Aufforderung zum Zuhören und zur Antwort dadurch reagieren, daß wir für die Wahrheit der bezeugten Erfahrung mitverantwortlich werden.“³⁶⁴

Die „noninterchangeable and solitary burden“³⁶⁵, die Felman der Zeugenfigur in ihrer Alleinstellung zuspricht, wird in der Zeugenschaft von *Mejor desnudos* zwar nicht gänzlich aufgelöst, jedoch durch die kollektive Stellvertretung entlastet. Die Angst vor der Ermächtigung und Aufforderung zur Teilnahme und des Sich-Entblößens in der Zeugenschaft wird so durch eine Geste der kollektiven Solidarität ersetzt, die symbolisch alle Zuschauer_innen zu verantwortlichen Zeug_innen des Aufführungsereignisses, aber auch der aktuellen Gewalt in Mexiko machen.

Der Prozess der Er- und Entmächtigung, der hier durch die Zeugenschaft stattfindet, ist sowohl durch eine ethische, als auch durch eine politische Dimension geprägt. Wobei die ethische Dimension in der Solidarität und der körperlichen Stellvertretung im Ausziehen liegt, verortet sich die politische Komponente im angeleiteten Rollenwechsel zwischen Handelnden und Zuschauenden und der Selbst- und Fremdermächtigung zum Sprechen. Durch die Auflösung der Rollenaufteilung zwischen Zuschauer_innen und Performer_innen gerät die Subjektivität, Verantwortung und auch die Handlungsfähigkeit jedes und jeder Einzelnen in den Blick. Die Zuschauer_innen werden so zu Ko-Autor_innen der Aufführung und machen ihre subjektiven Aktionen, Reflexionen und Zeugnisse zur eigentlichen Handlung und auch Verhandlung der Aufführung. Dabei wird die Performance selbst zu einem „Möglichkeitsraum“³⁶⁶ im Sinne Lehmanns und das Publikum als Zeug_innen zu „Möglichkeitswesen“³⁶⁷, die nicht nur rezipieren, sondern reale, wirklichkeitskonstituierende Handlungen vollziehen.

³⁶⁴ Baer, „Einleitung“, S. 7.

³⁶⁵ Felman, „Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching“, S. 3.

³⁶⁶ Lehmann, „Stimmen“, S. 48.

³⁶⁷ Ebd.

4.1.3.2 Der Gewalt den Blick erwidern

Wie in der Beschreibung des ersten Teils von *Mejor desnudos* deutlich wurde, sind in den Interaktionen mit dem Publikum immer zwei Narrativen vorhanden: die vorgelesenen Zeitungsnotizen, die als distanzierte Schlagzeilen von den gewalttätigen Ereignissen berichten, und die persönlichen Zeugnisse der Performerinnen und Teilnehmer_innen. Die Stimmen der Zeug_innen auf der Bühne werden im Laufe dieser Anordnung immer wieder mit den anonymen Zeitungsnotizen kontrastiert, die von Bonilla vorgelesen werden, wenn die Zuschauer_innen nicht partizipieren wollen. In diesem Kontrast scheint der Wert des Zeugnisses auf, unvorstellbaren Ereignissen ein Gesicht und auch eine Stimme zu geben, die uns als reine Medienbilder oder Nachrichtenmeldungen oft unberührt lassen. Diese These lässt sich von den medienphilosophischen Überlegungen Jacques Rancières zur politischen Funktion von Bildern ableiten. Dieser führt in seiner Untersuchung „Das unerträgliche Bild“³⁶⁸ die Distanzierung von Medienbildern gewalttätiger Ereignisse so nicht auf die Übersättigung und damit die langsame Abstumpfung, sondern auf deren Dekontextualisierung zurück, denn im Gegensatz zum direkten Zeugnis sind diese gesichts- und stimmlos und stehen nicht mehr in Beziehung zum Geschehen und den betroffenen Menschen:

„Wie sehen nicht zu viele leidende Körper auf dem Bildschirm. Sondern wir sehen zu viele Körper ohne Namen, zu viele Körper, die nicht in der Lage sind, uns den Blick, den wir ihnen widmen, zu erwidern, zu viele Körper, die Gegenstand der Rede sind, ohne selbst die Rede ergreifen zu können.“³⁶⁹

Die herrschenden Medien bestimmen nach Rancière so die „Verteilung des Sichtbaren“³⁷⁰ und damit auch, was sichtbar oder unsichtbar wird und was gesagt wird oder verschwiegen bleibt. Durch diese herrschenden „Sichtbarkeitsanordnungen“³⁷¹ werden die Bilder von Kriegsgeschehen, Massakern und Menschenrechtsverletzungen jedoch laut Rancière zu stummen und kontextlosen Repräsentationen, die Distanz zu diesen hervorrufen. Die Problematik der täglichen Konfrontation mit detaillierten Bildern und Beschreibungen von exekutierten, gefolterten und fast unkenntlich gemachten Körpern in mexikanischen Medien liege so nicht darin, dass die Bilder gezeigt werden, sondern vielmehr wie sie aufbereitet und kontextualisiert werden. Für Rancière müssen die Bilder deshalb fähig sein, gleichsam körperlich, mit Stimme und Blicken, zu antworten. Diese Rückbindung der Bilder an den Körper bringt Rancières Thesen mit der politischen und ethischen Funktion

³⁶⁸ Jaques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, übers. v. Richard Steurer, Wien 2008, S. 101; (Orig. *Le spectateur émancipé*, Paris 2008).

³⁶⁹ Ebd., S. 114.

³⁷⁰ Ebd., S. 117.

³⁷¹ Ebd., S. 120.

von Zeugenschaft in Verbindung. Denn die Funktion von Zeugenschaft, egal in welcher Form, kann nach Felman als „bearing witness to the body“ begriffen werden, ein Vorgang, in dem nicht selbst erlebte, historische Ereignisse für die Empfänger_innen des Zeugnisses körperlich vorstellbar werden und somit eine affektive Verbindung zu diesen hervorrufen.³⁷²

Diese körperliche Rückbindung von überlieferten Ereignissen und Bildern kann gerade auch in Theater und performativen Praktiken als „Gedächtnisarbeit für den Körper“³⁷³ stattfinden, wie es in *Mejor desnudos* deutlich wird. Der Flut an namenlosen Bildern und Zeitungsschlagzeilen setzen die Performerinnen und Zuschauer_innen in *Mejor desnudos* ihren eigenen Körper, ihre Stimmen und auch ihren Blick entgegen. Sie zeugen von der individuellen und auch kollektiven Betroffenheit durch die Gewalt als einer konkreten Erfahrung, wodurch diese nicht mehr nur die abstrakte Gewalt der namen- und kontextlosen Bilder in den täglichen Schlagzeilen bleibt, sondern fassbar und auch vorstellbar wird.

Auch Didi-Huberman betont die notwendige Verbindung von Sprache und Bild, wobei diese jedoch für ihn immer durch eine Lücke und Unmöglichkeit der Vollständigkeit geprägt ist. Dabei streicht er aber die gegenseitige Ergänzung heraus, die genau in diesen Lücken ansetzt und diese als zusammenwirkende Praktiken der Übertragung von Wissen und vor allem auch des Zeugnisses benennt:

„Denn in jedem Zeugnis, in jedem Akt des Gedenkens sind Sprache und Bild sich gegenseitig verpflichtet und beziehen sich stets auf die Lücken des jeweils anderen: Wo das Wort zu scheitern droht, stellt sich häufig ein Bild ein; wo die Einbildungskraft zu scheitern droht, stellt sich häufig ein Wort ein.“³⁷⁴

Durch die Sprachzeugnisse in *Mejor desnudos* wird diese Lücke und Distanz, die zu den Gewaltbildern entsteht, verringert, wobei jedoch dadurch keine geschlossene Erzählung, sondern vielmehr Fragmente hörbar und sichtbar werden, die sich im Sinne Nelly Richards nicht als Geschichte, sondern als brüchige Erinnerungen darstellen. Dies wird auch in den Sprachzeugnissen der teilnehmenden Zuschauer_innen deutlich, deren Berichte von Leerstellen, Stocken, Stottern und auch Schweigen geprägt sind. Diese spontanen Akte der Zeugenschaft widersetzen sich einer offiziellen Geschichtsschreibung und scheinen

³⁷² Vgl. Felman, „Camus’ The Plague, or a Monument to Witnessing“, S. 108. Felman definiert dieses Zeugen für den Körper folgendermaßen: „The specific task of the literature testimony is, in other words, to open up in that belated witness, which the reader now historically becomes, the imaginative capability of perceiving history – what is happening to others – in one’s own body, with the power of sight (of insight) usually afforded only by one’s own immediate physical involvement.“, in: Ebd.

³⁷³ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 347.

³⁷⁴ Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 46.

vielmehr als die „wirklichen Worte“³⁷⁵ auf, die es nach Kofman gegen das Ersticken zu wechseln gilt.

Anhand der Analyse der stattfindenden Bezeugungsprozesse wird deutlich, dass *Mejor desnudos* über eine rein ästhetische Aufführung hinausgehend, einen Raum des sozialen, politischen und ethischen Experimentierens, Erlebens und Handelns eröffnete. Die Selbstermächtigung zum Handeln und zur Zeugenschaft, wie auch die dadurch entstehende Umkehrung und Erwiderung des Blickes, weist *Mejor desnudos* als „micropolítica“³⁷⁶ im Sinne von Eduardo Pavlovsky aus. Denn die Performance ist hier nicht nur ein Ereignis, sondern wird für die Zuschauer_innen zu einem Erleben, Erfahren und Schaffen von Utopien und Phantasien, die sie selbst die handelnde Ko-Autor_innen und Zeug_innen hervorbringen. Diese Utopie ist in *Mejor desnudos* eine der kollektiven Solidarität, des gegenwärtigen Erinnerns und einer heterogenen Gemeinschaft der gegenseitigen Verantwortung und des Vertrauens, die sich durch die Selbstüberwindung und Eigenermächtigung zur körperlichen und emotionalen Entblößung in einer Zeugenschaft *für* die anderen manifestiert.



„Confesiones“, Fotografie: Colectivo Danzarena A.C., Chihuahua 2011.

³⁷⁵ Kofman, *Erstickte Worte*, S. 69.

³⁷⁶ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires 2001, S. 147f.

4.2 Körperzeugnisse: Der Körper als letzter Zeuge

In der körperlichen Dimension der stellvertretenden Zeugenschaft, wie auch in der verkörperten Erinnerung und dem Körpergedächtnis, wird deutlich, dass neben der Sprache auch der Körper ein Mittel und auch Ort der Zeugenschaft sein kann. Er ist einerseits ein notwendiger Teil des sprachlichen und schriftlichen Zeugnisses, kann aber andererseits auch die Sprache oder Schrift ersetzen, falls ein Ereignis anders nicht bezeugbar ist, da es niemanden gibt, der sprechen oder schreiben könnte. Wie wir anhand der doppelten Unmöglichkeit der Zeugenschaft von Überlebenszeug_innen bei Giorgio Agamben gesehen haben, gelangt dort die Sprache selbst, als auch ihr Subjekt an seine definitorische und faktische Grenze.³⁷⁷ Denn die Überlebenszeug_innen sind nicht die wahren Zeug_innen des Ereignisses, da sie dieses ja nicht ganzheitlich erlebt haben, sondern vielmehr überlebten, jedoch aufgrund der eigenen Traumatisierung durch das Erlebte nicht vollständig von diesem zeugen können.³⁷⁸ Wie Agamben am Beispiel der Zeugenschaft von Primo Levi für einen Jungen namens Hurbinek in Auschwitz herausarbeitet, der nicht sprechen konnte, sondern nur unzusammenhängende Laute von sich gab, kann die Sprache des Zeugnisses so vielmehr als „Nicht-Sprache“³⁷⁹ definiert werden, in die immer eine unüberbrückbare Lücke und Unmöglichkeit des sprachlichen Zeugens eingeschrieben ist:

„Die Sprache des Zeugnisses ist eine Sprache, die nicht mehr bedeutet, die aber in ihrem Nicht-Bedeuten eindringt in das, was ohne Sprache ist – bis sie ein anderes Nicht-Bedeuten aufnimmt, das des vollständigen Zeugen: desjenigen, der per definitionem nicht Zeugnis ablegen kann.“³⁸⁰

Das, was nach Agamben „ohne Sprache ist“³⁸¹, also das Unaussprechliche und damit nicht innerhalb der Grammatik und symbolischen Ordnung der Sprache auszudrückende, manifestiert sich im Beispiel des Jungen Hurbinek dabei außerhalb dieser Sprachordnungen, nämlich am Körper des Kindes selbst, den Levi beschreibt:

„Ungefähr drei Jahre alt, niemand wußte etwas von ihm, es konnte nicht sprechen und hatte keinen Namen: [...] aber seine Augen, eingesunken in dem ausgezehnten dreieckigen Gesicht, funkelten erschreckend lebendig, fordernd und voller Lebensanspruch, erfüllt von dem Willen, sich zu befreien, das Gefängnis der Stummheit aufzubrechen. [...] Hurbinek, der Namenlose, dessen winziges Ärmchen doch mit der Tätowierung von Auschwitz gezeichnet war [...].“³⁸²

³⁷⁷ Vgl. Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, S. 138.

³⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 47.

³⁷⁹ Ebd., S. 34.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Primo Levi, *Die Atempause*, übers. v. Barbara u. Robert Picht, 3. Auflage, München 1999, S. 20f.; (Orig. *La tregua*, 1963).

Wie hier meiner Ansicht nach in der schrecklichen Markierung des Körpers durch die Tätowierung der Häftlingsnummer, aber auch in dem Blick und den Lauten, die Levi beschreibt, deutlich wird, ist es nicht die unzusammenhängende Nicht-Sprache, sondern vielmehr der Körper des Kindes selbst, der hier zum Zeugnis wird. Wie wir auch bei Assmann gesehen haben, gehen Zeugnisse der Gewalt so immer über die Semantik und Logik der Sprache hinaus und schreiben sich in die Körper der Betroffenen als „verkörperte Wahrheit“³⁸³ ein. Das Körperzeugnis kann und muss meiner Meinung nach so vor allem dort als Ort und damit als eine der Sprache gleichwertige Form von Zeugenschaft gedacht werden, wo kein Sprechen oder Schreiben mehr möglich ist. Und dies ist meist dort, wo der Körper selbst zum Zentrum der Gewaltausübung wird, wie auch aktuell in Mexiko.³⁸⁴

Wie die kolumbianische Anthropologin Elsa Blair ausgehend von den Theorien Michel Foucaults zur Biopolitik und den Theorien der Mikropolitiken des Körpers von Raúl García herausarbeitet, bilden die Körper in den zeitgenössischen Praktiken der bewaffneten Konflikte das mikropolitische Territorium, auf dem die Kämpfe um Macht ausgetragen werden.³⁸⁵ Die Verschränkung von Gewalt, Körper und Macht analysiert Elsa Blair so nicht auf der Makroebene der globalen oder nationalen Herrschafts- und Kriegslogiken, sondern vielmehr auf der politischen Mikroebene des Körpers und weist diesen damit eine zentrale politische Dimension innerhalb der Strategien der Macht zu. Die Folterungen, Massaker, Vergewaltigungen oder das Unkenntlichmachen und Verschwindenlassen von Körpern bezeichnet sie angelehnt an Foucault als „tecnologías corporales’ del castigo y del terror“³⁸⁶, die in unterschiedlicher Form Macht auf die Körper ausüben und diese dabei gleichsam in sie einschreiben. Als Orte der gelebten und auch übertragbaren Macht bergen Körper in ihrer politischen Dimension nach Blair aber auch das Potenzial der Resistenz und der Zeugenschaft. Die Antwort auf die Frage, warum die Gewalt gerade an den Körpern ausgetragen wird, beantwortet sie so mit dem Verweis auf die politische Kraft der körperlichen Handlung und des Widerstands:

³⁸³ Assmann, *Schatten der Vergangenheit*, S. 90.

³⁸⁴ Auf die Gleichwertigkeit von körperlichen und sprachlichen Handlungen im Bezug auf Zeugenschaft kann hier nicht genauer eingegangen werden, jedoch sind hier vor allem die Überlegungen Diana Taylors zu Archiv und Repertoire wegweisend, um den Körper als Instrument der Wissensübertragung und somit auch der Zeugenschaft zu untersuchen. Vgl. Taylor, *The archive and the repertoire*, S. 6.

³⁸⁵ Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter, 9. Auflage, Frankfurt am Main 2008; (Originaltitel: *Surveiller et punir – la naissance de la prison*, Paris 1975); Raúl García, *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar*, Buenos Aires 2000.

³⁸⁶ „körperliche Techniken’ der Strafe und des Terrors“, übers. v. mir, in: Elsa Blair, „La política punitiva del cuerpo“, S. 50.

„En efecto, el cuerpo goza de una enorme potencia y una posibilidad inusitada de resistencia que es, finalmente, la que lo hace objetivo del poder.[...] Es en esta ‚potencia‘ del cuerpo donde creemos radica su enorme fuerza política, la misma que ‚amenaza‘ el equilibrio del poder.“³⁸⁷

Diese der Macht gefährlich werdende Resistenz erwächst nach Blair vor allem aus zwei Charakteristika des Körpers: seiner Fähigkeit zur Speicherung und der körperlichen Resistenz gegen seine vollständige Vernichtung. Entgegen dem Versuch der Täter_innen, sie als Individuen stumm zu machen, sprechen für Blair die von der Gewalt gezeichneten Körper und bergen damit die Kapazität zur Zeugenschaft:

„Es como si, literalmente, el cuerpo se “desenterrara” para hablar y mostrara su capacidad de resistencia; como si lo que no hemos sabido o querido escuchar y decir desde la palabra, nos lo estuvieran diciendo los cuerpos: los restos, las fosas, las huellas de la violencia inscritas sobre los cuerpos.“³⁸⁸

Was Blair hier vor allem am Beispiel von Kolumbien beschreibt, gilt gerade aufgrund der erschreckenden Ähnlichkeit der Konflikte auch für die aktuelle Situation in Mexiko, denn auch hier sind die Körper zu Orten und Territorien der Gewalt geworden, in welche die Macht, wie es Diéguez beschreibt, als „texto político“³⁸⁹ eingeschrieben wird.

Im Folgenden begreife ich den Körper nach Elsa Blair demnach in seiner politischen Dimension der Körperlichkeit als Territorium, das einerseits von Macht und Gewalt beschrieben wird, aber auch einen Ort der verkörperten Erinnerung, der politischen Resistenz und der Zeugenschaft darstellt. Als „letzte Zeugen“ sprechen die Körper so von der Gewalt, die ihnen angetan wurde und resistieren nach Blair gegen eine absolute Vernichtung.³⁹⁰

Anhand des zweiten Teils von *Mejor desnudos* sollen hier im Anschluss einige wichtige Grundbegriffe des Körperzeugnisses mithilfe der Überlegungen Jean-Luc Nancys herausgearbeitet und die Wirkungen und Charakteristika des Körpers als Ort der Einschreibungen aufgezeigt werden. Die danach untersuchten Protestpraktiken der Angehörigen von verschleppten Menschen in Mexiko bilden eine andere Perspektive auf

³⁸⁷ „Tatsächlich birgt der Körper eine enorme Potenz und eine Möglichkeit der Resistenz, die es ist, welche diesen letztendlich zum Ziel der Macht werden lässt. [...] Es ist in dieser ‚Potenz‘ des Körpers, in der, wie wir glauben, seine große politische Kraft wurzelt, die das Gleichgewicht der Macht ‚bedroht‘.“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 61.

³⁸⁸ „Es ist als ob der Körper sich sprichwörtlich ‚ausgräbt‘, um zu sprechen und seine Fähigkeit der Resistenz zu zeigen; so als ob das, was wir nicht durch das Wort zu hören und zu sagen wussten oder wollten, uns die Körper sagen: die Reste, die Massengräber, die Spuren der Gewalt, die auf die Körper eingeschrieben sind.“, übers. v. mir, in: Ebd., S. 60.

³⁸⁹ „politischer Text“, übers. v. mir, in: Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, S. 77.

³⁹⁰ Ich folge Elsa Blair hier in ihren an Raúl García angelehnten Thesen zur Resistenz des Körpers gegen Gewalt und Herrschaftsstrukturen, ergänze jedoch das von ihr nicht genannte Potenzial der körperlichen und verkörperten Zeugenschaft, die für mich genau diese Resistenz und deren ethische Dimension im Kern erfasst. Vgl. Blair, „La política punitiva del cuerpo“, S. 58f.

das Körperzeugnis, welches den Körper als Instrument und Ort der Resistenz und der traumatischen Erinnerung ausweist. Mit einem Rückgriff auf Taylors Theorien des Repertoires werden so die spezifischen Übertragungsprozesse von Wissen und auch von Trauma beleuchtet, die in den Demonstrationen stattfinden. Im letzten Teil des Kapitels beschäftige ich mich mit der Performance *Alfombra roja* der plastischen Künstlerin Rosa María Robles und arbeite anhand einer Analogie zum Blutzeugnis der Märtyrerfigur, die Dimension der leiblichen Stellvertretung und die Wirksamkeit und Evidenz der Körperlichkeit heraus.

4.2.1 Körper der Einschreibungen: Mejor desnudos

Die sprachlichen Zeugnisse in *Mejor desnudos* können auch als Körperzeugnisse aufgefasst werden, denn sowohl der Akt des Entblößens, als auch des Anziehens einer anderen Person ist zugleich ein körperliches Zeugnis der Solidarität. Diese Dimension der physischen Zeugenschaft wird vor allem im zweiten Teil der Aufführung deutlich, in der die Performerin Perla Bonilla sich auszieht und minutenlang stumm den Blicken des Publikums standhält. Nach einer Veränderung der Sitzposition des Publikums um 180 Grad, blicken die Zuschauer_innen im zweiten Teil der Performance auf einen Teppich aus Zeitungsnotizen über die Gewaltgeschehen der letzten Tage. Bonilla stellt sich vor das Publikum, schminkt sich ab und legt sich auf den Boden, um sich dort langsam auszuziehen, den Blick fest auf das Publikum gerichtet. Bonillas Handlung des Ausziehens könnte ohne den ersten Teil der Performance sehr unterschiedlich gedeutet werden. Im Kontext der sprachlichen Zeugnisse über die Gewalt in Mexiko und dem Ausziehen für eine andere Person kann Bonillas Entblößung so auch als ein körperlicher Akt der Zeugenschaft interpretiert werden. Denn gerade durch die Verbindung des nackten Körpers auf dem Teppich aus Zeitungsseiten, auf denen Leichen und abgeschnittene Körperteile zu sehen sind, wird dieser zum Zeugnis der körperlichen und psychischen Verletzlichkeit als Zentrum und Territorium der aktuellen Praktiken der Gewalt und Macht im Sinne Blairs.

Der Körper Bonillas ist in seinem physischen So-Sein präsentiert, ohne dabei durch bestimmte Gesten Bedeutungen zu erzeugen. Er erzählt nichts, sondern ist schlichtweg vor den Blicken des Publikums exponiert und präsent, als ein Körper, der sich nach Lehmann immer auch als „Einschreibungsort kollektiver Geschichte manifestiert.“³⁹¹ Jedoch muss dieses Einschreiben im Körperzeugnis anders als im Schriftzeugnis gedacht werden. Denn

³⁹¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 167.

nach Nancy adressiert sich der Körper im Gegensatz zur Schrift nicht an jemanden oder etwas, sondern charakterisiert sich vielmehr durch sein „Entschrieben-Sein“³⁹². In Nancys Überlegungen ist der Körper somit immer ein Fremdkörper, sowohl in Bezug auf andere als auch auf den eigenen Körper. Er sei immer ein Außen und in seiner Differenz zum Anderen definiert und zeige sich nur in seiner Entblößung als „seine nackte Eigenheit: jene, eins mit sich zu sein.“³⁹³ Diese dem Körperlichen immer eigene Fremdheit macht den Körper für Nancy als etwas ganzheitlich Sichtbares aus, der jedoch keine Bedeutungen kommuniziert, sondern vielmehr einfach in seiner phänomenalen Materialität wirkt:

„Der Körper ist weder ‚bezeichnend‘ noch ‚bezeichnet‘. Er ist exponierend/exponiert: ausgedehnt, Ausdehnung des Einbruchs, der die Existenz ist.“³⁹⁴

Der nackte Körper Bonillas wird in seiner absoluten Entblößtheit und seinem Entschrieben-Sein zu einer Fläche, auf die kollektive kulturelle Konnotationen, Zeugnisse und Emotionen eingeschrieben sind, der aber gleichzeitig auch in der Performance selbst durch die Emotionen und Blicke des Publikums *beschrieben* wird. So berichtet Bonilla im Text zu *Mejor desnudos* von sehr unterschiedlichen Reaktionen in den Aufführungen, die auf eine hohe emotionale Involviertheit der Zuschauer_innen hindeuten:

„Los ojos y los rostros en ese momento son diversos y todos dialogamos con las miradas y con el cuerpo, algunos mientras me despojo se revoltean en su asiento, o lloran, otros se incomodan, el silencio invade, me invade y me permite ser espejo, verme en los demás, mientras me quito la ropa hasta quedar totalmente desnuda y mostrar mi vulnerabilidad y mi gordura.“³⁹⁵

Bonilla wird so symbolisch zum Spiegel des Publikums, indem sie sich selbst stellvertretend für diese entblößt und sich dabei auch den Blicken und Phantasien des Publikums aussetzt, für die ihr Körper zur Projektionsfläche wird. Auch wenn die feministische Perspektive in der Analyse von *Mejor desnudos* hier aufgrund des Umfangs der Arbeit weitgehend ausgeklammert werden muss, ist Bonillas Körper gleichzeitig Fläche, Territorium, aber auch Instrument, um durch die Exposition ihres stark übergewichtigen Körpers bestimmte Konnotationen und Körpernormen zu durchbrechen und zu hinterfragen. Josefina Alcázars Bestimmung des Körpers in feministischer

³⁹² Nancy, *Corpus*, S. 22.

³⁹³ Ebd., S. 45.

³⁹⁴ Ebd., S. 26.

³⁹⁵ „Die Augen und die Gesichter sind in diesem Moment sehr unterschiedlich und alle kommunizieren mit den Blicken und dem Körper, manche winden sich auf ihren Sitzen, während ich mich ausziehe, oder weinen, andere fühlen sich unwohl, die Stille hält Einzug, nimmt mich ein und erlaubt es mir, Spiegel zu sein, mich in den anderen zu sehen, während ich meine Kleidung ausziehe bis ich ganz nackt bin und meine Verletzlichkeit und meine Fettleibigkeit zeige.“, übers. v. mir, Danzarena, „Mejor desnudos“, S. 259.

Performancekunst in Mexiko trifft so auch auf Bonilla in *Mejor desnudos* zu: „El cuerpo es tanto herramienta como producto.“³⁹⁶

Als Werkzeug und Instrument setzt sie so den Bildern auf dem Teppich aus Zeitungen ihren eigenen, exponierten Körper entgegen und macht damit auch den Ort dieser Mikropolitiken der Macht deutlich, die nicht an Bildern, sondern an realen Körpern verübt werden. Der Kontrast des lebendigen Körpers Bonillas auf den Abbildern zerstört, blutender und lebloser Körper auf den Zeitungsnotizen zeugt damit von der ethischen Verantwortung *für* diese Körper, die als Zeugnisse von der Gewalt markiert, beschrieben und geformt wurden. Wie Nancy an anderer Stelle nach Descartes betont, ist der Körper so die einzig existente Evidenz, an der sich Gerechtigkeit und richtiges ethisches Handeln abspielt und zeigt.

„Die Körper sind evident – und deshalb beginnt und endet jede Richtigkeit [justesse] und jede Gerechtigkeit [justice] bei ihnen. [...]Die Grenze des Schmerzes stellt eine intensive Evidenz dar, wo sich, weit davon entfernt, ‚Objekt‘ zu werden, der Körper im Schmerz absolut als ‚Subjekt‘ exponiert.“³⁹⁷

In der Entblößung Bonillas auf dem Teppich aus Zeitungsnotizen werden auch die darauf abgebildeten Körper von ihrem Objektstatus als rein visuelle Abbildungen und namen- und körperlose Opfer als Subjekte des Schmerzes evident. Bonillas Körper stellt ihren Körper so scheinbar in Stellvertretung für die Körper der Gewaltopfer auf den Zeitungen aus, um von der Verletzlichkeit, vom Schmerz, aber auch von der Möglichkeit einer Ethik der körperlichen Verantwortung zu zeugen. Nachdem Bonilla den Raum verlassen hat, wird ein Satz aus William Blakes „Proverbs to Hell“ projiziert: „The most sublime act is to set another in front of you“³⁹⁸. Dies kann als Aufruf zur ethischen Handlung gedeutet werden, der am Ende der Performance still in den Raum ragt und so gleichsam die Brücke zwischen dieser Stellvertretung im geschützten Theaterraum und einer Aufforderung der ethischen Verantwortung im realen Leben bildet.

³⁹⁶ „Der Körper ist sowohl Werkzeug als auch Produkt.“, übers. v. mir, Josefina Alcázar, „Mujeres y Performance“, n.pag.

³⁹⁷ Nancy, *Ausdehnung der Seele*, S. 44f.

³⁹⁸ William Blake, „Proverbs of Hell“, in: Ders., *The Marriage of Heaven and Hell*, hrsg. u. komm. v. Michael Phillips, Oxford 2011, S. 66; (Orig. 1793).

4.2.2 Verkörperte Abwesenheiten: Protestpraktiken gegen das Verschwinden

„El cuerpo es escenario y arma.“³⁹⁹

Gerade seit dem 2006 begonnenen Krieg gegen die Drogen „verschwinden“ in Mexiko tausende von Menschen, wie das sehr euphemistisch gebrauchte Wort „desaparecer“ für die Verschleppung von Menschen durch kriminelle Organisationen oder den Staat ausdrückt. Seit 2006 wird die Zahl auf über 27.000 geschätzt, in vielen Fällen kann eine aktive Beteiligung staatlicher Organe wie dem Militär, der Polizei oder der Marine nachgewiesen werden.⁴⁰⁰ Die Fälle des Verschwindens von Personen werden kaum aufgeklärt, vielmehr wird der Tathergang oft durch die Polizei oder die zuständigen Rechtsorgane selbst verschleiert oder die Untersuchungen frühzeitig abgebrochen. Bis heute existiert trotz zahlreicher Versprechen von Seiten der Regierung keine Datenbank mit genauen Zahlen über die verschwundenen Menschen, die für deren Suche und eine Aufklärung der Fälle unabdingbar wäre.⁴⁰¹

Genau aus diesen Gründen schlossen sich in den letzten Jahren viele in Mexiko lebende Menschen in zivilen Bewegungen wie dem *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*⁴⁰² oder in der einer der lokalen Angehörigenorganisationen von FUNDEM, „Fuerzas Unidas por nuestros Desaparecidos y Desaparecidas en México“⁴⁰³, zusammen, um durch die Dokumentation, Anfechtung und Veröffentlichung der Fälle, Druck auf die Regierung zur Aufklärung der Verschleppungen auszuüben. In zahlreichen Demonstrationen, Kundgebungen und Aktionen protestieren die Angehörigen so gegen die fehlende Rechtsstaatlichkeit und die Repression der mexikanischen Regierung und machen die Namen und Gesichter der Vermissten sichtbar.

Doch wenn sich die Erinnerung im Körper selbst verortet, wie in Kapitel 2.2.2 gezeigt wurde, und als Ort der letzten Evidenz nach Elsa Blair von der Gewalt zeugt, wie ist dann

³⁹⁹ „Der Körper ist Bühne und Waffe“, übers. v. mir, in: Diana Taylor, „El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política“, *E-misférica, Hemispheric Institute of Performance and Politics*, New York 1999; <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>, Zugriff: 08.12.2014.

⁴⁰⁰ Vgl. Human Rights Watch, *Mexican dissappeared*, 20.02.2013, <http://www.hrw.org/es/reports/2013/02/20/los-desaparecidos-de-mexico>, Zugriff: 10.12.2014.

⁴⁰¹ vgl. FUNDEC, *Comunicado: Desaparecidos. Juegos de cifras*, 23.05.2014, <http://fuundec.org/2014/05/23/comunicado-desaparecidos-juego-de-cifras/>, Zugriff: 08.12.2014.

⁴⁰² Das *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad* wurde im März 2011 von dem mexikanischen Dichter Javier Sicilia gegründet, nachdem sein Sohn in Morelos tot aufgefunden wurde. Diese derzeit größte zivile Bewegung für den Frieden in Mexiko besteht aus sehr unterschiedlichen Akteur_innen, darunter Künstler_innen, Journalist_innen, Menschenrechtsaktivist_innen und Familienangehörige der Opfer, die in verschiedenen Aktionen und bundesweiten Protestmärschen gegen den Krieg demonstrieren, um die Aufklärung der Todesfälle und des Verschwindens zu fordern. Vgl. *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, o.J., <http://movimientoporlapaz.mx>, Zugriff: 10.12.2014.

⁴⁰³ „Gesammelte Kräfte für unsere Verschwundenen in Mexiko“, übers. v. mir; FUNDEM ist eine nationale Organisation, die sich in zahlreiche lokale Unterorganisationen aufteilt, wie FUNDEC in Coahuila oder FUNDEL in Nuevo León.

aber ein Bezeugen möglich, wenn der Mensch verschleppt wurde und es keinen Körper mehr gibt, der von den begangenen Taten oder der Situation des Menschen berichtet? Übrig bleiben meist nur die Objekte, die von der vergangenen Anwesenheit zeugen, wie Fotos und Kleidung, sowie die Körper der Angehörigen, in welche die Erinnerungen an den vermissten Menschen, der Schmerz des Verlustes und die Angst um den geliebten Menschen eingeschrieben sind. Diese Körper sind oft die einzigen, die durch ihre genetische Verbindung die Identität der verschwundenen Familienmitglieder bestätigen und sich damit gegen die Verschleierung der Tat und das euphemistische „Verschwinden“ opponieren, welches in dieser grausamen Strategie der Gewaltausübung von den Täter_innen angestrebt wird. Auch hier sind demnach wieder die Körper die letzte Evidenz, allerdings die Körper der Angehörigen, die stellvertretend für die unfassbare Abwesenheit eines anderen Körpers stehen und für diese zeugen.

4.2.2.1 Lebendige Archive – verkörperte Erinnerungen

In den Demonstrationen tragen die Protestierenden meist die Fotografien der Vermissten in Form von Plakaten, bedruckten T-Shirts oder Amuletten am Körper, schreiten große Straßen in den Regierungsvierteln der Städte ab und halten Kundgebungen an wichtigen Denkmälern und Plätzen. Dabei ähneln die Strategien und verwendeten Elemente anderen lateinamerikanischen Traditionen des Protests gegen das Verschwinden von Personen, vor allem dem bekannten Beispiel der wöchentlichen Proteste der *Madres de la Plaza de Mayo*⁴⁰⁴ in Buenos Aires, die bis heute für die Aufklärung des Verschwindens ihrer Familienmitglieder während der Militärdiktatur in Argentinien protestieren.

Einerseits können die Demonstrationen der Familienangehörigen von Verschwundenen in Argentinien, Mexiko und anderen lateinamerikanischen Ländern so als kulturell kodierte Performances der Resistenz und des politischen Protests gelten, andererseits stellen sie aber auch verkörperte Wissenspraktiken dar. Denn ein sonst meist durch die Regierung verschleiertes Thema findet so Zugang zu einer großen Öffentlichkeit, sowohl durch die Protestaktionen selbst, als auch durch die Berichte und Fotografien, die in unabhängigen nationalen und internationalen Nachrichtenmedien und Internet über die Demonstrationen veröffentlicht werden. Indem die Demonstrant_innen die Namen, Fotografien und Informationen über das Verschwinden der Vermissten öffentlich machen, bringen sie also

⁴⁰⁴ Die Madres de la Plaza de Mayo protestieren seit 1977 bis heute einmal wöchentlich auf dem Hauptplatz der argentinischen Stadt Buenos Aires für die Aufklärung des Verschwindens ihrer Kinder. Vgl. Asociación Madres de la Plaza de Mayo, *Madres de la Plaza de Mayo*, <http://www.madres.org/navegar/nav.php>, o.J., Zugriff: 09.12.2014.

neues Wissen hervor und übertragen dieses auf die anderen Anwesenden. Diese Übertragung von Wissen kann so als verkörperte Zeugenschaft gedacht werden, bei der die Abwesenheit, und damit aber auch überhaupt die Existenz der Vermissten, die Tathergänge des Verschwindens und die eventuelle Verstrickung und unterlassene Unterstützung der Regierung bezeugt werden.

Obwohl die Proteste nach Taylor als verkörperte Wissenspraktik dem Repertoire zugerechnet werden könnten, betont sie in ihrer Analyse am Beispiel der Proteste der *Madres de la Plaza de Mayo*, dass das Repertoire und das Archiv nicht als voneinander getrennte Formen der Wissensübertragung zu verstehen sind, sondern sich in den Protestpraktiken der Familienmitglieder der Verschwundenen verschränken und ergänzen.⁴⁰⁵ Dies gilt auch für die Demonstrationen in Mexiko, in denen das langsame Durchschreiten des öffentlichen Raumes, das Rufen von bestimmten Parolen oder das Einsetzen von Trillerpfeifen und Megaphonen als Repertoire bestimmt werden kann, in dem andere Protestpraktiken wieder aufgenommen, adaptiert und abweichend verkörpert werden. Die verkörperten Choreografien werden jedoch zusätzlich durch Materialien des Archivs ergänzt, wie den Fotografien, sowie den Namen und Zahlen der Verschwundenen. Die Fotografien werden von den Angehörigen immer am Körper getragen, in Form von bedruckten T-Shirts, umgehängten Amuletten und Plakaten, so dass sich diese als „segunda piel“⁴⁰⁶ förmlich über die Körper der Protestierenden legen. Die Körper der Angehörigen werden nach Taylor so selbst zu „archivos ‘vivos’“⁴⁰⁷, zu verkörperten Archiven, die, mit den visuellen Beweisen der Abwesenheit ihrer Angehörigen bekleidet, die verkörperte Erinnerung dieser Absenzen ausstellen. Ihre Körper werden so zweifach, in ihrer Funktion als Archiv und auch als Instrument der verkörperten Praktiken, zum Mittel und Ort der Zeugenschaft.

Die Angehörigen der Verschwundenen benutzen ihre Körper demnach als Übertragungsmedien und Gefäße der Zeugnisse, oder wie Taylor schreibt, als „vehículos de la memoria“.⁴⁰⁸ Denn die mit Fotos „bekleideten“ Körper zeugen durch ihre eigene Anwesenheit, und damit in leiblicher Stellvertretung, für die Abwesenheit der Körper der Vermissten. Durch die am Körper getragenen Fotos kommt es so zu einer symbolischen Union der Identität der Verschwundenen mit jener der Angehörigen, deren Körper zu lebendigen Medien der gegenwärtigen Erinnerung werden. Dabei bekommt die

⁴⁰⁵ Vgl. Taylor, „El espectáculo de la memoria“, n. pag.

⁴⁰⁶ „zweite Haut“, übers. v. mir, in: Ebd.

⁴⁰⁷ „‘lebendigen’ Archiven“, übers. v. mir, in: Ebd.

⁴⁰⁸ „Vehikel der Erinnerung“, übers. v. mir, in: Taylor, „Usted está aquí?: El ADN del Performance“, in: Taylor/Fuentes, *Estudios avanzados de Performance*, S. 401-430, hier S. 414.

Gefäßmetapher Assmanns, in der sie den Körper von Überlebenszeug_innen durch das am eigenen Körper erfahrene Leid als Gefäße und damit selbst als Botschaft definiert, in der körperlichen Zeugenschaft für die Verschwundenen eine weitere Dimension.⁴⁰⁹ Denn die Körper der Angehörigen zeugen selbst von dem Ereignis des Verschwindens, da in sie das Trauma des Verlustes und die genetische Verbindung zu der verschwundenen Person eingeschrieben sind. Darüber hinaus werden ihre Körper aber auch zu einem Gefäß für die abwesende Person, die sie durch die Fotografien selbst verkörpern. Indem sie mit ihrem eigenen Körper als Gefäß und Botschaft die Existenz, Identität und somit im Gegenzug auch die Abwesenheit der verschwundenen Personen bezeugen und anklagen, resistieren sie gegen das Auslöschen der Identität durch die gewaltsame Strategie des Verschleppens. Wie Diana Taylor sagt, wird der Körper der Angehörigen so zu „escenario y arma“⁴¹⁰, denn die Protestierenden machen ihren Körper als lebendiges Archiv und verkörpertes Repertoire zum Schauplatz der Erinnerung und der Abwesenheit, als auch in seiner politischen Dimension zum Instrument der Resistenz und Waffe gegen die Herrschaftsstrukturen.



„Marcha Ayotzinapa“, Foto: Sandra G Hordóñez, Mexiko Stadt 2014.

4.2.2.2 Performances des kollektiven Traumas

Als Schauplätze der Erinnerung sind die Körper der Angehörigen darüber hinaus auch Orte der Trauer und des Traumas. Taylor bestimmt anhand der Aktionen der *Madres de la Plaza de Mayo* in Argentinien zwei Formen von ritualisierten, körperlichen Handlungen, die auch in den Demonstrationen der Angehörigen der Verschwundenen in Mexiko

⁴⁰⁹ Vgl. Assmann, *Schatten der Vergangenheit*, S. 90.

⁴¹⁰ „Bühne und Waffe“, übers. v. mir, in: Taylor, „El espectáculo de la memoria“, n. pag.

miteinander verschränkt sind: „el luto (lamento, duelo) y la protesta (resistencia, denuncia).“⁴¹¹ Im Ritual des Trauerns, das Taylor als Teil der Protestpraktiken ausweist, machen die Angehörigen die traumatische Erfahrung des Verlusts und der Ungewissheit über das Schicksal eines Familienmitgliedes durch die performativen und dabei kulturell und historisch kodierten Performances sichtbar und benutzen diesen kollektiven und ethisch-ästhetischen Akt auch als Form der Verarbeitung:

„En lugar de trivializar o eclipsar sus pérdidas, la naturaleza performativa de sus manifestaciones les [den *Madres*, Anm. A.D.] ha dado una manera de manejar la pérdida. Este rito permite el distanciamiento estético que les ofrece una forma de canalizar su dolor, no negarlo.“⁴¹²

Taylor verweist dabei auf die Ähnlichkeit von Trauma und Performance, denn auch das Trauma und die posttraumatischen Effekte sind körperliche Handlungen, die sich immer gegenwärtig, jedoch modifiziert wiederholen, indem sie wiederkehren und dabei die Wirklichkeit des traumatischen Ereignisses neu hervorbringen. Performances sind nach Taylor verkörperte Praktiken des Wissens, der Erinnerung und damit auch des Traumas, wobei die Protestperformances der Angehörigen als Wieder-Inszenierungen und auch Übertragungsformen der traumatischen Erinnerung bewertet werden können.⁴¹³

Diese Übertragung des Traumas geschieht als sprachliche, aber vor allem auch körperliche Übertragung, wie mit Blick auf die Untersuchungen des Psychiaters Dori Laub zur Trauma-Verarbeitung deutlich wird. Die Übertragung des Traumas findet nach Laub im Akt des Zeugens selbst statt und entsteht durch die wechselseitige Verbindung aus „Zuhören und Gehörtwerden“.⁴¹⁴ In diesem Prozess, bei dem der oder die Zuhörende als „leere Fläche fungiert, auf der das Ereignis zum ersten Mal eingeschrieben wird“⁴¹⁵, wird ein Teil des traumatischen Ereignisses im Hörakt selbst nach- oder miterlebt. Das Erleben geht dabei über ein rein sprachliches Wissen hinaus und ist vielmehr körperlich zu verstehen, denn die zuhörende Person erfährt das Trauma nach Laub physisch in sich selbst und wird damit zur „Teilnehmerin und Teilhaberin des traumatischen Erlebnisses“.⁴¹⁶ Die Verarbeitung und Übertragung von Traumata ist so immer als ein dyadischer Akt körperlicher Übertragung zu denken, als Sprech- und Hörakt, aber auch als

⁴¹¹ „die Trauer (Klagen, Schmerz) und der Protest (Resistenz, Denunzierung).“, übers. v. mir, in: Ebd.

⁴¹² „Anstatt ihre Verluste zu trivialisieren oder zu überdecken, hat die performative Natur ihrer Demonstrationen ihnen [den *Madres*] eine Form gegeben, mit dem Verlust umzugehen. Dieser Ritus erlaubt eine ästhetische Distanzierung, die ihnen eine Form bietet, das Trauma zu kanalisieren, nicht zu negieren.“, übers. v. mir, in: Ebd.

⁴¹³ Vgl. Ebd.

⁴¹⁴ Dori Laub: „Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens“, in: Ulrich Baer (Hg.), *'Niemand zeugt für den Zeugen'. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main 2000, S. 68-83, hier S. 68.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Ebd.

Verkörperung von Erinnerung, die in die Körper und das Gedächtnis der Zuhörenden und, im Fall der Protestpraktiken, der Zusehenden übergehen.

Die kollektive Wiederinszenierung und die Übertragung des Traumas des Verschleppens von Menschen zeigt sich in den Protestpraktiken in Mexiko im Durchschreiten des öffentlichen Raumes mit den Fotografien der Verschwundenen, wie auch in bestimmten, ritualisierten Handlungen, die meist am Ende der Demonstration auf der abschließenden Kundgebung stattfinden. Ein solches Ritual des Protests und des Schmerzes ist beispielsweise das Verlesen der Namen der Vermissten. Auf den Kundgebungen werden so meist die Namen und persönlichen Daten der Verschwundenen von den Familienmitgliedern oder anderen Teilnehmer_innen laut vorgelesen, woraufhin die restlichen Demonstrierenden mit „Presente“, „Anwesend“, antworten. Auch hier legen die Körper der Teilnehmenden stellvertretend Zeugenschaft für die abwesenden, wahren Zeug_innen ab, indem sie kollektiv die Stimme für diese erheben und *für* diese antworten. Die Strategie des Verschwindenlassens einer Person und die damit bezweckte Auslöschung ihrer Identität, wird so von den Demonstrierenden durchbrochen, indem sie die Anwesenheit der verschwundenen Person, und somit die Erinnerung und die Suche nach dieser, kollektiv bestätigen.

4.2.3 Blutzeugnis: Alfombra roja

„Cuando el mundo insistentemente me asedia con sus venenos, afilo mis navajas...“⁴¹⁷ Schon in diesem Eingangszitat, welches die Ausstellung *Navajas*⁴¹⁸ im Jahr 2012 in der mexikanischen Stadt San Luis Potosí untertitelte, wird der provokative Charakter, aber auch die politische Dimension der künstlerischen Arbeit von Rosa María Robles ersichtlich. Die 2006 in Culiacán im Bundesstaat Sinaloa eröffnete und seitdem überarbeitete und ergänzte Ausstellung ist so eine schonungslose Konfrontation mit dem Thema der aktuellen Situation der Gewalt, der Drogenkultur und der staatlichen Repression in Mexiko. Mit verstörenden Objekten und Fotografien schafft Robles ruinenhafte Installationen und Performances, die gegen ein Wegsehen, Verschweigen und Verdrängen im wörtlichen Sinne „rebellieren“, wie der Titel ihrer Fotografieserie *Rebelión de los íconos* so treffend ausdrückt. Wie Robles in einem Interview zur Ausstellung

⁴¹⁷ „Wenn die Welt mich eindringlich mit ihren Giften übermannt, schärfe ich meine Messer...“, übers. v. mir, in: Rosa María Robles, „Cuando el mundo insistentemente me asedia con sus venenos, afilo mis navajas...“, in: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes u.a. (Hg.), *Navajas. Primera y segunda parte 2007-2012*, Programmheft zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Difusión Cultural „Raúl Gamboa“, San Luis Potosí 2012, n.pag.

⁴¹⁸ „Messer“, übers. v. mir.

berichtet, ist für sie Kunst so ein Mittel der (Auto-)Kritik, der möglichen Reflexion und vor allem auch der Anklage: „Mis navajas son algo que va a inquietar, a molestar.“⁴¹⁹

Dies wird auch in ihrer Arbeit *Alfombra roja*, „roter Teppich“, deutlich, die sowohl in der ersten Ausstellung als Installation, als auch in ihrer Weiterentwicklung zur Performance aufgrund ihrer Direktheit auf viel Kritik, aber auch auf große Anerkennung stieß.⁴²⁰ Bei der Eröffnung der ersten Ausstellung von *Navajas* in Culiacán im Jahr 2006 stellte Robles sprichwörtlich einen „roten Teppich“ aus blutverschmierten Woldecken aus, die sie von der Polizei im Bundesstaat Sinaloa erstanden hatte und bei denen es sich um Originaldecken von Tatorten handelte, in denen kurz zuvor mehrere Leichen gefunden worden waren. Mit dem Verwenden der Woldecken griff Robles das Symbol für die Gewalt in Mexiko schlechthin auf. Die zahlreichen Leichenfunde dieser Art, bei denen die ermordeten Opfer in Decken gewickelt werden, um sie in meist ländlichen Gebieten und am Stadtrand der Metropolen zurückzulassen, tragen im mexikanischen Sprachgebrauch mittlerweile den Namen „encobijados“, eine Wortschöpfung angesichts der neuen Szenarien der extremen Gewalt, die so viel wie „in die Decke gewickelt“ bedeutet. Im Kontext der Ausstellung waren die verwendeten Decken für die meisten Mexikaner_innen so eine klare Referenz auf die gewalttätigen Morde und trugen als materielle Zeugnisse die Realität der Gewalt in den Museumssaal. Die Decken wurden jedoch ein paar Wochen nach Ausstellungsbeginn von der Staatsanwaltschaft des Bundesstaates Sinaloa zurückgefordert und von Robles ausgehändigt. Als Reaktion auf die Zensur und die staatliche Kontrolle der Sichtbarkeit der realen Zeugnisse der Gewalt in der Öffentlichkeit, entschied sich Robles dafür, stattdessen Woldecken mit ihrem eigenen Blut zu kennzeichnen.⁴²¹

In ihrer gleichnamigen Performance *Alfombra roja*, die seit 2006 bei jeder neuen Ausstellungseröffnung aufgeführt wird, lässt sich Robles so von einer medizinisch ausgebildeten Person eine große Menge an Blut abnehmen, die sie von dem Infusionsbeutel in eine weiße Aluminiumschüssel füllt. Auf dem Boden kniend bestreicht sie dann mit ihren Handflächen großzügig eine oder mehrere Woldecken mit ihrem Blut. Die Antwort von Rosa María Robles auf die Zensur durch den mexikanischen Staat begreife ich als Akt der körperlichen Resistenz und zudem der stellvertretenden

⁴¹⁹ „Meine Messer sind etwas, das beunruhigen und stören wird.“, übers. v. mir, in: Rocío Galicia/Gabriel Yépez, „Entrevista a Rosa María Robles“, in: Dies. (Hg.), *Casi muerte, casi vida. Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*, Mexiko Stadt 2011, S. 265-272, hier S. 270.

⁴²⁰ Vgl. Juan Villoro, „Alfombra roja“.

⁴²¹ Vgl. Merry MacMasters, „Protagoniza Rosa María Robles su versión fotográfica del Ángel de la Independencia“, *La Jornada*, 26.08.2010, <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/26/cultura/a05n1cul>, Zugriff: 09.12.2014.

Zeugenschaft, in welchem sie ihr eigenes Blut verwendet, um von der täglichen Gewalt und dem vergossenen Blut anderer zu zeugen.

4.2.3.1 Physische Zeugenschaft der Stellvertretung

Die Verwendung des Blutes und das Verletzen des eigenen Körpers ist im Kontext der Zeugenschaft historisch vor allem mit der Figur der religiösen Blutzeug_innen oder Märtyrer_innen verbunden, die selbst den Tod wählen, oder aber in Kauf nehmen, um von ihrem Glauben zu zeugen.⁴²² Wie schon in Kapitel 1.1.2 bei den verschiedenen Arten der Zeugenschaft erwähnt wurde, geht der Begriff Märtyrer_in auf die griechische Bezeichnung für Zeuge, *martys*, zurück und erfuhr vor allem in christlicher, jüdischer und muslimischer Tradition, sowie im römischen Reich, eine semantische Verschiebung hin zur Bedeutung „Blutzeug_in“ oder „Blutopfer“. Ausgehend vom christlichen Bild der Selbstopferung von Jesus Christus wird das Blutopfer oder Martyrium als eine leibliche Opferung für eine meist religiöse und somit nicht überprüfbare Überzeugung definiert, deren Wahrheit nicht durch Worte, sondern im Handeln und durch die körperliche Bekenntnis im Tod bezeugt wird.⁴²³ Wie Sigrid Weigel in ihrer Forschung zur kulturhistorischen Entwicklung der Märtyrerfigur schreibt, birgt die körperliche Bekenntnis im freigewählten Tod darüber hinaus aber auch die Dimension der Resistenz und Selbstermächtigung gegen eine Herrschaftsmacht. Die Märtyrerfigur stellt für Weigl folglich die „negative Gegenfigur zum Souverän“⁴²⁴ dar, denn Märtyrer_innen entscheiden sich selbstbestimmt gegen jegliche Unterdrückung, indem sie sich dieser im Tod vollständig entziehen.

Mithilfe des Konzepts und der Implikationen der Märtyrerfigur kann die Performance *Alfombra roja* als eine Art von Blutzeugnis begriffen werden, das Robles in der Performance symbolisch ablegt. Denn Robles zeugt stellvertretend für die Gewaltopfer und richtet ihren eigenen Körper dabei als Instrument der Resistenz gegen die staatliche Zensur. Indem sie die Blutspuren der Gewaltverbrechen stellvertretend durch ihr Körperzeugnis reproduziert, unterwandert sie die staatliche Kontrolle der Sichtbarkeit, welche diese realen Spuren der Gewalttaten nicht öffentlich machen wollte. Robles zeugt so nicht, wie im klassischen Martyrium, von einem religiösen Glauben, sondern legt Zeugenschaft für eine oft verschwiegene und verleugnete Realität ab. Durch die Verwendung des eigenen Blutes betont Robles die politische Dimension und das Potenzial

⁴²² Vgl. Weigel, „Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen“, in: Weigel, Sigrid (Hg.), *Märtyrer-Portraits von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerinnen*, S. 11-38.

⁴²³ Vgl. Ebd., S. 22-25.

⁴²⁴ Ebd., S. 14, 15.

des Körpers, sich der Kontrolle, Unterdrückung, aber auch der totalen Vernichtung zu entziehen. Denn, wie Elsa Blair in ihren Studien zu Gewalt und Körper betont, hinterlassen Körper trotz des Versuchs ihrer Auslöschung immer Spuren der Gewalt, die eingeschrieben im Körper selbst oder aber als Erinnerungsspuren an anderen Körpern oder Objekten zurückbleiben.⁴²⁵ Robles erzeugt diese Spuren mithilfe ihres eigenen Körpers, dessen lebenswichtiges Blut sie auf die Decken vergießt, um sie zu einer lebendigen Allegorie für die tausenden von ermordeten Menschen und das „Blutvergießen“ in Mexiko zu machen.

Wie Robles in den Texten zur Ausstellung herausstreicht, soll *Navajas* und sein Kernstück *Alfombra roja* einen Akt der Resistenz gegen das Schweigen und die Normalisierung der Gewalt in der so genannten „narcocultura“ darstellen, einer von der Ästhetik der Drogenkartelle durchzogenen Kultur der Verherrlichung der Gewalt, die seit einigen Jahren immer mehr auch die mexikanische Kultur- und Lebensweise prägt.⁴²⁶ In der Performance, den Installationen und Fotografien von *Navajas* offenbart sie so die Bilder und Ikonografien der exzessiven Gewalt der Drogenkartelle und des Militärs als Teil der kollektiven Imagination. Robles verwendet in ihren Installationen und fotografischen Arbeiten diese Ikonografien und bringt sie mit anderen kulturellen Symbolen des Kapitalismus und der Kirche in Juxtaposition, um die Zusammenhänge der kapitalistischen und religiösen Machtstrukturen mit der aktuellen Situation der Gewalt und dem Drogenhandel zu offenbaren. In ihrer Fotografiereihe *La Rebelión de los íconos* stellt sie populäre Werke der Malerei von Kunstgrößen wie Botticelli, Goya, Da Vinci und Manet sowie bekannte Wahrzeichen, wie die Freiheitsstatue, nach und verändert die Ordnung und Bedeutung dieser Werke, indem sie selbst als einzige Präsenz nackt auf dem Bild aufscheint und die Elemente des aktuellen Drogenkrieges wie Waffen, Drogen und blutverschmierte Decken zu Hauptelementen der Bilder werden lässt. Durch diese Strategie der Überschreibung der bekannten Bilder mit aktuellen Symbolen der Gewalt, des Kapitalismus und der christlich geprägten Drogenkultur, entblättert Robles diese großen Werke der Kunstgeschichte und bricht sie förmlich auf. Auf der als *La última cena* betitelten Fotografie, die das gleichnamige Bild Leonardo Da Vinci nachstellt, sitzt Robles als Christus mit einer blutigen Wolldecke bekleidet und erhobener Pistole alleine an einem Tisch mit mexikanischen alkoholhaltigen Getränken, Coca-Cola und Weißbrot. Im

⁴²⁵ Vgl. Blair, „La política punitiva del cuerpo“, S. 60.

⁴²⁶ Vgl. Rosa María Robles, „Cuando el mundo insistentemente me asedia con sus venenos, afilo mis navajas...“, in: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes u.a. (Hg.), *Navajas. Primera y segunda parte 2007-2012*, Programmheft zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Difusión Cultural „Raúl Gamboa“, San Luis Potosí 2012, n.pag.

Hintergrund ist keine Abendsonne zu sehen, wie im Original Da Vincis, sondern das Bild eines tot aufgefundenen Männerkörpers in Mexiko. Diese Kontrastierung und Überschreibung der Ästhetik der großen Meisterwerke mit den Symbolen und Bildern der realen Gewalt legt die Verbindungen zwischen kapitalistischer Ordnung, der katholischen Kirche und den aktuellen Gewaltextzessen des mexikanischen Staates und der Drogenkartelle visuell offen. Gleichzeitig hinterfragen die Fotografien auch die Rolle der Kunst innerhalb dieser gewalttätigen Realität:

„El proyecto Navajas aborda directamente el tema de la deshumanización, la violencia, el poder que le hemos otorgado al dinero y el papel que el arte actual juega en esta cruda realidad.“⁴²⁷

In diesem Kontext kann auch Robles Akt der Zeugenschaft in *Alfombra roja* nicht als heiliges Martyrium gedeutet werden. Ileana Diéguez analysiert diesen vielmehr als einen Akt des wütenden Sakrilegs gegen die kirchlichen Heilsversprechen und die Verharmlosung oder Mystifizierung der großen Opferzahlen durch die Regierung: „En los gestos performativos de Rosa María Robles la mancha roja es señalamiento iracundo y sacrílego.“⁴²⁸ Robles führt ihre Bewegungen so langsam und bestimmt aus und schafft es dabei, ihre Wut, aber auch ihren Schmerz dem Publikum zu vermitteln. Das abgenommene Blut in der gewöhnlichen Aluminiumschüssel ist so nicht heilige Reliquie einer Heldentat des Martyriums, sondern ein ungeschmückter sichtbarer Rest, eine hässliche Spur der Gewalt. Dem Blut kommt als „Symbol des bloßen Lebens“⁴²⁹ in der Performance so die Bedeutung des unnatürlichen Todes, des sinnlosen Blutvergießens zu; ein körperliches Zeugnis für die abwesenden und durch die Ermordung und Folterung entmenslichten Körper.

4.2.3.2 Die absolute Evidenz des Körpers

In Robles Performance scheint die politische Dimension des Körpers somit einerseits als Resistenz gegen die Herrschaftsstrukturen und Vernichtung auf, aber auch als absolute Präsenz und Wirkung auf andere Körper. Robles konfrontiert das Publikum durch den Vorlauf des Blutabnehmens, des Umfüllens in den Topf und dann das Verteilen des Blutes auf die Decken mit einem Vorgang, der durch die große Menge an Blut und die

⁴²⁷ „Das Projekt Navajas greift das Thema der Entmenslichung, der Gewalt direkt auf, die Macht, die wir dem Geld zugesprochen haben, und die Rolle, welche die aktuelle Kunst in dieser rohen Realität spielt.“, übers. v. mir, in: Ebd.

⁴²⁸ „In den performativen Gesten von Rosa María Robles ist der rote Fleck ein wütendes und sakrilegisches Zeichen.“, übers. v. mir, in: Ileana Diéguez, „Navajas“, in: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes u.a. (Hg.), *Navajas. Primera y segunda parte 2007-2012*, Programmheft zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Difusión Cultural „Raúl Gamboa“, San Luis Potosí 2012, n.pag.

⁴²⁹ Walter Benjamin, „Zur Kritik der Gewalt“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt am Main 1977, S. 179-204, hier S. 201.

ungewöhnliche Handhabung durchaus Gefühle des Ekels, der Abwehr, aber auch der Faszination und Ungläubigkeit im Publikum hervorriefen. Diese auftretende Wirkung des Ekels kann angelehnt an die Theorien Julia Kristevas als Abwehrreaktion gegenüber Phänomenen außerhalb der symbolischen Ordnung begriffen werden, die sie als das Abjekte bezeichnet.⁴³⁰ Körperflüssigkeiten wie Blut werden nach Kristeva als Zeichen der Vergänglichkeit der eigenen Existenz als abstoßend empfunden, da sie sich im Zwischenraum der Konzepte von Subjekt und Objekt, und damit auch von Sinn und Bedeutung situieren: „what is abject, [...]the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses.“⁴³¹ Ein Mensch konstituiere sich nach Kristeva erst als Subjekt, indem er das Abjekte abstoße, das auf den eigenen Tod hindeutet, und sich durch diese Abgrenzung als lebendiges Wesen innerhalb der symbolischen und damit sprachlichen Ordnung verorte.⁴³²

Angelehnt an die Überlegungen Kristevas kann die Wirkung der Performance *Alfombra roja* demnach so gedeutet werden, dass das Blut als abjekte Körperflüssigkeit in die Sphäre des Sichtbaren und Haptischen der Zuschauer_innen eintritt und damit den gewaltsamen Tod und die Vergänglichkeit der physischen Existenz fassbar werden lässt. Der Anblick des Blutes stört hier die soziale und ästhetische Ordnung der (Museums-)Wirklichkeit, denn als Abjektes ist es definiert als etwas, das „disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules.“⁴³³ Als physisches Zeugnis wirkt das Blutzeugnis von Robles so unmittelbar auf die Körper der Zuschauer_innen und überschreitet in seiner Performativität die Ebenen des Zeichenhaften und Symbolischen. Robles Akt der körperlichen Zeugenschaft manifestiert sich so nicht als Produktion von Wissen oder Bedeutungen, sondern vielmehr in der Wirksamkeit der physischen Evidenz. Wie Nancy in seinen Theorien über den Körper betont, ist dieser zwar nicht entschlüsselbar, aber in ihm verortet sich die Wirkungsmacht der Übertragung auf andere Körper: „Er [der Körper, A.D.] ist nur wirksam – aber das ist er absolut.“⁴³⁴

Robles ausgestellter, geöffneter Körper ist so einerseits ein Blutzeugnis der Resistenz, aber auch der Ethik einer physischen Stellvertretung. Denn in Robles Körperzeugnis wird die Leiblichkeit der ethischen Verantwortung deutlich, die Lévinas in Bezug auf die Bürgschaft in seiner Ethik des Anderen betont: indem Robles ihren eigenen Körper

⁴³⁰ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, übers. v. Leon S. Roudiez, London/New York 1982, S. 2.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Vgl. Ebd. S. 3f.

⁴³³ Ebd. S. 4.

⁴³⁴ Nancy, *Ausdehnung der Seele*, S. 17.

verletzt, bürgt sie stellvertretend für die Realität der Gewalt und ihre wahren Opfer.⁴³⁵ Dabei macht Robles in ihrer physischen Konfrontation die Zuschauer_innen der Performance und die Besucher_innen der danach ausgestellten Decken zu sekundären Zeug_innen dieses täglichen Blutvergießens. An der Wand der Installation von *Alfombra roja* steht ein wandgroßer Spiegel, auf dem die Besucher_innen ihrem eigenen Abbild auf dem „red carpet“ aus blutverschmierten Decken gegenüberstehen: als direkte Augenzeug_innen, denen eine leibliche Verantwortung für die selbst bezeugte Gewalt übertragen wurde.

4.3 Spurenzeugnisse: Sprechende Überreste

Wie jedoch Zeugnis ablegen, wenn es keine Körper mehr gibt, wenn kein Sprechen oder Schreiben mehr möglich ist, da das Subjekt der Zeugenschaft selbst verschwunden ist oder bis zu einem Grad entmenschlicht wurde, an dem es nur noch ein namenloser Körper ist? Wie der argentinische Soziologe und selbst Sohn eines vom Militär verschleppten Vaters in seinem Buch „*Identidades desaparecidas*“⁴³⁶ betont, bringen die Gewaltpraktiken des Verschleppens und des Unkenntlichmachens der Körper die Konzepte von Körper, Identität und Sprache selbst zum Zusammenbruch. Denn der verschwundene Mensch ist nach Gatti in einem diffusen Leerraum verortet, „un espacio impreciso entre la vida y la muerte, en el que se desmoronan dos cosas: la arquitectura moderna de la identidad; la imposibilidad de representar.“⁴³⁷ Eine, wie sie Gatti beschreibt, fast geisterhafte Abwesenheit ohne Körper, ohne Identität, ohne Sprache und ohne physischen Ort, die sich jeglicher Repräsentation entzieht.⁴³⁸ Die verschwundenen und namenlosen Körper stellen nach Gatti eine dauerhafte Katastrophe dar, als Ereignisse, welche tiefer liegen als ein normales Trauma, da mit ihnen alle Kategorien, Ordnungen und damit der Sinn selbst einstürzen und zerbrechen. Die Katastrophe manifestiere sich so einerseits als eine Katastrophe der Identität und andererseits als eine der Sprache und der Darstellung. In dieser Fragmentierung und Durchlöcherung des Sinns tritt nach Gatti in künstlerischen und kulturellen Projekten über die Militärdiktaturen an die Stelle der Sprache eine Form der

⁴³⁵ Vgl. leibliche Dimension in der Ethik der Stellvertretung von Emmanuel Lévinas in: Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 41-48.

⁴³⁶ Gabriel Gatti, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires 2011.

⁴³⁷ „ein vager Raum zwischen Leben und Tod, in dem zwei Dinge zerbrechen: die moderne Architektur der Identität; die Unmöglichkeit der Repräsentation.“, übers. v. mir, in: Ebd., S.65.

⁴³⁸ Vgl. Ebd.

fragmentierten Nicht-Sprache und als Ausdruck der Abwesenheit der Körper die zurückgelassenen Trümmer und Überreste.⁴³⁹

Was Gatti in Bezug auf die postdiktatorische Erinnerungsarbeit in Argentinien feststellt, ist auch in Mexiko gegenwärtig präsent, welches sich nicht nach, sondern mitten in dieser Katastrophe der abertausend verschwundenen und namenlosen Körper befindet. Wo keine Repräsentation mehr möglich ist, da es keine Zeug_innen, keine Körper, aber auch scheinbar keine Möglichkeiten der sprachlichen oder körperlichen Darstellung gibt, wird so auch in kulturellen und künstlerischen Praktiken in Mexiko das reale Material selbst zum Gedächtnis und zum Ort der Erinnerung. Die zurückgebliebenen Objekte wie Kleidung, Fotografien oder persönliche Gegenstände der Verschwundenen, aber auch die Überreste der gewalttätigen Ereignisse, wie die Decken der „encobijados“ bei Robles, oder Materialien vom Tatort selbst, wie sie Margolles ausstellt, zeugen als materielle Spuren von der Katastrophe der extremen Gewalt. In ihrer absoluten Präsenz und Realität sind sie nicht Repräsentationen oder Metaphern, sondern vielmehr „restos metonímicos“⁴⁴⁰, die in den Ausstellungen und Performances das sichtbar machen, was von den Autoritäten konstant versucht wird zu verschleiern:

„Allí donde las pruebas y los vestigios del crimen son desaparecidos por los propios elementos del orden llamado a investigar, los artistas se obstinan en ex/poner lo abyecto y obsceno.“⁴⁴¹

Diéguez stellt so in der kontemporären künstlerischen Praxis in Lateinamerika eine Verschiebung von den Strategien der Nachahmung und der Verwendung von Metaphern, hin zu metonymischen Konstruktionen fest. Denn einerseits sei eine metaphorische Ähnlichkeitsbeziehung oder Mimesis der überbordenden Gewalt durch die Kunst nicht möglich, andererseits werden aber die Reste selbst zu wichtigen Zeugnissen der aktuellen Realität, die entgegen der Strategien des Verschwindens und Verschleierns, die Gewalt bezeugen können.⁴⁴²

Metonymien stellen als Sprachfiguren keine Ähnlichkeit her, sondern bilden eine Kontiguitätsbeziehung zwischen zwei Begriffen, die sich dabei aber der Repräsentation lossagen und vielmehr die Abwesenheit selbst präsent machen, wie Alex Dunker in seiner Analyse der Metonymie in der Literatur über Auschwitz darlegt.⁴⁴³ Die Metonymie als

⁴³⁹ Vgl. Ebd., S. 92.

⁴⁴⁰ Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, S. 250.

⁴⁴¹ „Dort wo die Beweise und Spuren der Verbrechen von den Ordnungskräften, die für die Untersuchung zuständig sind, selbst zum Verschwinden gebracht werden, bestehen die Künstler_innen darauf, das Abjekte und Obszöne aus/zustellen.“, übers. v. mir, in: Ebd.

⁴⁴² Vgl. Ebd., S. 247.

⁴⁴³ Vgl. Alex Dunker, *Die anwesende Abwesenheit: Literatur im Schatten von Auschwitz*, München 2003.

Sprachfigur wird dort zu einer Möglichkeit des Sprechens über die Shoah, für die es als Ereignis nichts Ähnliches, Vergleichbares und somit keine Metapher und kein Abbild gibt.⁴⁴⁴ Wo es keine wirklichen Zeugen mehr gibt, sind es die Objekte als rhetorische, aber auch materielle Metonymien, welche in den Erzählungen über Auschwitz die schrecklichen Ereignisse des Holocaust verkörpern: „einzig die Dinge sind noch da, völlig banale Dinge (ein Horizont, Pappeln, Fensterglas)“.⁴⁴⁵ Sonst bedeutungslose Objekte und Spuren weisen so metonymisch auf das vergangene Geschehen hin, nicht unbedingt als kausale Wirkungen oder Effekte einer Ursache, sondern vor allem in ihrer materiellen Präsenz, die von dieser Vergangenheit markiert ist und so die Abwesenheit selbst ausdrücken.

Auch in den mexikanischen Performances der Zeugenschaft werden die materiellen Spuren zu Metonymien der Gewalt und der Abwesenheit der Verschwundenen und Ermordeten, in welche die Spannung zwischen der materiellen Präsenz der Überreste und der gleichzeitigen körperlichen Absenz der vermissten oder ermordeten Menschen schmerzlich eingeschrieben ist. Inwiefern Materialien und Spuren in ihrer metonymischen Funktion so auch als Zeugnisse begriffen werden können, wird anhand der Überlegungen Paul Ricœurs ersichtlich. Dieser benennt die Spur als Ursprung sowohl des Zeugnisses, als auch des Indizes, wobei sich diese aber in ihrer Tradierung und Lesart grundsätzlich voneinander unterscheiden: „Das Indiz wird aufgefunden und entschlüsselt; das Zeugnis wird gegeben und kritisiert.“⁴⁴⁶ Ein Indiz bestimmt immer einen kausalen Zusammenhang, in der es als Wirkung einer vergangenen Ursache entziffert wird und dabei Evidenz über ein Ereignis vermittelt. Im Gegensatz dazu wird das Zeugnis Ricœur zufolge gegeben, es schließt also neben der Rezeption auch eine ihm vorausgehende menschliche Handlung und möglicherweise auch die Intention seiner Tradierung mit ein. Zeugnisse können zudem, anders als Indizien, nicht vollständig entziffert werden. Wie in 1.2.1 dargelegt wurde, befinden sich diese nach Derrida vielmehr immer zwischen Wahrheit und Fiktion, da sie eine vergangene Erfahrung vermitteln, die nur durch die Glaubwürdigkeit des Zeugnisses und das Vertrauen der Zuhörenden geltend gemacht werden kann.⁴⁴⁷

Spuren als Zeugnisse zu denken schließt nach Ricœur folglich eine Handlung, eine Form von Botentum ein, bei der die Spur durch eine Person sichtbar oder zugänglich gemacht wird und sich dabei den Interpretationen anderer öffnet.⁴⁴⁸ Genau wie die Figur eines

⁴⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 132, aber auch S. 30f.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 133.

⁴⁴⁶ Ricœur, *Gedächtnis*, S. 269.

⁴⁴⁷ Vgl. Derrida, *Bleibe*, S. 29.

⁴⁴⁸ Ricœur, *Gedächtnis*, S. 269.

Bürgen oder einer Bürgin in der sprachlichen Zeugenschaft benötigt es auch hier eine Person, welche die Spuren als Zeugnisse liest und sie somit erst als solche hervorbringt. In den Performances der Zeugenschaft übernehmen dies die Akteur_innen, Demonstrierenden oder Künstler_innen, indem sie die Materialien als Überreste und Spuren eines Ereignisses oder der Abwesenheit einer Person ausstellen und damit zu Zeugnissen machen, die wiederum vom Publikum gelesen werden.

In den Performances *Alfombra roja*, *Bordando por la Paz* und *La promesa*, die hier im Folgenden als Spurenzeugnisse untersucht werden, steht so vor allem die Spannung zwischen der Präsenz des Materials und der Absenz des Körpers im Mittelpunkt, sowie die spezifischen Prozesse der Wahrnehmung, die sich aus dem Lesen der Spuren ergeben. Anhand des Spurkonzepts von Emanuel Lévinas und den Überlegungen zu Spur und Zeugnis von Sybille Krämer und Sibylle Schmidt, arbeite ich einige Charakteristika der Spurenzeugnisse als Abdrücke der Abwesenheit heraus und beleuchte durch einen Rückgriff auf die Performance *Alfombra roja* und die Initiative *Bordando por la Paz* vor allem auch die ethische Dimension des Spurenlesens. Daran anschließend steht die Installation und Performance *La promesa* von Teresa Margolles im Zentrum meiner Untersuchung, in der ich die ausgestellten Überreste als Spurenzeugnisse untersuche. Dabei gehe ich anfangs kurz auf die umfassende Arbeit von Margolles und ihre spezifischen Methoden ein, mit denen sie Materialien zu Zeugnissen verdichtet, um danach die Arbeit *La promesa* unter dem Aspekt der Verdichtung und Einschreibung vergangener und auch gegenwärtiger Narrativen zu analysieren und die Rolle der Performer_innen und Zuschauer_innen zu beleuchten.

4.3.1 Abdrücke der Abwesenheit: Navajas

Nach Diéguez steht in der plastischen und auch szenischen Kunst nicht mehr die Ansammlung von Objekten und einer Kritik der Repräsentation und des Konsums im Vordergrund, die sie in den Readymades von Marcel Duchamp feststellt, sondern vielmehr würden die Objekte zu ruinenhaften Zeugnissen und Überresten der Vergangenheit und Gegenwart: „son ruinas corporales, vestigios de vidas, fisuras que evidencian algún síntoma.“⁴⁴⁹ Die blutbeschmierten Decken in *Alfombra roja* konfrontieren die Besucher_innen so direkt mit diesen Ruinen und Spuren der Gewalt, die Diéguez anspricht. Denn anstatt nur als Vorstellung von etwas zu existieren, eröffnen sie in ihrem materiellen So-Sein eine direkte Wahrnehmung, welche uns die Realität der Gewalt

⁴⁴⁹ „es sind körperliche Ruinen, Überreste des Lebens, Risse die ein Symptom beweisen.“, übers. v. mir, in: Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, S. 248.

bewusst macht. Diese Technik der Vergegenwärtigung des Materials findet sich auch in Walter Benjamins Verweis auf die Praktiken des Sammlers wieder:

„Die wahre Methode, die Dinge sich gegenwärtig zu machen, ist, sie in unsere(m) Raum (nicht uns in ihrem) vorzustellen. (So tut der Sammler, so auch die Anekdote.) Die Dinge, so vorgestellt, dulden keine vermittelnde Konstruktion aus ‚großen Zusammenhängen‘. Es ist auch der Anblick großer vergangener Dinge – Kathedrale von Chartres, Tempel von Pästum –in Wahrheit (wenn er nämlich glückt) ein: sie in unserem Raum empfangen. Nicht wir versetzen uns in sie, sie treten in unser Leben.“⁴⁵⁰

Die ausgestellten Materialien in *Navajas* vermitteln so keine kausalen Zusammenhänge der Wirklichkeit, sondern treten als konkrete Realität in den Ausstellungsraum ein. Die Überreste werden damit zu einem Teil der Wirklichkeit und auch zu einem imaginativen Zugang zu einer Vergangenheit, die in die Reste eingeschrieben ist. Wie schon die Bezeichnungen „Überrest“ und „Überbleibsel“ ausdrücken, charakterisieren sich die Spuren durch ihre Unvollständigkeit als etwas übrig gebliebenes, als ein Bruchstück, welches, genau wie auch das Zeugnis, dabei eine unüberwindbare Lücke zwischen der vergangenen Erfahrung und der gegenwärtigen Möglichkeit des Wissens verkörpert.

Die Sicherung, Analyse und Interpretation von Spuren ist sowohl in Alltagspraktiken wie der Jagd oder der Aufklärung von Verbrechen, als auch in vielen wissenschaftlichen Praktiken wie der Biologie oder der Geschichtswissenschaft vorhanden, in denen durch Überreste Schlüsse auf vergangene Geschehen oder Funktionsweisen gezogen werden können. Ein Material oder Überrest wird dabei erst dann zu einer Spur von etwas, wenn er auch als solche gelesen und verwendet wird. Spuren werden so erst gelesen, nachdem sie schon hervorgebracht wurden und zeichnen sich demnach durch die Ungleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption aus, die Krämer in ihrer Analyse als Zeitenbruch begreift: „ohne Zeitenbruch also keine Spur.“⁴⁵¹ Spurenlesen findet so immer nachzeitig statt, wobei das Ereignis, aus dem die Spur entstanden ist, immer schon vergangen, und damit auch das Lebewesen oder die Kraft, die diese verursachte, vollständig abwesend ist. Eine menschlich verursachte Spur ist so immer von einer körperlichen Abwesenheit markiert, stellt jedoch nicht die abwesende Person, sondern vielmehr ihre Absenz selbst dar, wie Krämer betont:

„Die Präsenz der Spur vergegenwärtigt die Nichtpräsenz desjenigen, der sie hinterließ. Nicht einen Abwesenden, vielmehr eine Abwesenheit verkörpert die Spur.“⁴⁵²

Hier verbindet sich die Spur so mit der Metonymie, die an Stelle der Repräsentation vielmehr die Leerstelle und Abwesenheit selbst präsent macht. Die blutbeschmierten

⁴⁵⁰ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt am Main 1983, S. 273.

⁴⁵¹ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 277.

⁴⁵² Ebd.

Decken, die nach *Alfombra roja* im Ausstellungsraum zurückbleiben, vergegenwärtigen so als Spuren die körperlichen Absenzen selbst, ohne sie darzustellen. Primär verkörpern sie als Überreste die stattgefundene Performance, verweisen aber als Metonymien auch auf die „encobijados“ und damit auf die Abwesenheit und den Verlust der ermordeten und verschleppten Menschen in Mexiko.

In der Analyse der Spur und ihrer Verbindung mit der Zeugenschaft sind die philosophischen Überlegungen von Emmanuel Lévinas wegweisend, der die Spur gleichsam als Grundkonzept des Ethischen begreift. Die Spur kann nach Lévinas zwar die Funktion eines Zeichens oder eines Indizes übernehmen, geht aber über die Bedeutungen und Intentionen des Zeichens hinaus. Denn sie verweist nicht semiotisch auf etwas, sondern widersetzt sich vielmehr jeglicher kausalen Ordnung von Wirkung oder Effekt einer Ursache. „Die authentische Spur dagegen stört die Ordnung der Welt“⁴⁵³, wie Lévinas betont, denn sie ist eben keine Vergegenwärtigung oder Repräsentation der Vergangenheit, sondern verkörpert vielmehr die Unmöglichkeit des Einholens dieses Vergangenen:

„In der Spur ist eine absolut vollendete Vergangenheit vorübergegangen. In der Spur bestätigt sich ihr unumkehrbares Vergangenes.“⁴⁵⁴

Alle Zeichen sind für Lévinas demnach auch Spuren, denn auch in ihnen manifestieren sich Reste, die über die Entschlüsselungen als bloße Hinweise und Beweise hinausgehen und dabei eine unumkehrbare Abwesenheit darstellen. Wie er am Beispiel eines Briefes betont, sind in Schriftstücke immer auch Spuren eingeschrieben, die über die analysier- und entzifferbaren Zeichen der Schrift oder des Sprachstils hinausgehen. Die Spur charakterisiert er so als etwas, in der sich ein „Vorbeigehen, Aufbrechen, Sich-Absolvieren“⁴⁵⁵ von jemandem oder etwas zeigt, das absolut vergangen ist. Die bestickten Tüchern in *Bordando por la Paz* können analog zum Briefbeispiel Lévinas gesehen werden, in denen sich, wie in 3.1.2.1 in der Metapher des Palimpsests erläutert wurde, sowohl intendierte Zeichen, als Schrift und Bildstickereien, als auch nicht intentionale Spuren einschreiben, die den vergangenen Prozess des Stickens und Ausstellens der Tücher verkörpern.

Die Wahrnehmung der Spur geht folglich weit über die Sichtbarkeits- und Kausalitätsanordnungen eines reinen Beweises hinaus. Da eine Spur erst hervorgebracht wird, indem sie gelesen wird, kommt es so zu einer Vielzahl von

⁴⁵³ Lévinas, *Spur des Anderen*, S. 231.

⁴⁵⁴ Ebd. S. 232.

⁴⁵⁵ Ebd. S. 231.

Interpretationsmöglichkeiten. Krämer spricht in diesem Kontext von der Bedeutungsvielfalt der Spur, die im Prozess des Spurenlesens und Interpretierens entsteht:

„Spuren zu lesen heißt, ‚Dinge zum Sprechen zu bringen‘; doch die Dinge sind stumm. Beredt – und damit zu Spuren – werden sie erst in der Erzählung des Spurenlesers. Und es gibt stets eine Vielzahl möglicher Erzählungen; daher sind Spuren polysemisch.“⁴⁵⁶

Diese „Konstruiertheit“⁴⁵⁷ der Spur weist Krämer neben der „Unmotiviertheit“⁴⁵⁸ als grundlegende Unterschiede zum Boten als medientheoretisches Übertragungsmodell aus, welchen sie als umgekehrten Vorgang des Spurenlesens versteht. Denn an Stelle eines Boten, der den zeitlichen Bruch zwischen einem Ereignis und dessen Bericht überbrückt und willkürlich einen Bericht von einem vergangenen Geschehen überbringt, steht im Spurmodell nur die materielle Spur selbst, die nicht intentional hervorgebracht wurde und die erst durch die Spurenleser_innen nachzeitig rezipiert wird. Die Spur nimmt demzufolge die Position eines stummen Boten ein, der nichts anderes kommuniziert, als sein materielles So-Sein und die erst durch Kontext und Umstand des Auffindens interpretiert und so sprechend gemacht wird.⁴⁵⁹

Wie Krämer in Bezug auf das Spurkonzept von Lévinas analysiert, können Spuren aufgrund ihrer absoluten Präsenz und ihres materiellen So-Seins, das sich der semiotischen Bedeutungsgenerierung widersetzt, als Grundprinzip des Performativen verstanden werden:

„Als negative Entzugserfahrung jedoch präsentiert die Materialität und Exteriorität der authentischen Spur eine Anwesenheit, die nicht durch In-Beziehung-Setzen zu etwas Ideellem oder Materiellem oder überhaupt in Kausalverhältnissen bestimmbar ist. Und genau dadurch wird die authentische Spur zur Verkörperung einer Präsenz und eben (nicht nur) einer Repräsentanz.“⁴⁶⁰

Angelehnt an Fischer-Lichtes Untersuchungen zur Wahrnehmung in Aufführungen, kann das Spurenlesen in Installationen und Performances so als performativer Wahrnehmungsprozess bezeichnet werden, bei dem die spezifische Materialität der Spuren unterschiedliche Bedeutungen und individuelle Interpretationen evoziert.⁴⁶¹ Das Blut auf den Decken und die Aluminiumschüssel in *Alfombra roja* sind Materialien und Überreste, die erst durch die Rezeption und Deutung der Museumsbesucher_innen zu Spuren werden. Sie repräsentieren nicht die vorausgegangene Performance oder die Ermordeten, sondern

⁴⁵⁶ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 281.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 280.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 279.

⁴⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 282.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 295.

⁴⁶¹ Vgl. zum performativen Wahrnehmungsprozess in einer Aufführung: Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 65-67.

sind als Überreste real wahrnehmbar und wirksam. Die Wahrnehmung während und nach der Performance oszilliert so zwischen der Zeichenhaftigkeit der Spuren im Kontext der Aktion und den Ausstellungsverweisen über Hintergrund und Herkunft der Blutspuren, sowie der Wahrnehmung des Blutes in seiner spezifischen Phänomenalität, die mit eigenen Assoziationen verbunden wird.

Genau in dieser Eigenschaft des Performativen und des nicht vollständig Entschlüsselbaren liegt für Krämer das selbstermächtigende Potenzial der Spur. Denn sie provoziert in den Spurenleser_innen eine Antwort, die über eine semiotische Erzeugung von Bedeutungen hinausgeht. Übertragen auf das Spurmodell im Sinne eines Mediums zieht die Spur als stummer Bote so eine Konstruktion von Narrativen und Interpretationen nach sich, die nach Krämer ganz in der Verantwortung und Selbstermächtigung der Empfänger_innen der Spuren liegen. Dabei geht es nicht um eine Entschlüsselung der Spur als Indiz, sondern im Sinne des Spurkonzepts von Lévinas vielmehr um eine Begegnung mit einem radikal anderen Menschen, durch die eine Form der intersubjektiven Perspektive eröffnet wird, die über den semiotischen Übertragungsprozess eines Zeichens hinausgeht.⁴⁶²

Genau in dieser Intersubjektivität verbindet sich die Spur mit der Funktion und den Eigenschaften der Zeugenschaft. Wie gezeigt wurde, ist der Prozess der Rezeption der Spur sehr unterschiedlich zu dem der Zeugenschaft, denn es gibt beim Spurenlesen keine vermittelnde Person, keine Zeugenfigur oder Boten, die den Zeitbruch zwischen Produktion und Rezeption überbrücken könnten. Im Gegensatz zur Gleichzeitigkeit des Vorgangs von Bezeugen und Zuhören in der Zeugenschaft ist die Übertragung der Spur ein ungleichzeitiger und polysemischer Prozess. Die Ähnlichkeit von Zeugnis und Spur liegt demnach weniger in der Art der Übertragung als vielmehr in den Voraussetzungen und ethischen Dimensionen. Denn auch das Zeugnis widersetzt sich der reinen Vermittlung von Evidenz und wird als dyadischer Sprech- und Hörakt durch die Autorisierung, das Vertrauen und die Verantwortung von den Zuhörer_innen mit-erzeugt. Indem es sich einer einheitlichen Narration und der Ordnung der Indizien entzieht, hat das Zeugnis große Ähnlichkeiten mit dem Konzept der Spur von Lévinas, wie Sibylle Schmidt herausarbeitet:

„Das Zeugnis im emphatischen Sinn, als der Bericht einer exklusiven Erfahrung, gleicht einer Spur von etwas Vergangenem, das den Zuhörern nicht zugänglich ist und bis zu einem gewissen Grad uneinholbar entzogen bleibt.“⁴⁶³

⁴⁶² Vgl. Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 282 u. S. 194.

⁴⁶³ Schmidt, *Zeugenschaft*, S. 41.

Wie auch die Spur vermittelt das Zeugnis nach Schmidt die Erfahrung einer radikal anderen Person, die nicht vollständig in kausale Verweisungszusammenhänge einzuordnen ist und über den eigenen Erfahrungshorizont hinausgeht. In der Lesart von Lévinas erzeugen weder das Zeugnis noch die Spur Evidenz, sondern stören nach Schmidt die Ordnung, indem sie als Verkörperungen von der radikalen Differenz und der Entzogenheit der oder des anderen und der vergangenen Ereignisse zeugen.⁴⁶⁴ Aus dieser Differenz entsteht jedoch nach Lévinas auch die Verantwortung für diese anderen Menschen. Übertragen auf *Alfombra roja* erwächst sich so nicht nur in der körperlichen Stellvertretung der Performance selbst, sondern auch in den von Robles produzierten und ausgestellten Spuren eine ethische Dimension der Verantwortung für die Museumsbesucher_innen als Spurenleser_innen.

Material in Performances als Zeugnisse zu begreifen, kann dabei heißen, das Material selbst als Boten und stumme Zeugen zu begreifen, welche die Abwesenheit der wirklichen Zeug_innen verkörpern, oder aber als Spuren, die im Kontext der Zeugenschaft verwendet und damit Teil des Aktes des Bezeugens werden. Als Spurenzeugnisse sind sie keine Repräsentation der Vergangenheit, sondern als uneinholbare und nicht entschlüsselbare Vergangenheit vielmehr eine ethische und politische Verantwortung der Gegenwart, die den Spurenleser_innen aufgegeben wird.

4.3.2 Trümmer des Versprechens: La promesa

„Today there are many viewers but only a few witnesses. With the absence of human witnesses Teresa Margolles's assembled animate and lend inanimate objects a certain brutalised agency.“⁴⁶⁵

Anders als in der stellvertretenden Zeugenschaft von Robles werden in den Arbeiten der plastischen Künstlerin Theresa Margolles reale Materialien und Körperflüssigkeiten als Spuren von gewalttätigen Taten ausgestellt und nehmen dabei die Position von stummen Zeugen ein. Seit den 90er Jahren entwickelt die aus Culiacán, im Norden Mexikos, stammende Künstlerin erst mit dem Kollektiv SEMEFO⁴⁶⁶ und dann als Einzelkünstlerin vornehmlich Installationen und Performances, die sich mit Tod und Gewalt

⁴⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 37-41.

⁴⁶⁵ Eyal, „When the Witnesses Can't Speak, the Buildings Must...“ in: Centro de Arte Dos de Mayo u.a. (Hg.), *El Testigo. Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid 2014, S. 100-103, hier S. 100.

⁴⁶⁶ Künstler_innenkollektiv SEMEFO, übersetzbar als Service Forensischer Medizin, gegründet in den 1990er-Jahren in Mexiko, eine ihrer Mitbegründer_innen war Teresa Margolles; vgl. Lourdes Morales Mendoza, *De la oscuridad a la metonimia. Un ensayo sobre SEMEFO y Teresa Margolles*, Dipl., Universidad Autónoma de México Mexiko Stadt, Facultad de Filosofía y Letras 2006.

auseinandersetzen, wobei sie reale, organische Materialien wie Tierkadaver, menschliche Körperflüssigkeiten und – teile oder aber andere stoffliche Rohmaterialien verwendet.

Vor allem seit ihrer Arbeit als Einzelkünstlerin konzentrieren sich die Ausstellungsobjekte und Performances von Theresa Margolles auf die Gewalt in Mexiko, wobei sie sowohl die physische Gewalt der Ermordungen und des Verschleppens, als auch deren Effekte und Ursachen, wie die geografische und wirtschaftliche Nähe zu den USA, die Zwangs-Migration aufgrund der Gewalt, sowie die Vermarktung und Ökonomisierung der Gewalt thematisieren. Anders als in ihren frühen Arbeiten, in denen sie die Tierkadaver und Leichenteile teilweise ganzheitlich ausstellte, sind ihre Arbeiten mittlerweile von einer sehr minimalistischen Verwendung der Materialien geprägt, die, wie sie selbst betont, mehr als eine direkte visuelle Konfrontation, eine symbolische und diskursive Dimension entfalten sollen: „I began by showing the corpse in terms of direct violence. Finally, I came to the cleansing of objects, which I let express a symbolic content or other factors.“⁴⁶⁷

Sie ästhetisiert die realen Materialien und verdichtet sie zu klaren Formen und auf den ersten Blick unscheinbar wirkenden Objekten, wie die Arbeiten *Banco* oder *Mesa*, eine Bank und ein Tisch aus Beton, die aus den Körperflüssigkeiten von ermordeten Menschen gemacht sind oder *Vaporización*, eine Installation aus herumschwebenden Seifenblasen, die aus dem Wasser bestehen, mit denen Leichen vor der forensischen Obduktion gewaschen wurden.⁴⁶⁸ Erst durch die Hinweise auf das verwendete Material und die Darstellung des Produktionsprozesses in den Ausstellungskatalogen, wird der Kontext der Installationen und Skulpturen von Margolles deutlich und die tiefliegende Bedeutung der Arbeiten freigelegt, wie auch der damalige Direktor Rein Wolfs des Fridericianum in Kassel über die Arbeit *Frontera* in der gleichnamigen Ausstellung im Jahr 2010 berichtet. Dort ließ Margolles 40 große Stoffbahnen an der Außenfassade des Museumsgebäudes befestigen, die mit Blut und Erde von den Tatorten der Gewaltverbrechen „bemalt“ waren und fast das ganze Gebäude umschlossen:

„Spätestens nachdem man verstanden hat, aus welchen schrecklichen Substanzen die Malerei entstanden ist, wird die monumentale Bedeutung der zunächst so minimalistisch wirkenden Installation deutlich. Und wenn man sich vorstellt, dass extreme

⁴⁶⁷ Lucas Gehrman/Gerald Matt (Hg.), *Theresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Wien, Wien 2003, S. 19f.

⁴⁶⁸ Eine Übersicht über die Arbeiten von Theresa Margolles bis 2011 findet sich in: Theresa Margolles, *Labor*, Mexiko 2011, <http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2011/07/Carpeta-Teresa-Margolles.pdf>, Zugriff: 01.12.2014.

Wetterverhältnisse das Haus buchstäblich hätten bluten lassen können, öffnen sich ein emotionales Feld der Erinnerungen und eine wahrhafte Rezeption des Schreckens.⁴⁶⁹

Die Installationen und Ausstellungsobjekte von Teresa Margolles präsentieren sich so oft als materielle, aber auch semantische Verdichtungen von realen Spuren, die immer auch in Verbindung mit den Körpern der Museumsbesucher_innen und dem Material der Ausstellungsorte selbst in Verbindung treten. Während in *Frontera* die Substanzen der Tücher in die Mauern des Museums eindringen, imprägniert sich die Flüssigkeit der Seifenblasen in *Vaporización* in die Körper der Besucher_innen. Eine Steinbank, ein Betonkubus, ein rot-braunes Tuch – verdichtete Spuren, die im Kontext ihrer Herkunft neben der visuellen auch die haptische und olfaktorische Wahrnehmung und Vorstellungskraft der Besucher_innen aktivieren. Die Produktionsprozesse von Margolles können meiner Ansicht nach so als eine Form der künstlerischen Spurensicherung der Gewalt begriffen werden. Sie sammelt materielle Spuren wie Glassplitter, Schlamm und Staub von Tatorten sowie körperliche Überreste wie Blut, Leichenwaschwasser, Schweiß, Fett, um diese in ihren Installationen in Museen oder im öffentlichen Raum zu verarbeiten und diese in einem zweiten Schritt weiteren Transformationen im Kontakt mit anderen Materialien und Körpern auszusetzen.⁴⁷⁰

Die verdichteten Spuren in den Installationen Teresa Margolles weisen in ihrer fast unscheinbar wirkenden Gegenständlichkeit auf die tiefer liegenden Dynamiken einer Politik und Ökonomie des Todes und der Gewalt hin, die in ihrer Stilisierung zu harmlosen „Kunstobjekten“ Diskurse wie die Anonymisierung und Verschleierung der Opfer, sowie die Machtstrukturen der Politik der Gewalt offenlegen. Durch die Verwendung von menschlichen Überresten loten die Arbeiten von Teresa Margolles die Grenzen von Kunst und Ethik aus und bringen dabei aber als „radikaler Realismus“⁴⁷¹ auch die normierte Beziehung und Blickanordnungen der Betrachter_innen zum Kunstobjekt ins Wanken. Wie Cuauhtémoc Medina als Kurator ihrer Ausstellung 2009 auf der Biennale in Venedig betont, verwendet Margolles eine minimalistische und an Readymades erinnernde Ästhetik, die zwar Reinheit und Abgeschlossenheit kommuniziert, dabei jedoch die ästhetischen Formen und herkömmlichen Blickordnungen, auf die sie sich bezieht, förmlich umkehrt: „el abuso sistemático de las metodologías del readymade, tienen en

⁴⁶⁹ Rein Wolfs, „Über die Grenze“, in: Ders. (Hg.), *Frontera. Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Fridericianum Kassel und im Museion Bozen, Köln 2011, S. 100-105, hier S. 100.

⁴⁷⁰ Vgl. Cuauhtémoc Medina, „Espectralidad materialista“, in: Ders. (Hg.), *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Katalog zur Ausstellung auf der 53. Biennale in Venedig 2009 (alles prüfen!), Mexiko Stadt/Barcelona 2009, S. 15-30, hier S. 22f.

⁴⁷¹ Wolfs, „Über die Grenze“, S. 100.

Margolles la tarea de parasitar la estética dominante.“⁴⁷² Eine Bank ist hier eben nicht ein einfacher Gebrauchsgegenstand, der im Museum dekontextualisiert andere Bedeutungsebenen eröffnet, sondern die Bank selbst ist eine Form, eine Hülle für die Spuren der Gewalt, die in ihr konzentriert sind und dabei tieferliegende Diskurse offenbart. Erst durch die technischen und ästhetischen Verfahren, denen sie die Materialien unterzieht und sie dabei nicht nur materiell, sondern auch formal verdichtet, werden sie als Spuren sichtbar und auch lesbar gemacht. Margolles Blick scheint so auch durch ihre Ausbildung und Arbeit als forensische Mitarbeiterin in den 90er Jahren geprägt, denn sie seziiert ihre Materialien in penibler Genauigkeit und legt dabei die materiellen und semantischen Einschreibungen frei, die diese in sich einschließen. Weizman bezeichnet Margolles Verfahren so als „forensic aesthetics“⁴⁷³ und weist dabei auf die Zeugenfunktion des Materials selbst hin:

„all objects, bones included, might not lie themselves, but to interpret the truth saturates in them, an aesthetic process is necessary, a forensic aesthetics that channels or mistranslates the speech of bodies and objects.“⁴⁷⁴

Auch leblose Körper und Materialien kommunizieren keine absolute Evidenz, sondern sind nach Weizmann von politischen, ethischen und auch ästhetischen Konnotationen überlagert und weisen immer über einfache Kausalzusammenhänge hinaus. Zwar erwähnt Weizman hier nicht Lévinas Konzept der Spur, jedoch klingt genau hier die Wahrnehmung der Materialien als stumme Zeugnisse an, die über semiotische Zeichenprozesse hinausgehen und sich mit individuellen und kollektiven Einschreibungen verbinden, um sprechend gemacht zu werden.

4.3.2.1 Einschreibung und Verdichtung der Erinnerung

Teresa Margolles neuste Ausstellung, die im Februar 2014 im Museum *Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M)* in Madrid gezeigt wurde, trägt so passend den Titel *El testigo*, der Zeuge. Das Thema von *El testigo* ist die Gewalt und die erzwungene Migration aus Ciudad Juárez, deren Titel die Fotografie eines von Einschlusslöchern gezeichneten Baumes bildet, der gleichsam als Spur nach der stummen Zeugenschaft der Objekte, aber auch der passiven Zeugenschaft der Bevölkerung zu fragen scheint.⁴⁷⁵ In ihrer Installation *La*

⁴⁷² „der systematische Missbrauch der Methoden der Readymades hat bei Teresa Margolles die Aufgabe die dominante Ästhetik zu parasitieren.“, übers. v. mir, Cuauhtémoc Medina, „Espectralidad materialista“, S. 19.

⁴⁷³ Weizman, „When the Witnesses Can’t Speak, the Buildings Must...“, S. 101.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 100.

⁴⁷⁵ Vgl. Gaitán, Juan A./María Inés Rodríguez, „The other witnesses“, in: Centro de Arte Dos de Mayo u.a. (Hg.), *El Testigo. Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Arte Dos de Mayo Madrid, Madrid 2014, S. 25.

promesa, die das Zentrum der Ausstellung *El Testigo* in Madrid bildete und der vorhergegangenen Ausstellung 2012 im Museum für kontemporäre Kunst *MUAC* in Mexiko Stadt den Titel gab, lässt sie so angesichts nicht mehr vorhandener Zeug_innen die Gebäude selbst sprechen, wie Eyal Weizmann sinngebend einen Essay über die Ausstellung betitelt: „When the witness can’t speak, the buildings must...”⁴⁷⁶

Eine kniehohle Masse aus Bauschutt, zusammengepresst zu einer etwa 60 Zentimeter breiten Mauer, durchtrennt als Diagonale den großen Museumsraum des Museums *MUAC* für Moderne Kunst in Mexiko Stadt. Der Boden ist fast ganzheitlich bedeckt durch schon von der Mauer abgetragene kleine Steine, nur an den Rändern kann man einmal um den Raum herumgehen. Das Licht ist gedimmt und aus gelblich gefärbten Scheinwerfern fallen Lichtflecken auf die sonst im Dunkeln gehaltene Installation. Eine junge Frau löst mit ihren bloßen Händen Teile des Schutts von der Mauer ab und verteilt sie vorsichtig im Raum.

Die Installation und Performance *La promesa*, das Versprechen, ist das Ergebnis jahrelanger Recherchearbeit der Künstlerin in Ciudad Juárez, einer Stadt, die vor allem Mitte der 90er Jahre durch die zahlreichen Morde an Frauen und die Gewalt von Seiten der Drogenkartelle, der Polizei und des Militärs zu einem Symbol für den aufflammenden Konflikt in Mexiko wurde. In *La promesa* untersucht Margolles die Problematik der Vertriebenen, die aufgrund der ansteigenden Gewalt und ihrer ökonomischen und existenziellen Auswirkungen gezwungen sind, aus der Stadt zu fliehen und sich einen neuen, sicheren Lebensraum zu suchen. Die in den 80er und 90er-Jahren wirtschaftlich florierende Metropole mit angesagtem Nachtleben, Arbeitschancen in den so genannten *Maquiladoras*⁴⁷⁷, sowie der verheißungsvollen Nähe der Grenzstadt zum „American Dream“ der Vereinigten Staaten, zog viele Menschen aus den südlicheren Teilen Mexikos und anderen lateinamerikanischen Ländern in der Hoffnung auf ein besseres Leben und einen möglichen Neuanfang nach Ciudad Juárez. Aufgrund der permanenten Gewalt ist diese Stadt der Träume und Versprechen in den letzten Jahrzehnten zu einer scheinbar unbewohnbaren Stadt der Angst geworden. Ein Bericht des *Internal displacement monitoring Centre* über Mexiko schätzt die Zahl der Vertriebenen aufgrund der Gewalt seit 2007 auf über 230.000 Menschen allein in Ciudad Juárez gibt es dem Ausstellungskatalog zufolge geschätzt 115.000 leerstehende Häuser, die sich vor allem in

⁴⁷⁶ Weizman, „When the Witnesses Can’t Speak, the Buildings Must...“ S. 100.

⁴⁷⁷ Unternehmen des Niedriglohnsektors, die halbfertige Produkte aus den USA in Mexiko vervollständigen und seit dem Freihandelsabkommen NAFTA von 1994 zollfrei wieder dorthin exportieren.

den Außenbezirken der Stadt befinden.⁴⁷⁸ Die verlassenen Häuser sind teilweise noch möbliert, mit der Zeit heruntergekommen und zeugen von dem fluchtartigen Verlassen, zu dem sich die Bewohner_innen anscheinend gezwungen sahen.⁴⁷⁹

Die auf den ersten Blick eher unscheinbar wirkende Mauer ist der fragmentierte Überrest eines dieser verlassenen Häuser aus dem Süden der Stadt, der von Armut und sozialen Missständen geprägt ist. Teresa Margolles kaufte das Haus auf und ließ es mithilfe mehrerer Freiwilliger in einem elftägigen, minutiösen Prozess mit großer Vorsicht abbauen. Die verschiedenen Teile der Konstruktion wurden zu Bauschutt zerkleinert und nach Mexiko Stadt transportiert, wo sie gewässert und zu einer horizontalen, mauerartigen Anordnung gepresst wurden. Über die sechsmonatige Dauer der Ausstellung hinweg, wurde die Installation jeden Tag für eine Stunde von einer freiwillig helfenden Person aktiviert, die mit großer Vorsicht Teile der Mauer abtrug und diese im Raum verteilte. Ziel der Aktion war dabei die Bedeckung des ganzen Bodens des Museumsraumes mit den Resten des Hauses.

Sowohl der Prozess der vorsichtigen Zerstörung und Zerkleinerung des Hauses über elf Tage hinweg, als auch die ohne Hilfsmittel ausgeführte Aktion der Verteilung des Bauschutts im Ausstellungsraum ist dem zerstörerischen Charakter der Gewalt und der Verwüstung in Ciudad Juárez vollkommen entgegengesetzt. Im Gegensatz zum fluchtartigen Verlassen des Hauses oder des schnellen Niederreißens wurde das Haus Stück für Stück langsam abgetragen, wie ein Körper, der forensisch Schicht für Schicht untersucht wird. „The houses and buildings are left like bodies in descomposition, they are disappearing like dehumanised bodies; abandoned, vandalised.“⁴⁸⁰ Diese Analogie von Körper und Haus, die Leonardo Alvarado hier in Bezug auf die verlassenen Häuser in Ciudad Juárez zieht, lässt das Material des Hauses als architektonischen Körper begreifen, der wie ein Körper aus Fleisch und Blut die Kapazität zur Registrierung, Speicherung und Übertragung von eingeschriebenen Spuren hat. Diese Übertragung der Information muss dabei aber durch bestimmte Techniken der Sichtbarmachung vermittelt werden, wie Weizman betont, oder im Sinne Krämers sprechend gemacht werden.⁴⁸¹ Weizman versteht

⁴⁷⁸ Vgl. Internal Displacement Monitoring Centre, *Forced displacement linked to transnational organised crime in Mexico*, 2012, <http://www.internal-displacement.org/assets/publications/2012/2012005-am-mexico-Mexico-forced-displacement-en.pdf>, Zugriff: 08.12.2014.

⁴⁷⁹ Vgl. Gaitán/Rodríguez, „The other witnesses“, S. 22.

⁴⁸⁰ Leonardo Alvarado, „Ciudad Juárez. The City that disappeared to construct itself“, in: Skissernes Museum u.a. (Hg.), *Beyond Borders – Mexican Public Art*, Text zur gleichnamigen Ausstellung, Lund 2010, zit. n. Centro de Arte Dos de Mayo u.a. (Hg.), *El Testigo. Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Arte Dos de Mayo Madrid, Madrid 2014, S. 65.

⁴⁸¹ Vgl. Krämer, „Vertrauen schenken“, S. 281.

architektonische Körper weitergedacht so auch nicht nur als passive Empfänger der Einschreibungen, sondern weist auf ihr Handlungspotenzial als Akteure hin, die menschliche Erfahrungen und bestimmte Ereignisse nicht nur rahmen, sondern teilweise auch strukturieren und damit formen:

„Built buildings are not just passive elements, ruins, receptive sensors on which events are registered. [...] Rather, built environments are seen as agents within this warfare, they are composite assemblies of structures, spaces, infrastructure, services, and technologies with a certain capacity to act and interact with their surroundings.“⁴⁸²

Unter dieser Betrachtung des Hauses als handelnden und sprechenden Körper bekommt auch der Transport der Überreste von Juárez nach Mexiko Stadt, nach Madrid oder Kassel, Bedeutungen, die über eine zweckmäßige Verlagerung als Ausstellungsstück hinausgehen. Der Transport von Ciudad Juárez zum südlichen Mexiko Stadt kann als eine Gegenbewegung zu den Migrationsströmen und als eine Art der Rückführung des gescheiterten Versprechens an seinen Ausgangspunkt gelesen werden. Gleichzeitig scheint aber im Transport der ruinenhaften Anordnung eines unerfüllten Traumes von Sicherheit und Wohlstand nach Europa auch die globale Perspektive der zurückbleibenden Ruinen auf, deren Ursache nicht nur lokalen, sondern globalen wirtschaftlichen, militärischen und politischen Dynamiken geschuldet ist, wie Weizman herausstreicht:

“The broken lives and broken structures of this town are the product of forces that are as powerful as they are diffused and global in scale. Dealing with material fragments of a building, transporting them across borders and reassembling them remotely, in different forms, is not a call to read in these traces solely the influence of local actors. The microphysical details of what used to be a house become an entry point from which to reconstruct larger processes, events, and social relations, conjunctions of actors and practices, structures and technologies.“⁴⁸³

Die polysemische Struktur der Spur wird hier vor allem in den unterschiedlichen Kontexten der Ausstellung in Mexiko und Spanien deutlich, in der sich durch die Verlagerung der Reste in eine andere Stadt, oder aber auf einen anderen Kontinent, unterschiedliche Voraussetzungen und Perspektiven des Spurenlesens ergeben. Die kleinen Steine, der Staub und die anderen Materialien des Hauses sind als Überreste gleichzeitig Spuren, in welche die Mikrogeschichte des Hauses, ihrer Bewohner, aber darüber hinaus auch der Stadt Ciudad Juárez, Mexikos und die globalen, historischen und ökonomischen Prozesse eingeschrieben sind, die im nationalen und internationalen Transport nochmals verstärkt sichtbar werden.

⁴⁸² Weizman, „When the Witnesses Can’t Speak, the Buildings Must...“ S. 102.

⁴⁸³ Ebd., S. 100.

Durch ihre Fragmentierung in kleinste Elemente wird das Objekt des Hauses verfremdet und der Blick auf die materiellen Spuren gelenkt, die eine nicht entschlüsselbare Geschichte in sich tragen. Wie Margolles im Ausstellungskatalog von *La promesa* in Mexiko sagt, verweist die Abstraktion des zu Bauschutt transformierten Hauses auf die tausenden von verlassenen und verfallenen Häuser in Juárez, bildet dies aber nicht als verfallenes Haus ab, sondern wird durch seine Verfremdung zu einem poetischen Bild, welches sich zugleich konstanten Einschreibungen und Umdeutungen öffnet.⁴⁸⁴ Was Wolfs in Bezug auf die Arbeit *Cubo* analysiert, in der Margolles die Betonreste einer mittlerweile fast verlassenen Straße eines Vergnügungsviertels zu einem grauen Kubus formte, ist so auch *La promesa* eine „Poesie des Erinnerns“⁴⁸⁵, denn die verfremdete Mauer aus Bauschutt lässt Freiraum für die Imaginationen, Einschreibungen und Lesart der kleinsten Überreste durch die Besucher_innen als Spurenleser_innen.

4.3.2.2 Zeugenschaft als Spurenlesen

In die Überreste von *La promesa* sind so sehr unterschiedliche Narrativen und Ereignisse eingeschrieben, die nicht mehr voneinander unterscheidbar sind. Die Fragmente sind Überbleibsel der Konstruktion, des Bewohnens und des Verlassens des Hauses; der Verfall des Hauses ist in ihnen genauso markiert wie auch die Abtragung durch die Künstlerin, der Transport, die Transformation des Materials und die Zeit der Ausstellung selbst. An den Spuren manifestiert sich etwas, das nach Lévinas „absolut vorbeigegangen“⁴⁸⁶ ist, dabei aber auch vom gegenwärtigen Kontakt des Umschichtens, Abtragens oder des einfachen Berührens verändert wurde. Manche Reste fallen aus dem einfachen Verweisungszusammenhang auf ein verlassenes Gebäude heraus und eröffnen andere Lesarten und Interpretationen. Bei meinen Besuchen der Ausstellung fand ich immer wieder Haare oder kleine Papierfetzen, die meine besondere Aufmerksamkeit hervorriefen, ähnlich wie es Barthes in seiner Analyse der Photographie als „punctum“ beschreibt: „Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht [...], sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.“⁴⁸⁷ Das „punctum“ ist Barthes zufolge ein zufälliges Element, das die Komposition und den Verweisungszusammenhang des Bildes durchbricht. Dabei berührt es die Rezipient_innen,

⁴⁸⁴ Vgl. Teresa Margolles/María Inés Rodríguez, „Apuntes sobre la promesa. Conversación entre Teresa Margolles y María Inés Rodríguez“, in: Universidad Nacional Autónoma de México u.a. (Hg.), *La promesa. Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum MUAC, Mexiko Stadt 2012, n. pag.

⁴⁸⁵ Wolfs, „Über die Grenze“, S. 103.

⁴⁸⁶ Lévinas, *Spur des Anderen*, S. 231.

⁴⁸⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main 2009, S. 35; (Orig. *La Chambre claire, Note sur la photographie* Paris 1980).

indem es sie nach Barthes „verwundet, trifft“⁴⁸⁸ und somit eine besondere Anziehung auf diese ausübt, die diese sprichwörtlich zum Hinsehen „besticht“.⁴⁸⁹ Das Element des „punctum“ ähnelt der Spur im Konzept von Emanuel Lévinas, die als „Spur des Anderen“ die Ordnung stört und auf etwas verweist, was im bildlichen Zusammenhang gesprochen, der Komposition und Logik des Bildes oder Gegenstands schon vordenklich entzogen ist.⁴⁹⁰ Die Konfrontation, das Durchstechen und Durchlöchern der eigenen Subjektivität mit dem Element des „punctum“, erinnert an Lévinas Begegnung mit dem Antlitz einer anderen Person als Spur, die sich wie das „punctum“ in der Fotografie, in die eigene Lebensrealität einstanzt:

„Seine Spur [einer anderen Person, Anm. A.D.] bedeutet nicht sein Gegangensein [...]; sie ist die Verwirrung selbst, die sich mit nicht zurückweisbarem Ernst eindrückt (man möchte sagen, eingraviert).“⁴⁹¹

La promesa charakterisiert sich als ephemere Skulptur⁴⁹², die „der Zeit nicht nur verhaftet, sondern geradezu verfallen“⁴⁹³ ist und so in konstanter Veränderung durchbohrt wird von den Spuren derer, die in dem Gebäude gelebt, dieses abgetragen, wiederaufgebaut und dieses besucht oder berührt haben. Die Präsenz der Freiwilligen, welche die Installation täglich verändern, aber auch der Besucher_innen, denen es frei steht, diese zu berühren, schreibt sich als immer schon vergangene Abwesenheit in das Inventar aus Resten ein und wird zu Spuren, die sich nicht mehr auf kausale oder historische Wirkungszusammenhänge zurückführen lassen.

Durch den performativen Akt des täglichen und sukzessiven Verteilens der Trümmer auf dem Boden des Museums werden diese sonst stummen Überreste zum Sprechen gebracht und ihnen wird als Spuren eine Zeugnisfunktion zugesprochen. Die Reste zeugen im Kontext der Ausstellung und der Herkunft des Hauses von den fragmentierten und nicht eingelösten Versprechen und der Vertreibung von tausenden Menschen in Mexiko durch die Gewalt. Darüber hinaus schreiben sich durch die Bewegung, Berührung und Transformation dieser Reste durch Freiwillige und Besucher_innen auch andere gegenwärtige Versprechen und Narrativen als Spuren und Zeugnisse in die Installation ein. Wie Teresa Margolles im Ausstellungskatalog zu *La promesa* berichtet, war die

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 36.

⁴⁹⁰ Eine Verbindung von Metonymie und dem „punctum“ von Roland Barthes stellt auch Alex Dunker fest. Siehe: Alex Dunker, *Die anwesende Abwesenheit*, S. 291.

⁴⁹¹ Lévinas, *Spur des Anderen*, S. 235.

⁴⁹² zum Begriff des Ephemerer in der Kunst siehe: Michael Diers, „Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemerer – zur Einführung“, in: Ders. (Hg.), *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin 1993, S. 1-10.

⁴⁹³ Ebd., S. 1.

Beteiligung der Helfer_innen gerade auch deshalb bedeutend, da durch sie nicht nur ihre Perspektive als Künstlerin, sondern auch die Narrativen, Reflexionen und Spuren anderer in die Installation eingewebt wurden. Die Einladung von freiwilligen Helfer_innen erfolgte auf der Basis ihrer thematischen und emotionalen Verbindung mit der aktuellen Situation der Gewalt, der erzwungenen Migration und den nicht erfüllten Versprechen, die sich aus dieser ergeben.⁴⁹⁴ *La promesa* blieb deshalb nicht nur Ausstellungsobjekt oder Installation, sondern wurde zu einer wirklichkeitskonstituierenden, körperlichen und performativen Handlung, die eine Brücke von vergangenen zu gegenwärtigen Vorstellungen, Versprechen und Spuren bildete.



La promesa. Museum MUAC, Fotografie: Anya Deubel, Mexiko Stadt 2013.

Die Installation ist nicht, wie viele frühere Arbeiten Teresa Margolles, in denen sie mit körperlichen und materiellen Resten von der direkten Gewalt zeugte, eine Arbeit über den Tod, sondern es ist vielmehr eine Ausstellung über das Leben und das gegenwärtige „Bewohnen der Katastrophe“. Die Eingangsfragen „¿Por qué se deja el hogar? ¿Por qué dejas todo?“⁴⁹⁵, die dieses Projekt und die langjährige Untersuchung für die Künstlerin anstießen, bekamen im täglichen Umschichten der Überreste durch die Helfer_innen eine weitere Dimension. Denn indem ihre Körper Spuren in der Installation hinterließen, zeugten diese nicht nur von der Abwesenheit der Vertriebenen, sondern auch von der

⁴⁹⁴ Vgl. Margolles/Rodriguez, „Apuntes sobre la promesa“, n. pag.

⁴⁹⁵ Ebd.

Anwesenheit derer, die geblieben sind. Die Fragen nach den Gründen für das Verlassen der Heimat wurden damit auch zu Fragen über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Bleibens inmitten einer Landschaft aus zertrümmerten Versprechen.⁴⁹⁶ Doch die Überreste des Hauses geben in *La promesa* darauf keine Antwort, wie Weizman betont: „These buildings can either tell the truth or lie, or do something in between, something we all do, tell stories both true and fictional“.⁴⁹⁷ Die Antwort und die Handlung, welche diese Spuren des Anderen nach Lévinas fordern, liegen vielmehr in der Selbstermächtigung zur Narration und Verantwortung, die sich im täglichen Abtragen der Überreste widerspiegelte.⁴⁹⁸ Dadurch waren auch die Besucher_innen nicht nur distanzierte Beobachter_innen eines sich über den Boden des Museums verbreitenden Trümmerfeldes, sondern wurden vielmehr zu Spurenleser_innen und Zeug_innen vergangener und gegenwärtiger Hoffnungen und Versprechen.

⁴⁹⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁹⁷ Weizman, „When the Witnesses can’t speak“, S. 101.

⁴⁹⁸ Vgl. Sybille Krämers Überlegungen zu Lévinas Konzept des Ethischen: Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 289f.

Resümee und Ausblick: Zeugenschaft als Aufgabe der Gegenwart

Kulturelle und künstlerische Performances sind einerseits Konsequenz der sozialen, politischen und historischen Gegebenheiten in denen sie entstehen, sie können aber andererseits auch eine aktive Antwort und Handlung auf diese sein, wie die hier untersuchten mexikanischen Performances der Zeugenschaft deutlich zeigten. Denn die analysierten Aufführungen erwachsen aus der humanitären Katastrophe der mexikanischen Gegenwart, die sie sprichwörtlich „bewohnen“, verstehen diese jedoch nicht als gegebenen Zustand, sondern als veränderbaren Notstand. In den mexikanischen Performances wird ein Bezug zur politischen und sozialen Wirklichkeit deutlich, der Zeugenschaft als Handlung und damit auch als Kunst der Resistenz einer ethischen Verantwortung der Gegenwart ausweist: „Die Welt ist aufgegeben, nicht gegeben; die Realität ist eine Aufgabe, keine Gegebenheit.“⁴⁹⁹ Angelehnt an diesen Satz, den der russische Autor Konstantin Vaginov eine Romanfigur sprechen lässt, die dem Philosophen Michail Bachtin nicht nur zufällig ähnelt, kann die Zeugenschaft in mexikanischen Performances der Gegenwart so als eine faktische Umsetzung einer Ethik der Handlung begriffen werden.⁵⁰⁰

Die vorliegende Untersuchung spannt den Bogen von den theoretischen Annahmen über die Eigenschaften und Formen von Zeugnis und Zeugenschaft als Aufführung und in Performances, hin zu einer praktischen Analyse dieser Thesen anhand der mexikanischen Performances der Gegenwart. Die hier dargestellten Forschungsergebnisse bewegen sich so auch auf diesen zwei Ebenen: Ausgehend von einer Theorie der Zeugenschaft und ihrer Verknüpfung mit performancetheoretischen und theaterwissenschaftlichen Untersuchungen konnten auf der ersten Ebene generelle Thesen über Zeugenschaft als Aufführung und Bezeugungsprozesse in kulturellen und künstlerischen Aufführungen getroffen werden. Auf einer zweiten Ebene wurden die spezifischen Eigenschaften und drei Formen der Zeugenschaft in den mexikanischen Performances der Gegenwart herausgearbeitet. Dabei wurde deutlich, dass diese eng mit dem sozialpolitischen Kontext der gegenwärtigen Gewalt und damit den Funktionen der Verarbeitung von Traumata, der

⁴⁹⁹ Konstantin Vaginov, *Bocksgesang*, übers. u. hrsg. v. Gerhard Hacker, Münster 1999, S. 83, (Orig. *Kozlinaja pesn'*, 1928), zit. n. Michail M. Bachtin, *Zur Philosophie der Handlung*, hrsg. v. Sylvia Sasse, übers. v. Dorothea Trottenberg, Berlin 2011, S. 5.

⁵⁰⁰ Die Verbindung von Zeugenschaft als Handlung und Kunst der Resistenz ist Felman entlehnt, siehe: Felman, „‘Camus’ The Plague, or a Monument to Witnessing“, S. 108f.

Herstellung eines „Gegen-Gedächtnisses“ und der kollektiven politischen Resistenz in Verbindung stehen.

Die im Folgenden zusammengefassten Untersuchungsergebnisse zu Zeugnis und Zeugenschaft in Performances verschränken diese beiden Ebenen der theoretischen Grundannahmen und der spezifischen Eigenschaften mexikanischer Performance miteinander, um die Thesen anhand konkreter Beispiele zu skizzieren.

Wie im Anschluss an die Theorie der Zeugenschaft im zweiten Kapitel der Arbeit gezeigt wurde, kann Zeugenschaft als eine körperliche, gegenwärtig stattfindende Handlung beschrieben werden, die in gleichzeitiger Anwesenheit von Zeug_innen und Zuschauer_innen vollzogen wird und somit als kulturelle Aufführung bezeichnet werden kann. Aus dieser Perspektive wurde mithilfe der Theorien Diana Taylors herausgearbeitet, dass die epistemische Funktion von Zeugenschaft nicht nur in der Vermittlung von speicherbaren Inhalten und Informationen, sondern auch in der körperlichen Übertragung von Wissen, Identität und Erinnerung begründet liegt. Meiner These zufolge können Bezeugungsprozesse in Performances gleichsam als Verkörperungen von individuellen und kollektiven Erinnerungen verstanden werden. Wie speziell anhand der Protestpraktiken der Angehörigen der Verschwundenen deutlich wurde, wird den Erinnerungen und Traumata so im Akt der Zeugenschaft ein Körper „gegeben“ und dadurch die individuellen Erfahrungen in das kollektive Gedächtnis der Gegenwart überführt.

Zeugenschaft tritt darüber hinaus auch als spezifische Wahrnehmungsform in künstlerischen und kulturellen Aufführungen auf, wie an den Theorien Hans-Thies Lehmanns und Sybille Krämers deutlich wurde. Die Zuschauer_innen einer Performance können demnach als Zeug_innen betrachtet werden, denen eine spezifische Verantwortung am Aufführungsereignis und damit auch die Rolle von Ko-Autor_innen zukommt. Wie anhand der Performance *Mejor desnudos* deutlich wurde, wirkt dabei der Rollenwechsel von Zuschauer_innen zu Zeug_innen in den mexikanischen Performances der Zeugenschaft nicht nur im ästhetischen Rahmen der Aufführung, sondern bekommt darüber hinaus als „Ent- und Ermächtigungsprozess“⁵⁰¹ eine ethische und politische Dimension. Mit Blick auf die analysierten Performances kann so festgestellt werden, dass die ethische Verantwortung und Ko-Autorschaft des Publikums als Zeug_innen innerhalb der Aufführungsprozesse eine starke Betonung erfährt, die aus der Thematik, aber auch den spezifischen Aufführungsstrategien der Zeugenschaft über Gewaltereignisse erwächst.

⁵⁰¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 80.

Die spezifische politische und ethische Funktion der mexikanischen Performances wurde vor allem aus dem sozialpolitischen Kontext der Situation der Gewalt in Mexiko und den damit verknüpften Entwicklungen der gegenwärtigen Theatertheorie und -praxis ersichtlich. Die Performances können so als Antwort auf die gegenwärtige Situation der Gewalt begriffen werden, deren Merkmale sich in den Konzepten der „escena expandida“⁵⁰² und der „escenarios liminales“⁵⁰³ widerspiegeln. Als liminale Praktiken sind die hier untersuchten Performances sowohl auf der Ebene der Produktion, wie der Finanzierung oder der Form des Arbeits- und Aufführungsprozesses, als auch auf der Ebene ihrer theatralen Gestaltung durch eine spezifische Grenzstellung geprägt. Denn sie gehen über die ihnen zugeschriebenen Disziplinen und Aufführungsräume hinaus und charakterisieren sich durch eine wechselseitige Verschränkung von Kunst und Leben. Die künstlerischen Praktiken nähern sich somit mehr den Alltagspraktiken an, wobei kulturelle Performances, wie die des Protests, stärker theatrale Mittel einsetzen.

Somit konnte auch bei den künstlerischen Performances eine spezifische Verbindung zum Realen festgestellt werden, die über ein „Einbrechen“ im Verweisungszusammenhang der Ästhetik der Aufführung hinausgeht und vielmehr als Unterbrechung durch das Reale begriffen werden kann. Die Betonung der realen Sinneswahrnehmungen und der unmittelbaren Präsenz der Körper und Materialien in den Performances der Zeugenschaft kann somit nicht nur als eine ästhetische, sondern vor allem als eine ethische und politische Strategie begriffen werden. Denn wie gezeigt wurde, betonen die Performances im Gegensatz zur Repräsentation die radikale Präsenz der Zeugnisse und verwenden diese als Mittel der gesellschaftlichen und politischen Transformation und Intervention.

Neben der ethischen, politischen und auch epistemischen Funktion konnte sowohl bei den künstlerischen Performances und Interventionen als auch bei den Protestformen eine spezifisch ästhetische Dimension von Zeugenschaft als Aufführung herausgearbeitet werden. Wie gezeigt wurde, wirkt nicht nur der Text der Bezeugungsprozesse, sondern auch die anderen verwendeten Elemente der Zeugenschaft in ihrer Materialität auf die Zuschauer_innen und können folglich zu Zeugnissen werden.

Anhand der ausgewählten mexikanischen Performancebeispiele stellte ich dar, dass neben der gesprochenen und geschriebenen Sprache, auch die Körper und bestimmte Materialien als Zeugnisse verwendet werden und dabei spezifische Formen der Zeugenschaft produzieren. Wie mithilfe der Analyse der Performances deutlich wurde, sind die gewählten Kategorien dabei immer ineinander verwoben und bringen die Zeugenschaft in

⁵⁰² García Franco/Brie, „Territorios teatrales en expansión“, S. 16.

⁵⁰³ Diéguez, *Escenarios liminales*, S. 1.

Wechselwirkung miteinander hervor. In der getrennten Betrachtung der Zeugnisformen konnte jedoch der Fokus auf die spezifischen Wirkungen und Funktionen der einzelnen Arten der Zeugenschaft gelegt werden, die andere Formen der Übertragung und damit auch der Wahrnehmung produzieren.

In Bezug auf das gesprochene und schriftliche Zeugnis konnte festgestellt werden, dass dieses in den hier untersuchten mexikanischen Performances primär der Wiederherstellung, der Vermittlung und auch der Veröffentlichung von Wissen und individueller Erinnerung dient. Bezeugen durch Sprache kann so auch zur Rückeroberung der Selbsterzählung und Wiederherstellung der Identität der Zeug_innen dienen, wie es anhand der Performances von Lorena Wolffer und *Mejor desnudos* von *Danzarena* deutlich wurde. Durch das öffentliche Bezeugen haben die Performances darüber hinaus den Charakter einer Kundgebung und zeichnen sich damit als politische Handlungen aus, in denen private Erfahrungen versprachlicht werden und die Zeugnisse so zu realen Tatsachen der kollektiven Wirklichkeit machen. Im schriftlichen Zeugnis von *Bordando por la Paz* verbindet sich dieser Aspekt der Kundgebung mit der Herstellung eines speicherbaren Archivs und eines metaphorischen „Gegen-Gedächtnisses“.

Das Körperzeugnis dagegen betont als verkörperte Wissensübertragung die epistemische Funktion des Zeugnisses auf andere Weise. Aufgrund der speziellen Formen der Gewalt in Mexiko wurde der Körper hier mithilfe der Überlegungen Elsa Blairs als Territorium und Einschreibungsort der Macht begriffen.⁵⁰⁴ Dabei kommt ihm gerade in den gegenwärtigen Performances eine ausgesprochen politische Dimension zu, denn einerseits ist er Austragungsort der Gewalt, aber andererseits auch ein Mittel der politischen Resistenz. Wie ich darlegte, kann der Körper so auf zwei Weisen als Zeugnis gelten: als Mittel der Übertragung von Wissen und als Ort der Speicherung. Anhand der Theorien Nancys konnte dargestellt werden, dass Körper als „verkörperte Wahrheiten“⁵⁰⁵ als evident gelten können, denn in sie schreiben sich die traumatischen Erfahrungen oder gewalttätigen Handlungen direkt ein.

In seiner Verwendung als Instrument und Mittel gegen die Herrschaftsmacht birgt das Körperzeugnis eine tiefgehend ethische Funktion der Stellvertretung. Wie am Beispiel der Protestpraktiken der Angehörigen von verschwundenen Menschen herausgearbeitet werden konnte, werden die Körper der Demonstrierenden dort selbst zum lebendigen Archiv, das durch die genetische Zugehörigkeit die Existenz und Identität des verschwundenen Menschen beweist. Darüber hinaus haben die Körper aber auch die

⁵⁰⁴ Vgl. Elsa Blair, „La política punitiva del cuerpo“, S. 50.

⁵⁰⁵ Assmann, *Schatten der Vergangenheit*, S. 90.

Funktion eines Gefäßes oder Vehikels, das die Abwesenheit des Verschwundenen durch die stellvertretende Verkörperung präsent macht. Als Mittel der Resistenz kann das Körperzeugnis auch mit der Zeugenfigur der Märtyrer_innen in Verbindung gebracht werden, wie im Blutzeugnis von Rosa María Robles in *Alfombra roja* deutlich wurde, in welchem der Körper und seine Flüssigkeiten selbst als Zeugnis preis gegeben werden. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das Körperzeugnis in den mexikanischen Performances als Schauplatz und Einschreibungsort, wie auch als Instrument und Waffe wirkt.

Der Zusammenbruch der Konzepte Sprache, Identität und Körper, der anhand von Gabriel Gattis Überlegungen auch für die aktuelle Situation der extremen Gewalt in Mexiko gelten kann, verdeutlicht nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Notwendigkeit, Objekte und Materialien als Zeugnisse zu begreifen.⁵⁰⁶ Wie herausgearbeitet wurde, gelten dabei andere Grundvoraussetzungen als bei den Körper- und Sprachzeugnissen, denn sie stehen in ihren Eigenschaften der Zeugenschaft in Verbindung mit dem Konzept der Spur. Als Spuren eines vergangenen Ereignisses werden sie erst beim Spurenlesen hervorgebracht und zeichnen sich durch die Ungleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption aus. Um als Zeugnisse gewertet werden zu können, müssen sie „gegeben“ sein, also von einer Person aufgefunden, gelesen und dann als Zeugnis präsentiert werden. Dies wurde anhand der Arbeiten von Rosa María Robles und Teresa Margolles deutlich, welche die Spuren als Künstler_innen selbst produzieren oder aber aktivieren. Wie aus den beiden Beispielen hervorging, ist in Spurenzeugnissen immer die Spannung von materieller Anwesenheit und körperlicher Abwesenheit eingeschrieben. Als metonymische Reste ist es nicht die Repräsentation von etwas, sondern vielmehr die absolute Präsenz der Spuren in ihrer Materialität, die von den Zuschauer_innen als Spurenleser_innen erfahrbar wird. Wie an *La promesa* von Teresa Margolles gezeigt werden konnte, fordern die dort ausgestellten Überreste eines Hauses eine Handlung und Antwort von den Museumsbesucher_innen, welche die Spuren durch ihre eigenen Narrativen als Spurenleser_innen erst zum Sprechen bringen müssen.

Die vorliegende Forschungsarbeit behandelt drei ausgewählte Formen von Zeugnissen anhand eines sehr spezifischen und lokalen Forschungsgegenstandes der mexikanischen Performances seit dem aufflammenden Konflikt in Mexiko. Angelehnt an diese Thesen zu den Grundbedingungen und Formen von Zeugnis und Zeugenschaft in Performances könnte mithilfe einer Erweiterung des historischen oder geografischen

⁵⁰⁶ Vgl. Gatti, *Identidades desaparecidas*, S. 65.

Untersuchungsrahmens weitere Zeugnisformen herausgearbeitet werden und unterschiedliche performative Praktiken der Zeugenschaft aus historischer oder kulturübergreifender Sicht verglichen werden.

Zum Abschluss der Darstellung meiner Untersuchungsergebnisse möchte ich auf den Titel „Spuren der Gewalt“ der vorliegenden Arbeit zurückkommen, der sowohl den Grundgedanken zur Analyse der Zeugnisformen umfasst, als auch einen Ausblick auf eine neue, handlungsorientierte Perspektive auf Zeugenschaft geben kann. Denn denken wir Zeugnisse als Spuren, welche das Handeln und die Verantwortung des Auditoriums verlangen, indem sie gelesen werden, wird nicht nur das Dilemma der Zeug_innen zwischen geforderter Neutralität und Glaubwürdigkeit entlastet, wie es Krämer vorschlägt, sondern Zeugenschaft wird vielmehr als Wahrnehmungsvorgang und wechselseitige Hervorbringung ausgewiesen.⁵⁰⁷ Dabei fällt die Verantwortung und Handlung nicht den Zeug_innen, sondern vielmehr den Zuschauer_innen zu, welche die Zeugnisse als Spuren lesen. Gerade in Bezug auf die Zeugenschaft von Gewalt oder Kriegserlebnissen müsste das Zeugnis als Spur so nicht den Anspruch auf die Vermittlung einer vollständigen Wahrheit erfüllen, sondern es könnte vielmehr in seiner Unvollständigkeit als „Rest“ anerkannt werden. Denn angelehnt an die Definition Giorgio Agambens sind das Zeugnis und damit auch die Zeug_innen das, was als Rest übrigbleibt zwischen den Toten und Lebendigen, dem Menschen und Nicht-Menschen und damit auch zwischen dem Sagbaren und Unsagbaren.⁵⁰⁸

Die Zeugnisse der mexikanischen Performances als „Spuren der Gewalt“ zu bezeichnen heißt so, diese nach Agamben als Grenz- und Schwellenphänomene wahrzunehmen, die als Reste und als kleine Ausschnitte eine schwer begreifbare Realität verkörpern. Vor allem aber bedeutet eine Bewertung der Zeugnisse als Spuren auch, den Fokus auf die Wirkungs- und Wahrnehmungsvorgänge der Zeugenschaft und auf die daraus entstehende Verantwortung und Handlungsperspektive zu richten, die daraus für die Anwesenden der Bezeugungsprozesse erwächst. Denn genau darin zeigt sich das politische Potenzial der Zeugenschaft im sozialpolitischen Kontext Mexikos: Die Performances der Zeugenschaft sind körperliche Akte die Wirklichkeiten verändern und neu hervorbringen, indem sie die Anwesenden zum Handeln auffordern. Kulturelle und künstlerische Aufführungen wie Demonstrationen, Kundgebungen, Interventionen und Theater werden durch die darin stattfindende Zeugenschaft somit zu „Möglichkeitsräumen“⁵⁰⁹ die den Macht- und

⁵⁰⁷ Vgl. Krämer, „Vertrauen schenken“, S. 127f.

⁵⁰⁸ Vgl. Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, S. 117.

⁵⁰⁹ Lehmann, „Stimmen“, S. 48.

Gewaltstrategien resistieren, indem sie neue Wirklichkeiten und temporäre Gemeinschaften erschaffen, in denen sich die Teilnehmenden als Zeug_innen zum Handeln ermächtigen.

Genau dieses Handeln benennt auch das real-politische Potenzial der mexikanischen Performances der Zeugenschaft, denn wie aus Hannah Arendts Überlegungen deutlich wird, ist dieses die Fähigkeit und Grundbedingung für einen Wandel und Neubeginn:

„Was den Menschen zu einem politischen Wesen macht, ist seine Fähigkeit zu handeln; sie befähigt ihn, sich mit seinesgleichen zusammenzutun, gemeinsame Sache mit ihnen zu machen, sich Ziele zu setzen und Unternehmungen zuzuwenden, die ihm nie in den Sinn hätten kommen können, wäre ihm nicht diese Gabe zuteilgeworden: etwas Neues zu beginnen.“⁵¹⁰

Dem Schweigen das Sprechen und der Unterdrückung die Handlung entgegenzusetzen sind die Potenziale, welche die Performances der Zeugenschaft in Mexiko zu einem politischen Instrument, aber auch zu einem Schritt eines möglichen Neubeginns machen. Denn es sind Zeugnisse, die auch deshalb ausgesprochen werden, um die Gewalt zu überwinden und Gemeinschaften der Solidarität, der Hoffnung und der sozialen Utopie zu schaffen. Und auch wenn die Performances so unglaublich klein und leise erscheinen inmitten des tosenden Terrors des Krieges, ist dies doch ein Anfang, ein kleiner Keim, der zum Wachsen bestimmt ist, so wie es gerade überall auf den Plakaten der Protestmärsche mit Referenz auf die verschwundenen Studenten in Mexiko steht: „Cuando nos enterraron, no sabían que éramos semilla.“⁵¹¹

⁵¹⁰ Arendt, *Macht und Gewalt*, S. 81.

⁵¹¹ „Als sie uns begruben, wussten sie nicht, dass wir Samen waren.“, übers. v. mir, vgl. Carmen Peña, „A 104 años de la Revolución Mexicana y casi 2 meses de Ayotzinapa, todo México alza la voz“, *El Sol de Nayarit*, 20.11.2014, <http://www.elsoldenayarit.mx/politica/30356-a-104-anos-de-la-revolucion-mexicana-y-casi-2-meses-de-ayotzinapa-todo-mexico-alza-la-voz>, Zugriff: 09.12.2014.

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis meines zweijährigen Aufenthaltes in Mexiko, der nicht möglich gewesen wäre ohne die weitreichende Unterstützung der Universität Wien, der UNAM Mexiko und des theaterwissenschaftlichen Forschungszentrum CITRU in Mexiko Stadt sowie den vielen Theaterschaffenden, -theoretiker_innen, Dozent_innen und Wegbegleiter_innen in Mexiko, die mich mit offenen Herzen aufnahmen, förderten und bestärkten.

Mein Dank gilt dabei der Universität Wien, die meinen zweiseimestrigen Studienaufenthalt an der Universität UNAM („Universidad Nacional Autónoma de México“) in Mexiko Stadt im Rahmen des Joint Studies Programmes ermöglichte und durch das Stipendium KWA („Kurzfristige Wissenschaftliche Aufenthalte im Ausland“) die dreimonatige Forschung für die vorliegende Arbeit am Forschungsinstitut CITRU („Centro Nacional de Investigación Teatral ‚Rodolfo Usigli‘“) finanzierte.

Das Forschungszentrum CITRU in Mexiko Stadt und seine Mitarbeiter_innen ermöglichten mir den Zugang zu aktuellen Publikationen der Theaterwissenschaft in Mexiko, zu Konferenzen und Veranstaltungen und unterstützten mich bei meiner praktischen und theoretischen Arbeit. Vor allem der Dozentin Martha Toriz, die meine wissenschaftliche Forschung betreute, verdanke ich viele Einblicke in die mexikanische Theaterwissenschaft und in die aktuellen Tendenzen der Theaters und der Performance in Mexiko. Nicht nur als wichtige Kritikerin meiner theoretischen und praktischen Arbeit, sondern auch als Freundin stand sie mir immer zu Seite und regte mich zu neuen Überlegungen über das Theater und die Theaterwissenschaft an.

Darüber hinaus möchte ich auch dem Regisseur, Theaterkritiker und meinem Dozenten Rubén Ortiz für die vielen anregenden Gedanken, kritischen Anmerkungen und erhellenden Provokationen danken, die mich während meines Aufenthaltes in Mexiko und darüber hinaus dazu brachten, Theater weiter und offener zu denken und zu experimentieren.

Mein besonderer Dank gilt den Projekten *Campo de Ruinas* und *La Comuna*, in denen ich eine Form der kreativen und kollektiven Theaterarbeit erfahren durfte, die mich nicht nur als Theaterschaffende und Wissenschaftlerin, sondern vor allem auch als Mensch unglaublich bereichert hat. Denn in diesen Projekten erlebte ich Theater und Performance als gemeinschaftliche Begegnungs- und Möglichkeitsräume, die mich wieder an das revolutionäre Potenzial der Fantasie und der Utopie glauben ließen.

Von ganzem Herzen danke ich all den Menschen, die mich auf meinem Weg, meinem Suchen und Entdecken in Mexiko begleitet haben und für die ich große Bewunderung und Liebe empfinde, besonders Eréndira Córdoba, Luis Daniel Pérez, Diana Fidelia, Tomás Rojas, Gabriel Yépez, Cynthia Patiño, Raúl Velasco und meiner mexikanischen Familie: Marcela Medina, Martha Herrerías, Juan Reyes-Pérez, Mariana Reyes-Pérez und Gonzalo Reyes-Pérez, wie auch meinen Eltern, für ihren Glauben an mich, ihre Unterstützung und vor allem ihre bedingungslose Liebe.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

ACHA, Juan, „Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina“, in: Ders. (Hg.), *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas 1984, S. 221-242.

ADORNO, Theodor W., „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Ders., *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.1, Frankfurt am Main 1977.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. v. Hubert Thüring, Frankfurt am Main 2002; (Orig. *Homo Sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*, 1995).

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer 3. Was von Auschwitz bleibt: das Archiv und der Zeuge*, übersetzt von Hubert Thüring, Frankfurt am Main 2003; (Orig. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998).

AGOSIN, Marjorie, *Arpilleras. Lebensbilder aus Chile. Frauenbewegung und Diktatur*, übers. v. Gisela Ottmer, Braunschweig 1989; (Orig. *Scraps of Life. Chilean Arpilleras. Chilean Women and the Pinochet Dictatorship*, Toronto 1987).

ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón Alcántara, „Postmodernidad, Postcolonialidad y Teatralidad femenina en el Teatro mexicano (1960-1990)“, in: Toro, Alfonso de (Hg.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez – Medialidad – Cuerpo*, Madrid/Frankfurt am Main 2004, S. 337-390.

ALCÁZAR, Josefina, „Mujeres y Performance: el cuerpo como soporte“, *Latin American Studies Association LASA*, Washington D.C. 2001,
<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=96>, Zugriff: 01.11.2014.

ALCÁZAR, Josefina (Hg.), *Lorena Wolffer. Mujeres en Acción. Serie documental de performance*, Texte auf CD-ROM, CONACULTA/FONCA u.a., Mexiko 2006;
<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=101>, Zugriff: 10.11.2014.

ALCÁZAR, Josefina, „Una mirada al performance en México“, in: Santamarina, Guillermo (Hg.), *Con el cuerpo por delante. 47882 minutos de performance*, Katalog zur 10. Muestra Internacional de Performance im Museum Ex-Teresa Actual, Mexiko Stadt 2011, S. 27-29.

ALVARADO, Leonardo, „Ciudad Juárez. The City that disappeared to construct itself“, in: Skissernes Museum u.a. (Hg.), *Beyond Borders – Mexican Public Art*, Text zur gleichnamigen Ausstellung, Lund 2010.

AMNESTY INTERNATIONAL, *México. Aumento de las violaciones de los derechos humanos y de la impunidad. Información de Amnistía Internacional para el examen periódico universal EPU de la ONU*, 2013,
http://amnistia.org.mx/nuevo/wpcontent/uploads/2014/07/Mexico_Aumento_Violaciones_DH_01_03_2013.pdf, Zugriff: 08.12.2014.

- AMNESTY INTERNATIONAL, *Out of Control. Torture and other Ill-Treatment in Mexico*, London 2014, <http://www.amnestyusa.org/sites/default/files/amr410202014en.pdf>, Zugriff: 08.12.2014.
- ANDUAGA, Pablo A., „III Encuentro Telecápita Game Over ¿Reset?“, *Revista Yaconic*, 09.08.2013, <http://www.yaconic.com/juntemonos-a-pensar/>, Zugriff: 07.12.2014.
- ANTELME, Robert, *Das Menschengeschlecht. Als Deportierter in Deutschland*, übers. v. Eugen Helmlé, München 1990; (Orig. *L'espèce humaine*, 1987).
- ARENDT, Hannah, *Macht und Gewalt*, München 1970.
- ARENDT, Hannah, „Wahrheit und Politik“, in: Dies., *Wahrheit und Lüge in der Politik: zwei Essays*, München 1972.
- ARENDT, Hannah, *Menschen in finsterner Zeit*, München/Zürich 1989.
- ASSMANN, Aleida, „Zur Metaphorik der Erinnerung“, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996, S. 16-46.
- ASSMANN, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.
- AUSLANDER, Philip, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London u.a. 1999.
- AUSTIN, John L., *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, übers. und bearb. v. Eike von Savigny, 3. Ausgabe, Stuttgart 2002; (Orig. 1962).
- BACHMANN, Michael, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, Tübingen 2010.
- BACHTIN, Michail M., *Zur Philosophie der Handlung*, hrsg. v. Sylvia Sasse, übers. v. Dorothea Trottenberg, Berlin 2011.
- BAER, Ulrich, „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen'. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main 2000, S. 7-31.
- BAL, Mieke, „Introduction“, in: Dies. (Hg.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, London/Hannover 1999, S. vii-xvii.
- BARTHES, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main 2009; (Orig. *La Chambre claire, Note sur la photographie* Paris 1980).
- BARTON, Stephan, „Fragwürdigkeit des Zeugenbeweises – Aussagepsychologische Erkenntnisse und strafverfahrensrechtliche Konsequenzen“, in: Ders. (Hg.), *Redlich aber falsch. Die Fragwürdigkeit des Zeugenbeweises*. Baden-Baden 1995, S. 23-65.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and simulation*, übers. v. Sheila Faria Glaser, Michigan 1994.

BAURIEDL, Sybille /Michaela Schier/Anke Strüver (Hg.). *Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen, Ortsbeziehungen. Erkundungen von Vielfalt und Differenz im spatial turn*, Münster 2010.

BEEZLY, William H./David E. Lorey, (Hg.), *Genocide, collective violence, and popular memory: the politics of remembrance in the twentieth century*, Wilmington 2002.

BENJAMIN, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Schweppenhäuser/Rolf Tiedemann, Bd. I.2, Frankfurt am Main 1974, S. 691-704.

BENJAMIN, Walter, „Zur Kritik der Gewalt“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt am Main 1977, S. 179-204.

BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt am Main 1983.

BLAIR TRUJILLO, Elsa, „Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición“, in: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco (Hg.), *Política y Cultura*, Nr. 32, Mexiko Stadt 2009, S. 9-33.

BLAIR TRUJILLO, Elsa, „La política punitiva del cuerpo: ‚economía del castigo‘ o mecánica del sufrimiento en Colombia“, in: Instituto de Estudios Políticos Universidad de Antioquia (Hg.), *Estudios Políticos*, Bd. 36, Antioquia 2010, S. 39-66.

BLAKE, William, „Proverbs of Hell“, in: Ders., *The Marriage of Heaven and Hell*, hrsg. u. komm. v. Michael Phillips, Oxford 2011; (Orig. 1793).

BORDANDO POR LA PAZ PUEBLA, „Bordando por la Paz. Una víctima. Un pañuelo“, *Bordando por la paz y la memoria*, o.J., www.bordandopazpuebla.wordpress.com/, Zugriff: 09.12.2014.

BUSTAMANTE, Maris, „Non-objective arts in Mexico 1963-1983“, in: Coco Fusco (Hg.), *Corpus delicti. Performance Art of the Americas*, London/New York 2000, S. 225-239.

BUTLER, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. v. Katharina Menke, Frankfurt am Main 1991; (Orig. *Gender trouble*, 1990).

BOURRIAUD, Nicolas, *Relational Aesthetics*, übers. v. Simon Pleasance/Fronza Woods/Mathieu Copeland, Dijon 2002.

CARLSON, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, London/New York 1996.

CELAN, Paul, „Aschenglorie“, in: Ders., *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, hg. v. Barbara Wiedemann, 4. Auflage, Frankfurt am Main 2012, S. 198.

CHARPENTIER, Arnaud /Ortiz, Rubén, „El giro social: Un cuestionamiento a manera de reconstrucción de hechos“, in: Anónimo Drama Ediciones/ Carretera 45/Luciérnaga Azul (Hg.), *Terra ignota: Conversaciones sobre la escena expandida*, Mexiko Stadt 2014, S. 75-88.

COLECTIVO DANZARENA A.C., „Mejor desnudos (partitura de acción)“, in: Gabriel Yépez (Hg.), *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura. Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan*, Mexiko Stadt 2012, S. 251-259.

DEBORD, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. v. Jean-Jacques Raspaud, Hamburg 1978; (Orig. *La Société du spectacle*, 1967).

DERRIDA, Jacques, *Bleibe. Maurice Blanchot*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Wien 2003; (Orig. *Demeure. Maurice Blanchot*, 1998).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Bilder trotz allem*, übers. v. Peter Geimer, München 2007; (Orig. *Images malgré tout*, 2003).

DIÉGUEZ, Ileana, „Entre la teatralidad y la performatividad: Articulaciones liminales en la escena latinoamericana actual“, in: Dies./Josefina Alcázar, *Citru.Doc. Performance y Teatralidad. Cuaderno de Investigación Teatral 1*, Mexiko Stadt 2005, S. 144-159.

DIÉGUEZ, Ileana, „Navajas“, in: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes u.a. (Hg.), *Navajas. Primera y segunda parte 2007-2012*, Programmheft zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Difusión Cultural Raúl Gamboa, San Luis Potosí 2012, n.pag.

DIÉGUEZ, Ileana, *Cuerpos sin duelo*, Córdoba 2013.

DIÉGUEZ, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades y políticas*, Mexiko Stadt 2014; (Orig. Buenos Aires 2007).

DIERS, Michael, „Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemereren – zur Einführung“, in: Ders. (Hg.), *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin 1993, S. 1-10.

DUNKER, Alex, *Die anwesende Abwesenheit: Literatur im Schatten von Auschwitz*, München 2003.

EIERMANN, André, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld 2009.

FELMAN, Shoshana, „Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching“, in: Dies./Dori Laub (Hg.), *Testimony. Crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/London 1992, S. 1-56.

FELMAN, Shoshana, „Camus' The Plague, or a Monument to Witnessing“, in: Dori Laub (Hg.), *Testimony. Crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/London 1992, S. 93-119.

FISCHER-LICHTE, Erika, „Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen“, in: Dies./Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel 1998, S. 21-91.

FISCHER-LICHTE, Erika, „Einleitung. Ritualität und Grenze“, in: Dies./Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.), *Ritualität und Grenze* (=Theatralität Bd. 5), Tübingen 2003, S. 11-30.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika, „Performativität/performativ“, in: Dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 234-242.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.

FOSTER, Hal, *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*, Massachusetts 1996.

FOUCAULT, Michel, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: Ders., *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt am Main 1987, S. 69-90; (Orig. „Nietzsche, la généalogie, l’histoire“, Paris 1971).

FOUCAULT, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter, 9. Auflage, Frankfurt am Main 2008; (Originaltitel: *Surveiller et punir – la naissance de la prison*, Paris 1975).

FUENTES, Marcela /Diana Taylor (Hg.), *Estudios avanzados de Performance*, Mexiko Stadt 2011.

FUNDEC, *Comunicado: Desaparecidos. Juegos de cifras*, 23.05.2014, <http://fuundec.org/2014/05/23/comunicado-desaparecidos-juego-de-cifras/>, Zugriff: 08.12.2014.

GAITÁN, Juan A./María Inés Rodríguez, „The other witnesses“, in: Centro de Arte Dos de Mayo u.a. (Hg.), *El Testigo. Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Arte Dos de Mayo Madrid, Madrid 2014.

GALICIA, Rocío (Hg.), *Casi muerte, casi vida. Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*, Mexiko Stadt 2011.

GALICIA, Rocío/Gabriel Yépez, „Entrevista a Rosa María Robles“, in: Dies. (Hg.), *Casi muerte, casi vida. Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*, Mexiko Stadt 2011, S. 265-272.

GALICIA, Rocío, „Espacio ¿público? Una mirada sobre la máquina disciplinaria“, in: Anónimo Drama Ediciones/ Carretera 45/Luciérnaga Azul (Hg.), *Terra ignota: Conversaciones sobre la escena expandida*, Mexiko Stadt 2014, S. 61-74.

GARCÍA, Raúl, *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar*, Buenos Aires 2000.

GARCÍA FRANCO, Mariana /López Brie, „Territorios teatrales en expansión“, in: Anónimo Drama Ediciones/ Carretera 45/Luciérnaga Azul (Hg.), *Terra ignota: Conversaciones sobre la escena expandida*, S. 13-26.

GATTI, Gabriel, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires 2011.

GEHRMANN, Lucas/Gerald Matt (Hg.), *Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Wien, Wien 2003.

GERBER, Philipp, „Studenten in Mexiko von Polizei verschleppt“, *Amerika 21*, 06.10.2014, <https://amerika21.de/2014/10/108155/mexico-38-studenten-verschwund>, Zugriff: 07.12.2014.

GÖRNER, Klaus/Kittelmann, Udo (Hg.), *Teresa Margolles. Muerte sin fin*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 2004, Ostfildern-Ruit 2004.

GONZÁLEZ, Laura Elena, „[El trabajo de Rosa María Robles]“, in: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes u.a. (Hg.), *Navajas. Primera y segunda parte 2007-2012*, Programmheft zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Difusión Cultural Raúl Gamboa, San Luis Potosí 2012, n.pag.

GROTOWSKI, Jerzey, „Teatr a rytual“ [Theatre and Ritual], in: Ders., *Teaksty z lat 1965-1969*, Breslau 1999.

HAHN, Alois, „Inszenierung der Erinnerung“, in: Fischer-Lichte, Erika/ Gertrud Lehnert (Hg.), *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 9, Heft 2, Berlin 2000, S.21-42.

HALBWACHS, Maurice, *Das kollektive Gedächtnis*, übers. v. Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt am Main 1995.

HEMISPHERIC INSTITUTE, *Mission*, New York 2013, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/mission>, Zugriff: 07.12.2014.

HOLMES, Brian, „The Artistic Device or the Articulation of Collective Speech“, *ephemera. Theory & politics in organization*, Nr. 6/4, 06.06.2013, www.ephemeraweb.org/journal/6-4/6-4holmes.pdf, Zugriff: 13.09.2014.

HUMAN RIGHTS WATCH, *Uniform Impunity Mexico's Misuse of Military Justice to Prosecute Abuses in Counternarcotics and Public Security Operations*, 2009, http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/mexico0409web_0.pdf, Zugriff: 12.09.2014.

HUMAN RIGHTS WATCH, *Mexican dissapeared*, 2013, <http://www.hrw.org/es/reports/2013/02/20/los-desaparecidos-de-mexico>, Zugriff: 10.12.2014.

INTERNAL DISPLACEMENT MONITORING CENTRE, *Forced displacement linked to transnational organised crime in Mexico*, 2012, <http://www.internal-displacement.org/assets/publications/2012/2012005-am-mexico-Mexico-forced-displacement-en.pdf>, Zugriff: 08.12.2014.

JAUREGUI NIETO, Rosario, „Con hilo entreverado, las mujeres tejen toda una historia de identidad“, *La Jornada*, Mexiko Stadt 19.06.2002; www.jornada.unam.mx/2002/06/19/13an1cul.php?origen=cultura.html, Zugriff: 06.11.2014.

KANT, Immanuel, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: Ders., *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*, hg. v. Horst D. Brandt, Hamburg 1999, S. 20-27; (Orig. in: *Berlinische Monatsschrift*, Dezember 1784, S. 481-494).

KOFMAN, Sarah, *Erstickte Worte*, übers. v. Birgit Wagner, Wien 1988; (Orig. *Paroles suffoquées*, 1987).

KRÄMER, Sybille, „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Asthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen“, in: Dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13-33.

KRÄMER, Sybille, „Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten/Turning viewers into witnesses. Reflection on the context of the performative, the media, and performance-arts“, in: E.P.I Zentrum Berlin - Europäisches Performance Institut, *13. Performance Art Konferenz. Die Kunst der Handlung 3*, Berlin 2005, S. 16-19.

KRÄMER, Sybille, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main 2008.

KRÄMER, Sybille, „Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft“, in: Dies./Sybille Schmidt/Ramon Voges (Hg.), *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 117-139.

KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, übers. v. Leon S. Roudiez, London/New York 1982.

KURZ, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 3. Auflage, Göttingen 1993.

LARIOS RUÍZ, Shaday, „Escenarios post-catástrofe. Filosofía escénica del desastre“, in: Paso de Gato (Hg.), *Cuadernos de Ensayo Teatral*, Bd. 19, Mexiko Stadt 2010.

LAUB, Dori, „An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival“, in: Ders./Shoshana Felman, *Testimony*, New York/London 1992, S. 75-92.

LAUB, Dori, „Zeugnis ablegen oder die Schwierigkeiten des Zuhörens“, in: Baer, Ulrich (Hg.), *‘Niemand zeugt für den Zeugen’. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main 2000, S. 68-83.

LEHMANN, Hans-Thies, „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: Ders., *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2002, S. 11-21.

LEHMANN, Hans-Thies, „Prädrumatische und postdrumatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“, in: Kolesch, Doris/Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004, S. 40-67.

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdrumatisches Theater*, 5. Auflage, Frankfurt am Main 2011.

LEVI, Primo, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, übers. v. Moshe Kahn, München/Wien 1990; (Orig. *I sommersi e i salvati*, 1986).

LEVI, Primo, *Die Atempause*, übers. v. Barbara u. Robert Picht, 3. Auflage, München 1999; (Orig. *La tregua*, 1963).

LÉVINAS, Emanuel *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, übers. v. Thomas Wiemer, Freiburg/München 1998; (Orig. *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, 1974).

LÉVINAS, Emanuel, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, übers., hg. und eingel. v. Wolfgang Nikolaus Krewani, 6. Auflage (Studienausgabe), Freiburg/München 2012.

MACMASTERS, Merry, „Protagoniza Rosa María Robles su versión fotográfica del Ángel de la Independencia“, *La Jornada*, 26.08.2010, <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/26/cultura/a05n1cul>, Zugriff: 10.12.2014.

ASOCIACIÓN MADRES DE LA PLAZA DE MAYO, *Madres de la Plaza de Mayo*, o.J., <http://www.madres.org/navegar/nav.php>, Zugriff: 09.12.2014.

MÁLAGA, Maite, „Cuarto día de Re/Posiciones“, *Habitar la catástrofe, Re/Posiciones. Preferimos no hacerlo*, Februar 2013, <http://reposiciones.wordpress.com/2012/02/20/cuarto-dia-de-reposiciones-habitar-la-catastrofe-maite-malaga/>, Zugriff: 08.12.2014.

MANDUJANO, Isaín, „Riesgo de estallido social, si se sigue criminalizando a jóvenes: Juan Villoro“, *El Proceso*, 29.09.2014, <http://www.proceso.com.mx/?p=383376>, Zugriff: 24.10.2014.

MARGALIT, Avishai, *Ethik der Erinnerung. Max Horkheimer Vorlesungen*, übers. v. Reiner Stach, Frankfurt am Main 2000.

MARGOLLES, Teresa/ Cuauhtémoc Medina/Taiyana Pimientel, „Conversación“, in: Medina, Cuauhtémoc (Hg.), *Teresa Margolles: De que otra cosa podemos hablar? What else could we talk about?*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung auf der 53. Biennale in Venedig 2009, Madrid/Mexico City 2009, S. 82-99.

MARGOLLES, Teresa, *Labor*, 2011, <http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2011/07/Carpeta-Teresa-Margolles.pdf>, Zugriff: 01.12.2014.

MARGOLLES, Teresa /María Inés Rodríguez, „Apuntes sobre la promesa. Conversación entre Teresa Margolles y María Inés Rodríguez“, in: Universidad Nacional Autónoma de México u.a. (Hg.), *La promesa. Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum MUAC Mexiko Stadt, Mexiko Stadt 2012, n. pag.

MAYER, Mónica, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, Mexiko-Stadt 2004.

MEDINA, Cuauhtémoc, „Espectralidad materialista“, in: Ders. (Hg.), *Teresa Margolles: De que otra cosa podemos hablar? What else could we talk about?*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung auf der 53. Biennale in Venedig 2009, Madrid/Mexiko Stadt 2009, S. 14-30.

MONTERO, Martha Patricia, „Bordar por la Paz’: La herida en un pañuelo“, *Sin Embargo. Periodismo digital con rigor*, 5.12.2012, www.sinembargo.mx/05-12-2012/449678, Zugriff: 10.11.2014.

MORALES MENDOZA, Lourdes, *De la oscuridad a la Metonimia. Un ensayo sobre SEMEFO y Teresa Margolles*, Dipl., Universidad Autónoma de México Mexiko Stadt, Facultad de Filosofía y Letras 2006.

MOVIMIENTO POR LA PAZ CON JUSTICIA Y DIGNIDAD, *Movimiento por la Paz con justicia y dignidad*, o.J., <http://movimientoporlapaz.mx>, Zugriff: 10.12.2014.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, übers. v. Nils Hodays u. Timo Obergöker, Berlin 2003.

NANCY, Jean-Luc, *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*, ausgewählt und übers. v. Miriam Fischer, Zürich/Berlin 2010.

NAVARRO, Bitty, „Lorena Wolffer: Performance como medio contra el abuso a las mujeres“, *Distintas Latitudes. Revista de Reflexión Latinoamericana*, 14.06.2011, www.distintaslatitudes.net/lorena-wolffer-performance-como-medio-contra-el-abuso-a-las-mujeres, Zugriff: 09.12.2014.

NIEHAMMER, Lutz, „Einführung“, in: Ders. (Hg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der ‚Oral History‘*, Frankfurt am Main 1980.

NORA, Pierre, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, übers. v. Wolfgang Kaiser, Berlin 1990.

NUESTRA APARENTE RENDICIÓN, „Menos días aquí“, *Nuestra aparente rendición*, o.J., <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/estamos-haciendo/menos-dias-aqui>, Zugriff: 09.12.2014.

OLMOS, José Gil „Memorial de víctimas. Un acto de provocación“, *Proceso*, 06.04.2013, <http://www.proceso.com.mx/?p=338309>, Zugriff: 05.12.2014

ORTIZ, Rubén, „La escena del crimen“, in: Yépez, Gabriel (Hg.), *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura. Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan*, Mexiko Stadt 2012, S. 165-175.

PAVLOVSKY, Eduardo, *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires 2001.

PEÑA, Carmen, „A 104 años de la Revolución Mexicana y casi 2 meses de Ayotzinapa, todo México alza la voz“, *El Sol de Nayarit*, 20.11.2014, <http://www.elsoldenayarit.mx/politica/30356-a-104-anos-de-la-revolucion-mexicana-y-casi-2-meses-de-ayotzinapa-todo-mexico-alza-la-voz>, Zugriff: 09.12.2014.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio, „Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico“, in: Alcázar, Josefina/Ileana Dieguéz (Hg.): *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral, Ausgabe performance y teatralidad*, Mexiko Stadt 2005, S.52-61.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio, „Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano“, in: Fuentes, Marcela/Diana Taylor (Hg.), *Estudios avanzados de Performance*, Mexiko Stadt 2011, S.605-628.

RANCIÈRE, Jaques, *Der emanzipierte Zuschauer*, übers. v. Richard Steurer, Wien 2008; (Orig. *Le spectateur émancipé*, Paris 2008).

REA, Daniela, „Bordadoras por la Paz, en busca de justicia con hilo y tela“, *CNN México*, 29.03.2013, <http://mexico.cnn.com/nacional/2013/03/29/bordadoras-por-la-paz-en-busca-de-justicia-con-hilo-y-tela>, Zugriff: 03.11.2014.

REDAKTION ARISTEGUI NOTICIAS, „CNDH reporta 27 mil desaparecidos en México, cifra cercana a la de Segob“, *Aristegui Noticias*, 05.06.2013, <http://aristeguinoticias.com/0506/mexico/cndh-reporta-27-mil-desaparecidos/>, Zugriff: 06.12.2014.

REDAKTION PROCESO, „Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi“, *Proceso*, 30.07.2013, <http://www.proceso.com.mx/?p=348816>, Zugriff: 06.12.2014.

RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires 2007.

RICHARD, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago de Chile 2010.

RICŒUR, Paul, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, übers. v. Hans-Dieter Gondek/Heinz Jatho/Markus Sedlaczek, München 2004; (Orig. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000).

ROBLES, Rosa María, „Cuando el mundo insistentemente me asedia con sus venenos, afilo mis navajas...“, in: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes u.a. (Hg.), *Navajas. Primera y segunda parte 2007-2012*, Programmheft zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Difusión Cultural Raúl Gamboa, San Luis Potosí 2012, n.pag.

RODRÍGUEZ SOSA, Mariana, „La Mirada devuelta: Performances de Lorena Wolffer“, in: *Lula. Revista mexicana con perspectiva de género*, o.J.; http://arteseskenicas.uclm.es/archivos_subidos/criticas/69/La%20mirada%20devuelta_Mariana%20Rodriguez%20Sosa.pdf, Zugriff: 09.12.2014.

SÁNCHEZ, Alma B., *La intervención de la ciudad de México*, Mexiko Stadt 2003.

SÁNCHEZ, José A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Vorwort von Rodolfo Obregón, Mexiko Stadt 2012.

SALATA, Kris, *The Unwritten Grotowski. Theory and Practice of the Encounter*, New York 2013.

SCHECHNER, Richard/Victor W. Turner, *Between Theater and Anthropology*, Illinois 1985.

SCHECHNER, Richard, *Performance Theory. Revised and expanded edition*, New York/London 1988.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies. An introduction*, 1. Auflage, London/New York 2002.

SCHMIDT, Siegfried J, „Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven“, in: Ders. (Hg.), *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt am Main 1992, 2. Auflage, S. 9-55.

SCHMIDT, Sibylle, *Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen*, Frankfurt am Main 2009.

SCHMIDT, Sibylle/Ramon Voges, „Einleitung“, in: Dies./Sybille Krämer (Hg.), *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 7-20.

SCHOLZ, Oliver Robert: „Das Zeugnis anderer. Prolegomena zu einer sozialen Erkenntnistheorie“, in: Grundmann, Thomas (Hg.), *Erkenntnistheorie. Positionen zwischen Tradition und Gegenwart*, 2. Auflage, Paderborn 2003, S. 354-375.

SCHOLZ, Oliver Robert, „Das Zeugnis anderer. Sozialer Akt und Erkenntnisquelle“, in: Schmidt, Sibylle/Sybille Krämer/Ramon Voges (Hg.), *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 23-45.

SCHOUTEN, Sabine, „Materialität“, in: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 194-196.

SONTAG, Susan, „Waiting for Godot in Sarajevo“, in: Paul Chan (Hg.), *Waiting for Godot in New Orleans: A Field Guide*, New York/Köln 2010, S. 67-88; (Orig. *Performing Arts Journal*, Bd. 16, Nr. 2, 1994).

TAYLOR, Diana, „El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política“, *Emisférica, Hemispheric Institute of Performance and Politics*, New York 1999; <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>, Zugriff: 13.08.2014.

TAYLOR, Diana, *The archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London 2003.

TAYLOR, Diana, „Introducción. Performance, teoría y práctica“, in: Dies./Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de Performance*, Mexiko Stadt 2011, S. 7-30.

TAYLOR, Diana, „„Usted está aquí”: El ADN del Performance“, in: Dies./Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de Performance*, Mexiko Stadt 2011, S. 403-430.

THE ECONOMIST, „Mexico and impunity. When crime is unchecked“, *The Economist*, 18.10.2014; <http://www.economist.com/news/americas/21625789-modernise-country-needs-law-and-order-much-economic-reform-when-crime-unchecked>, Zugriff: 26.10.2014.

TURNER, Victor Witter, *The anthropology of performance*, New York 1988.

TURNER, Victor Witter, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, übers. v. Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt/New York 1989; (Orig. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, 1969).

VAGINOV, Konstantin, *Bocksgesang*, übers. u. hrsg. v. Gerhard Hacker, Münster 1999; (Orig. *Kozlinaja pesn'*, 1928).

VILLORO, Juan Villoro, „Alfombra roja“, *Revista Clarin*, o.J., <http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2008/11/29/-01811480.htm>, Zugriff: 08.12.2014.

WACJMAN, Gérard, *El objeto del siglo*, übers. v. Irene Agoff, Buenos Aires 2001.

WEIGEL, Sigrid, „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage“, in: Zill, Rüdiger (Hg.), *Zeugnis und Zeugenschaft*, Jahrbuch Einstein Forum 1999, Berlin 1999, S. 111-135.

WEIGEL, Sigrid, „Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen“, in: Dies. (Hg.), *Märtyrer-Portraits von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern*, München 2007, S. 11-38.

WEIL, Simone, *Krieg und Gewalt. Essays und Aufzeichnungen*, übers. v. Thomas Laugstien/ Johanna-Charlotte Horst/Anouk Luhn, Zürich 2011.

WEIZMAN, Eyal, „When the Witnesses Can't Speak, the Buildings Must...“ in: Centro de Arte Dos de Mayo u.a. (Hg.), *El Testigo. Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid 2014, S. 100-103.

WOLFFER, Lorena, „Autoconfesiones“, in: Josefina Alcázar (Hg.), *Lorena Wolffer. Mujeres en Acción. Serie documental de performance*, Texte auf CD-ROM, México 2006; <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=101>, Zugriff: 10.11.2014.

WOLFFER, Lorena, „LW Bio“, *Lorena Wolffer*, 2014, www.lorenawolffer.net/04archivos/files/eng/lw_bioeng.pdf, Zugriff: 22.11.2014.

WOLFFER, Lorena, „Obra. Espacios de enunciación“, *Lorena Wolffer*, o.J., <http://www.lorenawolffer.net/00home.html>, Zugriff: 09.12.2014.

WOLFFER, Lorena, „Obra. Estados de excepción“, *Lorena Wolffer*, www.lorenawolffer.net/00home.html, Zugriff: 10.12.2014.

WOLFFER, Lorena, „Obra. Muros de réplica“, *Lorena Wolffer*, o.J., www.lorenawolffer.net/00home.html, Zugriff: 3.11.2014.

WOLFFER, Lorena, „Obra. Conversando la violencia“, *Lorena Wolffer*, o.J., <http://www.lorenawolffer.net/00home.html>, Zugriff: 09.12.2014.

WOLFS, Rein (Hg.), „Über die Grenze“, in: Ders. (Hg.), *Frontera. Teresa Margolles*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Fridericianum Kassel und im Museion Bozen, Köln 2011, S. 100-105.

WUCHERPFENNIG, Claudia, „Geschlechterkonstruktionen und öffentlicher Raum“, in: Bauriedl, Sybille/Michaela Schier/Anke Strüver (Hg.), *Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen, Ortsbeziehungen. Erkundungen von Vielfalt und Differenz im spatial turn*, Münster 2010, S. 48-74.

YÉPEZ, Gabriel Yépez, „Mucho error se ha vuelto cuerpo en nosotros“, in: Ders. (Hg.), *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura. Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan*, Mexiko Stadt 2012, S. 17-21.

Verzeichnis der Videos

Lorena Wolffer, *Ciudad de México*, Regie: dr^k magazine, Interview, Mexiko Stadt 2013; www.drik.mx/01102012/p2.html, Zugriff: 09.12.2014.

Musikstücke

CABALLERO, Lupino, *Welcome to Chihuahua*, 2009, <http://www.elsonar.com.mx/lupinocaballero/escuchar/pista1309>, Zugriff: 09.12.2014.

Verzeichnis der Performances

COLECTIVO DANZARENA A.C., *Mejor desnudos*, Performance, Teatro El Milagro, Mexiko Stadt 2012.

MARGOLLES, Teresa, „Limpieza“, Performance im Rahmen der Ausstellung *¿De que otra cosa podríamos hablar/What else could we talk about?*, 53. Biennale in Venedig 2009; Cuauhtémoc Medina (Hg.), (Hg.), *Teresa Margolles: De que otra cosa podemos hablar? What else could we talk about?*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung auf der 53. Biennale in Venedig 2009, Madrid/Mexiko Stadt 2009, S. 22-25.

MARGOLLES, Teresa, *La promesa*, Ausstellung und Performance im Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Mexiko Stadt 06.10.2012 – 06.01.2013.

MARGOLLES, Teresa, *El Testigo*, Ausstellung im Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid 18.02. – 25.05.2014.

ROBLES, Rosa María, „Alfombra roja“, Performance im Rahmen der Ausstellung *Navajas*, Centro de Difusión Cultural Raúl Gamboa, San Luis Potosí 09.11.2012 – 28.02. 2013.

WOLFFER, Lorena, *Muros de réplica*, Lorena Wolffer, öffentliche Intervention, Mexiko Stadt 2010.

WOLFFER, Lorena, „De cuerpo presente“, Lorena Wolffer, Performance im Rahmen des Projektes *Espacios de enunciación*, Mexiko Stadt 2012.

WOLFFER, Lorena, *Espacios de excepción*, Lorena Wolffer, Intervention auf öffentlichen Plätzen, Mexiko Stadt 2014.

Verzeichnis der Ausstellungen und bildenden Kunst

BORDANDO POR LA PAZ, „Bordando por la Paz“, Ausstellung im Rahmen der Sammlung *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. Tres años* im Museo de la Memoria y Tolerancia, Mexiko Stadt, 02.04.2014 - 30.06.2014.

MARGOLLES, Teresa, *Vaporización*, Dampf aus Leichenwaschwasser, Installation, 2001.

MARGOLLES, Teresa, *Banco*, Stahlbeton und Leichenwaschwasser, 2004, Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main.

MARGOLLES, Teresa, *Frontera*, Ausstellung in der Kunsthalle Fridericianum Kassel 4.12.2010 – 20.02.2011.

MARGOLLES, Teresa, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Mesa*, Betonmischung mit Körperflüssigkeiten ermordeter Menschen, 2009.

MARGOLLES, *Cubo*, 1 Tonne zusammengepresster Schutt aus der Straße Mariscal in Ciudad Juárez, 2010.

ROBLES, Rosa María, „La última cena“, Fotografie auf Leinwand, Teil der Reihe *La rebelión de los íconos*, Fotos von Jesús García, Culiacán 2010.

Bildquellen

„Bordando por la Paz“, Fotografie: Elia Andrade, unveröffentlicht, für die vorliegende Arbeit zur Verfügung gestellt, Mexiko Stadt 2014.

„Confesiones“, Fotografie: Colectivo Danzarena A.C., unveröffentlicht, für die vorliegende Arbeit zur Verfügung gestellt, Chihuahua 2011.

„La promesa. Museum MUAC“, Fotografie: Anya Deubel, Mexiko Stadt 2013.

„Marcha Ayotzinapa“, Fotografie: Sandra G. Hordóñez, unveröffentlicht, für die vorliegende Arbeit zur Verfügung gestellt, Mexiko Stadt 2014.

„Mejor desnudos“, Fotografie: Colectivo Danzarena A.C., unveröffentlicht, für die vorliegende Arbeit zur Verfügung gestellt, Chihuahua 2011.

„Muros de réplica“, Fotografie: Lorena Wolffer, unveröffentlicht, für die vorliegende Arbeit zur Verfügung gestellt, Mexiko Stadt 2010.

„Pañuelos“, Fotografie: Elia Andrade, unveröffentlicht, für die vorliegende Arbeit zur Verfügung gestellt, Mexiko Stadt 2014.

Abstract

Zeugenschaft ist nicht nur im Rahmen von Gerichtsverfahren, sondern auch in anderen Bereichen der menschlichen Kultur eine grundlegende epistemische und soziale Praxis zur Übermittlung und Wiederherstellung von Wissen, die dabei auch ethische und politische Funktionen erfüllt. Besonders das Bezeugen von Diktaturen, Kriegen und Menschenrechtsverletzungen ist neben der Wahrheitsfindung und Aufklärung der Verbrechen, entscheidend für deren individuelle und kollektive Verarbeitung und kann als nachträglicher oder auch gegenwärtiger Widerstand gegen das auferlegte Vergessen oder die Verschleierung von Taten gewertet werden. Auch aktuell in Mexiko, das vor allem seit der Kriegserklärung gegen die Drogenkartelle im Jahr 2006 von extremer Gewalt und staatlicher Repression gegenüber der Zivilbevölkerung geprägt ist, sind sowohl in Alltagspraktiken als auch in künstlerischen Aufführungen Zeugnisse ein wichtiges Mittel, um die gegenwärtige Gewalt zu öffentlich zu machen und andere Narrativen und Zugänge zur Realität herzustellen.

Die vorliegende Arbeit untersucht die Eigenschaften und Formen von Bezeugungsprozessen in mexikanischen Performances der Gegenwart, welche die aktuelle Situation der Gewalt thematisieren. Dabei wird einerseits nach den unterschiedlichen Arten von Zeugnissen gefragt werden, die in den hier untersuchten künstlerischen Performances und den Formen des politischen Protests auftreten und andererseits auch der Vollzug von Zeugenschaft und deren Wahrnehmung durch die Zuschauer_innen analysiert.

Ausgehend von den Grundvoraussetzungen und Charakteristika von Zeugenschaft, die im ersten Teil der Untersuchung vorgestellt werden, wird im zweiten Teil die Verschränkung von Zeugenschaft und Performance betrachtet und dabei die Performativität und der Aufführungscharakter von Bezeugungsprozessen, wie auch das Bezeugen als Wahrnehmungsvorgang in Performances herausgearbeitet. Der dritte Teil beleuchtet die Spezifität der Zeugenschaft in mexikanischen Performances anhand der gegenwärtigen Tendenzen der mexikanischen Theater- und Performancetheorie und der szenischen Praxis. Ausgehend von der theaterwissenschaftlichen Perspektive auf Zeugenschaft als kulturelle Aufführung wird im vierten Teil der Arbeit gezeigt, dass in den mexikanischen Performances nicht nur der Text, also die gesprochene und geschriebene Sprache, sondern auch der Körper und bestimmte Materialien zu Zeugnissen werden können. Diese drei

Formen der Zeugenschaft, Sprach-, Körper- und Spurenzeugnisse, werden anhand der ausgewählten Performances auf ihre jeweiligen Voraussetzungen und Charakteristika befragt und die unterschiedlichen Vorgänge der Wahrnehmung der Zuschauer_innen als sekundäre Zeug_innen analysiert. Neben den künstlerischen Performances von Lorena Wolffer, Rosa María Robles, Teresa Margolles und des Kollektivs *Colectivo Danzarena* werden dabei auch die Bürger_inneninitiative *Bordando por la Paz* und die gegenwärtigen Proteste der Angehörigen von verschleppten Menschen untersucht.

Die vorliegende Forschungsarbeit eröffnet neue Perspektiven auf Bezeugungsprozesse als wirklichkeitskonstituierende Wissenspraktiken und zeigt, dass diese neben der epistemischen, ethischen und politischen auch eine spezifisch ästhetische Dimension bergen, indem sie „aufgeführt“ werden. Davon ausgehend macht die Untersuchung deutlich, dass gerade in Situationen der extremen Gewalt unterschiedliche Formen des Bezeugens in Performances auftreten, durch die Wissen und Erinnerung „verkörpert“ werden und diese „Performances der Zeugenschaft“ dabei das Potenzial der Resistenz sowie der Erschaffung neuer Wirklichkeiten und Gemeinschaften in sich tragen.

Abstract (English version)

Testimony is a fundamental epistemic and social practice of transmitting and restoring knowledge as well as fulfilling ethical and political functions, not only in the context of court procedures but also in other areas of human culture. Particularly the act of bearing witness of dictatorship, war and violation of human rights functions as a search for truth and clearance of crimes, which is crucial for the individual and collective processing and can be classified as a past or present resistance to imposed oblivion and concealment. Mexico is currently - especially since the declaration of war against the drug cartels - struck by extreme violence and state repression and testimonies are both in practices of daily life and artistic performances an important medium to make the actual violence public and to produce other narratives and approaches to reality.

The present study examines the properties and forms of the process of witnessing in contemporary Mexican performances that address the actual situation of violence. On the one hand it explores different modes of testimonies emerging in the consulted artistic performances and forms of political protest, on the other hand it analyses the implementation of bearing witness and the produced perception of the spectators.

Based on the main conditions and characteristics of testimony, which are presented in the first part of this paper, the second part focuses on the entanglement between the act of testifying and performance, investigating the performativity of bearing witness, and also on testifying as a process of perception in performances. The third part examines the specifics of testimony in Mexican performances by reference to present tendencies of theory and praxis of theatre in Mexico. Based on a performative perspective on the act of bearing witness, and conceiving testimony as a cultural performance, the fourth part of the paper shows that in Mexican performances not only the text, thus the spoken and written language, but also the body and certain materials obtain the function of testimonies.

On the base of the selected performances these three forms of testifying - testimonies of language, body and vestiges - are explored in relation to their requirements and characteristics, analysing the different mechanisms of perception of the audience as secondary witnesses. Apart from the artistic performances of Lorena Wolffer, Rosa María Robles, Teresa Margolles and the group *Colectivo Danzarena* the paper also examines the citizens' initiative *Bordando por la Paz* and the actual manifestations of the relatives of disappeared people.

The present research reveals new perspectives on the act of testifying, understanding it as a practice of knowledge constituting reality. It demonstrates that in addition to the epistemic, ethical and political dimension there is a specific aesthetic one, which is "performed" while bearing witness. With this premise the research emphasizes that - especially in situations of extreme violence - specific forms of testimony emerge, that "embody" knowledge and memory, and it elucidates the potential of these "performances of testimony" for the purpose of resistance and for the creation of new realities and communities.

Lebenslauf

Anya Natascha Deubel

Ausbildung:

Seit 10/2007	Universität Wien Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
08/2011 – 06/2012	Universität UNAM, Mexiko Stadt Studium der Dramatischen Literatur und Theater (Literatura Dramática y Teatro)
09/1997 – 06/2006	Luisengymnasium München

Stipendien:

2013	Universität Wien: KWA-Stipendium für wissenschaftliche Forschung im CITRU in Mexiko Stadt
2011	Universität Wien: Joint-Studies Stipendium

Wissenschaftliche Tätigkeiten:

04/2012 – 09/2012	Theaterwissenschaftliches Forschungszentrum CITRU Mexiko Stadt Wissenschaftliche Mitarbeit und Übersetzungstätigkeit
-------------------	--

Künstlerische Tätigkeiten:

07/2013 – heute	La Comedia Humana Mitarbeit in Regie, Recherche, Produktion „La Comuna“: Künstlerisches Sozialprojekt mit Vertriebenen im Stadtteil Iztacalco in Mexiko Stadt Gefördert durch die Kulturförderung Mexiko Stadts (GDF) und BBVA Bancomer
05/2012 – heute	Campo de ruinas Künstlerische Leitung, Regie, Produktion - „¿Qué estamos haciendo los jóvenes para desaparecer?/What are we young people doing to disappear?": Stationentheater über verschwundene Student_innen in Mexiko - „Habitaciones/Rooms“: Interaktive Installation im öffentlichen Raum über ermordete und verschwundene Student_innen in Mexiko, Gefördert durch Teatro UNAM und BBVA Bancomer

11/2008 – 07/2013 **Kadaver exquisit (Presstext)**
 Regie, Schauspiel, Autorin
 - „Grüße von ganz oben“: Theaterstück (UA: 30.05.2011, Kabelwerk Wien)
 - „weFLASH“: Theaterstück (UA: 11.11.2009, Off-Theater Wien)

Hospitanzen und Assistenzen:

07/2013 – 02/2014 **Teatro Linea de Sombra**
 Theaterkollektiv Mexiko Stadt
 Produktionsassistent „Baños Roma“, Unterstützung bei Fördermittelsuche für „Pequeños territorios en construcción“ (Künstlerische Leitung: Jorge A. Vargas, Produktion: Alicia Laguna)

08/2013 – 09/2014 **Transversales**
 Internationales Festival für zeitgenössisches Theater, Mexiko Stadt
 Produktionsassistent, Künstler_innenbetreuung (Künstlerische Leitung: Juan Melia, Jorge A. Vargas)

19/2010 – 12/2010 **Burgtheater Wien**
 - Dramaturgiehospitant „Stallerhof“ von Franz Xaver Kroetz (Regie: David Bösch, Dramaturgie: Barbara Sommer)
 - Regiehospitant „Die Beteiligten“ von Kathrin Röggla (Regie: Stefan Bachmann)

02/2009 – 04/2009 **Münchner Volkstheater**
 Regieassistent „Der Streit“ (Regie: Phillipp Jeschek)

Soziale Tätigkeiten:

03/2011 – 05/2011 **Flüchtlingshaus Rossauer Lände Wien**
 Theater- und Tanzworkshops für Frauen und Kinder

05/2008 – 06/2010 **Lebenshilfe Wien**
 Betreuung einer Wohngemeinschaft für Menschen mit Behinderung

03/2007 – 06/2007 **SEDEJ Chile**
 Praktikum der sozialen Arbeit, Leitung der Mädchentheatergruppe „actriz“ in Santiago de Chile

09/2004 – 06/2006 **Stolpersteininitiative München**
 Erinnerungsprojekt für die jüdischen Opfer des Holocaust
 Assistenz bei Projektplanung und Recherche