

NTGent

MILO RAU

GLOBAL REALISME
RÉALISME GLOBAL





Globaal realisme - Gouden Boek I
Réalisme global - Livre d'Or I
Uitgegeven door | Publié par
NTGent & International Institute of Political Murder

Grafisch concept | Concept graphic: L8 Hickethier / Teirlinck / Kjær
Opmaak | Mise en page: Benjamin Hickethier & Nina Wolters
Medewerking redactie | Collaboration rédaction: Rolf Bossart

Printed in Germany
ISBN: 978-3-95732-362-0

NTGent



Creative
Europe

MILO RAU

GLOBAL REALISME
GOUDEN BOEK I

Vertaling: Frederick Potgieter

(Voorwoord & De acteur van de 21ste eeuw door Koen Van Caekenberghe,

Manifest van Gent door Pablo Fernandez Alonso)

Revisies: Koen Van Caekenberghe

De Gouden Boeken zijn een samenwerking van het NTGent met de Berlijnse uitgever Verbrecher Verlag. Het is een reeks met programmateksten over theater, esthetiek en politiek, en met achtergrondteksten over producties en projecten van NTGent. Een reeks over de theorie én de praktijk van een “stadstheater van de toekomst”.

Globaal realisme vormt het eerste deel in deze reeks en verschijnt in de herfst van 2018, bij de start van het eerste seizoen van Milo Rau als artistiek directeur van NTGent. Dit boekdeel bundelt basisteksten, gesprekken en essays over het werk van Milo Rau en het IIPM – International Institute of Political Murder van de afgelopen tien jaar en wordt uitgebracht in een Duits/Engelse en een Nederlands/Franse editie.

Milo Rau werd in 1977 geboren in Bern en werkt als regisseur, schrijver en activist. Zijn werk omvat meer dan 50 toneelstukken, films, boeken en acties. Meest recente publicaties van zijn hand bij Verbrecher Verlag zijn *Die Europa Trilogie* (2016), *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom* (2017), *Das Kongo Tribunal* (2017) en *Lenin* (2017).

VOORWOORD

Met meer dan 50 acties, toneelstukken en filmproducties heeft Milo Rau als geen ander hedendaags kunstenaar de esthetiek van het theater vorm gegeven. De spanningsboog van de formats die hij brengt, reikt van re-enactments als *Die letzten Tage der Ceașescus* en *Hate Radio* tot volksprocessen als *Das Kongo Tribunal*, intieme vertellingen als de *Europa Trilogie*, maatschappijkritische toneelstukken als *Mitleid* en *Die 120 Tage von Sodom*, toneelessays als *La Reprise* en *Five Easy Pieces*, klassiek acteurs theater als *Lenin* en ten slotte grootschalige sociologische producties als *General Assembly* en *Lam Gods*.

Naast vragen over de mogelijke representatie van emoties en geweld, ligt de focus altijd op historisch materiaal en literaire getuigenissen van de Europese geschiedenis. Zo ging het in *Die letzten Tage der Ceașescus* om een beschrijving van de (tragisch mislukte) Roemeense revolutie, in de *Moskauer Prozessen* over de problematiek van de vrijheid van meningsuiting in het tijdperk van de “geleide democratieën” en in de *Europa Trilogie* over de individuele beleving van een continent in transitie.

De gesprekken, toespraken en essays die in het boek *Globaal realisme* in vier talen – Nederlands, Duits, Frans en Engels – toegankelijk worden gemaakt, gaan over de artistieke middelen van Rau's werk, over hun ontwikkeling vanuit het thematisch materiaal en de politieke analyses, en omgekeerd, over de ontwikkeling van de projecten en spelsystemen vanuit de setting van het artistieke kader. Steeds gaat het daarbij om de Europese geschiedenis en de effecten daarvan op het heden. Het begrip globaal realisme duidt op de consequentie van het besef dat tegenover geglobaliseerde samenlevingen en economieën een kunst moet staan die ook met deze mondiale realiteiten kan werken: “een kunst op ooghoogte van die globalisering”, om het met Rau's woorden te zeggen.

Het boek *Globaal realisme* biedt een uitgebreide analyse van het artistieke werk en politieke denken van Milo Rau en het IIPM van de voorbije tien jaar, dat zich op steeds nieuwe manieren verhoudt tot het historische erfgoed van Europa. Het is dan ook cruciaal voor een dieper begrip van *Lam Gods*, Milo Rau's openingsproductie bij NTGent, en de komende projecten op basis van het Manifest van Gent, dat de formele hoekstenen van het globaal realisme definieert.

Wij danken het fonds *Creative Europe*, en meer bepaald het subprogramma rond het Europees Jaar van het Cultureel Erfgoed 2018, voor het mee mogelijk maken van deze publicatie.

Rolf Bossart

Inhoud

GESPREKKEN

Ik ben een postmodernist zonder postmoderne gebaren	11
Het reële van het simulacrum.....	22
Wat is globaal realisme?.....	33
Wat is cynisch humanisme?	43
In mijn projecten is er geen doen alsof	57
Ik zou gek worden als ik alleen zou zijn met mijn gedachten.....	64
Hoe was het toen de eerste proletariër op het toneel verscheen?.....	69
Bij mij is de revolutionair altijd ook de barbaar	74
Een soort haast kinderlijke vervoering.....	79
Hoe geef je een stem aan het water, de bijen, de doden?.....	83

TEKSTEN EN TOESPRAKEN

Wat is Unst?	94
Precies zo. Effecten van de realiteit in <i>De laatste dagen van Ceaușescu</i>	98
Wat "Lynch" betekent	111
Het laten horen van de waarheid	122
Wat is wereldtoneel?.....	128
Wat is een auteur?.....	132
De acteur van de 21ste eeuw	136
Manifest van Gent.....	143

IK BEN EEN POSTMODERNIST ZONDER POSTMODERNE GEBAREN

ROLF BOSSART: Op de leeftijd waarop andere kinderen *Schateiland* verslinden, las jij Trotski en Lenin. Op je negentiende ben je dan bij de zapatisten een reportage gaan maken in de Lacandónjungle in Mexico en heb je je eerste essay gepubliceerd (*Langues et Langages de la Révolution*). Je was nog maar net terug in Europa, of je begon aan de universiteit van Zürich grote demonstraties te organiseren tegen de neoliberale afbouw van de onderwijssector. Helpt het terugdenken aan waar je in je jeugd mee bezig was bij het begrijpen van waar je nu mee bezig bent? Welke dingen uit die tijd zijn belangrijk geworden?

MILO RAU: Het overgrote deel. Vanuit het perspectief van de existentialistische psychoanalyse zou ik zeggen dat je jezelf ontwerpt in je tienerjaren, een ontwerp waar je later ook niet meer onderuit kan. Naast alles wat incidenteel en fataal is, is dat het moment van vrijheid in de mens. Bewust bepaalde boeken te lezen, ook al kost dat moeite, bepaalde reizen te maken, ook al eindigen ze in een of ander deprimerend legerkamp in het oerwoud of in de gevangenis. De strijd aangaan, waar je die ook tegenkomt. Dat is trouwens een dialectisch proces: op mijn zes-, zeventiende heb ik niet alleen Lenin gelezen, maar ook naar Tarantino gekeken, zoals al mijn generatiegenoten. Naast mijn duidelijke politieke standpunten ben ik zowaar een uiterst apolietiek mens, een heel pedant formalist. Na mijn werk als organisator van demonstraties en als Chiapas-reiziger heb ik een paar *l'art pour l'art*-jaren ingelast en bijvoorbeeld een totaal belachelijke Pynchon-adaptatie gedraaid die mij financieel te gronde richtte (*Paranoia Express*, 2002) – maar tegelijk heb ik ook ernstige kritieken geschreven voor de *Neue Zürcher Zeitung* en sociologie gestudeerd. Ook later liep het op een bepaalde manier steeds door elkaar: *Amnesie* (2005), een heel realistische, zij het al te actualiserende Gontsjarov-bewerking, werd gevolgd door *Bei Anruf Avantgarde* (2005), ironische meta-agitprop. En zo ging het door tot vandaag: onmiddellijk na een actie als *City of Change* (2010/11) kwam een zeer klassiek geschreven stuk in een zeer klassieke enscenering, *Hate Radio* (2011/12). Het is alsof ik een soort karakterfout heb waardoor ik mezelf steeds een mes in de rug plof.

ROLF BOSSART: Een karakterfout waar je dan wel zeer offensief mee omgaat. Het motto op je blog *AlthussersHaende.org* is een citaat van Pasolini: "Ik besef maar al te goed hoe contradictorisch je moet zijn om echt consequent te zijn." De rode draad die op een manier toch doorheen al je projecten loopt, is je methode van 'thick description', zoals het bij de etnoloog Clifford Geertz heet. Je bewaart nooit een 'esthetische' afstand tot je object, je bent er steeds enorm dicht bij.

MILO RAU: 'Thick description', dat bevalt me wel. Als kunstenaar ben ik primair geïnteresseerd in een volslagen praktische, volslagen reële betrokkenheid, of het nu gaat om Gontsjarov, een videogram, een Centraal-Afrikaans radiostation, een politieke fundamentele kwestie of een theoretisch probleem. Al zolang ik kan denken, ben ik als het ware gehypnotiseerd door de idee van erbij te zijn – in de dingen, de boeken en landen die mij interesseren, mij er werkelijk in onder te dompelen, ze effectief te bewerken. Na de Gontsjarov-bewerking heb ik een bewerking gemaakt van Euripides' *Bakchai*, genaamd *Montana* (2007), waarin het origineel zodanig werd getransformeerd dat er nog maar een halve zin van overbleef en de toeschouwer dus niet de minste kans had het nog te herkennen. Je hebt mensen die teksten met een markeerstift te lijf gaan en ze dan, op deze of gene manier vervormd, door hun acteurs laten opzeggen, maar die kan ik niet begrijpen. Om terug te komen op Lenin: op mijn dertiende was ik zeer geïnteresseerd in Rusland, en dus heb ik Russisch geleerd. Niet al te grondig, maar genoeg om daadwerkelijk voet aan de grond te krijgen in die mythisch-politieke wereld, in dat "vrolijke en bloed zwetende Rusland", zoals de dichter Alexander Blok het zo mooi verwoordt. Toen ik vervolgens in 2010 naar Moskou begon te reizen, heeft het nog bijna twee jaar geduurd voor ik de *Moskauer Prozesse* heb bedacht. Dat is het nadeel van mijn manier van werken: het is een zeer tijdrovende dialectiek van voorstelling en begrip, van ideeën en heel concrete omzettingen. Daardoor zijn er steeds nieuwe interpretaties, wat het werk van bijvoorbeeld mijn decorontwerper Anton Lukas zeer moeilijk maakt. Met *Hate Radio*, met *The Last Days of the Ceașescus*, maar ook met bewerkingen van schrijvers als Euripides of Pynchon verging het mij net zo als met de *Moskauer Prozesse*. Het begint altijd met die obsessieve drang om in de sociale en materiële,

in de fantasmagorische densiteit van de betekenis van iets door te dringen. ROLF BOSSART: In oudere interviews gebruik je soms de term 'sociale fantasie' of 'sociale sculptuur', maar wel in een heel andere betekenis dan Joseph Beuys. Wat bedoel je precies met die begrippen?

MILO RAU: Ik behoor tot een generatie die overvoerd is met de extases van een, laten we zeggen, analytische verbeelding. Het enige wat ik op de middelbare school en daarna tijdens mijn studies steeds weer heb geleerd, is dat men kritisch moet zijn. Intelligentie, dat was het ontleden en analyseren van bestaande vertellingen en concepten van de werkelijkheid – en dan, als je kunstenaar werd, daaronder wat te lijden of, naargelang je esthetische insteek, erover uit te stijgen of ernaast te gaan staan. De sociale fantasie is nu net het tegenovergestelde: ze is actief, heeft een dadendrang, wil de hele wereld in één keer omarmen en vooral: ze wil haar veranderen. Dat kan je heel aanschouwelijk maken aan de hand van de zapatistische opstand, een grootschalige sociale sculptuur. Die is namelijk gelukt zonder een ernstig te nemen strijdmacht, zonder grootmachten in de achtergrond en zonder geënt te zijn op bestaande politieke bewegingen of theorieën. Iedereen kent de mediabeelden van de soldaten met hun houten geweren, waarmee de zapatisten, als uit het niets, verstoopt achter bivakmutsen, op 1 januari 1994 in San Cristóbal zijn opgedoken. Ze hebben zichzelf zeer geslaagd opgevoerd als de naamloze en gezichtsloze ware Mexicanen, de Maya's uit het oerwoud, en tegelijkertijd tegen de regering gezegd: wij zijn meer geglobaliseerd dan jullie, meer stads dan jullie, universeler. Wij zijn de toekomst van de mensheid, niet jullie! Deze absoluut machiavellistische wending van het postmoderne eclecticisme, deze strijdvaardige vorm van verhoogde sociale intelligentie, dit agressieve constructivisme is voor mij zeer bepalend geworden. Je kan doen wat je wil, het moet alleen waar worden, het moet écht worden. Met analyses alleen kom je er niet.

ROLF BOSSART: Sociale fantasie betekent dus: zich de bestaande discoursen toe-eigenen, ze formatteren, ze radicaliseren, ze aanscherpen en in een ruimte plaatsen waar hun betekenis plots weer volledig open is.

MILO RAU: Precies. Onder sociale sculptuur versta ik 'toegepast surrealisme', zoals de directeur van het Sacharov-centrum in Moskou mijn *Moskauer Prozesse* heeft genoemd. Theater is niets anders dan een heel

concreet besef van de zeer eenvoudige aristotelische waarheid dat alles wat we als echt beschouwen niets meer is dan een sociale afspraak. Oké, dat leer je in de voorbereidingscursus van de opleiding sociologie. Zoals ik het begrijp, betekent spelen of ensceneren echter niet het analytisch of ironisch ontbinden van de werkelijkheid die men normaliter als natuurlijk en dwingend aanvaardt, maar wel die werkelijkheid met al haar consequenties opvoeren, haar in actie tonen. Dat is de reden waarom theater als kunstvorm in de eerste plaats ontwikkeld werd: om om te gaan met het tegelijk meest natuurlijke en meest fantasierijke vermogen van de mens om vanuit het sociaal-imaginaire werkelijkheid te creëren. Als ik door sommigen een documentarist word genoemd, dan is dat gebaseerd op een misverstand. Wat je op een podium doet, is namelijk fundamenteel het tegenovergestelde van documenteren – tenzij je koorddansen documentair vindt omdat de zwaartekracht wordt gedocumenteerd. Mijn stuk *Hate Radio*, bijvoorbeeld, heeft met de historische RTLM evenveel uitstaans als de bewapende Maya's van de zapatisten met de op de rand van de totale armoede balancerende inheemse kleine boeren van Zuid-Mexico die zich achter bivakmutsen verstoppen. De historische RTLM was naar hedendaagse maatstaven dodelijk saai en langdradig, op enkele ogenblikken na waren het duffe bediendes van de genocide. En terwijl de media berichtten dat ik in Moskou het Pussy Riot-proces had nagespeeld, was eigenlijk net het omgekeerde waar: in mijn *Moskauer Prozesse* werd datgene opgevoerd wat in de Russische werkelijkheid onmogelijk kan worden gespeeld.

ROLF BOSSART: Schuilt daarin niet het gevaar van de willekeur, van geschiedvervalsing?

MILO RAU: Absoluut. Maar ik geloof dat, juist omdat er geen documentaire waarheid is, althans niet in het echte leven, er kunst nodig is – die iets als een artistieke waarheid kan creëren. Zoals ik al vaak in andere interviews heb verteld, spreken mijn personages in *Hate Radio* onder andere met de woorden van de huidige Rwandese opperbevelhebber. Ik heb hele dialogen en personages uitgevonden. Of Nirvana effectief op de RTLM werd gedraaid, zoals in mijn *Hate Radio*, is zowat even onbelangrijk als de vraag of Madame Bovary effectief in Frankrijk woonde. Dat is niet waar het in de

kunst om gaat. Waar het om gaat, is bereid te zijn om de prijs te betalen. Ik kan je verzekeren, mijn acteurs en ik hebben bloed gezwet voor de première in Kigali; en we waren natuurlijk enorm opgelucht toen het Rwandese publiek zei: “Precies zo is het gegaan!” – hoewel we niet helemaal begrepen wat ze daarmee bedoelden, want “precies zo” was het net níét gegaan. En dat is dan het onderscheid tussen wat ik probeer te doen en alle vormen van willekeur die in het afschuwelijk makkelijke theaterconcept van het ‘proberen’ onderdak hebben gevonden. In de kunst moet je niet proberen, maar wedden. Sommige van de zapatisten werden doodgeschoten toen ze revolutie speelden. De acteurs in *Hate Radio* hebben lang, echt héél lang moeten ‘repeteren’ om, recht uit het hart, met de dood van een miljoen mensen te kunnen lachen. En toen we naar Rwanda vlogen en daar in de voormalige radiostudio ‘on air’ tot massamoord opriepen, waren we zo bang dat het voelde alsof we naar het slagveld trokken.

ROLF BOSSART: Dat doet me denken aan de basisvoorwaarde voor de psychoanalytische zoektocht naar het echte ding dat Wilfred Bion “no memory, no desire, no understanding” noemt. Kan je met betrekking tot je werk specificeren wat het verschil is tussen datgene wat louter realiteit veinst en het *alsof* dat de realiteit construeert?

MILO RAU: Ik was onlangs op de première van een stuk dat gebaseerd was op gesprekken die de kunstenaar met mensen op straat had gevoerd. De regie was typisch hedendaags, de tekst had evengoed van Ibsen of Sarah Kane kunnen zijn: het podiumconcept was uitgewerkt als een soort hinder-nissenparcours, er waren ironische en ernstige, stille en luide momenten, op een gegeven moment werd een lied gezongen, het licht veranderde af en toe en aan het eind probeerde een van de acteurs zich met een touw op te trekken naar de hemel boven het podium. Ik wil maar zeggen: het theater is meestal een min of meer goed functionerende gemeenschap van ambachtslieden. De enen kunnen op verschillende manieren een tekst voordragen, de anderen kunnen die tekst monteren en nog anderen weten hoe je het geheel het best belicht. De regisseur neemt dan op een of andere manier de verantwoordelijkheid en probeert zijn drie of vier stukken magie in het keurslijf van zijn heel eigen stijl te dwingen. Theater moet echter een daad zijn, een daad die niet technisch, maar reëel en existentieel

moelijk te volvoeren is. Ik zie theater als het creëren van een situatie waarin keuzes worden gemaakt. Wanneer Anna Stavickaja, die in de historische 'voorbeeld'-processen de kunstenaar verdedigde, in mijn *Moskauer Prozesse* nog eens de rechtsprocedures pleit die ze allemaal verloren heeft, dan weet ze dat haar carrière erop zit als ze opnieuw verliest. In *The Last Days of the Ceaușescu* het echtpaar Ceaușescu net niet ironisch spelen, of in *Hate Radio* voor de overlevenden van een volkerenmoord gaan staan en hen bewust opnieuw deze ondraaglijke, onbegrijpelijke pijn toebrengen – dat is de verantwoordelijkheid van de kunstenaar, die bijna te zwaar is om dragen. En ik zeg niet 'luister, ik ben de regisseur, we gaan nu samen op zoek naar een scène waar iedereen zich in kan vinden', of 'dat moet je wat meer met een knipoog zeggen'. Nee, voor mij is sociale sculptuur de creatie van een openbare plek voor de kunstenaars met wie ik werk, waar ze verplicht zijn de volle verantwoordelijkheid op zich te nemen voor wat ze daar doen. Een tragische plek, om het wat ouderwets te formuleren.

ROLF BOSSART: Een andere term die je graag gebruikt, is de 'heldhaftige publieke sfeer' – een publieke sfeer waarin de kunstenaar niet alleen privé of als professional wordt uitgedaagd, maar effectief als mens, volkomen reëel en politiek in het nu. Vooral in *Hate Radio* werd dat duidelijk, omdat er bij de Rwandese acteurs een sterke interferentie was tussen hun levensloop, hoe ze zichzelf zagen als acteur en hoe de media ermee omgingen.

MILO RAU: Ja, aanvankelijk hadden veel critici het over 'leken' of 'experten'. Mijn tekst alleen al is zo complex dat iemand zonder opleiding die onmogelijk uit het hoofd kan leren. Maar dat een zwarte, die ook nog eens een massamoord heeft overleefd en dus het prototype van het postkoloniale slachtoffer is, – dat zo iemand slaagt in die onbegrijpelijk moeilijke dialectische evenwichtsoefening, als acteur op een podium een dader en een overlevende van een volkerenmoord te spelen, dit als het ware volledig ontspannen en dus zonder ertussen gesamplede overgangshandelingen: dat was eenvoudigweg onbegrijpelijk.

ROLF BOSSART: De moeilijkheid, of beter: de daad was voor hen om tegelijk op het podium te staan als de persoon die ze noodlottigerwijs zijn, en als de persoon die iets heel anders doet. Klopt dat?

MILO RAU: Helemaal juist, en dat overigens zonder dat iemand daar iets van merkt. De standaardaanpak van de Midden-Europese herinneringscultuur zou zijn hun 'overblijverschap' te benadrukken, wat elke artistieke distantiëring van wat ze zelf hebben beleefd, overbodig zou maken. Of je bent een professional en behoudt een fijne ironische afstand van wat je nu eenmaal bent (of denkt te zijn), je zet je eigen levenswandel analytisch in. Dat is allemaal al gedaan, ik vind het achterhaald, ik denk niet dat iemand nog op zoiets zit te wachten. Laatst was ik met *Hate Radio* op het Festival d'Avignon, dat in 2013 in het teken stond van Afrika. Ik heb er samen met hoofdrolspeelster Nancy Nkusi een verschrikkelijk stuk gezien, waarin Congolese kunstenaars op een heel vreemde manier 'Congolezen' speelden: ze dansten, waren poëtisch en gepassioneerd – en tegelijkertijd maakten ze zich vrolijk over deze heel onontkoombare Congolese touch. Mijn actrice, een Rwandese van geboorte, zei alleen zacht: "Waarom doen die dat? Wat is er verdomme mis met die mensen?" En inderdaad: waarom doen we dat allemaal, waarom doen we zo alsof? Ik ken dat trouwens als Zwitser maar al te goed, want net zoals er Congolees theater is, is er ook Zwitsers, Pools, Russisch theater enzovoort. De moeilijkheid bestaat erin, zich te onttrekken aan die pseudokritische, volstrekt onbeduidende marathon van authenticiteit en ironie, zonder cynisch te worden. En dat lukt enkel en alleen met volle overtuiging: als je op het podium staat met het besef dat je eigen spelhandelingen op de een of andere manier een verandering teweeg kunnen brengen in het discours, in de symbolische orde en zelfs in de geschiedenis van de mensheid. Als je echt de verantwoordelijkheid opneemt. Bij de casting voor *The Last Days of the Ceaușescu* heb ik heel bewust voor de bekendste televisie- en filmacteurs gekozen. Dat wil zeggen voor mensen die enorm geoefend waren in het spelen van Ceaușescu – en voor wie het daarom een uitdaging, een professioneel risico en puur technisch bijna onmogelijk was om hem (en hun eigen herinneringen aan hem) helemaal opnieuw tegen te komen.

ROLF BOSSART: In een bepaald jargon zou je wat jij doet ook wel 'herinneringswerk' kunnen noemen. Je hebt echter ooit, als ik me niet vergis in een gesprek met Friedrich Kittler voor *The Last Days of The Ceausecus*, gezegd dat herinnering niet mogelijk is.

MILO RAU: Ja, de zogenaamde herinnering is altijd al afgehandeld, altijd al door iets of iemand gebruikt. Daarom incorporeer ik in mijn stukken in de regel gebeurtenissen, beelden en probleemstellingen waar in de media al zoveel over is geschreven, dat authenticiteit zelfs niet aan de orde is. Neem nu de moord op de Ceaușescu's: iedereen kent de foto's, zonder ze ook maar te hebben gezien. Concreet valt daar niets te herinneren, enkel een leemte. Wat ik probeer, is dus zeer paradoxaal: de creatie van een absoluut concrete focus op wat duizend keer is gezien, en dus niet concreet maar enorm diffuus is. Het volstaat immers niet om, zoals het postmoderne verstand het zich voorstelt, een beeld gewoon wat te deconstrueren en er dan op een manier achter te gaan kijken. Evenmin volstaat het een beeld gewoon af te beelden of een paar mensen die erbij waren toen het werd gemaakt, te bevragen of te laten acteren. Nee: onder realisme versta ik die specifieke spanning die het mogelijk maakt in een beeld te stappen als in een wakende droom – ook al weet je dat het maar een beeld is. Het is een dialectisch proces, een acteerpraktijk die even dicht bij de fantasie als bij de precisie ligt. Voor *Hate Radio* hebben we bijvoorbeeld gerepeteerd door het werk te doen dat nu eenmaal wordt gedaan in een radiostation: het praten in een microfoon, het communiceren met bellers, alleen al het communiceren met een koptelefoon. Dat is allemaal zeer moeilijk en vergt zeer veel oefening. Tegelijkertijd keken we naar films van Sonic Youth en Nirvana, dat catatonisch-hysterische neopunk-gedoe, dat opveren en in elkaar zakken, dat vermoeide, woedende cynisme van begin jaren negentig. En zo zijn we, via de omweg van de radiotechniek en een jeugdcultuur, op een heel andere plaats beland ...

ROLF BOSSART: Laat mij nog even terugkomen op de paranoia uit de titel van je eerste film *Paranoia Express*. Paranoia moet zowat het tegenovergestelde van realisme zijn. Hoe ben je van de paranoia bij het reële gekomen?

MILO RAU: Zoals gezegd was deze film zowel artistiek als financieel een complete mislukking. Ik was toen een min of meer onbewuste vertegenwoordiger van de laatste postmoderne generatie. Een van die betreurenswaardige Tarantino-klonen die te veel films hebben gezien en er dan ook een willen maken. En als het wel was aangeslagen, dan had ik misschien zelfs voortgedaan. Hoe dan ook, dat is allemaal niet gebeurd. Wat echter

wel is blijven hangen in mijn werk, is het postmoderne concept van de assemblage. Zo heb ik bijvoorbeeld in de *Zürcher Prozesse* mensen bijeengezocht uit alle windstreken om met hen, onder het mom van een rechtszaak, een 'Zwitserland' te bouwen dat in deze samenstelling onmogelijk is, dat niet bestaat – dat dus, interessant genoeg, zoveel echter is dan het in werkelijkheid, in het wild, ooit zou kunnen zijn. In wezen is de manier waarop ik op het podium een realiteit creëer dus door en door postmodern. Want dat je als regisseur een jonge moslima, een geboorneerde protestantse pastoor, een cynische redacteur, een linkse intellectueel, een professor in de rechten en een ambtenares van de sociale dienst samen in een pot gooit en zonder enige vorm van waardeoordeel hun gang laat gaan, is toch min of meer het tegenovergestelde van wat je instinctief als geëngageerd politiek theater zou beschouwen.

ROLF BOSSART: Hoe bedoel je?

MILO RAU: Aan de ene kant is het natuurlijk een manier van ensceneren: met een duidelijke waardenschaal zouden mijn projecten niet werken. De mensen zouden me niet geloven. Ze vertrouwen me terecht alleen omdat ze zien dat het me echt interesseert, en wel zonder een gevestigde voorstelling, zonder vooroordeel. Hoe gaat een massamoord in zijn werk? Wat gaat er eigenlijk om in het hoofd van Breivik? Hoe functioneert Zwitserland? Eigenlijk benader ik mijn projecten nog steeds met dezelfde insteek als in *Paranoia Express*, met al die agenten, pistoolgevechten en liefdesnachten in de Alpen: eerst stel ik mij het geheel als een groot chaotisch spektakel voor, dat stap voor stap duidelijker en eenvoudiger wordt, tot op het eind een bijna classicistische koelte de boventoon voert. Ik voer altijd een erg lang en uitgebreid onderzoek ter plaatse en praat met veel mensen. Dat doe ik echter niet om documentatie te vinden die ik kan afbeelden of anderszins kan opvoeren, maar om een gevoel te krijgen, een legitimatie om daarna volledig vrije associaties te maken. Het schrijven van een stuk gaat bij mij dan ook uiterst moeizaam en duurt altijd zeer lang, want dat is de overgang van de feiten, de verhalen, naar een soort reële situatie die op zichzelf bestaat. En terwijl Castorf het dan zo zou opvoeren dat je continu merkt dat hier associaties worden gemaakt, is dat net wat ik weglaat, wat mij niet interesseert. Ik hou van de strakheid, de koelte, de

als het ware getraumatiseerde, bevroren blik. Ik ben een postmodernist zonder postmodernistische gebaren.

ROLF BOSSART: Een laatste vraag. Enige tijd geleden waren we samen in een gespreksronde met acteurs in opleiding. Omdat er op veel van je projecten rechtszaken, mediacampagnes en doodsb bedreigingen volgden, werd je gevraagd naar de motieven van de mensen die eraan meewerken, omdat ze zichzelf daarmee existentieel blootgeven en soms zelfs in gevaar brengen. Je hebt geantwoord dat ze meewerken omdat ze iets met zichzelf uit te klaren hebben, omdat ze iets onder ogen willen zien, omdat ze een statement willen maken. Je gaf het voorbeeld van actrice Sascha Soydan, die in *Breivik's Statement* de verklaring die massamoordenaar Breivik voor het gerecht gaf, voorleest en zelf steeds weer zegt: "Kom, laten we dat nog eens spelen!"

MILO RAU: Ja, dat klopt. En wanneer we in het Europees Parlement en in Oslo *Breivik's Statement* spelen, dan zijn we op de plek waar de voorstelling eigenlijk thuishoort. Want zoals Sascha Soydan ook ooit zei: "De treinen rijden ook als we niet naar het station gaan; we kunnen naar de Breiviks luisteren of niet, ze zullen niet ophouden met spreken als we het niet doen." Maar sta mij toe om tot slot nog even pathetisch te worden en te zeggen dat bij die keuze waarover we het nu in al die verschillende verschijningsvormen hebben gehad, over twee fundamentele menselijke problemen gaat die al het andere volstrekt irrelevant maken. Ten eerste moet je uiteindelijk alleen sterven, verdwijnt je als subject voor altijd. Zijn we allemaal eenzaam en tot de dood veroordeeld, zoals Michel Houellebecq het uitdrukt. Ten andere is er het probleem, in zekere zin het gevolg van die onaangename situatie, dat we, zolang we leven, in onwaarheid leven. Er is namelijk geen compensatie voor deze eenzame dood, er is niets wat dit verschrikkelijk einde de moeite waard maakt. Het enige wat overblijft, is dat 'ondanks': kortstondige, euforische ogenblikken van besef, van waarheid. Momenten waarvan je achteraf kan zeggen: "Ik heb het gedaan, ik heb het geprobeerd. Ik heb van deze mens gehouden, daarover heb ik duidelijkheid gekregen. En ook al is het resultaat twijfelachtig, het was het toch waard." Dat bedoel ik met realisme: de existentiële realiteit van het leven onbevreesd tegemoet te treden. Tegen de dood te zeggen: "Ik ben even sterk als jij, hier sta ik" – en precies dat is wat de acteurs in *Hate Radio*

doen, wat ze sowieso doen wanneer ze op een podium staan. Ja, dat is wat de mens wil. En dat is volgens mij dan ook de reden waarom kunst bestaat.

Voor het eerst gepubliceerd in: Rolf Bossart (Uitg.): *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, Theater der Zeit, Berlijn 2013.

HET REËLE VAN HET SIMULACRUM

SYLVIA SASSE: Op de homepage van het International Institute of Political Murder schrijf je dat het er voor jou om te doen is, met behulp van re-enactments artistiek en theoretisch na te denken over historische en artistieke gebeurtenissen en gebeurtenissen uit de popcultuur. In welk soort gebeurtenissen ben je geïnteresseerd? Met andere woorden, waarover moeten die gebeurtenissen beschikken om ze voor jou artistiek interessant te maken?

MILO RAU: Ik ben bewust niet geïnteresseerd in private, maar enkel in historisch geworden gebeurtenissen. De executie van de Ceaușescu's bijvoorbeeld is een cruciale gebeurtenis in de televisiegeschiedenis. De beelden van het echtpaar aan het tafeltje in de rechtszaal of vervolgens de beelden van hun lijken voor de executiewand, staan als iconen in het collectieve onderbewustzijn gebrand. Dat heeft uiteindelijk weinig te maken met hun concrete betekenis, want de Roemeense revolutie heeft enerzijds geen enkele invloed gehad op de wereldgeschiedenis (de 'omwenteling' had zich op dat ogenblik al voltrokken), anderzijds is het proces tegen de Ceaușescu's ook niet in de klassieke betekenis van het woord dramatisch. Er is echter iets aan die beelden waardoor ik, toen ik ze voor de eerste keer op televisie zag, onmiddellijk dacht: hier wordt geschiedenis geschreven, en, nog belangrijker dan dat: er is dus geschiedenis! Het is zeer moeilijk te beschrijven waarom enkele (en het zijn er niet veel) gebeurtenissen 'berichtgevingen' zijn waarvan iedereen nog weet waar en wanneer hij was toen ze hem bereikten. En met 'bereiken' bedoel ik misschien iets als datgene wat Althusser met 'aanspreken' bedoelt wanneer hij zegt: "De ideologie spreekt de individuen als subjecten aan." Je wordt als individu 'bedoeld' door die volledig objectieve gebeurtenissen die niets te maken hebben met je eigen levensverhaal – door de maanlanding, de val van de torens, de dood van Kennedy. Je wordt 'bedoeld' door de geschiedenis, door deze twee dictators, door hun lot in een kale landelijke rechtszaal in een vreemd land. Je wordt bedoeld door iets volledig abstracts en je komt jezelf heel fysiek als historisch subject voor. Naast die eerder emotionele voorwaarden of eigenschappen die een gebeurtenis interessant maken voor ons werk, is er natuurlijk ook het loutere feit dat er relatief

veel documentatie over moet bestaan, anders is een heropvoering niet mogelijk. Daarbij gaat het ook op dat niveau – dat van precisie en oog voor detail – eerder om mogelijke intensiteit dan om wetenschappelijkheid. Het gaat niet om waarheid in technische, maar om waarheid, om herhaling in kierkegaardiaanse zin. Het gaat om het reconstrueren van een situatie, een belevenis, niet van een correcte context. En daarom kan het zijn dat een enkele getuigenis, een onscherp snapshot meer bijdraagt tot de re-enactment van een belangrijke historische gebeurtenis dan een gigantisch archief van documenten.

SYLVIA SASSE: Dan ben je minder geïnteresseerd in de historische gebeurtenis zelf, dan in hoe ze door de mediale overdracht voorkomt? Als mediagebeurtenis, als beeld, als camera-instelling, als montage, als oproep of aanspreking? Gaat het – als uitgangspunt – om de secundaire, mediaal overgedragen beleving en het eigen aura daarvan?

MILO RAU: Dat klopt, het uitgangspunt van dit hele werk was een persoonlijke televisiebelevenis: die van een twaalfjarige jongen die eind jaren 1980 op kerstavond voor de televisie zit. Die bijna mythologische ervaring was het, die achttien jaar later deed dromen van een theatervoorstelling. En toen ik het eerste scenario voor *Ceaușescu* schreef, was het me enkel om een zo precies mogelijke evocatie van die ene ervaring te doen. Ik wilde dit teletribunaal, dat mediaal overgedragen gebeuren even dwingend en overweldigend reëel doen worden als het mij destijds als kind was voorgekomen. Zodra echter de navorsing begint, het concrete proces van het herhalen van een gebeurtenis, treedt een interferentie tussen de twee gebieden op, tussen de werkelijke gebeurtenis (het spoor) en haar mediale afbeelding en de daarmee verbonden belevenis (het aura). Ik bedoel daarmee de interferentie tussen de 'historische waarheid' enerzijds, die door middel van een technisch onderzoek van de video, door getuigenissen, door bezoeken ter plaatse en logische conclusies bij benadering te achterhalen valt, en anderzijds dat wat Robbe-Grillet in zijn roman *La reprise* de 'objectieve waarheid' noemt, de waarheid van de ervaring van een twaalfjarige – met andere woorden iemand van die generatie die de politieke omwenteling mee heeft gevolgd op de televisie op het moment dat ze volwassen begint te worden. Daarom is niet de correcte herhaling

van een gebeurtenis, maar het 'aura' het vertrekpunt en tegelijk het doel van alle inspanningen die werden gedaan voor *The Last Days of the Ceaușescus*. Het gaat om de reconstructie op scène van een paradox, om het artistiek vervaardigde "verschijnen van een verte", zoals Walter Benjamin het begrip 'aura' definieert. Het beleven van zo'n verte is noodgedwongen secundair, dat wil zeggen 'mediaal' in de breedste zin van het woord, maar ik denk dat het spectrum van de media, van de belevingswijzen ervan en dus van de formele eisen die aan de evocatie worden gesteld, zeer breed is.

SYLVIA SASSE: Hoe heb je geprobeerd het aura van die 'vanop-afstand-zien-ervaring' van 1989 – wat een tele-visie-ervaring etymologisch is – over te brengen op je re-enactment, dat eerder een 'van-dichtbij-zien-ervaring' is? Als wat of als wie wilde je het publiek aanspreken?

MILO RAU: In Roemenië en later ook in Berlijn en in Zwitserland is me iets vreemds overkomen met *The Last Days of the Ceaușescus*: het publiek applaudisseerde niet. In Boekarest helemaal niet en in West-Europa heel laat, pas na twee, drie minuten stilte. Enerzijds heeft dat natuurlijk met het thema en de dramaturgie van de avond te maken. Anderzijds heeft het te maken met de performatieve status van een re-enactment, een vorm die de toeschouwers tot intieme getuigen maakt van een situatie die volkomen authentiek is, kortom: wat je ziet is in de eenvoudigste betekenis van het woord wáár en effectief zo gebeurd. Door de pure realiteit van de voorstelling is er geen mogelijkheid tot distantiëring, en moet het publiek na het einde van het stuk eerst zijn 'rol' terugvinden, moet het zich in zekere zin herinneren, wat er nu moet gebeuren, namelijk applaudisseren. En dat applaudisseren heeft iets substantieel schuldigs: want hoe kan je applaudisseren voor een moord, hoe verdiend die ook is? Om eerlijk te zijn was ik me tijdens de productie niet bewust van die twee omstandigheden – namelijk dat we het publiek in zekere zin dwongen om een standpunt in te nemen tegenover iets dat veel te tegenstrijdig is om een opvatting over te hebben. Het Roemeense publiek was zeer gevoelig voor dat immorele aanbod dat *The Last Days of the Ceaușescus* hen deed, en veel recensies gingen over de loden stilte na de opvoering, de verwarring en de afkeuring van het publiek. Dit overdreven, bijna misdadig getuige

zijn was ook in het westen voor sommige mensen zo onaangenaam dat we hen uiteindelijk zijn gaan helpen: in Berlijn en in Zwitserland hebben we na een minuut duisternis een klassiek opgevat volkslied afgespeeld, zeer eenvoudige en ontroerende muziek (zoals vele volksliederen). Alsof in de donkere hemel van het historisch pessimisme van *The Last Days of the Ceaușescus* een venster openging, alsof de avond in het theater op een hoger betekenisniveau een goede afloop had gehad, alsof een oud verhaal was verteld en alles nu terug in orde was. Het is ons helaas niet gelukt om die sterke en zeer brutale werking van de avond in de opnames te bewaren – maar dat lukt natuurlijk nooit.

SYLVIA SASSE: Gaat het niet eerder om het probleem dat je niet weet waarvoor je applaudisseert? De historische gebeurtenis of jouw re-enactment, waarbij de re-enactment niet ontkent theater te zijn, maar dat wel in die mate afzwakt dat de historische gebeurtenis er niet door gaat vervagen. Ik zou op zo'n moment ook niet weten waarvoor ik eigenlijk applaudiseer, en ik zou er waarschijnlijk ook bij stilstaan dat men zou kunnen denken dat ik applaudiseer voor de moord op de Ceaușescu's of voor de dramaturgen van hun tribunaal. In Moskou heeft een kunstenaarscollectief enkele jaren geleden een 'showproces' opgevoerd in een artistieke context. Het publiek dacht dat het aan een performance deelnam en applaudiseerde voor de waarachtigheid van de retoriek. Intussen ging het wel over de uitzetting van een lid van het collectief uit de groep, en dus niet om kunst. Maar nu een heel andere vraag. Je film is veel meer historisch ingebed dan de re-enactment in het theater. Er zijn veel originele beelden, die dan gecontrasteerd worden met de opvoering in het theater in Boekarest. Waarom heb je die film gemaakt?

MILO RAU: De opmerking over de inbedding klopt, en dat is wellicht ook de reden waarom het effect van de film heel anders is dan dat van de theatervoorstelling – eigenlijk het omgekeerde. Terwijl het toneelstuk een zo precies mogelijke overeenstemming van gebeurtenis en herhaling beoogt, waardoor bij het publiek het door jou opgemerkte effect ontstaat ("Waarvoor applaudiseer ik eigenlijk?"), is in de film het zichzelf in vraag stellen al in de montage aanwezig, wat het emotioneel veel minder lastig maakt. De film becommentarieert zichzelf, hij is veel klassieker, veel meer

'documentair' of analytischer dan het toneelstuk, minder monumentaal, menselijker. Dat heeft te maken met het feit dat we de film voor de televisie gemaakt hebben, waar er iets bestaat als het 'documentaire genre' en waar de zaak op een bepaalde manier interessant moet zijn en vooral voor zichzelf moet spreken.

SYLVIA SASSE: Zijn je re-enactments ook een soort ontmaskering van een verlangen, bijvoorbeeld het verlangen deel uit te maken van historische gebeurtenissen, al was het maar als toeschouwer?

MILO RAU: Dat is een zeer moeilijke vraag – niet theoretisch, maar praktisch gesproken. Voor de Duitse kunst is kritiekloze immersie of overweldiging sinds de fascistische esthetiek van het effect (en de gevolgen ervan) dé verboden vrucht, en terecht. Vanuit sociaal-psychologische optiek ben ik zoals ieder weldenkend mens vóór ontmaskering en tégen immersie. De enige les die we kunnen trekken uit de geschiedenis van het geweld van de voorbije eeuw, is dat de mens zo sadistisch is als de wet of de concrete situatie het hem toestaat, of anders gezegd: zodra het schouwtoneel voor een gerechtshof is opgesteld, zijn de beulen niet veraf.

SYLVIA SASSE: Kan je dat verder uitleggen?

MILO RAU: Ik kan je een voorbeeld geven uit mijn eigen leven. Een paar maanden geleden werd hier en daar in de Zwitserse media (eerst in roddelbladen als *20minuten* of *Blick*, maar dan ook in de NZZ en op de Zwitserse televisie enz.) verkeerdelijk beweerd dat ik uit puur winstbejag een theaterstuk aan het voorbereiden was over de ellende van een arme weduwe. Daarop kregen ik, het theater en mijn hele familie binnen enkele dagen meer dan honderd dreigbrieven, inclusief doodsbedreigingen. Mijn ouders moesten tijdelijk verhuizen, het theaterproject (dat over iets volledig anders ging dan werd beweerd) moest worden afgeblazen. Wat ik het angstaanjagendst vond aan al die artikels, lezersbrieven en mails, was de vrolijke vanzelfsprekendheid waarmee de illusie van een 'bedreiging' van de samenleving werd geconstrueerd, waarmee elke behoedzaamheid achterwege werd gelaten en elke rechtzetting als bijkomstige brutaliteit werd gezien. Het verlangen om een rechtschapen onderdeel te zijn van een strafhof is sterker dan elke discussiecultuur. Roland Barthes stelde in zijn *Mythologies* dat de "filosofie van het betaald zetten en de afrekening"

de enige dialectiek is die de doorsneeburger verstaat. Het aan de kaak stellen van dat – spijtig genoeg al te normale – menselijke gedrag is één ding, het creëren van een toestand van catharsis, dat wil zeggen de schuldige betrokkenheid van de toeschouwer bij een gebeurtenis op het podium, is iets heel anders.

SYLVIA SASSE: Geloof je echt in catharsis?

MILO RAU: De toeschouwer moet zichzelf dader hebben gevoeld, hij moet door de handeling 'bedoeld' zijn, in de betekenis van Althusser, hij moet zich effectief afvragen waarom hij niet anders (of waarom hij überhaupt) gehandeld heeft, en dat in vraag stellen van zichzelf moet pijnlijk, moet stekend zijn. Ik zal je nog een voorbeeld geven: enkele weken geleden was ik in de Volksbühne, waar in een Sloveens stuk, nadat erover was gestemd, een mes werd geslepen en een kip werd geslacht. Een vijftal toeschouwers verliet de zaal, de andere (waaronder ikzelf) bleven als versteend zitten, giechelden hysterisch en verzekerden elkaar dat er "helemaal niets" zou gebeuren. Toen stierf de kip, het licht ging aan en een soort collectief schuldgevoel kwam over het publiek. De gewoonlijke verontschuldigende reacties kwamen boven: de enen twijfelden aan de echtheid van de slachting (hoewel iedereen het lichaam van de kip had gezien), de anderen verweeten het Sloveense collectief dat ze hen zoiets hadden aangedaan (hoewel ze zelf voor de dood van het dier hadden gestemd), en een derde groep zocht zijn toevlucht in de oude bekende argumentatie dat je als vleeseter sowieso dagelijks mee schuldig bent voor zoveel moorden (waar je echter nooit mee wordt geconfronteerd). Enkele onervaren toeschouwers probeerden zelfs achter de scène te geraken om er een levende kip te vinden of met de Sloveense kunstenaars op de vuist te gaan. Het devies luidt dus: zonder overweldiging geen ontmaskering.

SYLVIA SASSE: In een rechtszaak gebeurt nog iets anders; daar identificeert het publiek zich met de rol die het in de rechtszaak krijgt toebedeeld, die van toeschouwer. Ze genieten van die rol, ze genieten van het catharsiseffect van het plaatsvervangende beleven van de misdaad, en op het einde worden ze zich dan bewust van hun genot. Is het zoiets dat je voor ogen hebt wanneer je re-enactments doet?

MILO RAU: Ja, en ik denk dat wellicht elke kunstenaar en elke theoreticus

of politicus dat voor ogen heeft – een situatie creëren waarin het gebeurde zo intensief beleefd wordt dat de grens tussen passief toekijken en actief instemmen overschreden wordt, waarin de toeschouwer mee schuldig wordt aan iets waar hij puur feitelijk niet bij betrokken is. Onlangs heb ik een domme horrorfilm gezien die echter wel een grote indruk heeft nagelaten, *The Gathering*. Daarin gaat het over exact hetzelfde thema: schuldig worden door kijklustigheid, door te genieten van het leed van anderen. Concreet gaat *The Gathering* over de eeuwige verdoemenis van de zielen van de mensen die toekeken bij de kruisiging van Jezus en daarom door de millennia heen bij alle rampen moeten toekijken hoe mensen lijden en sterven, tot het genot van het toekijken bij hen is uitgedreven, in de christelijke betekenis van het woord. Maar ik weet niet of je dat genot kan uitdrijven, of zoals men in de psychoanalyse zou zeggen, of het kan worden gesublimeerd, ook al laat je een ziel (of een paar ogen) tweeduizend jaar lang niet tot rust komen. Als kind zag ik in een nummer van de NZZ een foto ter grootte van een postkaart, die ik uitgeknipt heb en telkens weer bekeek. De foto was eind jaren 1930 genomen, na de bezetting van China door Japan, en er was een soort krater of sloot te zien, op de rand stonden, vastgebonden, merkwaardig onverschillige Chinese soldaten. Beneden lagen er een paar op de grond, en vóór de berg lijken stond een Japanse soldaat in aanvalshouding met een bajonet. De ondertitel van de foto was: “Het Japanse leger test een nieuwe bajonet uit.” Het was een dwangmatige ervaring: steeds weer moest ik in de ogen en het gezicht van de wachtende Chinese soldaten en van de man met de bajonet kijken. Het was een soort genot, maar dan een verschrikkelijk genot, dat spreekt. Telkens als ik de foto tevoorschijn haalde, had ik het gevoel dat ik, als ik iets over dat genot kon leren, ook iets over de dood zou leren (en natuurlijk het doden, wat mij nog veel meer interesseerde). Ik herinner me zeer precies hoe ik elke keer dacht: nu ga ik het begrijpen – en dan geconcentreerd naar de foto keek zoals naar die zoekplaatjes bij de dokter die je maar een paar seconden mag bekijken en waarvan je dan zoveel mogelijk afgebeelde objecten moet opnoemen. Wat ik bedoel, is dat het een zeer koele en analytische, maar tegelijk een onmiskenbaar op genot, op angst en op triomf afgestemde, ja zelfs sadistische handeling was van het kind

dat ik toen was, om naar die Chinezen die allang dood waren en naar die Japanner te staren. Het was een foto, en daarom moest ik het kunnen begrijpen. En toch begreep ik het niet. Er was geen manier om het op te lossen, en toch had ik het gevoel dat ik de oplossing heel visueel voor me had. Hoewel ik de foto ben verloren, kijk ik er vandaag nog steeds naar, vanbinnen, een kwarteeuw later.

SYLVIA SASSE: Wat doe je met dat inzicht uit je jeugd in het theater?

MILO RAU: Concreet voor het theater of voor de kunst betekent dat dat je situaties moet creëren waarin die verscheurdheid een beleving wordt: deze mengeling van overidentificatie, dat wil zeggen het genot van het plaatsvervangend leven, het plaatsvervangend doden en sterven, en het onbegrip, dat wil zeggen de beschrijving van de afstand die altijd blijft bestaan tussen jezelf en een foto, een toneelstuk, een ander – en waarin ook dingen als 'schuld', 'houding' of 'catharsis', al die vormen van emotionele of morele analyse kunnen ontstaan. Waar ik als kind naar op zoek was, wanneer ik naar de bajonettering van die mensen keek, was in feite een oplossen, het plotselinge verbreken van een afstand, een betekenis in heel die onbegrijpelijke krasse situatie waarin die volwassenen zoveel jaar geleden zo ver weg verwickeld waren (en waarvan ik dacht dat ik ze ook later nog zou meemaken). De reden waarom kunst – en theater in het bijzonder – op een regelrecht recalcitrante manier 'kras' is, is niet omdat de acteurs onderling hebben afgesproken om avant-gardistisch te zijn of omdat ze zichzelf als avant-garde willen zien, maar omdat het situatieve begrip pas met een zekere buitenissigheid begint te functioneren. Precies daar waar theater – of kunst in het algemeen – het meest 'kunstmatig' is, functioneert het het best. Daarom ben ik altijd verbaasd dat veel critici, wanneer ze het hebben over wat ze "documentair" noemen (en ook re-enactments worden daar voor het gemak nog bijgerekend), spreken over een thematiek die "interessant" of ook "saai" is, "verstaanbaar". Maar wat is er dan verstaanbaar, interessant of saai aan wat in die sloot in China gebeurde? Wat beschrijven die woorden dan überhaupt van datgene waar ik in mijn kinderlijke sadisme naar op zoek was? Wat zou ook maar enige achtergrondkennis van de Japans-Chinese oorlog mij hebben geholpen? Want het interessante aan zulke scènes, zulke beelden, is net