

Norma Köhler, Christoph Scheurle,
Melanie Hinz (Hrsg.)

BIOGRAFIEn auf der Bühne

Theater als Soziale Kunst I



Norma Köhler / Christoph Scheurle / Melanie Hinz (Hrsg.)

BIOGRAFIEn auf der Bühne

KULTURELLE BILDUNG /// 48

Eine Reihe der BKJ – Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung, Remscheid bei kopaed

Beirat

Hildegard Bockhorst	[BKJ/Kulturelle Bildung Online]
Karl Ermert	[Bundesakademie Wolfenbüttel a.D.]
Burkhard Hill	[Hochschule München]
Birgit Jank	[Universität Potsdam]
Peter Kamp	[Vorstand BKJ/BJKE]
Birgit Mandel	[Universität Hildesheim]
Vanessa Reinwand-Weiss	[Bundesakademie Wolfenbüttel]
Wolfgang Sting	[Universität Hamburg]
Rainer Treptow	[Universität Tübingen]

Kulturelle Bildung setzt einen besonderen Akzent auf den aktiven Umgang mit künstlerischen und ästhetischen Ausdrucksformen und Wahrnehmungsweisen: von Anfang an und lebenslang. Sie umfasst den historischen wie aktuellen Reichtum der Künste und der Medien. Kulturelle Bildung bezieht sich zudem auf je eigene Formen der sich wandelnden Kinderkultur und der Jugendästhetik, der kindlichen Spielkulturen und der digitalen Gestaltungstechniken mit ihrer Entwicklungsdynamik.

Entsprechend der Vielfalt ihrer Lernformen, Inhaltsbezüge und Ausdrucksweisen ist Kulturelle Bildung eine Querschnittsdisziplin mit eigenen Profilen und dem gemeinsamen Ziel: Kultur leben lernen. Sie ist gleichermaßen Teil von Sozial- und Jugendpolitik, von Kunst- und Kulturpolitik wie von Schul- und Hochschulpolitik bzw. deren Orte, Institutionen, Professionen und Angebotsformen.

Die Reihe „Kulturelle Bildung“ will dazu beitragen, Theorie und Praxis Kultureller Bildung zu qualifizieren und zu professionalisieren: Felder, Arbeitsformen, Inhalte, Didaktik und Methodik, Geschichte und aktuelle Entwicklungen. Die Reihe bietet dazu die Bearbeitung akzentuierter Themen der ästhetisch-kulturellen Bildung, der Kulturvermittlung, der Kinder- und Jugendkulturarbeit und der Kulturpädagogik mit der Vielfalt ihrer Teildisziplinen: Kunst- und Musikpädagogik, Theater-, Tanz-, Museums- und Spielpädagogik, Literaturvermittlung und kulturelle Medienbildung, Bewegungskünste, Architektur, Stadt- und Umweltgestaltung.

Norma Köhler / Christoph Scheurle / Melanie Hinz (Hrsg.)

BIOGRAFIEn auf der Bühne

Theater als Soziale Kunst I

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Coverbild: © 123Comics Berlin

ISBN 978-3-86736-448-5
eISBN 978-3-86736-886-5

Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

© kopaed 2020
Arnulfstraße 205, 80634 München
Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12
E-Mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

Inhalt

Norma Köhler, Christoph Scheurle, Melanie Hinz Einleitung: BIOGRAFIEn auf der Bühne	7
--	---

BIOGRAFIEREN ALS ÄSTHETISCHE UND SOZIALE AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Michael Corsten Die Beschreibung des eigenen Lebens Aufführen	17
Hajo Kurzenberger Biografisches Theater, aber welches?	31
Christoph Scheurle Inside the <i>Museum of Me</i> – Biografieren im Online-Zeitalter	45
Nina Tecklenburg Biografisches Theater – überall Kritik einer Bühnenpraxis	59
Hanne Seitz Jedermanns Biografie <i>Life and Times</i> des Nature Theater of Oklahoma	69
Norma Köhler Sich Er-, Vor- und Verspielen: Biografieren als Verfahren und Erfahrung ästhetischer Arbeit Aufmerksamkeitsverschiebungen als Impulse für das Theater und die Ästhetische Bildung	85

**MACHTVERHÄLTNISSE UND TABUS DES BIOGRAFIERENS –
INTROSPEKTIVEN AUS DER THEATERPRAXIS**

Sebastian Weste	
Schreibtischarbeit im Biografischen Theater	
Eine explorativ-interpretative Perspektive	107
 Gudrun Herrbold	
Fragen an den Habitus. Eine Aufforderung zur Selbstbefremdung	121
 Erika Römer	
Dialogische Stückentwicklung – eine künstlerische Strategie biografischer Theaterpädagogik	127
 Isabel Schwenk	
This is not a game	
Die szenische Arbeit mit biografischen Interviews im Stückentwicklungsprozess der Produktion <i>Das Grundgesetz – sehr sehr frei nach...</i> des Türkisch-Deutschen Theaters	141
 Frank Matzke	
FLASHBACK to Beckett – zur Ästhetik performativen Biografierens	151
 Anna Geibel	
Das Tabu erzählen	
Biografisches Theater über psychische Erkrankungen am Beispiel der eigenen Inszenierung <i>Emotional instabil</i>	161
 Melanie Hinz	
Gender biografieren! Im Alltag, im Theater und der Theaterpädagogik	175
 Malte Pfeiffer	
Ich will mich endlich wehren!	
Selbstermächtigung und biografische Behauptungen	193
 Autor*innen	213

Norma Köhler, Christoph Scheurle, Melanie Hinz

Einleitung: BIOGRAFIEn auf der Bühne

Die vorliegende Publikation widmet sich gegenwärtigen Erscheinungsformen von Biografien und Spielarten von biografischer Kommunikation auf der (Theater-)Bühne. Dabei befassen sich die in dem Buch versammelten Beiträge mit Theaterproduktionen, die jeweils von der (auto-)biografischen Orientierung und Darstellung der Mitwirkenden ausgehen. So steht der Begriff Biografieren für die Tatsache, dass die Darsteller*innen im Theater (Auto-)Biografiespieler*innen sind. Solchermaßen sind sie auch an der Autorschaft der Darstellungsakte beteiligt, indem sie ihre eigenen Lebenshintergründe und Perspektiven live ins Spiel bringen und vor einem Publikum entwickeln und verhandeln.

Biografieren ist so verstanden eine Praxis, die den Diskurs zwischen Bühne und Publikum, den Darsteller*innen untereinander und zwischen Ensemble und Regie/Spielleitung sucht und untersucht. In diesem Sinne lässt sich das Biografieren auf der Bühne immer auch als autobiografischer Pakt (vgl. Lejeune 1994) verstehen, in dem es allerdings, anders als bei Philippe Lejeune formuliert, zunächst nicht darum geht, die Darstellung des (eigenen) Lebens als unhintergehbare Behauptung hinzunehmen, sondern darum, die Prämissen ihrer Darstellung zu klären. Wer über Biografieren als Tätigkeit spricht, spricht eben nicht zwangsläufig von der Beschreibung einer Biografie. Vielmehr geht es um die mannigfachen Her- und Darstellungsprozesse, die am Werk sind, wenn es um die Frage geht, wie Lebensentwürfe zur Aufführung gebracht werden. Dieses Verständnis von *Biografieren als sozialer und ästhetischer Praxis* trägt im Grunde zur *systematischen Auflösung* des Begriffcontainers *Biografisches Theater* bei – nicht nur schlüssig, sondern auch produktiv. Es geht dann nicht mehr um die Frage, wie Biografien als konsistente Entwürfe präsentiert werden können, sondern darum, auf welche Art und Weise Herstellungsverfahren generiert werden: also um nichts weniger als um die produktions-ästhetische Frage, wie Theaterpraktiker*innen zu ihren szenischen Ergebnissen kommen.

Dass Theatermacher*innen dahin tendieren, einen Großteil ihrer Ansätze offenzulegen und in der Aufführung mitzuthematisieren, ist kein besonderes Merkmal des theatralen Biografierens, sondern eher als Effekt postdramatischer (vgl. Lehmann 1999) oder auch postepischer (vgl. Stegemann 2009) Erzähl- und Darstellungsweisen zu werten, indem neben der Erzählung auch immer die theatralen Mittel und Verfahren selbst im Fokus der Darstellung stehen. In Prozessen des Biografierens auf der Bühne geht es dann einerseits um das Verhältnis eines*einer Akteur*in zur eigenen Lebensbeschreibung und andererseits um die theatralen Übersetzungsprozesse, die auf der Bühne stattfinden. Vom Biografieren auf der Bühne kann also dann gesprochen werden, wenn das Theater seine Konstitutionsbedingungen des biografischen Erzählens offenlegt.

In diesem Sinne geht es also nicht nur um die Beschreibung des eigenen Lebens, sondern um die *Verfahren* der Beschreibung des eigenen Lebens. Eine »Minimaldifferenz«

[Köhler 2012: 27], die dazu geeignet scheint, Biografieren als Prozess zu fassen und damit unterschiedliche, mögliche Verfahren herauszustellen, die wiederum dazu geeignet sind, Biografie als etwas Historisches zu begreifen, das im jeweiligen Hier und Jetzt hervorgebracht wird und dadurch seine Berechtigung hat.

Biografieren auf der Bühne ist damit – und in Analogie zum Doing Gender [West/Zimmerman 1987] – immer auch »doing biography« [Bukow/Spindler 2006], also nicht retrospektive Repräsentation einer Lebensgeschichte, sondern aktuelle Darstellung, die sich im Moment ihres Erscheinens immer erst einlöst.

Biografieren als Improvisation im Akt der Aufführung

Aus dem Vorangegangenen ergibt sich, dass die [kollektive] Arbeit an Lebensentwürfen nicht in einer in sich konsistenten und widerspruchsfreien Darstellung münden muss. Vielmehr zeigt sich, dass der Akt des Biografierens weniger aus einer Rückschau einer bestimmten, bereits gelebten Biografie besteht, die nun mehr lediglich geordnet wird, sondern aus sich stets aktualisierenden und beständig re-formulierenden Praxen: Im Akt des Biografierens geht es nicht darum, einen Lebensentwurf festzuschreiben, sondern Leben als dynamische, beständig neu zu greifende und zu fassende Möglichkeit zu verstehen. Dergestalt erweist sich Biografieren auf der Bühne als Improvisation des Lebens im Akt der Aufführung.

Lebensentwürfe werden ge- und erprobt, in dem sie sich in den unterschiedlichen Situationen bewähren müssen. So folgt die Publikation der Überzeugung, dass es nicht ausreicht, von Leben oder Lebenserfahrung zu sprechen, die auf der Bühne verhandelt wird. Biografie wird sowohl in ihrer sozialen Funktion als auch als performativer, ästhetischer und inszenatorischer Akt übergeordnet und exemplarisch vertiefend beleuchtet. Im Hinblick auf künstlerische und soziale Bühnen kann dies zur wechselseitigen Inspiration und Schärfung von Fragen und Herausforderungen führen. So kann sich nach unserer Überzeugung eine sinnvolle eigene Profilbildung als Macher*in biografischer Projekte (weiter-)entwickeln. Ein solcher Ansatz, der gewissermaßen Biografie-Erprobungen durchführt, kann das Theater mit Biografieträger*innen, -geber*innen und -darsteller*innen zu übergeordneten Fragen von (Arbeits-)Haltungen, Welt- und Menschenbildern führen.

Biografieren als sozial-künstlerische Praxis

Damit ist der Begriff des Biografierens gleichermaßen als ästhetische und soziale Praxis markiert. Das Prozessuale, Transformative, Lebendige, (darin eingeschlossen das Interaktive, Diskursive und Kommunikative) der Biografie respektive des Biografierens ist vor allem deshalb als Gegenstand so interessant (übrigens nicht nur für die Bühne, sondern auch für das Leben und die Wissenschaft), weil bios und graphein (Wortursprung) hier als dialektisches Wechselspiel und Gegenüber von Geprägtheit (Erfahrung) und der situativen Freiheit bzw. dem gegenwärtigen situativen Spielraum der (Neu-)Deutung als Hervorbringung eines biografischen Sinnzusammenhangs zusammenkommen.

Durch die offensichtliche und mehrdimensional zu akzentuierende kommunikative und soziale Dimension des Theaters geht es im Umkehrschluss somit immer auch um die Verbindung von Theater und Leben, von Kunst und Alltag.

Biografieren im Theater konstituiert sich schließlich in einem besonderen Maße durch seine soziale Verfasstheit, seine kollektiven Arbeitsprozesse als Gemeinschaften auf Zeit und ihren aufgeführten Gestaltungsereignissen mit und vor Publikum. In dem Maße, wie die Herstellungsverfahren in den Fokus des Interesses rücken, werden daher nicht nur Fragen der Arbeits- und Aufführungsgemeinschaft relevant, Biografieren als aktiver, interaktiver und kommunikativer Prozess schließt alle Beteiligten in die Erlebniskette des Theaters ein und macht sie zu Mitgestaltenden einer Biografier-Situation. Es gilt also zu berücksichtigen, dass auch das Publikum im Aufführungsgeschehen in den Prozess des Biografierens immer eingebunden ist. (Vgl. Köhler 2015)

Zu den Beiträgen in diesem Band

Dementsprechend gliedert sich der vorliegende Band in zwei Teile. Die Beiträge im ersten Teil widmen sich unter dem Titel *Biografieren als ästhetische und soziale Aufführungspraxis* den vielfachen Verknüpfungen von sozialen und ästhetischen [Gestaltungs-]Fragen.

Michael Corsten bietet eine grundlegende soziologische Einführung in die Besonderheit der sozialen und kommunikativen Praxis der Biografie, die seit der Neuzeit entsteht. Ausgehend von der identitätspolitischen Maxime: »Wir sind, was wir tun«, bedeutet Biografie, die Beschreibung des eigenen Lebens aufzuführen. Hierbei ist das sich Selbst erzählende Subjekt mit dem Spannungsfeld der Flüchtigkeit des Lebens einerseits und der Gesamtheit des Lebens andererseits befasst, dass es sein Leben nur selektiv in der Lebensbeschreibung vergegenwärtigen kann. Selbstzweifel und Selbstreflektion, ob das eigene Leben angemessen beschrieben wurde, gehen damit einher. Besonders im Theater werden Krisen, Selbstbehauptungen und Selbstrekompositionen der eigenen Lebensschreibung durch sogenannte Expert*innen des Alltags thematisiert.

Wie variantenreich dies sein kann, zeigt Hajo Kurzenberger, der mit seinem Beitrag *Biografisches Theater, aber welches?* gleichsam eine Rundschau möglicher Spielarten biografischen Theaters im Kontext von Bürgerbühnen-Produktionen aufspannt. In den unterschiedlichen untersuchten Formaten wird dabei deutlich, dass Biografieren als Darstellungspraxis immer zwischen Fremd- und Selbstdarstellung oszilliert. Das Expertentum in der Dar- und Ausstellung des eigenen Lebens benötigt dabei immer auch szenische Fantasie, produktive Probenaufgaben und die wechselseitige Offenheit von Darsteller*innen und Produktionsteam. Kunst und Pädagogik seien dabei wechselseitig aufeinander bezogen, um die Selbsttätigkeit aller Beteiligten im Biografischen Theater im Auge zu behalten.

Christoph Scheurle thematisiert das Internet als *soziale Bühne* und ästhetische Plattform und vergleicht die Selbstdarstellungsstrategien in Sozialen Netzwerken mit denen in der installativen Performance *Situation Room* (2011) von Rimini Protokoll. Biografieren wird in beiden Formaten durch die rhizomatische Struktur des Netzes zu einem Prozess,

in dem nicht nur unterschiedliche Akteur*innen an der Darstellung von Lebensentwürfen arbeiten, sondern auch an multiplen und sich beständig wandelnden Figuren. Der von Rimini Protokoll bespielte Raum in *Situation Rooms* ist dabei gleichermaßen virtuell wie konkret. Der Umstand, dass die Besucher*innen sich in beständig wechselnden Rollen wiederfinden, wie sie auch ihren Mitbesucher*innen und Mitspieler*innen mehrfach in unterschiedlichen Rollen begegnen, befragt dabei nicht nur die Rollenidentitäten, sondern auch, wer hier eigentlich wem welche Rolle zuweist.

Nina Tecklenburgs Beitrag schließt daran an. Sie beleuchtet die Karriere des Biografischen Theaters als Symptom und Kritik eines allumfassenden Biografierdrangs und Identitätszwangs. Das Biografieren – auf den sozialen, medialen und theatralen Bühnen – sei zu einer hegemonialen sinn- und identitätsstiftenden Kulturtechnik avanciert, in der das eigene Selbst unter dem Druck steht, sich beständig erzählen zu müssen. Das Theater könne dann einen kritischen Beitrag leisten, wenn es nicht der Selbst-Optimierung zuarbeitet, sondern die Effekte der Gemachtheit, die Reflexion von Wahrnehmungsmustern, sozialen Bewertungskriterien des (auto-)biografischen Erzählens und seiner Unzulänglichkeiten sichtbar macht. Wie dies realisiert werden kann, führt sie beispielhaft an der Produktion *Für Alle* (2006) von She She Pop vor.

Eine exemplarische Aufführung für die Vergrößerung des (alltäglichen) Biografierens stellt auch die Inszenierung *Life and Times* des Nature Theaters of Oklahoma dar, die im Zentrum von Hanne Seitz Beitrag steht. Der Prozess des Biografierens wird hier durch ein Telefoninterview initiiert, in dem eine der Darsteller*innen ihr Leben in zehn Telefonaten über 16 Stunden erzählt – ein Durchschnittsleben mit all seinen Banalitäten, Zufällen und kleinen Katastrophen. Das Theater dient hier einerseits dazu, diesen Erinnerungsprozess offenzulegen, indem es alle Äußerungen – also auch die Sprachgesten des Suchens, der Verlegenheit oder der Scham – inszeniert. Andererseits bedienen sich die Theatermacher*innen in dem über 20-stündigen Darstellungszyklus unterschiedlichster Formen und Genre der Kunst-, Theater- und Filmgeschichte, die sich wie ein kulturhistorischer Kommentar zu Fragen, Problemen und Möglichkeiten von (Selbst-)Darstellung liest. Die Aufführung führt vor, dass die Lebenserzählung ein Konstrukt ist, an dem ein Leben lang gebaut wird, die behauptete Individualität der biografischen Erzählung wird, solchermaßen verfremdet, zu »Jedermanns Biografie«.

Welche ästhetische Erfahrungen das Biografieren für seine Beteiligten birgt, führt Norma Köhler in ihrem Beitrag aus. Sie modelliert mit einer konsequent diskurstheoretischen Perspektive und in der Kombination verschiedener Darstellungsmodi des Er-, Vor- und Verspielens von Biografie ein theatrales Verfahren des Biografierens, das mit einer diskursiven Dramaturgie einhergeht. Mit der damit in Verbindung stehenden Verschiebung von Ästhetischer Erfahrung zur Erfahrung ästhetischer Arbeit, und vom biografischen Material zur Materialität des Biografierens gibt sie Impulse für die Debatte um Ästhetische Bildung und die Weiterentwicklung der künstlerischen Praxis. Hierbei stellt sie vor allem die Fokussierung der mehrperspektivischen Darstellungstätigkeit als Kommunikationsprozess mit sich selbst, den Mitspielenden und der Leitung als auch dem Publikum heraus.

Im zweiten Teil des Buches geht es um *Machtverhältnisse und Tabus des Biografierens – Introspektiven aus der Theaterpraxis*. Die Beiträge beleuchten dabei Biografieren

als Arbeitsprozess und Darstellungsaufgabe aus unterschiedlichen Perspektiven, aber immer aus Sicht der direkt am Prozess Beteiligten.

Den Auftakt macht Sebastian Weste, der in der Rückschau auf ein theaterpädagogisches Projekt an der FH Dortmund, an dem er als Studierender beteiligt war, der Frage nachspürt, wie andere Ensemblemitglieder durch ihre Art von Biografiedarstellungen auf produktive Weise Einfluss auf die eigenen Prozesse des Biografierens nehmen. Zudem entwirft er ein Konzept von Biografieren als »Schreibtischarbeit«, das den Prozess des Selektierens, Reflektierens und der ästhetischen Gestaltung der eigenen Biografie in den Fokus rückt.

Gudrun Herrbold stellt »Fragen an den Habitus«. Die Reflexion ihrer Erfahrung biografischer Theaterarbeit mit Frauen im Gefängnis verdeutlicht, dass aufgrund des Eintritts in ein fremdes Soziales Feld, wie beispielsweise Gefängnis oder Theater, Differenzenerfahrungen von den beteiligten Spielerinnen gleichermaßen wie von der Spielleitung gemacht werden können. In der Konsequenz formuliert sie einen Fragenkatalog, durch den Theatermacher*innen zu Beginn eines Projekts ihre eigenen – oftmals fremden – Motiven erkunden können.

Seit vielen Jahren arbeitet auch Erika Römer mit Menschen in sozialen Rand- und Migrations-Milieus des Ruhrgebietes. Die besonderen Herausforderungen, die sich aus Sprachbarrieren und traumatischen Lebenserfahrungen ergeben, wendet sie in ihrer künstlerischen Strategie produktiv, indem sie ein dialogisches Modell des theatralen Biografierens entwickelt, bei dem durch die behutsame Annäherung unterschiedlicher Lebensvorstellungen diese auch in ihrer Diskrepanz nebeneinander bestehen können. Das Dialogische erweise sich dergestalt als eine grundlegende Kategorie multi-perspektivischen Biografierens.

Wer spricht eigentlich, wenn biografische Interviews im Rahmen von Theaterproduktionen als Material verwendet werden? Dies fragt Isabel Schwenk in ihrem Beitrag und ruft damit gleichsam die Machtverhältnisse auf, die bei der (fragmentarischen) Darstellung biografischer Erzählungen im Raum stehen. Anhand der Inszenierung *Das Grundgesetz – sehr sehr frei nach...* des Türkisch-Deutschen Theaters entwickelt sie ein Modell eines Machtdreiecks von Schöpfer*in des Interviewmaterials, Herrscher*in über den generierten Text als Regie/Spielleitung und Diener*in des Textes als Spieler*in in der Aufführung, in dem die jeweiligen (Macht-)Positionen und Anteile der am Prozess Beteiligten transparent werden.

Das Spannungsverhältnis von Selbstdarstellung und Fremdbestimmung thematisiert auch der Beitrag von Frank Matzke. Bei dieser Arbeit gelte es zunächst die Aufgabe zu lösen, wie man überhaupt mit psychiatriee erfahrenen Menschen ins Spielen kommt, die zwar viel Interesse am Theaterspielen haben, aber wenig Interesse daran, die eigene Biografie explizit zu thematisieren. Eine weitere soziale Dimension, die sich aus dem Lebenshintergrund ergibt, ist die Frage des Auftritts. Auf Grund der Arbeit mit der Zielgruppe entwirft Matzke eine theatrale Praxis, die Biografie implizit ins Verhältnis zu einem literarischen Text und der Praxis des Gehens setzt. Gerade das implizite Biografieren ermöglicht hier eine Strategie biografischer Thematisierung tabuisierter Themen in der Arbeit mit psychiatriee erfahrenen Menschen.

Auch der Beitrag von Anna Geibel beschäftigt sich mit dem Tabu, psychische Erkrankungen mit Lai*innen in der Theaterarbeit zu biografieren. Diesem Tabu begegnet sie mit einer eigenen künstlerischen Bearbeitung in ihrer Soloperformance *Emotional instabil*, in der sie sich selbst biografisch aufs Spiel setzt. Dabei rücken neben Fragen der theatralen Gestaltung von biografischen Selbsterzählungen in einem hochsensiblen Feld zwangsläufig auch Fragen solistischer Arbeitsweisen in den Mittelpunkt. In ihrer Untersuchung werden so die Chancen und das Potential anschaulich, die – künstlerisch wie therapeutisch – in einer solchen theatralen Auseinandersetzung mit psychischen Erkrankungen liegen können.

Melanie Hinz greift das Thema der Tabuisierung des Biografierens auf und macht in ihrem Beitrag mit Fokus auf Gender-Selbst-Erzählungen deutlich, dass Subjekte einem identitätspolitischen Biografierzwang unterliegen. *Gender biografieren!* stelle einen Imperativ unseres Alltagslebens dar. Wie wir unser Leben erzählen, wie wir unsere Geschlechtsidentität performen – beides sind Erzähl-, Handlungs- und Darstellungsaufträge an uns, denen wir uns nicht entziehen können. Im Anschluss an Judith Butlers Performativitätstheorie komme dem Theater als Proberaum eines künftigen Lebens für die Selbstbildungsprozesse aller Beteiligten die Funktion zu, die wirklichkeitskonstituierende Konstruktion sozialer (Zwangs-)Kontexte einer binären Geschlechterordnung zu reflektieren. Solchermaßen könne Handlungsfähigkeit und Biografizität erfahren werden, um das eigene Leben und die eigenen identitätspolitischen Zuschreibungen im besten Fall als veränderbar zu erleben und so das Spektrum der eigenen Gender-Selbsterzählungen erweitert werden.

Wie im Kontext des Biografischen Theaters die Beteiligten biografische Behauptungen als Selbstermächtigung auf dem Theater erleben, vertieft der Beitrag von Malte Pfeiffer. In sieben Thesen erläutert er dies anhand der Produktion *Adam, Eva & ich* der Frl. Wunder AG, in der intersexuelle Menschen von ihren Erfahrungen mit Ärzt*innen, Geschlechtszuweisungen, Diskriminierungen, Identitätskrisen und Utopien berichten. Dass die Theaterarbeit einen Raum künstlerisch-biografischer Auseinandersetzung biete, ohne *helfen* zu wollen, sei zentral für den Akt der Selbstermächtigung. Dass die Prozessleitung einen eigenen Bezug zum gewählten, zu biografierenden Thema besitze und mit in Prozess und Produkt einbringe, sei entscheidend, um die Laiendarsteller*innen nicht als Andere zu exotisieren, sondern ein Vertrauensverhältnis und einen Schutzraum für die Auseinandersetzung zu bieten. Solchermaßen weist Pfeiffer mit dieser biografischen Theaterarbeit eine Spur, wie Themen, die in der Gesellschaft oftmals tabuisiert und unsichtbar sind, in theatralen Arrangements geschützt und dennoch öffentlich thematisiert werden können.

Dank

Der Entstehung dieses Buches liegt eine wechselvolle Geschichte zugrunde. Dass wir es nun endlich vorlegen können, ist zu allererst allen beteiligten Autor*innen zu danken, die nicht nur durch ihre inhaltlichen Beiträge zu dem Gelingen beigetragen haben, sondern auch durch ihre Geduld mit dem Herausgeber*innen-Team.

Des Weiteren gilt unser Dank Ute Handwerk von der Arbeitsgemeinschaft Spiel und Theater sowie Michael Zimmermann von der Landesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater NRW, mit denen wir seit 2014 in engem Kontakt über Grundfragen eines Theaters als Sozialer Kunst stehen und die die Labortagung *BIOGRAFIEn auf der Bühne*, die vom 24. bis 25. Oktober 2014 an der FH Dortmund stattgefunden hat, gefördert haben. Das gemeinsame Nachdenken über den Biografie-Begriff im Zusammenhang mit Theater bei der Labortagung bot entscheidende Impulse für die in diesem Buch verdichteten theoretisch-praktischen Überlegungen. Unser Dank gilt hier allen Tagungsteilnehmenden und Beteiligten, insbesondere *123Comics* (Ellen Backes/Jonas Möhring) für das Tagungsdesign, Ariane Schwarz für die Gestaltung des Foyers als auch den studentischen Hilfskräften und Studierenden des Profils *TaSK – Theater als Soziale Kunst* an der FH Dortmund für ihre tatkräftige Unterstützung. Das Forschungsprojekt profitierte zudem von einer Anschubfinanzierung (HIFF) der FH Dortmund. Für das umsichtige Lektorat dieses Buches danken wir Anna Geibel und Bettina Soeffge. Unser großer Dank gilt Ludwig Schlump vom kopaed-Verlag, in dem wir einen gelassenen und verlässlichen Partner gefunden haben, der uns bestens durch diese Buchpublikation geleitet hat, sowie dem Beirat der Schriftenreihe *Kulturelle Bildung*, in deren Rahmen dieses Buch erscheint.

Unter dem Label *TaSK – Theater als Soziale Kunst* lernen und forschen Studierende am Fachbereich Angewandte Sozialwissenschaften der Fachhochschule Dortmund seit 2013 an der Schnittstelle von Theater und Sozialer Arbeit. Als Initiator*innen dieses Studienangebots kam es uns bei der Entwicklung dieses Profils besonders darauf an, wesentliche und grundlegende Wissensbereiche und Begriffe in diesem Feld zu markieren und kritisch zu prüfen. So entstand die Idee einer Trilogie über *Theater als Soziale Kunst*. Seinen Ausgangspunkt nahm dieses Projekt mit der Frage nach der Praxis des *Biografierens auf der Bühne*, an die sich das Thema *PARTIZIPATION: teilnehmen/teilhaben* anschloss und abgerundet wurde durch eine Erkundung des *Forschenden Theaters in Sozialen Feldern*. Die Bücher zur Partizipation und zum Forschenden Theater sind bereits erschienen. Mit dem vorliegenden Buch schließt sich der Kreis.

Literatur

- Bukow, Wolf-Dietrich/Spindler, Susanne (2006): »Die biographische Ordnung der Lebensgeschichte – Eine einführende Diskussion«, in: Wolf-Dietrich Bukow/Markus Ottersbach/Elisabeth Tuidler/Erol Yildiz (Hg.): *Biographische Konstruktionen im multikulturellen Bildungsprozess. Individuelle Standortsicherung im globalisierten Alltag*, Wiesbaden: Springer, S. 19–35.
- Köhler, Norma (2012): »Biografisch-Praktisch-Gut«, in: Bundesverband Theater in Schulen e.V. (Hg.): *Biografie. Theater. Fokus Schultheater. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung 11*, Hamburg: Edition Körber Stiftung, S. 23–29.
- Köhler, Norma (2015): »Biografieren auf der Bühne: Wer biografiert wen, wann, wie und warum? Dortmunder Diskurs zum Biografischen Theater und daraus resultierende Planungen – ein Bericht«, in: *Spiel und Theater. Die Zeitschrift für Theater von und mit Jugendlichen* 67. Jhg., Heft 195, S. 24–26.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Stegemann, Bernd (2009): »Dramaturgien des Postepischen«, in: Ders.: *Lektionen 1. Dramaturgie*, Berlin: Theater der Zeit, S. 304–311.
- West, Candace/Zimmermann, Don H. (1987): »Doing Gender«, in: *Gender & Society*. 1 (2): S. 125–151.

**BIOGRAFIEREN ALS
ÄSTHETISCHE UND SOZIALE
AUFFÜHRUNGSPRAXIS**

Michael Corsten

Die Beschreibung des eigenen Lebens Aufführen¹²

1 Die kommunikative Konstruktion der Biografie

Die Menschen der westlichen Kultur beginnen in der Neuzeit damit, ihr eigenes Leben zu beschreiben. So finden sich in Bilanzberichten von Kaufleuten Selbstauskünfte über Geschehnisse im weiteren Lebensumfeld, über die Geburt von Kindern, die Krankheit der Ehefrau, die Zerrüttung von Freundschaften (vgl. Brosziewski 1995). Auch religiöse Selbstthematisierungsformen, wie das Tagebuch etwa, setzen in dieser Zeit ein.

Im Roman nimmt die Erzählung des eigenen Lebens erst etwas später Einzug. Die Autobiografie – die Beschreibung des eigenen Lebens – ist zu einer anerkannten (kanonischen) Gattung des kommunikativen Haushalts (vgl. Luckmann 1986) der Moderne geworden. Biografische Kommunikation geht mit der Artikulation von Selbstzweifel (vgl. Erikson 1958; vgl. Soeffner 1988), mit dem Motiv der Selbstbeherrschung und der Praxis der Selbstreflexion einher. Hintergrund der kommunikativen Gattung Biografie sind also Erfahrungen des modernen Selbst, die in Lebensbeschreibungen thematisch werden.

Die autobiografische Kommunikation hat dabei ihren Ausgangspunkt in Praktiken der Alltagskultur genommen, in der mündlichen Form der Beichte oder gar der Lebensbeichte (vgl. Hahn 1988); in den schriftlichen Formen des Tagebuchs oder der Bilanz. Die Moderne hat ihren Individuen also kommunikative Formen beschert, in denen der einzelne Mensch (Akteur*in) Rechenschaft über sich selbst, über sein Leben, abzulegen vermag. Aber sie finden ihren kommunikativen Ort weniger in der Kunst – dort am meisten noch in den narrativen Genres des Romans oder des Films – sondern im Alltag, in der beruflichen, religiösen und therapeutischen Praxis sowie in der Historik. Die meisten Autobiografien im engeren Sinn finden wir als popularisierte Lebenserinnerungen berühmter oder wenigstens bekannter Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens vor (vgl. Porombka 2009).

Die kommunikative Gattung Theater hat die Form der Autobiografie nicht in ihrem Kern aufgegriffen oder erst sehr spät. Es scheint auch fraglich, ob sich Biografien überhaupt auf der Bühne aufführen lassen. Sicher kennt das Theater die Thematisierung des Selbst. Es kann Personenfiguren tendenziell auch biografisch inszenieren: *Emilia Galotti*, *Das Leben des Galilei*, *Ödipus Rex*. Aber es bleiben in der Regel Fremdinszenierungen von Charakteren, die auch vom Autor dem Publikum als fremd gegenübergestellt werden. So lässt ein englischer Dramatiker etwa die Lebenszweifel eines dänischen Prinzen aufführen. Ist also etwas faul am *Biografieren auf der Bühne*?

1 Ich danke Kathrin Audehm für Anregungen und Kritik zu einer früheren Fassung des Textes.

2 Teile des Aufsatzes gingen in den Studienbrief »Lebenslauf und Sozialisation« (Corsten 2020) der Fern-Universität in Hagen ein.

Ich werde mich einer Antwort auf diese Frage schrittweise nähern. Zunächst werde ich über die Unterscheidung von Leben und Lebensbeschreibung die Besonderheit der sozialen und kommunikativen Praxis der Biografie als Form der Selbstaussage herausarbeiten (2.). Danach weise ich auf die nicht überbrückbare (paradoxe) Spannung hin, die vom Versuch der biografischen Selbstaussage ausgeht. Sie stellt eine Selbstbezüglichkeit der Person zum eigenen Leben her, mit der sich das Individuum bemüht, sich selbst und das eigene Leben zu beherrschen, welches aber als Prozess von Moment zu Moment vergehender Lebensereignisse eben genau nicht zu fassen und zu beherrschen ist (3.). Es ist somit etwas faul am modernen Modus der Biografie. Trotzdem haben sich an bestimmten sozialen Orten spezifische Praktiken der biografischen Kommunikation etabliert. Aber nicht alle Formen der biografischen Kommunikation sind *Lebensbeschreibungen* im eigentlichen Sinn des Wortes – schriftliche Niederlegungen, textuelle Aufzeichnungen, auf die als gleichbleibende Materialisierung in der Kommunikation immer wieder zurückgegriffen werden kann. Es gibt Thematisierungen des eigenen Lebens, die ausschließlich in der Gegenwart der mündlichen Kommunikation verweilen und mit ihr wieder vergehen (4.).

Zu diesen gegenwartsbasierten, *mündlichen* Kommunikationen zählt auch die Aufführung der eigenen Lebensbeschreibung im Theater, das *Biografieren auf der Bühne*. Es wird daher abschließend eine Antwort auf die Frage zu finden sein, ob und von welchen Skripten (Einschreibungen) die Aufführungspraxis des Lebens angeleitet wird (5.).

2 Leben und Lebensbeschreibung

Bereits der antiken Tradition war der Gedanke geläufig, dass der Lebenslauf als *Bios mit Biografie* als eine Lebensgeschichte von Geburt bis Tod erkennbar und erzählbar ist. Als das Besondere galt der aristotelischen Philosophie die Sterblichkeit (Endlichkeit) des individuellen menschlichen Lebens (im Unterschied zum Kreislauf des menschlichen Lebens als Gattung, das wie die Existenz der Götter als ewig galt). Biografie gilt also schon in der klassischen Antike als eine Beschreibung des individuellen menschlichen Lebens. Und insofern bezieht sich die biografische Kommunikation auf etwas außerhalb ihrer selbst, und zwar auf das Leben als Leben, das von der Kommunikation selbst nicht zu fassen ist.

Wenn Alois Hahn (1988: 93) somit den Lebenslauf als ein »Insgesamt von Ereignissen, Erfahrungen und Empfindungen von der Geburt bis zum Tod« bestimmt, dann kommen darin zwei Probleme zum Tragen, die in der biografischen Kommunikation nicht eingeholt werden können: die Vergänglichkeit des Lebens und die Flüchtigkeit der Lebensereignisse einerseits und andererseits der Anspruch, das Leben als Gesamtheit zu erfassen.

Das Problem der Vergänglichkeit erweist sich dabei als ein doppeltes, zum einen stellt es sich wegen der begrenzten Dauer der Lebensspanne, zum anderen aufgrund der Flüchtigkeit jedes einzelnen Lebensereignisses. Als Ereignis ist eben auch das »Lebensereignis« ein »invisible, all-or-none happening. A single event, then, is a dichotomizing, non-quantifiable happening, and nothing more« (Allport 1954: 292). Als Ereignis verschwindet somit auch das Lebensereignis im Augenblick seines Eintritts

sogleich wieder. Jedes Ereignis bedingt aber zugleich eine »Gesamtveränderung von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart [...] allein schon dadurch, dass es [das Ereignis, M. C.] die Gegenwartsqualität an das nächste Ereignis abgibt und für dieses [für seine Zukunft] Vergangenheit wird« (Luhmann 1984: 390).

Die biografische Kommunikation kann diese Schwierigkeiten zwar thematisieren, aber nicht praktisch einholen oder gar lösen. Angesichts der Endlichkeit der Lebensspanne und der flüchtigen Existenz der Lebensereignisse wird das Leben immer ein Rätsel bleiben, das gelebt werden kann. Und als gelebte Praxis ist das Leben leicht und schwer zugleich. Milan Kundera (1984: 8) leitet aus der Irreversibilität (Vergänglichkeit als Unwideruffbarkeit) der Lebensereignisse die »ganze herrliche Leichtigkeit« des Lebens ab, in dem »auf zynische Weise alles erlaubt« (ebd.) sei. Zugleich sieht er die Schwere in dem Anspruch, dem Leben als Gesamtheit Bedeutung zu verleihen, was Kundera (1984: 85) als den »semantischen Fluss des Lebens« kennzeichnet. Er beobachtet, dass trotz der Unwiederholbarkeit flüchtiger Lebensereignisse sich »Schlüsselsituationen« (ebd.) im Leben wiederholen können, die zwar jedes Mal eine »andere Bedeutung« hervorriefen (ebd.), jedoch wie im musikalischen Verhältnis von Motiv und Partitur »alle vergangenen Bedeutungen« im neuen Erlebnis erklingen ließen (ebd.). Schwere erlangt das Leben deshalb, weil die Biografie dem Lebenslauf, dem Insgesamt der Lebensereignisse Bedeutung verleihen soll. Das menschliche Leben hat sich also trotz seiner doppelten Vergänglichkeit (Endlichkeit und Flüchtigkeit) auf sich selbst zu beziehen, indem Leben (bios) beschrieben (graphein) wird.

Deshalb beruht die Biografie, die Einheit des menschlichen Lebenslaufs, von vorneherein auf einer unüberbrückbaren Differenz, die zwischen dem Leben wie den Lebensereignissen als fortlaufendes Geschehen und der bezeichnenden Bezugnahme der Lebenden auf die Augenblicke ihres Lebens und auf ihr Leben insgesamt besteht. Diese Differenz ist vor allem auch eine zeitliche Differenz. Das heißt, das menschliche Wesen kann sich als lebendiges nachträglich oder voraussehend auf vergangene oder zukünftige Ereignisse seines Lebens beziehen, indem es sich erinnert oder sich etwas vorstellt. Der Versuch, die Gegenwart des Augenblicks zu erfassen, zum Gegenstand zu machen, scheitert dagegen: So schön er sein mag, der Augenblick verweilt nicht, man kann sich ihm nur aus zeitlicher Distanz zuwenden. Für das lebende Selbst kann das Ereignis als Gegenwart nur in Form eines sprachlosen Eins-Seins erlebt werden. Aber auch dann, wenn in einzelnen Momenten ein solches Eins-Mit-Sich-Sein erfahren werden würde, bliebe das Leben als Insgesamt aller Ereignisse von der Geburt bis zum Tod einer Person nicht fassbar, sondern lediglich in Form einer »selektiven Vergegenwärtigung« (Hahn 1988: 94) thematisierbar.

Das sich aus der Unhintergebarkeit selektiver Vergegenwärtigung ergebende Bezeichnungsproblem der biografischen Kommunikation zeigt sich auf folgende Weise: Dasselbe Leben kann in einer Vielzahl von selektiven Vergegenwärtigungen für eine Person (für das Selbst des Lebens) thematisch werden. Dabei bliebe jedoch unklar, welche dieser Vergegenwärtigungen für die Gesamtheit des Lebens einer Person wirklich angemessen, die zutreffende Beschreibung bzw. Selbstbezeichnung des Lebens wäre.

Aber auch auf der Ebene des fortlaufenden Geschehens drängt die Irreversibilität der Lebensereignisse zum Handeln, zu kontingenten Selektionen innerhalb der Lebenspraxis: Mit Hannah Arendt (1994: 73) gesprochen »bleibt der Mensch immer auch eine handelnde Person, die, was immer sie tun und wie immer sie sich verhalten mag, Prozesse einleitet, deren Ende und Anfang niemand vorherweiß.« Die »Vieldeutigkeit und Flüchtigkeit der einzelnen menschlichen Tat« (ebd.). Er »handelt in eine Menschenwelt hinein, in welcher ihm [dem Handelnden, M.C.], da sich sein Handeln notwendigerweise auf andere Menschen bezieht, alles, was er tut, immer schon aus der Hand geschlagen wird, bevor er *fertig* ist« (ebd.; Hervorh.i.O.). Bedeutungen können den Lebensereignissen und dem Leben somit nicht einfach und unmittelbar zugewiesen werden; Handeln ist immer ein Zusammenhandeln mit anderen, ein »acting in concert« (Burke 1976: 131). Wir befinden uns auch lebenspraktisch immer schon im semantischen Fluss des Lebens (der anderen und mit den anderen). »Dem entspricht, dass das Anfangenkönnen zwar eine Gabe des Menschen in seiner Singularität sein mag, dass es sich aber nur realisieren kann im Bezug auf die Welt und unter der Mitwirkung der anderen.« (Arendt 1994: 224.)

Insofern hat die Unsicherheit der biografischen Selbstbeschreibung (Wer bin ich angesichts der vielen möglichen selektiven Vergegenwärtigungen meines Lebens denn tatsächlich?) auch praktische Konsequenzen für die Frage: Was soll ich tun?

Und auch für denjenigen, der in bestimmten Lebenssituationen versucht, sich für das *Richtige* zu entscheiden, wird die Flüchtigkeit der Lebensereignisse zum Problem.

Es ist unmöglich zu überprüfen, welche Entscheidung die richtige ist, weil es keine Vergleiche gibt. Man erlebt alles unmittelbar, zum ersten Mal und ohne Vorbereitung. Wie ein Schauspieler, der auf die Bühne kommt, ohne vorher je geprobt zu haben. Was aber kann das Leben wert sein, wenn die erste Probe für das Leben schon das Leben selber ist? [...] Man kann nie wissen, was man wollen soll, weil man nur ein Leben hat, das man weder mit früheren vergleichen noch in späteren korrigieren kann. (Kundera 1984: 11)

Zusammengefasst heißt das für die biografische Identität der Person: Wir sind, was wir tun – aber auch dieses praktische Sein (als Grundlage der Identität der Person) ist das Ergebnis von Interpretationen, die wiederum nur »im Bezug auf die Welt und unter der Mitwirkung der anderen« (Arendt 1994: 224) erfolgen können. Biografie – so das bisherige Ergebnis – ist ein schwieriges Verhältnis, das der Mensch in seinem endlichen Leben und während seiner flüchtigen Lebensereignisse zu sich selbst einzugehen vermag, aber nur unter der praktisch-interpretierenden (diskursiven) Mitwirkung der anderen.

3 Biografie als Selbstbeherrschung im unfassbaren Leben

Die unüberbrückbare Differenz zwischen Beschreibung und Welt, die sich in der Vereinigung des irreversiblen (nicht wieder aufrufbaren) Lebens und der reversiblen (wieder aufrufbaren) Beschreibung zu Biografie auftut, zeigt sich auch im Unterschied des Selbst und der Lebensbeschreibung, wenn sie zusammengesetzt in der Form der *Auto-Bio-Grafie*

auftaucht. Die Autobiografie ist eine besondere Form der kommunikativen (symbolisch-praktischen) Bezugnahme der Person auf sich selbst, eine Selbstbezugnahme in Form der Selbstaussage (vgl. Hahn 1988: 92). Als solche setzt sie bereits gesellschaftliche (Macht-) Prozesse und Konstellationen voraus, genauer eine diskursive Praxis der biografischen Bedeutungszuschreibung, die den »semantischen Fluss des Lebens« (Kundera 1984: 85) menschen-kultur-geschichtlich ins Rollen gebracht hat.

Identität – als Selbstbezugnahme – ließe sich jedoch auch allgemeiner auffassen, als Formen, in denen Menschen auf sich Bezug nehmen, etwa wenn sie sich *selbst verspüren*, *selbst erleben*, *selbst denken* oder *selbst erfahren*. Diese Formen der basalen (rein innerpsychischen) Selbstbezugnahme bleibt für die biografische Kommunikation unergründlich so wie das Leben für die Lebensbeschreibung unfassbar bleibt, auch wenn die innerpsychischen Selbstbezugnahmen des Menschen nie frei von den Konstruktionen symbolischer Praxis sind, die sie umgeben.

Biografische Kommunikation kann daher auf drei Ebenen auf das Selbst der Person rekurrieren. Erstens durch die Interpretation von Lebensäußerungen der Person als »implizite Selbstaussage«. »Identität«, so Hahn (1988: 92), ergäbe sich hierbei »als Inbegriff von im Laufe des Lebens erworbenen Gewohnheiten, Dispositionen, Erfahrungen usw., die das Individuum prägen und charakterisieren. [...] Es geht dann um ein *implizites* [Hervorh. i. O.] Selbst, das sich durch sein Handeln zeigt, festigt und verwirklicht.« Das Individuum bleibt sich in der Art seines Tuns gleich. Identität meint hier so etwas wie Persönlichkeitsstruktur, die eingeschränkte Menge von Weisen, in der eine Person wahrnimmt, beurteilt, wertet und handelt. »Man könnte vom Ich als einem Habitusensemble sprechen« (ebd.).

Bei der impliziten Selbstaussage geht es um eine unwillkürliche Artikulationsweise der Person. Hier vermag die Kommunikation in Form von Fremdzuschreibungen etwas an der Person zu entdecken, was für das Selbst womöglich sogar unergründlich bleibt.

Davon unterscheidet Hahn (vgl. ebd.: 92) Formen der expliziten Selbstartikulation, also um Aussagen, mit denen sich eine Person selbst ausdrücklich auf sich selbst bezieht, etwa: »Höflich wie ich bin, habe ich Müller nicht offen widersprochen, sondern zu bedenken gegeben, dass...« Oder: »Ich fühl mir prima, denn ich bin Berlina.« Derartige explizite Selbstaussagen charakterisiert Hahn (vgl. ebd.) als rudimentäre Identitätsfestlegungen. Der Handelnde »verweist absichtlich auf situationsübergreifende Selbstbezüge. Er macht ein Ich geltend.« (ebd.: 93).

Jedoch handelt es sich bei den impliziten und expliziten Selbstaussagen noch nicht um biografische Artikulationen. Diese setzt eine »Verzeitlichung der Selbstdarstellung« (Hahn 1988: 98) voraus. Genauer geht es darum, dass die Person in einer Weise auf sich Bezug nimmt, die feststellt, dass sie nicht mehr die ist, die sie einmal war: »Die Selbstdarstellung zeigt das Ich als Jemand, der auch anders sein könnte, dadurch dass sie zu erkennen gibt, dass das Ich ein anderer zumindest schon gewesen ist.« (Leitner 1982: 17)

Allerdings bleibt mit diesen Unterscheidungen nicht nur das Ausgangsproblem, dass Biografien stets nur *selektive Vergegenwärtigungen* des als Gesamtheit vorgestellten Lebenslaufs sein können, nicht nur ungelöst, sondern es wird der biografischen Kommunikation noch ein weiteres Problem hinzugefügt. Selbstaussagen sind dem Wortsinn