

NTGent

MILO RAU

GLOBALER REALISMUS

GLOBAL REALISM





Globaler Realismus - Goldenes Buch I

Global Realism - Golden Book I

Herausgegeben | published by

NTGent & International Institute of Political Murder

Reihengestaltung | Graphic concept: L&H Hickethier / Teirlinck / Kjær

Grafikdesign | Graphic design: Benjamin Hickethier & Nina Wolters

Mitarbeit Redaktion | Collaboration Redaction: Rolf Bossart

Printed in Germany

ISBN: 978-3-95732-361-3

NTGent



Creative Europe

MILO RAU

GLOBALER REALISMUS

Goldenes Buch I

Die Reihe *Die Goldenen Bücher* entsteht in Zusammenarbeit des belgischen NTGent mit dem Berliner Verbrecher Verlag und veröffentlicht programmatische Texte zu Theater, Ästhetik und Politik sowie Begleitbücher zu Inszenierungen und Projekten des NTGent: eine Textreihe zu Praxis und Theorie eines «Stadttheaters der Zukunft».

Globaler Realismus ist der erste Band dieser Reihe und erscheint zur Eröffnung der ersten Spielzeit von Milo Rau als künstlerischer Leiter des NTGent im Herbst 2018. Der Band versammelt – in einer deutsch-englischen und einer niederländisch-französischen Ausgabe – Grundlagentexte, Gespräche und Essays aus den letzten zehn Jahren zur Arbeit von Milo Rau und dem IIPM – *International Institute of Political Murder*.

Milo Rau, geboren 1977 in Bern, arbeitet als Regisseur, Autor und sozialer Plastiker. Sein Werk umfasst über 50 Theaterstücke, Filme, Bücher und Aktionen. Im *Verbrecher Verlag* erschienen von ihm zuletzt *Die Europa Trilogie* (2016), *Das Kongo Tribunal* (2017), *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom* (2017) und *Lenin* (2017).

VORWORT

Milo Rau hat mit über 50 Aktionen, Theaterstücken und Filmproduktionen die Ästhetik des Theaters geprägt wie wohl kein anderer zeitgenössischer Künstler. Der Spannungsbogen der Formate reicht von Reenactments wie *Die letzten Tage der Ceaușescus* und *Hate Radio* über Volksprozesse wie *Das Kongo Tribunal* bis zu intimen Erzählstücken wie der *Europa Trilogie*, zeitkritischen Stücken wie *Mitleid* und *Die 120 Tage von Sodom*, Bühnen-Essays wie *La Reprise* oder *Five Easy Pieces*, klassischem Schauspielertheater wie *Lenin* und schließlich soziologischen Großproduktionen wie *Die General Assembly* oder *Der Genter Altar*.

Nebst Fragen der Darstellbarkeit von Emotionen und Gewalt stehen immer historische Stoffe und Zeugnisse der europäischen Geschichte im Zentrum. So ging es beispielsweise in *Die letzten Tage der Ceaușescus* um die Beschreibung der (tragisch gescheiterten) rumänischen Revolution, in den *Moskauer Prozessen* um die Frage nach der Meinungsfreiheit im Zeitalter der ›gelenkten Demokratien‹ oder in der *Europa Trilogie* um die individuelle Erfahrbarkeit eines Kontinents im Umbruch.

Die Gespräche, Reden und Essays, die im Band *Globaler Realismus* in den vier Sprachen Deutsch, Französisch, Englisch und Niederländisch zugänglich gemacht werden, handeln von den künstlerischen Mitteln von Raus Arbeit, ihrer Entwicklung aus den Stoffen und politischen Analysen heraus und umgekehrt von der Entwicklung der Projekte und Spielanlagen aus der Setzung des künstlerischen Rahmens. Der Begriff des Globalen Realismus bezeichnet die Konsequenz aus der Erkenntnis, dass globalisierten Gesellschaften und Ökonomien, eine Kunst gegenüberstehen muss, die ebenfalls mit diesen globalen Realitäten arbeiten kann: ›eine Kunst auf Augenhöhe der Globalisierung‹, um es mit Raus Worten zu sagen.

Der Band *Globaler Realismus* bietet eine umfassende Analyse der künstlerischen Arbeit Milo Raus und des *IIPM* der letzten zehn Jahre. Er ist aber auch die Voraussetzung für das Verständnis der kommenden Projekte am NTGent auf Grundlage des *Gender Manifests*, welches ja die formalen Eckpunkte eines *Globalen Realismus* absteckt.

Wir danken dem Fonds *Creative Europe*, und insbesondere dem Teilprogramm zum Europäischen Jahr des Kulturerbes 2018, für die Unterstützung dieser Publikation.

Rolf Bossart

Inhalt

GESPRÄCHE

Ich bin ein Postmoderner ohne postmodernen Gestus.....	11
Das Reale des Simulacrums.....	22
Was ist Globaler Realismus?.....	33
Was ist Zynischer Humanismus?.....	43
Es gibt in meinen Projekten kein Als-Ob.....	58
Ich würde ja wahnsinnig, wenn ich allein wäre mit meinen Gedanken.....	65
Wie war das denn, als der erste Proletarier auf der Bühne erschien?.....	70
Bei mir ist der Revolutionär immer auch der Barbar.....	75
Eine Form der fast kindlichen Hingerissenheit.....	80
Wie verleiht man dem Wasser, den Bienen, den Toten eine Stimme?.....	84

TEXTE UND REDEN

Was ist Unst?.....	95
Genau so. Realitätseffekte in <i>Die letzten Tage der Ceaușescus</i>	96
Was mit «Lynch» gemeint ist.....	109
Die Wahrheit hören lassen.....	120
Was ist Welttheater?.....	126
Was ist ein Autor?.....	130
Der Schauspieler des 21. Jahrhunderts.....	135
Das Genter Manifest.....	142

ICH BIN EIN POSTMODERNER OHNE POSTMODERNEN GESTUS

ROLF BOSSART: Du hast im selben Alter Trotzki und Lenin gelesen, in dem andere Kinder *Die Schatzinsel* verschlingen. Dann bist du mit 19 Jahren auf Reportage in den lakandonischen Urwald Mexikos zu den Zapatisten und hast deinen ersten Essay (*Langues et Langages de la Révolution*) 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 16, 17 Jahren nicht nur Lenin gelesen, sondern auch Tarantino geguckt, wie alle, die zu meiner Generation gehören. 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 durcheinandergelassen: 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 die *City of Change*

(2010/11) kam ein sehr klassisch geschriebenes und inszeniertes Stück wie *Hate Radio* (2011/12). Es ist eine Art Charakterschwäche von mir, mir ständig selbst in den Rücken zu fallen.

ROLF BOSSART: Eine Charakterschwäche, mit der du ja sehr offensiv umgehst. Das Motto auf deinem Blog AlthussersHaende.org 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.

MILO RAU: «Dichtes Beschreiben», das gefällt mir. Mich interessiert als Künstler in erster Linie eine völlig praktische, völlig reale Involviertheit, ganz egal, ob sich das auf 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* 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

zum Beispiel für meinen Bühnenbildner Anton Lukas sehr anstrengend macht. Und genauso wie bei den *Moskauer Prozessen* ging es mir mit *Hate Radio*, mit den *Letzten Tagen der Ceaușescu*, 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.

ROLF BOSSART: Du gebrauchst 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?

MILO RAU: 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 heißt, 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.

ROLF BOSSART: 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.

MILO RAU: 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 hingennomene 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 Dokumentaristen 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 *RTL* 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 *RTL* 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.

ROLF BOSSART: Besteht hier nicht die Gefahr der Beliebigkeit, ja der Geschichtsfälschung?

MILO RAU: 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 *RTL* tatsächlich *Nirvana* gespielt wurde wie in meinem *Hate Radio*, ist ungefähr genauso unwahrscheinlich und übrigens unwichtig, 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.

ROLF BOSSART: 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?

MILO RAU: 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 Regie-Arbeit, 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 zusammensetzen, und die Dritten wissen, wie man das Ganze beleuchtet – und der Regisseur übernimmt eben irgendwie die Verantwortung und versucht, seine drei, vier Zauberkunststücke, 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 Stawickaja, 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.

ROLF BOSSART: 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 Biografie, ihrem Selbstverständnis als Schauspieler und der Art, wie die Medien damit umgegangen sind.

MILO RAU: 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 Übersprungshandlungen: Das war einfach nicht zu verstehen.

ROLF BOSSART: 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?

MILO RAU: 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 Biografie 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 Einsatz 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.

ROLF BOSSART: 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 hast: «Erinnerung ist nicht möglich ...»

MILO RAU: 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 neunziger Jahre. Und so sind wir, über den Umweg der Radiotechnik und einer Jugendbewegung, an einen ganz anderen Ort gelangt ...

ROLF BOSSART: 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?

MILO RAU: Wie gesagt, dieser Film war künstlerisch und finanziell ein absoluter Reinfluss. Ich war zu jener Zeit ein mehr oder weniger bewusster 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* 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 verbohrt 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.

ROLF BOSSART: Wie meinst du das?

MILO RAU: 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 Liebesnächten. 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.

ROLF BOSSART: 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* die Gerichtsrede des Massenmörders Breivik verliest und von sich aus immer wieder sagt: Komm, lass uns das noch mal aufführen!

MILO RAU: 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.

Zuerst erschienen in: Rolf Bossart (Hg.): *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, Verlag Theater der Zeit, Berlin 2013.

DAS REALE DES SIMULACRUMS

SYLVIA SASSE: Auf der Homepage des *International Institute of Political Murder* schreibst du, dass es dir darum geht, mithilfe von Reenactments geschichtliche, künstlerische, popkulturelle Ereignisse künstlerisch und theoretisch zu reflektieren. Für welche Art von Ereignissen interessierst du dich? Oder anders gefragt, was müssen diese Ereignisse von sich aus mitbringen, damit sie für dich künstlerisch interessant sind?

MILO RAU: Ich interessiere mich ganz bewusst nicht für private, sondern ausschließlich für historisch gewordene Ereignisse. Die Hinrichtung der Ceaușescus etwa ist ein Kardinalereignis der Fernsehgeschichte. Die Bilder des Ehepaars an dem Tischchen im Gerichtssaal oder dann die Bilder ihrer Leichen vor der Erschießungsmauer haben sich geradezu als Ikonen ins kollektive Unbewusste gebrannt. Dies hat letztlich wenig mit ihrer konkreten Bedeutung zu tun – denn weder hatte die rumänische Revolution einen Einfluss auf die Weltgeschichte (die ›Wende‹ war zu dem Zeitpunkt bereits vollzogen), noch ist der Prozess gegen die Ceaușescus im klassischen Sinne dramatisch. Aber es ist etwas an diesen Bildern, das mir, als ich sie zum ersten Mal im Fernsehen sah, sofort das Gefühl gab: Hier geschieht Geschichte – und viel wichtiger noch: Es gibt also Geschichte! Es ist sehr schwierig zu beschreiben, warum das so ist, dass es einige (und es sind nicht viele) Ereignisse, ›Nachrichten‹ gibt, von denen jeder weiß, wo und wann er von ihnen erreicht worden ist. Und mit ›erreicht‹ meine ich vielleicht ungefähr das, was Althusser mit ›Anrufung‹ meint, wenn er sagt: «Die Ideologie ruft die Individuen als Subjekte an.» Man ist als Einzelner ›gemeint‹ von diesen völlig objektiven Ereignissen, die keinen Zusammenhang mit der eigenen Lebensgeschichte haben – von der Mondlandung, vom Fall der Türme, vom Tod Kennedys. Man ist ›gemeint‹ von der Geschichte, von diesen beiden Diktatoren, von ihrem Schicksal in einem öden, ländlichen Gerichtssaal in einem fremden Land. Ja, man ist gemeint von etwas völlig Abstraktem und erkennt sich darin ganz körperlich als historisches Subjekt. Neben diesen eher emotionalen Vorbedingungen oder Qualitäten, die ein Ereignis für unsere Arbeit interessant machen, gibt es natürlich auch rein faktische: Es muss relativ gut

dokumentiert sein, denn sonst ist ja eine Reinszenierung nicht möglich. Wobei auch diese Ebene – die einer Genauigkeit oder Detailtreue – eher eine der möglichen Intensität als eine wissenschaftliche ist. Es geht nicht um Wahrheit im technischen, sondern um Wahrheit, um Wieder-Holung im Kierkegaard'schen Sinn. Es geht um die Wiederherstellung einer Situation, einer Ergriffenheit, nicht eines korrekten Bedeutungszusammenhangs. Und deshalb kann es sein, dass eine einzige Zeugenaussage, ein unscharfer Schnappschuss mehr dazu beiträgt, um ein historisches Großereignis zu reenacten, als ein gewaltiges dokumentarisches Archiv.

SYLVIA SASSE: Dann interessiert dich weniger das historische Ereignis selbst, als vielmehr die Frage, wie dieses Ereignis als medial Vermitteltes in Erscheinung getreten ist? Also als mediales Ereignis, als Bild, als Kameraeinstellung, als Bildmontage, als Appell oder Anrufung? Geht es – als Ausgangspunkt – um das sekundäre, medial vermittelte Erleben, dem eine eigene Aura zukommt?

MILO RAU: Das stimmt, der Ausgangspunkt dieser ganzen Arbeit war eine private Fernseh-Ergriffenheit: die eines 12-jährigen Jungen, der Ende der 1980er Jahre an Weihnachten vor dem Fernseher sitzt. Diese quasi-mythologische Erfahrung hat dann auch 18 Jahre später die theatrale Wunschmaschine überhaupt erst in Gang gesetzt. Und als ich das erste Exposé zu *Ceaușescu* geschrieben habe, da ging es mir nur um die möglichst genaue Evokation genau dieser einen Erfahrung. Ich wollte dieses Tele-Tribunal, diesen medial vermittelten Vorgang so zwingend und überwältigend real werden lassen, wie er mir damals in meinem kindlichen Gemüt erschienen ist. Sobald aber die Recherchen beginnen, also der praktische Vorgang des Wieder-Holens eines Ereignisses, etabliert sich eine Interferenz zwischen beiden Bereichen, dem realen Ereignis (der Spur) und seiner medialen Abbildung und der damit verbundenen Ergriffenheit (der Aura). Gemeint ist damit die Interferenz zwischen der «historischen Wahrheit», die sich durch eine technische Untersuchung des Videos, durch Zeugenaussagen, durch Ortsbegehungen und logische Schlussfolgerungen annäherungsweise ermitteln lässt, und dem, was Robbe-Grillet in seinem Roman *Die Wiederholung* die «objektive Wahrheit» nennt, die Wahrheit der Erfahrung eines 12-Jährigen – letztlich also jener Generation, die die poli-

tische Wende im Fernsehen zu einem Zeitpunkt mitverfolgt hat, als sie von Kindern zu Erwachsenen wurden. Was deshalb sicherlich am Anfang aller für *Die letzten Tage der Ceaușescus* gemachten Anstrengungen steht und zugleich ihr Ziel ausmacht, das ist die Aura, nicht die korrekte Wiederholung eines Ereignisses. Es geht um die szenische Rekonstruktion eines Paradoxes, um die künstlerisch hergestellte «Erscheinung einer Ferne», wie Walter Benjamin den Begriff *Aura* definiert. Das Erleben einer solchen Ferne ist zwingend sekundär, also «medial» im weitesten Sinn, aber ich denke, dass das Spektrum der Medien, ihrer Erfahrungsweisen und damit der formalen Ansprüche an die Evokation sehr weit ist.

SYLVIA SASSE: Wie hast du versucht, die Aura der Fern-Seh-Erfahrung von 1989 in dein Reenactment, das ja eher eine Nah-Seh-Erfahrung ist, einzubringen? Hast du dir also auch Gedanken gemacht über die Rolle der Zuschauer eures Reenactments? Als was/wen wolltest du die Zuschauer ansprechen?

MILO RAU: In Rumänien, später auch in Berlin und der Schweiz ist mir mit *Die letzten Tage der Ceaușescus* etwas Seltsames passiert: Das Publikum hat nicht geklatscht – in Bukarest überhaupt nicht, und in Westeuropa sehr spät, also erst nach zwei, drei Minuten Stille. Einerseits hängt das natürlich mit dem Thema und der Dramaturgie des Abends zusammen. Andererseits hat es etwas mit dem performativen Status eines Reenactments zu tun, einer Form, die die Zuschauer zu intimen Zeugen einer Situation macht, die völlig verbürgt ist, kurz: Was man sieht, ist im allerschlichtesten Wortsinn wahr und tatsächlich so passiert. Jede Möglichkeit der Distanzierung wird von der schieren Realität der Aufführung erbeutet, und die Zuschauer müssen ihre «Rolle» nach dem Ende des Stücks erst wieder finden, sie müssen sich gewissermaßen erinnern, was nun zu tun ist – nämlich klatschen. Und an diesem Klatschen ist etwas substantiell Schuldhaftes: Denn wie kann man einen Mord beklatschen, auch wenn er noch so verdient ist? Um ehrlich zu sein, waren mir diese beiden Umstände während der Inszenierung nicht bewusst – nämlich, dass wir die Zuschauer gewissermaßen gezwungen haben, Stellung zu nehmen zu etwas, das viel zu widersprüchlich ist, um sich irgendwie

dazu zu positionieren. Das rumänische Publikum war sehr sensibel für dieses unmoralische Angebot, das ihnen *Die letzten Tage der Ceaușescu* machte, und die bleierne Stille nach der Inszenierung, die Verwirrung und Verweigerung des Publikums war Gegenstand vieler Kritiken. Diese übertriebene, fast verbrecherische Zeugenschaft war auch im Westen einigen Leuten so unangenehm, dass wir schließlich dazu übergegangen sind, ihnen zu ‚helfen‘: Wir haben in Berlin und der Schweiz nach einer Minute Dunkelheit ein klassisch interpretiertes Volkslied eingespielt, eine (wie viele Volkslieder) sehr einfache und berührende Musik. So als würde sich ein Fenster auftun im dunklen Himmel des Geschichtspessimismus der *Letzten Tage*, als hätte der Theaterabend in einem höheren Sinn einen guten Ausgang gehabt, als sei eine alte Geschichte erzählt worden und nun alles wieder in Ordnung. Leider ist es uns nicht gelungen, diese sehr starke und sehr brutale Wirkung des Abends in der Aufzeichnung zu konservieren – aber das gelingt ja nie.

SYLVIA SASSE: Geht es nicht eher um das Problem, nicht zu wissen, was man beklatscht? Das historische Ereignis oder dein Reenactment, wobei das Reenactment sein Theatersein zwar nicht ganz leugnet, aber doch zumindest soweit herunterfährt, dass das historische Ereignis nicht überblendet wird. Ich hätte auch nicht gewusst, was ich in dem Moment eigentlich beklatsche, und mir womöglich Gedanken darüber gemacht, man könnte meinen, ich beklatsche den Mord an den Ceaușescu oder die Dramaturgen ihres Tribunals. In Moskau hat vor ein paar Jahren eine Künstlergruppe einen «Schauprozess» veranstaltet im Kunstkontext. Die Zuschauer dachten, sie nehmen an einer Performance teil und beklatschten die «Nähe» zur Rhetorik der Schauprozesse. Dabei handelte es sich aber um den Ausschluss eines Mitglieds der Künstlergruppe aus der Gruppe, also nicht um Kunst. Aber ich will noch mal in eine ganz andere Richtung fragen. Dein Film zeigt, im Unterschied zum Reenactment im Theater, mehr historische Einbettung, viele Originalaufnahmen, die dann kontrastiert werden mit der Reinszenierung im Theater in Bukarest. Warum hast du den Film gemacht?

MILO RAU: Diese Beobachtung zur Einbettung stimmt, und das ist wohl auch der Grund, warum die Wirkung des Films eine sehr andere als die

des Theaterabends ist – eigentlich die gegenteilige. Während das Stück auf eine möglichst deckungsgleiche Überblendung von Ereignis und Wiederholung setzt, was bei den Zuschauern den von dir beobachteten Effekt hervorruft («Wofür klatsche ich eigentlich?»), ist im Film die Selbstbefragung des Zuschauers schon in der Montage präsent, was eine sehr große emotionale Entlastung mit sich bringt. Der Film kommentiert sich selbst, er ist sehr viel klassischer, sehr viel «dokumentarischer» oder eben analytischer als das Stück; weniger monumental, menschlicher. Das hat damit zu tun, dass wir den Film fürs Fernsehen gemacht haben, wo es ja so etwas wie das «dokumentarische Genre» gibt und die Sache auch irgendwie interessant und vor allem selbsterklärend sein muss.

SYLVIA SASSE: Dienen deine Reenactments auch einer Art Entlarvung eines Begehrens, zum Beispiel Teil von historischen Ereignissen sein zu wollen und sei es nur als Zuschauer?

MILO RAU: Das ist eine sehr schwierige Frage – nicht theoretisch, sondern praktisch gesehen. Für die deutsche Kunst ist ja seit der faschistischen Wirkungsästhetik (und ihren Folgen) unkritische Immersion oder gar Überwältigung eigentlich der verbotene Apfel überhaupt, und das zu Recht. Vom sozialpsychologischen Standpunkt aus bin ich wie jeder klar denkende Mensch für Entlarvung und gegen Immersion. Die einzige Lehre aus der Gewaltgeschichte der letzten hundert Jahre ist es, dass der Mensch genauso sadistisch ist, wie es ihm das Gesetz beziehungsweise die jeweilige Situation erlaubt, oder anders ausgedrückt: Sobald die Bühne eines Gerichts bereitet ist, sind die Henker nicht weit.

SYLVIA SASSE: Kannst du das erläutern?

MILO RAU: Dazu kann ich gern ein Beispiel aus meinem privaten Leben geben: Vor ein paar Monaten wurde in einigen schweizerischen Medien (zuerst in Boulevardblättern wie *20minuten* oder *Blick*, dann aber auch in der *NZZ*, dem Schweizer Fernsehen et cetera) irrtümlich behauptet, ich würde ein Theaterstück über die Leiden einer armen Witwe vorbereiten und dies aus reinem Profitinteresse, worauf ich, das Theater und meine ganze Familie im Lauf weniger Tage über hundert Drohbriefe erhielten, inklusive Morddrohungen. Meine Eltern mussten zeitweise den Wohnort wechseln, das Theaterprojekt (das einen komplett anderen Inhalt als den

behaupeten hätte haben sollen) musste abgesagt werden. Was mich an den Artikeln, Leserbriefen und Mails am meisten erschreckt hat, war die lustvolle Selbstverständlichkeit, mit der die Illusion einer «Gefährdung» des gesellschaftlichen Lebens konstruiert, jede Rücksichtnahme fallen gelassen und jede Richtigstellung als zusätzliche Frechheit gewertet wurde. Das Begehren, rechtschaffener Teil eines Strafgerichts zu sein, ist stärker als jede Diskussionskultur, und Roland Barthes hat in seinen *Mythen des Alltags* behauptet, die «Philosophie des Heimzahlens und der Abrechnung» sei überhaupt die einzige Dialektik, die der Durchschnittsbürger verstehen würde. Nun ist das Anprangern dieses bedauerlicherweise normalsten menschlichen Verhaltens das eine, das Herstellen einer kathartischen Situation, also der schuldhaften Verstrickung des Zuschauers in ein Bühnengeschehen, etwas völlig anderes.

SYLVIA SASSE: Glaubst du wirklich an Katharsis?

MILO RAU: Der Zuschauer muss sich selbst als Täter erlebt haben, er muss von der Handlung im Althusserschen Sinn gemeint sein, er muss sich tatsächlich fragen, warum er nicht anders (oder überhaupt) gehandelt hat, und diese Selbstbefragung muss schmerzhaft, bohrend sein. Ich will dazu noch einmal ein Beispiel geben: Vor einigen Wochen war ich in der Volksbühne, und in einem slowenischen Stück wurde, nachdem darüber abgestimmt worden war, ein Messer gewetzt und ein Huhn geschlachtet. Etwa fünf Zuschauer verließen den Saal, die anderen (unter anderem ich selbst) blieben wie versteinert sitzen, kicherten hysterisch und versicherten sich gegenseitig, dass «überhaupt nichts» geschehen würde. Dann starb das Huhn, das Licht ging an und eine Art generelles Schuldig-Geworden-Sein legte sich über die Zuschauer. Die normalen Entlastungsreaktionen traten ein: Die einen zweifelten an der Realität der Schlachtung (obwohl alle den Leichnam des Huhns gesehen hatten). Die anderen richteten Vorwürfe an die slowenische Künstlergruppe, die ihnen das zugemutet hatte (obwohl sie selbst für den Tod des Tiers gestimmt hatten). Die Dritten flüchteten sich in die altbekannte Argumentation, dass man, da Fleischesser, ohnehin tagtäglich mitschuldig an soundso vielen Morden würde (die man aber nie zu Gesicht bekommt). Und einige Unentwegte versuchten sogar, hinter die Bühne zu gelangen, um dort ein

lebendes Huhn anzutreffen oder mit den slowenischen Künstlern eine Prügelei anzufangen. Die Formel lautet also: Ohne Überwältigung keine Entlarvung.

SYLVIA SASSE: Bei einem Gerichtsprozess findet noch etwas anderes statt, da identifizieren sich die Zuschauer mit der Rolle, die ihnen im Gerichtsprozess zugewiesen wird, und zwar zuzuschauen. Sie genießen diese Rolle, genießen auch den kathartischen Effekt des stellvertretenden Erlebens des Verbrechens und werden sich dann am Schluss ihres Genusses bewusst. Schwebt dir so etwas vor, wenn du Reenactments macht?

MILO RAU: Ja, wobei ich denke, dass das vielleicht jedem Künstler und auch jedem Theoretiker oder Politiker vorschwebt – eine Rezeptionssituation zu schaffen, in der das Verhandelte so intensiv erlebt wird, dass die Barriere zwischen passivem Zuschauen und aktivem Nachvollzug überschritten wird, in der der Zuschauer mitschuldig wird an etwas, in das er rein faktisch betrachtet nicht direkt verwickelt ist. Ich habe vor einiger Zeit einen albernen, aber sehr eindrücklichen Horrorfilm gesehen, *The Gathering*, in dem es um genau diese Thematik geht: um das Schuldigwerden durch Schaulust, durch den Genuss am Leiden anderer. Konkret handelt *The Gathering* von der ewigen Verdammnis der Seelen jener Leute, die bei der Kreuzigung Jesu zugeschaut haben und deshalb über die Jahrtausende hinweg gezwungen sind, immer wieder bei Katastrophen dabei zu sein, immer wieder Sterbende, Leidende zu sehen, bis ihnen der Genuss am Zuschauen im christlichsten Wortsinn ausgetrieben ist. Doch ich weiß nicht, ob das ausgetrieben, oder, wie man in der Psychoanalyse sagen würde, sublimiert werden kann, auch wenn man eine Seele (oder ein Augenpaar) 2000 Jahre nicht zur Ruhe kommen lässt. Als Kind sah ich in einer Ausgabe der *NZZ* ein postkartengroßes Bild, das ich ausgeschnitten und immer wieder angeschaut habe. Es war in den späten 1930ern aufgenommen worden, nach der Besetzung Chinas durch Japan, und zeigte eine Art Krater oder Graben, an dessen Rand gefesselte, seltsam gleichmütige chinesische Soldaten standen. Unten lagen ein paar von ihnen am Boden, und vor dem Leichenberg stand in Angriffsstellung ein japanischer Soldat mit einem Bajonett. Der Untertitel des Bilds lautete: «Die japanische Armee erprobt ein