

Milo Rau, *Das geschichtliche Gefühl*



Kritiker bezeichnen ihn als den »einflussreichsten« (*DIE ZEIT*), »meistausgezeichneten« (*Le Soir*), »interessantesten« (*De Standaard*), »umstrittensten« (*La Repubblica*) oder »ambitioniertesten« (*The Guardian*) Künstler unserer Zeit: den Schweizer Regisseur und Autor **Milo Rau** (*1977), seit der Saison 2018/19 künstlerischer Leiter des NTGent.

Rau studierte Soziologie, Germanistik und Romanistik in Paris, Berlin und Zürich u. a. bei Pierre Bourdieu und Tzvetan Todorov. Seit 2002 veröffentlichte er über fünfzig Theaterstücke, Filme, Bücher und Aktionen. Seine Produktionen waren bei allen großen internationalen Festivals zu sehen (u. a. Berliner Theatertreffen, Festival d'Avignon, Biennale Venedig, Wiener Festwochen, Brüsseler Kunstenfestivaldesarts) und tourten bereits durch über dreißig Länder weltweit. Rau hat viele Auszeichnungen erhalten, zuletzt den Peter-Weiss-Preis 2017, den 3sat-Preis 2017, die Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik 2017 und 2016 als jüngster Künstler nach Frank Castorf und Pina Bausch den renommierten ITI-Preis des Welttheatertages. 2017 wurde Milo Rau bei der Kritikerumfrage der Deutschen Bühne zum »Schauspielregisseur des Jahres« gewählt, 2018 erhielt er den Europäischen Theaterpreis. Raus Filme wurden mit vielen Preisen ausgezeichnet (u. a. dem Zürcher Filmpreis und dem Amnesty International Prize) und u. a. für den Deutschen und den Schweizer Filmpreis nominiert. Rau ist auch Fernsehkritiker, Dozent und ein überaus produktiver Schriftsteller.

Johannes Birgfeld, geb. 1971, ist nach Lehrtätigkeiten in Bamberg, Sewanee (TN/USA) und Oxford Studiendirektor i. H. an der Universität des Saarlandes für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Initiator der Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Forschungen zur deutschsprachigen Literatur vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Milo Rau

Das geschichtliche Gefühl

Wege zu einem globalen Realismus

Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik

Herausgegeben und mit einem Essay
von Johannes Birgfeld



Alexander Verlag Berlin

In dieser Reihe sind bereits erschienen:

Albert Ostermaier: *Von der Rolle oder: Über die Dramatik des Verzettelns*

She She Pop: *Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*

Falk Richter: *Disconnected. Theater Tanz Politik*

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung der Fachrichtung Germanistik
an der Universität des Saarlandes.

Die Transkription der Vorträge von Milo Rau erfolgte durch Rolf Bossart.
Wir danken Stefan Bläske, Daniel Seiffert und Markus Tomsche für die
großzügige Einräumung der Abdruckrechte für ihre Fotografien sowie Yven
Augustin für die vielfältige freundliche Unterstützung.

Originalausgabe

© by Alexander Verlag Berlin, 2019

Alexander Werkerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Satz und Layout: Antje Werkerka

Umschlaggestaltung: Antje Werkerka

Umschlagfoto: IIPM/Thomas Müller

Schlusslektorat: Christin Heinrichs-Lauer

Korrektorat: Sophie Jaede

Druck und Bindung: Bookpress.eu

Printed in the EU (March) 2019

ISBN 978-3-89581-492-1

- 7 **Vorwort**
- 9 **»Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt«**
Milo Rau im Gespräch mit Rolf Bossart
- 23 Erste Vorlesung
Das geschichtliche Gefühl
- 60 Zweite Vorlesung
Über das Erscheinen
- 94 Dritte Vorlesung
Der symbolische Akt
- 122 **»Man muss neue, utopische Institutionen vorbereiten«**
Milo Rau im Gespräch mit Harald Welzer
- 137 Anmerkungen zu den Vorlesungen und Gesprächen
- 149 **Milo Raus Theater der Revolution**
Mimesis, Immersion und Transzendenz, Tragödie und
globaler Realismus
Johannes Birgfeld
- 172 Danksagung

VORWORT

Ich habe die folgenden Vorlesungen im Mai 2017 an drei Abenden in Saarbrücken gehalten. Sie beinhalten einen Überblick über ziemlich genau zehn Jahre meiner Arbeit: vom Jahr 2007 – als ich im Alter von dreißig Jahren das IIPM (International Institute of Political Murder) gründete¹ – bis ins Jahr 2017, als ich zum Intendanten des NTGent (Niederlands Toneel Gent) in Belgien ab der Saison 2018/19 berufen wurde.

Auf Arbeiten vor 2007 – etwa die Pynchon-Verfilmung *Paranoia Express* (2002) oder die Trilogie *Dämonen* (UA 2005, Berlin, HAU), *Amnesie* (UA Juni 2005, Berlin, Theaterdiscounter) und *Bei Anruf Avantgarde* (UA 2005, Berlin, Sophiensæle) – gehe ich nicht ein. Ebenso wenig auf das, was nach diesen Vorlesungen geschehen ist: die Gründung des ersten Weltparlaments, der *General Assembly* vom 3.–5. November 2017 in Berlin,² (die im Juni 2019 zum zweiten Mal in Brasilien stattfinden wird), das Historien-Stück *Lenin* an der Schaubühne in Berlin (UA 19.10.2017), die Performance *Der Sturm auf den Reichstag* (07.11.2017, Berlin), die Video-Installation *Lam Gods/ Der Genter Altar* am NTGent (UA 28.09.2018) und vor allem *Die Wiederholung*, das erste Stück, das ich gemäß dem »Genter Manifest«³ im Mai 2018 am Théâtre National Brüssel inszeniert habe (UA 04.05.2018).

Um diese Lücken ein wenig zu füllen, habe ich das Buch um zwei Gespräche ergänzt: Das erste habe ich im Juni 2013 mit dem Philosophen Rolf Bossart geführt, im Vorfeld zur Ausstellung *Die Enttöhlung des Realen* in den Berliner Sophiensælen.⁴ Es fasst auf eine spielerische Weise den damaligen Stand meiner Überlegungen zu Theater und Realismus zusammen. Das zweite Gespräch entstand im Herbst 2017, in Vorbereitung der *General Assembly*, mit dem Soziologen Harald Welzer am Rande der Proben zu *Lenin*. Es dreht

sich um zwei Themen, die mich aktuell sehr interessieren: erstens die Möglichkeiten der Gründung dessen, was ich symbolische Institutionen nenne, die ich zuerst in meinem Projekt *Das Kongo Tribunal* (2015/17)⁵ und dann noch einmal in der *General Assembly* unternommen habe; sowie zweitens, was ich nun am NTGent im Rahmen eines Stadttheaters mit drei Bühnen zu institutionalisieren versuche: ein genauso utopisches wie völlig reales »Theater der Zukunft«.

Denn vielleicht ist das Theater nichts anderes: ein Ort, an dem das Tatsächliche und das Imaginäre aufeinandertreffen, und zwar nicht hypothetisch, sondern in völliger Präsenz. Oder um es mit einem Zitat von George Steiner aus *Von realer Gegenwart*⁶ zu sagen: »Ich glaube, dass diese Fähigkeit, alles zu sagen und zu widersagen, Raum und Zeit zu konstruieren und zu dekonstruieren, Nicht-Tatsächliches zu ersinnen und auszusprechen, den Menschen zum Menschen macht.«

Die nachfolgend abgedruckten ›Vorlesungen‹ sind leicht überarbeitete Transkriptionen meiner jeweils rund 60-minütigen Abendvorträge im Rahmen der 6. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik 2017.⁷ Die Vorlesungen wurden, auch wenn sie systematisch und bewusst für Menschen angelegt sind, die nichts über meine Arbeit wissen, freisprechend gehalten. Sie sind deshalb auf eine Weise, die mich beim Lesen amüsiert hat, gleichzeitig sehr strukturiert und recht assoziativ, an gewissen Stellen auch vielleicht etwas redundant. Nur manchmal habe ich ein Zitat abgelesen, meistens zitiere oder referiere ich aus der Erinnerung, man mag die Ungenauigkeiten bitte entschuldigen. Meistens aber handelt es sich um Auszüge aus den Stücken oder aus Gesprächen, die ich, wie die Gespräche mit Bossart oder Welzer, während der Arbeit an den besprochenen Stücken und Projekten geführt habe. Ich hoffe, das Folgende macht Sinn und ist nachvollziehbar.

Milo Rau, August 2018, Köln/Gent

Mai 2013

»DAS IST DER GRUND, WARUM ES DIE KUNST GIBT«

Milo Rau im Gespräch mit Rolf Bossart

Rolf Bossart: Du hast im selben Alter Trotzki und Lenin gelesen, in dem andere Kinder *Die Schatzinsel* verschlingen. Dann bist du mit neunzehn Jahren auf Reportage in den lakandonischen Urwald Mexikos zu den Zapatisten und hast deinen ersten Essay (*Langues et Langages de la Révolution*)⁸ veröffentlicht. Kaum warst du wieder zurück in Europa, hast du begonnen, an der Universität Zürich Großdemonstrationen gegen den damals im Bildungssektor verschärft einsetzenden neoliberalen Rückbau zu organisieren. Hilft dieser Bezug auf die Jugend, um die Dinge, die du jetzt tust, zu verstehen? Was davon ist wichtig geworden?

Milo Rau: Das meiste. Aus der Perspektive der existenzialistischen Psychoanalyse würde ich sagen, dass man sich in den Teenagerjahren selber entwirft und dass man diesem Entwurf dann auch nicht mehr entkommt. Das ist, neben allem Zufälligen und Fatalen, das Moment der Freiheit im Menschen. Bestimmte Bücher bewusst zu lesen, auch wenn es anstrengend ist; bestimmte Reisen zu unternehmen, auch wenn sie in irgendeinem deprimierenden Militärlager im Urwald oder im Gefängnis enden; den Kampf aufzunehmen, wo man ihn findet. Wobei das ein dialektischer Prozess ist: Ich habe ja mit sechzehn, siebzehn Jahren nicht nur Lenin gelesen, sondern auch Tarantino geguckt, wie alle, die zu meiner Generation gehö-

ren. Ich bin neben meinen offensichtlich politischen Positionen ein geradezu extrem unpolitischer Mensch, ein völlig pedantischer Formalist. Nach meiner Arbeit als Veranstalter von Demonstrationen und Chiapas-Reisender habe ich ein paar Jährchen des L'art pour l'art eingelegt und zum Beispiel eine finanziell verheerende, geradezu lächerlich postmoderne Pynchon-Adaption gedreht (*Paranoia Express*, 2002) – doch parallel dazu habe ich ernsthafte Kritiken für die *Neue Zürcher Zeitung* geschrieben und Soziologie studiert. Auch später ist es irgendwie immer durcheinandergegangen: Auf *Amnesie* (2005), eine völlig realistische, wenn auch aktualisierende Gontscharow-Bearbeitung, folgte *Bei Anruf Avantgarde* (2005), ironischer Meta-Agitprop. Und so ging es weiter bis heute: Direkt nach einer Aktion wie der *City of Change* (2010–11) kam ein sehr klassisch geschriebenes und inszeniertes Stück wie *Hate Radio* (2011). Es ist eine Art Charakterschwäche von mir, mir ständig selbst in den Rücken zu fallen.

Eine Charakterschwäche, mit der du ja sehr offensiv umgehst. Das Motto auf deinem Blog althussers-haende.org⁹ ist ein Pasolini-Zitat: »Ich weiß sehr wohl, wie widersprüchlich man sein muss, um wirklich konsequent zu sein.« Aber was all deine Unternehmungen doch irgendwie auf einen Nenner bringt, ist deine Art des – im Sinne des Ethnologen Clifford Geertz – »dichten Beschreibens«. Du bleibst nie in ästhetischer Halbdistanz, sondern bist immer sehr nah am Gegenstand.

»Dichtes Beschreiben«, das gefällt mir. Mich interessiert als Künstler in erster Linie eine völlig praktische, völlig reale Involviertheit, ganz egal, ob sich das auf Iwan Alexandrowitsch Gontscharow, ein Videogramm, eine zentralafrikanische Radiostation, eine politische Grundsatzfrage oder auf ein theoretisches Problem bezieht. Seit ich

denken kann, war ich geradezu hypnotisiert von dieser Idee, dabei zu sein – in die Dinge, Bücher und Länder, für die ich mich interessiert habe, wirklich einzutauchen, sie tatsächlich zu bearbeiten. Nach der Gontscharow-Adaption habe ich eine Adaption von Euripides' *Bakchen* (Montana, 2007) gemacht, die das Original derart vollständig transformiert hat, dass der Zuschauer nicht die geringste Chance hatte, die Vorlage zu erkennen (von der nur ein halber Satz übrig geblieben war). Ich kann diese Leute, die Texte mit dem Leuchtstift anstreichen und sie dann von ihren Schauspielern in dieser oder jener Verrenkung aufsagen lassen, nicht verstehen. Um auf Lenin zurückzukommen: Als ich dreizehn war, da habe ich mich für Russland interessiert, also habe ich Russisch gelernt, nicht allzu ausdauernd, aber ich wollte jemand sein, der in dieser mythisch-politischen Welt tatsächlich Fuß fassen kann – in diesem »frohlockenden und blutschwitzenden Russland«, wie der Dichter Alexander Blok so hübsch sagt. Und als ich dann 2010 begonnen habe, nach Moskau zu fahren, da habe ich fast zwei Jahre gebraucht, bis ich auf die Idee mit den *Moskauer Prozessen* (2013) gekommen bin. Denn das ist der Nachteil meiner Arbeitsweise: Es ist eine Dialektik von Vorstellen und Begreifen, von Ideen und völlig konkreten Umsetzungen, die sehr langwierig ist. Deshalb gibt es ständig Neukonzeptionen, was das Arbeiten z. B. für meinen Bühnenbildner Anton Lukas sehr anstrengend macht. Und genauso wie bei den *Moskauer Prozessen* ging es mir mit *Hate Radio*, mit *Die letzten Tage der Ceauçescus* (2009), aber auch bei Adaptionen von Autoren wie Euripides oder Pynchon. Am Anfang steht immer dieser obsessive Wunsch, in die soziale und materielle, ja: in die phantasmagorische Bedeutungsdichte von etwas einzudringen.

Du brauchst in älteren Interviews ab und zu den Begriff der »sozialen Phantasie« oder der »sozialen Plastik«, allerdings in einem

völlig anderen Sinn als Joseph Beuys. Wie sind diese Begriffe genau gemeint?

Ich gehöre ja zu einer Generation, die von den Ekstasen einer, sagen wir mal, analytischen Phantasie überfüttert wurde. Die einzige Sache, die ich im Gymnasium und dann im Studium immer wieder gelernt habe, ist die, dass man kritisch sein soll: Intelligenz, das hieß, bestehende Erzählungen, bestehende Wirklichkeitsentwürfe zu analysieren und zu zerlegen – und dann, wurde man Künstler, ein wenig daran zu leiden oder eben je nach ästhetischem Ansatz drüber- oder danebenzustehen. Die soziale Phantasie ist nun das Gegenteil davon: Sie ist aktiv, sie hat einen Realisierungsdrang, sie will die ganze Welt auf einmal umarmen, und vor allem will sie sie verändern. Man kann das sehr gut an der zapatistischen Revolution zeigen, einer großformatigen sozialen Plastik. Sie hat ohne eine ernst zu nehmende Streitmacht, ohne Großmächte im Hintergrund und ohne das Anzapfen bereits vorhandener politischer Bewegungen oder Theorien funktioniert. Man kennt ja von Medienbildern diese Soldaten mit den Holzgewehren: Damit sind die Zapatisten sprichwörtlich aus dem Nichts, versteckt unter Skimasken, am 1. Januar 1994 in San Cristóbal aufgetaucht. Sehr geschickt haben sie sich dann als die Namen- und Gesichtslosen inszeniert, die Majas aus dem Urwald, die wahren Mexikaner – und gleichzeitig der Regierung gesagt: Wir sind globalisierter als ihr, urbaner, universeller. Wir sind die Zukunft der Menschheit, nicht ihr! Diese völlig machiavellistische Wendung des postmodernen Eklektizismus, diese kämpferische Form erhöhter sozialer Intelligenz, dieser aggressive Konstruktivismus ist für mich sehr entscheidend geworden. Du kannst tun, was du willst, nur muss es wahr werden, es muss real werden. Analyse allein reicht nicht.

Soziale Phantasie heißt also: Man eignet sich die bestehenden Diskurse an, formatiert sie, radikalisiert sie, führt sie eng und stellt sie in einen Raum, in dem plötzlich wieder völlig offen ist, was sie bedeuten.

Genau. Eine soziale Plastik, wie ich sie verstehe, bedeutet »angewandter Surrealismus«, wie der Leiter des Moskauer Sacharow-Zentrums meine *Moskauer Prozesse* genannt hat. Theater ist nichts anderes als die völlig konkrete Rückbesinnung auf diese ganz simple aristotelische Tatsache: dass alles, was wir für real erachten, nichts anderes ist als eine soziale Verabredung. Klar, das ist eine Erkenntnis aus dem Soziologie-Proseminar. Aber Spielen oder Inszenieren, wie ich es verstehe, bedeutet, die im Normalfall einfach als natürlich und zwingend hingenommene Wirklichkeit nicht analytisch oder ironisch aufzulösen, sondern sie in all ihren Konsequenzen zur Erscheinung zu bringen, sie in Aktion zu zeigen. Das ist ja der Grund, warum Theater überhaupt als Kunstform entwickelt wurde: als Umgang mit dieser zugleich natürlichsten und phantastischsten Fähigkeit des Menschen, nämlich aus dem sozial Imaginären Realität zu schaffen. Wenn mich einige als Dokumentarist bezeichnen, so basiert das auf einem Missverständnis. Denn was man auf einer Bühne tut, ist grundsätzlich das Gegenteil von Dokumentieren – es sei denn, Seiltanz ist dokumentarisch, weil die Erdanziehungskraft dokumentiert wird. Mein Stück *Hate Radio* zum Beispiel hat mit dem historischen RTLM etwa so viel zu tun wie die bewaffneten »Majas« der Zapatisten mit den an der Grenze zur totalen Armut lebenden indigenen Kleinbauern Südmexikos, die sich hinter den Skimasken verstecken. Das historische RTLM war, nach heutigem Maßstab, zum Sterben langweilig und langfädig, das waren bis auf einige Momente ziemlich biedere Angestellte des Genozids. Und wenn die Medien berichteten, ich hätte in Moskau den Pussy-Riot-

Prozess nachgespielt, so ist genau das Gegenteil wahr: Meine *Moskauer Prozesse* führten das auf, was in der russischen Wirklichkeit unmöglich gespielt werden kann.

Besteht hier nicht die Gefahr der Beliebigkeit, ja der Geschichtsfälschung?

Absolut. Ich glaube aber, gerade weil es keine dokumentarische Wahrheit gibt, jedenfalls nicht im wirklichen Leben, braucht es die Kunst – die so etwas wie eine künstlerische Wahrheit schaffen kann. Wie ich ja öfters in anderen Interviews erzählt habe, sprechen meine Figuren in *Hate Radio* unter anderem mit den Worten des heutigen ruandischen Oberbefehlshabers. Ganze Dialoge und Charaktere habe ich erfunden, und dass im RTLM tatsächlich Nirvana gespielt wurde wie in meinem *Hate Radio*, ist ungefähr genauso unwahrscheinlich und übrigens unnötig, wie dass Madame Bovary tatsächlich in Frankreich gelebt hat. Darum geht es in der Kunst nicht. Worum es geht, ist, dass man bereit ist, dafür den Preis zu zahlen. Ich kann dir sagen, meine Schauspieler und ich, wir haben Blut geschwitzt vor der Uraufführung in Kigali; und wir waren natürlich extrem erleichtert, als die ruandischen Zuschauer sagten: »Genau so war es!« – obwohl wir nicht ganz verstanden haben, was sie damit meinten, denn »genau so« war es ja gerade nicht gewesen. Und das unterscheidet eben das, was ich zu tun versuche, von allen Formen der Beliebigkeit, die sich in diesem grässlich bequemen Theaterbegriff des »Probierens« gehalten hat. Man soll nicht probieren in der Kunst, man soll wetten. Einige der Zapatisten wurden erschossen, als sie Revolution spielten. Die Schauspieler in *Hate Radio* mussten sehr, wirklich sehr lange »üben«, um über den Tod einer Million Menschen lachen zu können – aus innerstem Herzen. Und als wir nach Ruanda flogen, um im ehemaligen Sendestudio *on air* zum

Massenmord aufzurufen, da hatten wir solche Angst, als gingen wir sprichwörtlich aufs Schlachtfeld.

Das erinnert mich an die Grundvoraussetzung für die psychoanalytische Suche nach dem realen Ding, die Wilfred Bion nennt: »No memory, no desire, no understanding.« Kannst du in Bezug auf deine Arbeit die Differenz zwischen dem bloß Realität vorspielenden und dem Realität bildenden Als-ob noch etwas spezifizieren?

Kürzlich war ich auf der Premiere eines Stücks, das auf Interviews basierte, die die Künstler mit Leuten auf der Straße geführt hatten. Es war eine typische zeitgenössische Regiearbeit, der Text hätte auch von Ibsen oder Sarah Kane sein können: Es gab ein Bühnenkonzept, das schauspielerisch als eine Art Hindernislauf funktionierte, es gab ironische und ernste, stille und laute Momente, irgendwann wurde ein Lied gesungen, das Licht änderte sich ab und zu, und am Ende versuchte einer der Schauspieler, sich mit einem Seil in den Bühnenhimmel zu ziehen. Worauf ich damit hinauswill: Normalerweise ist Theaterkunst eine mehr oder weniger gut funktionierende Gemeinschaft von Handwerkern. Die einen können Texte variabel sprechen, andere können sie zusammenmontieren, und die Dritten wissen, wie man das Ganze beleuchtet – und der Regisseur übernimmt eben irgendwie die Verantwortung und versucht, seine drei, vier Zauber Kunststücke, seinen idiosynkratischen Stil unterzubringen. Aber Theater muss ein Akt sein, es muss eine Schwierigkeit darin bestehen, ihn zu vollführen – keine technische, sondern eine reale, eine existenzielle. Theater heißt, wie ich es verstehe: eine Situation der Entscheidung herzustellen. Wenn Anna Stavickaja, die Verteidigerin der Künstler in den historischen Vorbild-Prozessen, in meinen *Moskauer Prozessen* die Verfahren, die sie allesamt verloren hat, noch

einmal verhandelt, dann weiß sie, dass ihre Karriere vorbei ist, wenn sie wieder verliert. Das Ehepaar Ceaușescu in den *Letzten Tagen der Ceaușescus* eben nicht ironisch zu spielen, sich in *Hate Radio* vor die Überlebenden eines Genozids zu stellen und ihnen noch einmal willentlich diesen unerträglichen, unverständlichen Schmerz zuzufügen – das ist eine fast untragbare Verantwortung für einen Künstler. Und ich sage nicht, hör zu, ich bin der Regisseur, wir werden jetzt zusammen einen Dreh suchen, dass es für niemanden mehr ein Problem ist; du sprichst das jetzt ein wenig augenzwinkernd. Nein, mein Verständnis von sozialer Plastik ist es, den Künstlern, mit denen ich arbeite, einen öffentlichen Ort zu verschaffen, an dem sie gezwungen sind, die volle Verantwortung für das, was sie da tun, zu übernehmen. Einen tragischen Ort, um es etwas altertümlich zu formulieren.

Ein anderer Begriff, den du gern verwendest, ist die »heroische Öffentlichkeit« – eine Öffentlichkeit, in der der Künstler nicht bloß privat oder als Profi, sondern tatsächlich als Mensch, völlig real und politisch im Jetzt gefordert ist. In *Hate Radio* wurde das besonders deutlich, weil es bei den ruandischen Schauspielern starke Interferenzen gab zwischen ihrer Biographie, ihrem Selbstverständnis als Schauspieler und der Art, wie die Medien damit umgegangen sind.

Ja, am Anfang haben viele Kritiker von »Laien« oder »Experten« gesprochen. Dabei ist allein schon mein Text, den sie memorieren müssen, derart komplex, dass das für eine nicht ausgebildete Person nie zu schaffen wäre. Aber dass ein Schwarzer, der auch noch einen Massenmord überlebt hat, also quasi das prototypische postkoloniale Opfer – dass so ein Mensch den unfassbar schwierigen dialektischen Drahtseilakt schafft, als Darsteller eines Täters und als Überlebender eines Genozids auf der Bühne zu stehen, und das

Ganze völlig entspannt gewissermaßen, also ohne dazwischen gesampelte Übersprunghandlungen: Das war einfach nicht zu verstehen.

Die Schwierigkeit, oder besser: Der Akt war für sie, zugleich als die, die sie fatalerweise sind, und die, die etwas ganz anderes tun, auf der Bühne zu stehen?

Absolut richtig, und zwar ohne sich das anmerken zu lassen. Das klassische Angebot in der mitteleuropäischen Erinnerungskultur wäre die Überhöhung der Tatsache, ein Übriggebliebener zu sein, was jede künstlerische Distanzierung zum selber Erlebten obsolet machen würde. Oder man ist Profi und steht in feiner ironischer Distanz neben dem, was man nun mal ist (oder was man glaubt zu sein), man bringt die eigene Biographie in analytische Schwingung. Das alles ist für mich erledigt, überholt, ja, ich glaube nicht, dass das tatsächlich noch jemanden interessiert. Ich war letzthin mit *Hate Radio* auf dem Festival d'Avignon, das 2013 einen Afrikaschwerpunkt hatte. Ich habe mir dort mit Nancy Nkusi, der weiblichen Hauptdarstellerin, ein schreckliches Stück angeguckt, in dem kongolesische Künstler auf eine sehr seltsame Weise »Kongolesen« spielten: Sie tanzten, waren poetisch und leidenschaftlich – und gleichzeitig haben sie sich über diesen völlig fatalen *Congolese Touch* lustig gemacht. Meine Darstellerin, eine geborene Ruanderin, sagte nur leise: »Warum tun die das? Was, verdammt noch mal, ist mit diesen Leuten bloß los?« Und tatsächlich: Warum tun wir das alle, warum spielen wir uns was vor? Übrigens kenne ich das als Schweizer sehr gut, denn ebenso, wie es ein kongolesisches Theater gibt, gibt es auch ein schweizerisches, ein polnisches, ein russisches und so fort. Dieser pseudokritische, völlig folgenlose Authentizitäts- und Ironie-Marathon: Die Schwierigkeit besteht darin, sich dem zu entziehen, ohne zynisch zu werden. Und das kann eben nur mit ganzem Ein-

satz gelingen: Wenn man mit der Gewissheit auf der Bühne steht, dass die eigenen Spielakte den Diskurs, die symbolische Ordnung oder auch die Geschichte der Menschheit irgendwie verschieben können. Wenn man wirklich die Verantwortung übernimmt. Als ich für *Die letzten Tage der Ceaușescu* in Rumänien gecastet habe, habe ich mich ganz bewusst für die in Rumänien bekanntesten Fernseh- und Filmschauspieler entschieden. Also für Leute, die gewaltige Übung darin hatten, »den Ceaușescu« zu spielen – und für die es eine Herausforderung, ein berufliches Risiko und rein schauspieltechnisch fast eine Unmöglichkeit war, ihm (und ihren eigenen Erinnerungen an ihn) noch einmal neu zu begegnen.

Man könnte in einem bestimmten Jargon das, was du tust, auch als Erinnerungsarbeit bezeichnen. Es gibt aber diesen Satz von dir, ich glaube, das war in einem der Gespräche, die du mit Friedrich Kittler für *Die letzten Tage der Ceaușescu* geführt hast¹⁰: Erinnerung ist nicht möglich ...

Ja, die sogenannte Erinnerung ist immer schon erledigt, immer schon von jemand oder von etwas verwertet. Ich nehme deshalb in meinen Stücken grundsätzlich Vorgänge, Bilder und Problemstellungen auf, die medial derart überschrieben sind, dass Authentizität gar nicht mehr zur Debatte steht. Nehmen wir die Erschießung der Ceaușescu: Jeder kennt diese Bilder, ohne sie überhaupt gesehen zu haben. Konkret zu erinnern gibt es da nichts, nur eine Leere. Was ich also versuche, ist ein Paradox: die Herstellung einer absolut konkreten Konzentration auf das tausendfach Gesehene, auf das maximal Unkonkrete. Denn es reicht nicht, ein Bild einfach ein bisschen zu dekonstruieren und dann irgendwie dahinter zu gucken, wie die postmoderne Vernunft sich das vorstellt. Es reicht auch nicht, ein Bild einfach abzubilden oder einige Leute zu

befragen oder auftreten zu lassen, die dabei waren, als dieses Bild entstanden ist. Nein: Realismus, wie ich ihn verstehe, beschreibt jene spezifische Spannung, die es einem erlaubt, in ein Bild einzutreten wie in einen Wachtraum – also obwohl man weiß, dass es sich eben nur um ein Bild handelt. Es ist ein dialektischer Vorgang, eine schauspielerische Praxis, die genauso viel mit Phantasie wie mit Genauigkeit zu tun hat. *Hate Radio* zum Beispiel haben wir geprobt, indem wir die Arbeit gemacht haben, die man in einem Radiostudio eben machen muss: das Sprechen in die Mikrofone, die Kommunikation mit Anrufern, überhaupt das Kommunizieren mit Kopfhörern. Das alles ist sehr schwierig, braucht sehr viel Übung. Gleichzeitig haben wir Filme von Sonic Youth und Nirvana geguckt, dieses katatonisch-hysterische Neo-Punk-Getue, das Aufspringen und Zusammensacken, dieser müde, wütende Zynismus der frühen Neunzigerjahre. Und so sind wir, über den Umweg der Radiotechnik und einer Jugendbewegung, an einen ganz anderen Ort gelangt...

Lass mich noch mal auf die Paranoia zurückkommen, die dein erster Film *Paranoia Express* im Titel trug. Paranoia ist ja so ungefähr das Gegenteil von Realismus. Wie bist du von der Paranoia zum Realen gekommen?

Wie gesagt, dieser Film war künstlerisch und finanziell ein absoluter Reifall. Ich war zu jener Zeit ein mehr oder weniger bewusstloser Vertreter der letzten postmodernen Generation. Einer dieser bedauernden Tarantino-Klone, die zu viele Filme gesehen haben und jetzt eben auch einen machen wollen. Und wenn es geklappt hätte, hätte ich vielleicht sogar weitergemacht. Wie auch immer, das ist alles nicht passiert. Aber was an meiner Arbeit haften geblieben ist, ist diese postmoderne Assemblage-Logik: Dass ich mir zum Beispiel für die *Zürcher Prozesse* (2013) Leute zusammengesucht habe, die

in alle Winde verstreut sind, um mit ihnen unter dem Vorwand eines Prozesses eine »Schweiz« zusammenzubauen, die in dieser Verdichtung unmöglich ist, die nicht existiert – die also, interessanterweise, um ein Vielfaches realer ist, als sie es in der Wirklichkeit, in der freien Wildbahn je sein könnte. Im Grunde ist also meine Art, auf der Bühne Realität zu erzeugen, durch und durch postmodern. Denn dass man die junge Muslima, den verbohrten alten protestantischen Pfarrer, den zynischen Redakteur, den linken Intellektuellen, den Rechtsprofessor und die Beamtin vom Sozialamt in einen Topf schmeißt und als Regisseur total wertfrei agieren lässt: Das ist ja mehr oder weniger das Gegenteil von dem, was man instinktiv als engagiertes, politisches Theater bezeichnen würde.

Wie meinst du das?

Zum einen handelt es sich natürlich um eine Inszenierungsstrategie: Mit einer klaren Werthaltung würden meine Sachen nicht funktionieren. Die Leute würden mir nicht glauben. Sie vertrauen mir zu Recht nur, weil sie sehen, dass es mich wirklich interessiert, und zwar ohne bestimmte Vorstellung und ohne Vorurteil. Wie funktioniert ein Massenmord? Was denkt sich dieser Breivik eigentlich? Wie funktioniert die Schweiz? Ich gehe im Grunde immer noch genauso an meine Projekte heran wie bei *Paranoia Express* mit all den dort auftretenden Agenten, den Pistolengefechten und alpinen Liebessnächten. Ich denke mir das Ganze anfangs immer als großes chaotisches Spektakel, und nach jedem Schritt wird es dann klarer und einfacher, bis am Schluss eine nahezu klassizistische Kühle herrscht. Ich recherchiere ja immer sehr lange und sehr ausführlich vor Ort, spreche mit sehr vielen Leuten. Aber nicht, um irgendwelche Dokumente zu finden, die ich dann abbilden oder verfremden könnte: Nein, um ein Gefühl zu bekommen, eine Legitimation dafür, im

Anschluss völlig frei zu assoziieren. Das Schreiben eines Stücktexts dauert bei mir deshalb immer sehr lange und ist äußerst mühsam, denn das ist der Übergang von den Tatsachen, von den Erzählungen zu etwas wie einer realen Situation, die von sich aus spricht. Und während Castorf das dann so inszenieren würde, dass du ständig merkst, dass hier assoziiert wird, so ist das bei mir gerade das, was ich ausschalte, was mich nicht interessiert: Ich liebe die Strenge, die Kühle, den gleichsam traumatisierten, gefrorenen Blick. Ich bin ein Postmoderner ohne postmodernen Gestus.

Eine letzte Frage: Wir waren vor einiger Zeit zusammen in einer Gesprächsrunde mit angehenden Schauspielern. Und du wurdest nach den Motiven der Menschen gefragt, die bei deinen Projekten mitmachen, weil sie sich darin ja existenziell involvieren und aussetzen, weil sie sich zuweilen auch in Gefahr begeben: Auf viele deiner Projekte folgten Prozesse, Medienkampagnen und Morddrohungen. Du hast geantwortet, dass diese Menschen bei deinen Projekten mitmachen, weil sie etwas mit sich selber klären wollen, weil sie sich einer Sache stellen, weil sie ein Statement machen wollen. Du erwähntest das Beispiel der Schauspielerin Sascha Soydan, die in *Breiviks Erklärung* (2012) die Gerichtsrede des Massenmörders Breivik verliest und von sich aus immer wieder sagt: Komm, lass uns das noch mal aufführen!

Ja, das ist so. Und wenn wir *Breiviks Erklärung* in Brüssel im EU-Parlament und in Oslo spielen, dann sind wir dort, wo die Performance ja eigentlich hingehört. Denn wie Sascha Soydan ebenfalls mal gesagt hat: Die Züge fahren auch dann ab, wenn wir nicht zum Bahnhof gehen; wir können uns die Breiviks anhören oder nicht, jedenfalls hören sie nicht auf zu sprechen, wenn wir es nicht tun. Aber wenn ich zum Schluss noch etwas pathetisch werden darf, so

würde ich sagen, dass es bei dieser Entscheidung, von der wir ja nun in allen Varianten gesprochen haben, um zwei menschliche Grundprobleme geht, neben denen alles andere völlig irrelevant wird. Das eine ist, dass man am Ende alleine sterben muss, dass man als Subjekt für immer verschwindet. Dass wir alle einsam und zum Tode verurteilt sind, wie Michel Houellebecq es ausdrückt. Das andere Problem, gewissermaßen die Folge aus dieser unerfreulichen Situation, ist, dass wir, solange wir leben, in der Unwahrheit leben. Denn es gibt keine Entsprechung zu diesem einsamen Tod, es gibt einfach nichts, wofür sich dieses schreckliche Ende lohnt. Das Einzige, was uns bleibt, ist das »Trotzdem«: Diese momenthaften, euphorischen Akte der Erkenntnis, der Wahrheit, von denen man nachher sagen kann, ich habe es getan, ich habe es versucht. Ich habe diesen Menschen geliebt, in dieser Sache habe ich Klarheit erreicht. Und auch wenn das Ergebnis fragwürdig sein mag, so hat es sich gelohnt. Das meine ich mit Realismus: der existenziellen Realität des Lebens auf Augenhöhe zu begegnen. Dem Tod gewissermaßen zu sagen: Ich bin so stark wie du, hier stehe ich – und genau das machen die Schauspieler in *Hate Radio* und überhaupt, wenn sie auf der Bühne stehen. Ja, das ist es, was der Mensch will. Und das ist eben auch der Grund, warum es die Kunst gibt, glaube ich.¹¹

Rolf Bossart ist Dozent für Religionswissenschaft, Pädagogik und Psychologie und seit 2007 Mitarbeiter des IIPM. Gemeinsam mit Milo Rau organisiert und moderiert er viele Gesprächsreihen und Konferenzen. In Zusammenhang damit publizierte er zu den IIPM-Projekten *Die letzten Tage der Ceaușescu*, *Hate Radio*, *City of Change*, *Die Moskauer Prozesse* und *Breiviks Erklärung*. 2008–2012 war er Redakteur beim Monatsmagazin *Neue Wege*. Er publiziert in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften (u. a. *WOZ*, *konkret*, *Widerspruch*, *theoriekritik.ch*, *Saiten*).

15. April 2017

ERSTE VORLESUNG: DAS GESCHICHTLICHE GEFÜHL

Herzlich willkommen zum Eröffnungsvortrag der Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Der Aufbau der folgenden drei Vorlesungen ist grob skizziert der folgende: Ich werde mit meiner Beschäftigung mit der Vergangenheit beginnen, mit meinen Reenactment-Projekten. In der zweiten Vorlesung kommen wir zur Gegenwart und sprechen über meine Erzähltheaterstücke, insbesondere »Die Europa Trilogie« (2014–2016),¹² sowie über meine repräsentationskritischen Stücke *Five Easy Pieces* (UA 14. 05. 2016, Brüssel, Kunstenfestivaldesarts) und *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* (UA 16. 01. 2016, Berlin, Schaubühne). Und am dritten Abend werden wir in die Zukunft blicken: auf das Theater als symbolischer Raum, dies anhand meiner Polit- und Prozessprojekte.

Man könnte das, was wir in den drei Vorlesungen zusammen unternehmen werden, eine Handlungstheorie in drei Schritten nennen. Zuerst wenden wir uns dem Vergangenen zu, unsere Bewegung ist eine wiederholende, reflexive: Es geht darum, noch einmal zu durchleben, vielleicht sogar zu verstehen, was 1989 in Rumänien, 1994 in Ruanda und so weiter eigentlich geschah, gleichsam hinter dem Rücken der Handelnden. Es ist eine Bewegung der Immersion, die als solche natürlich artifiziell ist.

Darauf folgt eine analytische Bewegung: Stücke wie *Empire* (UA 01./09. 09. 2016, Zürich, Theaterspektakel/Berlin, Schaubühne) aus der »Europa Trilogie« oder *Five Easy Pieces* sind gleichsam post-

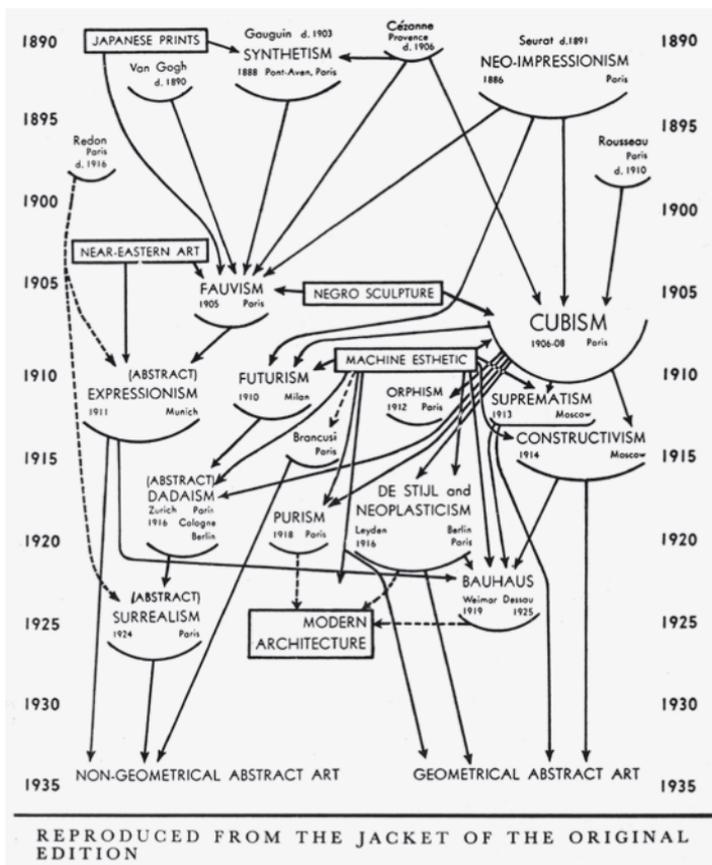
traumatisch, es wird je ein Kern des Unerklärlichen (der Tod geliebter Menschen und die Kriegserfahrung in *Empire*, die Affäre Dutroux in *Five Easy Pieces*) umkreist, immer von Neuem und aus immer neuen Beobachter-Perspektiven erzählt. Das Beobachten, das Erzählen, ja: die Darstellung selbst werden Thema. Und dies alles zielt auf die dritte Vorlesung, in der ich Projekte wie *Das Kongo Tribunal* (29.–31. 05. 2015, Bukavu, Collège Alfajiri & 26.–28. 06. 2015, Berlin, Sophiensæle) oder *General Assembly* (03.–05. 11. 2017, Berlin, Schaubühne) besprechen werde: symbolische Institutionen, in denen utopisches Handeln, von Alexander Kluge so genannte »Gegen-Geschichte«, möglich wird.

Im Lauf der letzten zehn Jahre, seit Gründung des IIPM (International Institute of Political Murder), habe ich etwa fünfzig Projekte realisiert: Stücke geschrieben und inszeniert, Bücher veröffentlicht, Kongresse abgehalten, Aktionen organisiert. Manchmal dauerten diese Projekte, wie *City of Change* (Mai 2010/11, Theater St. Gallen), fast zwei Monate, manchmal, wie *Das Kongo Tribunal*, sechs Tage, manchmal haben sie, wie *Five Easy Pieces*, die normale Länge eines Theaterabends. Um die Dinge für mich selbst etwas übersichtlicher zu machen, habe ich die Projekte in Gruppen organisiert, so etwa die »Trilogie der Repräsentation«, »Die Europa Trilogie«, die »Prozess-Trilogie« und so weiter. Zunächst aber zum Namen meiner Produktionsgesellschaft – und zu einigen Einflüssen, die vielleicht interessant sind.

Es geht in den Stücken der hier verhandelten Phase ja fast immer um soziale Gewalt im privaten, aber öfter im politischen Bereich, in Kriegen und Bürgerkriegen oder in zerfallenden Imperien. Die Beschäftigung mit dieser Gewalt – eben dem »politischen Mord« – ist sicher das, was meine Stücke über die doch recht unterschiedlichen Projekt-Gruppen hinweg verbindet. Der Name »International Institute of Political Murder« kommt von einer Idee, die ich

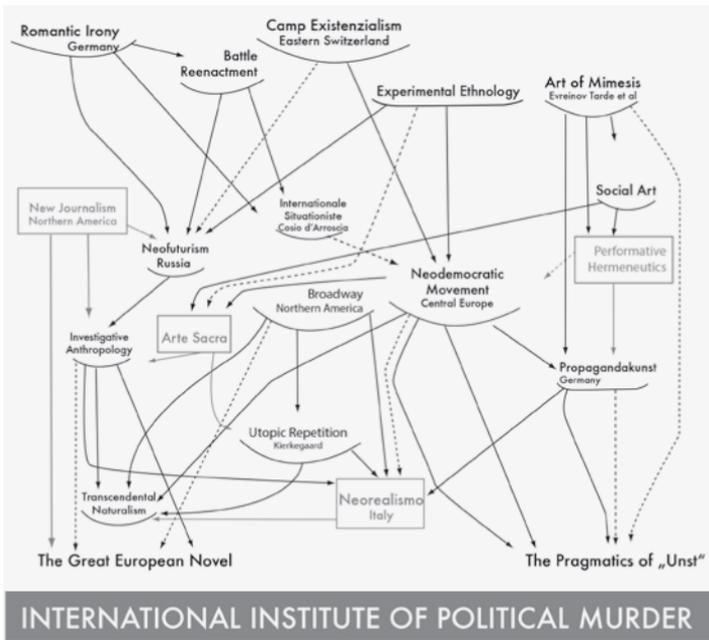
Ende 2006 für eine Bewerbung um die Intendanz am Festspielhaus Hellerau entwickelt habe. In diesem an Hellerau angeschlossenen Institut hätten Künstler, Wissenschaftler, Historiker zusammen die zwei berühmtesten Attentate auf Hitler rekonstruiert. Man hätte auf diesem großen Gelände, das zwischenzeitlich von der Roten Armee genutzt wurde, die Wolfsschanze und den Bürgerbräukeller nachgebaut und in die Luft gesprengt, und die Trümmer wären dann langsam als Monumente verwittert, gemäß der Ruinenwerttheorie von Hitlers Leibarchitekten Albert Speer.¹³ Sie kennen vielleicht Andy Warhols Disaster-Serien, Serigrafien von Fotografien von Autounfällen und Flugzeugabstürzen, und genauso wollten wir die politischen Attentate gegen Hitler nachstellen – aber eben nicht nur, indem wir mit den Fotos dieser Attentate arbeiten, sondern indem wir sie, wie die Attentäter selbst, in allen Details planen, nachbauen, durchführen. Aus der Intendanz in Hellerau ist dann nichts geworden, aber das Institut habe ich trotzdem gegründet, und es besteht als Produktionsgesellschaft bis heute.

Zu den Einflüssen: Zur Gründung des Instituts im Jahr 2007 habe ich versucht, auf einer Tafel die wichtigsten Inspirationen zu verzeichnen. Diese Tafel ist übrigens eine Art ironisches Reenactment, also eine Imitation einer anderen Tafel, nämlich einer Schautafel von Alfred H. Barr, dem Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York. Barr hat kurz vor dem Zweiten Weltkrieg mehr oder weniger die westliche Avantgarde-Kunst erfunden, könnte man sagen – jedenfalls deren Geschichte. Nach dem Krieg folgten dann die ersten Ausstellungen des MoMA in Europa zur europäischen Kunst. Während man in den Museen des total zerstörten alten Kontinents zu jener Zeit noch einem dekorativen Impressionismus frönte, verkündete Barr eine ganz andere Schöpfungsgeschichte der europäischen Avantgarden: Auf seiner Schautafel sieht man, wie aus dem Neo-Impressionismus der Kubismus und aus dem Kubis-



Aus: Alfred H. Barr: *Cubism and Abstract Art*, New York 1966 [EA 1936], S. 2

mus der Futurismus usw. wurden – und wie es schließlich zu dem kam, was damals als Höhe- und Endpunkt aller künstlerischen Anstrengungen galt: zum abstrakten Expressionismus, schließlich zur abstrakten Kunst und damit zur Verlagerung des Epizentrums der Avantgarden von Paris nach New York.¹⁴



Milo Rau: Einflusstabelle des IIPM (2007)

Ich habe also 2007 für mich eine Tafel nach derselben Logik und mit derselben Frage angefertigt: Was sind eigentlich meine Einflüsse, die Einflüsse des IIPM? Wie kam es zu meiner Methodologie, zu dem, was ich damals »Unst« – Kunst ohne K: eine realistische Kunst nach der Postmoderne, die versucht, wieder auf die Grundbewegung der Darstellung selbst zurückzukommen – nannte? Und natürlich ist auch diese Schöpfungsgeschichte eine voluntaristische: Verzeichnet ist nicht nur das, was tatsächlich wichtig war, sondern das, was wichtig wurde.

Dazu gehört zum Beispiel die »romantische Ironie«: dass ein Kunstwerk, während es sich entfaltet, zugleich immer auch selbst

analytisch durchdringt, die Macher beim Machen zeigt, »das Produzierende mit dem Produkt darstellte«, wie Schlegel sagt¹⁵ (wobei ich die romantische Ironie wohl weniger von den Romantikern als von Marx her denke). Genauso wichtig sind populäre Einflüsse wie die »Battle-Reenactments«,¹⁶ bei denen zum Beispiel die Leipziger Völkerschlacht¹⁷ oder Waterloo nachgestellt werden: die naive Freude an der Immersion, am Massenspektakel. Oder der »Neofuturismus« mit dieser sehr simplen, sympathischen Idee des Heroischen, mit seinen großen, propagandistischen Gesten, die in einigen meiner späteren Arbeiten sehr wichtig wurde.

Ich möchte nun auf dieser Tafel drei Begriffe herausgreifen und näher darauf eingehen. Erstens: die »investigative Anthropologie«. Als ich diese Tafel vor ein paar Tagen wieder angeschaut habe, ist mir aufgefallen, wie zutreffend die damals eher ironisch gemeinte Skizze über all die Jahre geblieben ist. Oder wie ich gerade sagte: Es war im Grunde eine prospektive Tafel. Projekte, die über zehn Jahre später stattfinden sollten, wie *Das Kongo Tribunal*, oder solche, die zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht stattgefunden haben, wie die *General Assembly*, und natürlich diese Nachstellung eines Bildes, nämlich der *Sturm auf den Reichstag* (07.11.2017, Berlin), sind darauf schon verzeichnet.

Doch was heißt »investigative Anthropologie«? Ich habe in Paris in den 1990er-Jahren unter anderem bei Pierre Bourdieu Soziologie studiert. Bourdieus Forschungsansatz war, sehr simpel zusammengefasst, der der Teilnahme: Wenn du das Boxen verstehen willst, dann lerne Boxen, wenn du eine Coltan-Mine beschreiben willst, dann arbeite dort, sprich mit den Minenarbeitern, lebe mit ihnen. Die in *Das Elend der Welt* ausgeführte Technik des narrativen Interviews, des Besuchs, ja: des gemeinsamen Lebens, bei dem sich der Forscher von seinem Gegenstand nicht distanziert, sondern gleichsam mit ihm in den Rahmen eines gemeinsamen Projekts tritt,

ist bis heute die zentrale Strategie meiner Autorschaft geblieben.¹⁸ Das Gemein-Machen mit einer Sache, das ist meine Arbeitsweise, völliges Eintauchen, eben »investigative Anthropologie«, und hier setzt natürlich auch die übliche Kritik an meiner Arbeit an: dass ich nach beobachtenden Projekten wie *Hate Radio* (UA 01. 12. 2011, Berlin, HAU) moralisch-aktivistische wie *Das Kongo Tribunal* gemacht hätte, von der Vergangenheit in die Gegenwart getreten sei. Doch wie wir im Folgenden sehen werden, gab es zwischen diesen zwei Ebenen nie einen Unterschied, sie sind immer zugleich da. »Zitieren heißt Wiederbeleben«, wie es bei Bourdieu irgendwo heißt (ich glaube, in seinem Buch über Algerien). Es gibt keinen Unterschied zwischen Deskription und Praxis, es gibt keinen allein beschreibenden oder allein reproduzierenden Realismus. Oder wie ich immer wieder sage: Realismus heißt nicht, dass etwas Wirkliches repräsentiert wird. Realismus heißt, dass der Vorgang der Repräsentation selbst real wird.

Das ist übrigens auch der Grund dafür, dass sich der Produktionsprozess meiner Arbeiten über die Jahre hinweg immer weiter entdifferenziert hat. Entdifferenziert in dem Sinne, dass es keine Abfolge der einzelnen Schritte mehr gab: zuerst Recherche, dann Casting, dann Textfassung, dann Bühnenbild, dann Proben, schließlich Lichttechnik und Soundcheck und so weiter. Das passiert in meinen Projekten mehr oder weniger alles parallel und wirkt aufeinander ein, die historische Wahrheit wandelt sich mit der Wahrheit des Lichts oder mit dem Bühnenbild. Manchmal treffe ich bei der Recherche jemand, dessen Aussage, ja: dessen Leben (oder dessen Beziehung zu mir, zu meinem eigenen Leben oder zum Leben eines anderen Mitarbeiters) wichtig wird für ein tieferes Verständnis der Situation, und dann steht er nachher eben selbst auf der Bühne. Aus Zeugen werden Schauspieler, wie in den *Moskauer Prozessen* (01.–03. 03. 2013, Moskau, Sacharow-Zentrum) aus Schauspielern

Zeugen, wie in *Empire*. Aus Opfern werden Akteure wie in *Hate Radio* oder, ganz anders, im *Kongo Tribunal*. Einen Teil des Bühnenbilds finden wir möglicherweise in einem Hinterhof oder auf einem Bild, das ich oder sonst jemand als Kind einmal gesehen hat – oder wir blättern in einem Buch, während wir auf einen Zeugen warten, der nicht kommt, und dieses Buch wird dann wichtig. Kurz: Ich versuche eigentlich immer einen organischen Arbeitsprozess zu ermöglichen, indem das Projekt sich gleichsam *ereignen* kann. Ja, eine Inszenierung ist ein Ereignis, der ganze Prozess einer Inszenierung. Das lässt sich an den zwei Stücken, über die ich heute vor allem sprechen werde, *Die letzten Tage der Ceaușescus* (UA 18. 12. 2009, Berlin, HAU), und *Hate Radio*, sehr gut zeigen.

Und daraus ergibt sich eine grundsätzliche Abgrenzung: die Abgrenzung des Realismus, wie ich ihn verstehe – als dialektische und ungewisse, da zugleich mimetische und reflexive, zugleich abbildende und vorbildende Praxis – vom sogenannten Dokumentarischen. Dokumentarisch heißt, nimmt man den Begriff wörtlich, dass es einen Text, ein Stück, eine Vorlage gibt, die vor den Proben vorliegt. Also in etwa so, wie es in Literaturinszenierungen geschieht, wo es ein überliefertes Stück von Tschechow oder Shakespeare gibt, ein Geflecht von Aussagen und Beziehungen, die ein (meist toter) Autor vor-geschrieben hat. Und dieses Vorgeschriebene adaptieren dann die »dokumentarisch« vorgehenden Künstler in einer bewundernswerten Treue zum Text, der Regisseur als Beobachter, die Schauspieler als praktisch Ausführende.

Bei meinen Projekten verhält es sich Gegenteilig. Es ist bei mir so, und zwar bei allen Arbeiten, dass dieser Text erst entsteht, dass er gefunden, erfunden werden muss während eines Projekts: Es ist das Projekt selbst, das sich in seinem Endprodukt dokumentiert, das von den Beziehungen der Beteiligten untereinander spricht, von ihren Beschränkungen im gegebenen Herrschafts- oder historischen

Kontext, von ihrem Kampf dagegen, von ihrer Treue zu – und ja: von ihrer Angst vor dem Zuschauer (der betroffen ist, etwa wenn man *Hate Radio* in Ruanda aufführt, wie wir es 2011 getan haben). Kurzum: Wenn ich von Recherche spreche, dann geht es nicht um Informationen (»aber auch«, wie ich in »Was ist Unst?« schreibe), sondern um das Kennenlernen und Verinnerlichen einer geschichtlichen und sozialen (und natürlich auch einfach materiellen) Atmosphäre auf sinnlicher und geistiger Ebene.

Es geht darum, durch den Umweg über das Wirkliche eine Bereitschaft für das kollektive Phantasieren herzustellen. Die sichtbare Realität – eine gewisse Menge von Stühlen, Tischen, Farben, Uniformen, Worten etwa im Prozess gegen die Ceaușescus – öffnet die Tür nicht zum »Wie es wirklich war«, sondern zum Imaginären. Alle meine Stücke basieren auf Recherche, auf Dokumenten, auf Aussagen, auf Ortsbegehungen. Im Grunde aber sind sie Fiktionen. Was nicht heißt, dass es darin keine historisch verbürgten Elemente gäbe, etwa in Teilen einer Rede, in einer oder mehreren Requisiten, in der Tatsache, dass die Dinge so oder so ähnlich geschehen sind. Ich bin kein Skeptizist: die rumänische Revolution hat stattgefunden, der ruandische Genozid auch.

Vielleicht kann man meine Methode mit der von Büchner in *Dantons Tod* (1835) vergleichen, einem Stück, in dem historisch verbürgte Reden und völlig Fiktionales vermischt sind. Büchner nimmt historische Figuren, lässt sie aber in imaginären Szenen auftreten, und umgekehrt. Oder er unterstellt ihnen einen Charakter, der zwar wahrscheinlich und poetisch sinnvoll, aber nicht historisch verbürgt ist. Mit anderen Worten: Büchners Tragödie *Dantons Tod* sagt uns mehr darüber, wie sich Büchners Zeit (die Zeit der Restauration) die Große Französische Revolution vorgestellt hat, was an dieser Revolution als Hoffnungs-, aber auch Enttäuschungsspur wichtig wurde. Wie der Idealismus langsam in den Materialismus kippt, wie

das Absurde des Daseins, dieser Dämon des bürgerlichen Zeitalters, sein Haupt reckt: Über all das sagt *Dantons Tod* mehr als über den genauen Ablauf der Französischen Revolution. Und ähnlich ist es in meinen sogenannten Reenactment-Projekten: Man erfährt in Wahrheit mehr über die Lebenden als über die Toten.

Doch zurück zur Schautafel: Der zweite Begriff, den ich herausgreifen will, ist »Art of Mimesis (Kunst der Mimesis)«. Hier geht es um den Moment der Darstellung, der Präsenz, der Gegenwart. Ich habe mich immer sehr für die Wiederholung, für die Imitation des Realen bis in die Gestik hinein interessiert. Ich erinnere mich, dass mich, als ich noch ein ganz junger Mensch war und die Stücke von Botho Strauß las, etwa seine Bearbeitung der *Sommergäste*,¹⁹ das Idiosynkratische in der Syntax, in der emotionalen ›Verschlaufung‹ der Charaktere mehr faszinierte als die Handlung oder die auf einer höheren Ebene angelegte Typologie. Diese impressionistische Detailverliebtheit kehrt in den Bühnenbildern und im Format des Reenactments selbst wieder, also in dieser Kierkegaard'schen Verpflichtetheit dem Einzelnen und Einzigartigen gegenüber, dem Detail, das gewissermaßen dem großen Kontext entflieht. *Hate Radio* ist in Wahrheit eine Assemblage aus widersprüchlichen Details, aus einem Nelson-Mandela-T-Shirt, aus der Musik von Nirvana, aus Black-Power-Klischees und tropischem Faschismus. Dabei treibt mich die Frage um: Wie kann man eine Geste aufbewahren, wie kann man sie transformieren in die momenthafte Unsterblichkeit der Bühne, wie kann man sie vielleicht auf der Bühne überhaupt erst hervorbringen? Ein Soziologe, der dabei für mich sehr wichtig war und auch im Schaubild genannt ist, war Gabriel Tarde.²⁰ Er lebte im 19. Jahrhundert und wurde in der Postmoderne, wenn auch nur kurze Zeit (inspiriert durch Peter Sloterdijk), stark rezipiert. Er verneinte die Existenz eines Subjekts, weil er sagte: Wir alle sind durchschossen von Bildern, von Geschichten, von Stilelementen,