

Leseprobe

Simon Gröger

Theater der Realität –
Realität des Theaters

Ästhetik und politische Dynamik
bei Milo Rau und dem IIPM

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2023

Zugleich Dissertation im Fach Theaterwissenschaft,
Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021.

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2023
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Lektorat: Hanns-Martin Rüter (Aisthesis Verlag)
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1884-5
E-Book ISBN 978-3-8498-1885-2
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1. Ausgangspunkt: Realismus als Realität der Kunst	7
1.2. <i>Five Easy Pieces</i> – Eine schwer erträgliche Szene	9
1.3. Darstellungsparallaxe und politische Dynamik	13
1.4. Kontexte	20
1.4.1. Realismus	20
1.4.2. Dokumentarismus	29
1.4.3. Ästhetik des engagement	39
1.4.4. (P)Reenactment	44
1.5. Inhalt und Aufbau der folgenden Untersuchungen	56
2. Bilder der Revolution: <i>Die letzten Tage der Ceausescu</i>	59
2.1. Zum Projekt	59
2.2. Video-Bild	62
2.3. Tableau vivant und punctum	73
2.4. Remediation und Prämediation	83
3. Sprache des Genozids: <i>Hate Radio</i>	92
3.1. Zum Projekt	92
3.2. Radio-Theaterstimmen	104
3.3. Körperkraft des Hasses	121
3.4. Ver-Antwortung	130

4.	Zeugenschaft des Schicksals: <i>Die Europa Trilogie</i>	136
4.1.	Zum Projekt	136
4.2.	Selbstdarstellung	143
4.3.	Zeugenschaft im Theater	156
4.4.	Glaubwürdigkeit und Moral	165
4.5.	Glaubwürdigkeit und parrhesia	187
5.	Versammlung der Gerechtigkeit: <i>Das Kongo Tribunal</i>	203
5.1.	Zum Projekt	203
5.2.	Tribunaltheater	210
5.3.	Versammlung in Bukavu	217
5.4.	Interdependenzen in Berlin	228
6.	Fazit	239
	Dank	248
	Werke und Siglen	250
	Literatur	252
	Abbildungsverzeichnis	263

1. Einleitung

1.1. Ausgangspunkt: Realismus als Realität der Kunst

Die Frage nach einem ‚neuen‘ Realismus oder einer Rückkehr realistischer Darstellungsweisen in der Gegenwartskunst hat Konjunktur.¹ Bereits seit der Jahrtausendwende ist ein damit verbundenes, zunehmendes Interesse performativer und theatraler Kunstformen an ‚der‘ Wirklichkeit sowie Fragen nach Vergangenheitsbewältigung, Erinnerungsarbeit und der medialen Tradierung geschichtlicher und zeitgeschichtlicher Ereignisse feststellbar.² Dies geht Hand in Hand mit einer verstärkten Aufmerksamkeit für die Neuvermessung des Kunstfelds generell, d. h. die Abgrenzung künstlerischer Praxis zu anderen Bereichen gesellschaftlicher Interaktion.³ Unter Schlagworten wie Artivismus⁴, Intervention⁵ oder einem konstatierten ‚social turn‘⁶ scheinen performative Kunstformen wie das

1 Vgl. Veronika Thanner, Joseph Vogl, und Dorothea Walzer, „Die Wirklichkeit des Realismus. Einleitung“, in *Die Wirklichkeit des Realismus*, hg. von Veronika Thanner, Joseph Vogl, und Dorothea Walzer (Paderborn: Wilhelm Fink, 2018), 9-15; Juliane Rebentisch, „Realismus heute. Kunst, Politik und die Kritik der Repräsentation“, in *Blindheit und Hellsichtigkeit: Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, hg. von Cornelia Klingner, Wiener Reihe, Band 16 (Berlin: de Gruyter, 2014), 245-62; Magdalena Marszałek und Dieter Mersch, Hrsg., *Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst* (Zürich: Diaphanes, 2016). Im Letzteren sei insbesondere auf folgende Beiträge hingewiesen: Magdalena Marszałek, „Einführung. Neuer Realismus im Theater: Milo Rau“, in *Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*, hg. von Magdalena Marszałek und Dieter Mersch (Zürich: Diaphanes, 2016), 368-73; Andreas Tobler und Milo Rau, „Die Wirklichkeit vor das Tribunal der Kunst zerren“, in *Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*, hg. von Magdalena Marszałek und Dieter Mersch (Zürich: Diaphanes, 2016), 375-92.

2 Vgl. hierzu allgemein *Geschichte – History*, Texte zur Kunst, 19.2009, Nr. 76 (Berlin: Texte zur Kunst, 2009).

3 Für die Debatte im deutschen Kontext vgl. Hanno Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus* (Berlin: Suhrkamp, 2018).

4 Vgl. David J. Elliott, Marissa Silverman, und Wayne D. Bowman, Hrsg., *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis* (Oxford, UK; New York, NY: Oxford University Press, 2016).

5 Vgl. Matthias Warstat u. a., *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis*, Theater der Zeit Recherchen 121 (Berlin: Theater der Zeit, 2015).

6 Vgl. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London; New York: Verso Books, 2012), 11-40.

Theater, ihre kollektive Verfasstheit und die sozialen sowie medialen Bedingungen, die sie perpetuieren, verstärkt zu thematisieren. Das Spektrum reicht dabei von den (häufig) als Film präsentierten Recherche-Installationen und ‚counter investigations‘ von Forensic Architecture, über die agonalen Aktionen des Zentrums für politische Schönheit bis hin zu den Theaterprojekten von Hans-Werner Kroesinger, Rimini Protokoll oder dem International Institute of Political Murder, kurz IIPM. Diese in ihren Arbeits- und Ausdrucksweisen sehr verschiedenen Gruppen und Künstler:innen verbindet, dass durch die spezifisch ‚realistische‘ Zugriffsweise auf soziale Konflikte und ethisch-politische Problemstellung der Gegenwart, die Abgrenzung von Kunst und Realität fraglich und die Position der Zuschauer:innen in dieser Art prekär und thematisch wird. Sie arbeiten in verschiedener Weise mit der „Unbehaglichkeit einer Situation, welche die Sicherheit der Betrachter- oder Zuschauerposition in dem Maße infrage stellt, wie die Grenze zwischen Ästhetischem und Nichtästhetischem, Kunst und Nichtkunst, Fiktion und Realität zum Gegenstand eines zweifelsohne ernstesten ästhetischen Spiels wird.“⁷ ‚Realistisch‘ meint dabei also die ethisch relevante Stellung der künstlerischen Praxis zur Realität⁸ in der ästhetischen Erfahrung der Zuschauer:in – die Verortbarkeit einer Handlung als Kunst oder Nicht-Kunst wird zur Disposition gestellt. Der ästhetische Zugriff auf politische Konflikte erfolgt also durch eine Selbstproblematisierung theatraler Kunst, bei dem die dem Theater eigene Doppelstruktur von realer Handlung und fiktionalem Geschehen aufs Spiel gesetzt und so in der Aufführungssituation das Spannungsverhältnis von Ethik und Ästhetik aufgeworfen wird.⁹ Realismus erscheint so in der Realität der Kunst selbst.

Die vorliegende Arbeit untersucht vor diesem Hintergrund ausgewählte Theaterprojekte des International Institute of Political Murder, IIPM. Es wurde im Jahr 2007 unter anderem von dem Journalisten und Regisseur Milo Rau gegründet und ist seit dem Jahr 2017 am NT Gent angesiedelt, von wo aus zahlreiche länderübergreifende Theaterprojekte als Co-Produktionen mit anderen Theaterhäusern durchgeführt werden. Rau führt als Leiter des IIPM bei den Projekten Regie und spielt für die öffentliche Wahrnehmung der Kompanie eine zentrale Rolle.

7 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, 2. Aufl. (Hamburg: Junius, 2014), 76f.

8 In dieser Arbeit werden die Begriffe Realität und Wirklichkeit synonym verwendet. Dies ergibt sich wesentlich aus der häufigen Heranziehung englischsprachiger Forschungsliteratur zu den hier relevanten theaterwissenschaftlichen Diskursen, in denen die Unterscheidung zwischen Realität und Wirklichkeit so wie im Deutschen nur sehr schwer zu treffen ist.

9 Vgl. Gerald Siegmund, *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*, Zur Einführung (Hamburg: Junius, 2020), 42ff.

Nachfolgend stehen die herangezogenen Ausführungen Raus deshalb für das IIPM insgesamt. Das IIPM verschreibt sich dem Ziel der „Bearbeitung historischer oder gesellschaftspolitischer Konflikte“¹⁰ und stellt so seinen eigenen politischen Anspruch deutlich heraus. Aus diesem selbstformulierten Anspruch lässt sich nun die für die vorliegende Untersuchung leitende Frage ableiten, wie diese Konfliktstrukturen und -themen aus der gesellschaftlichen Realität ins theatrale Dispositiv übertragen werden, um ihre Bearbeitung zu leisten. Inwiefern also ist theatrale Wirklichkeitsdarstellung bei Milo Rau politisch bzw. wie wird Realität in den Theaterprojekten des IIPM bearbeitbar?

1.2. *Five Easy Pieces* – Eine schwer erträgliche Szene

Um zur Beantwortung der aufgeworfenen Problemstellung eine erste These zu entwickeln, eignet sich ein Ausschnitt aus der 2016 am CAMPO Gent entstandenen Inszenierung *Five Easy Pieces*¹¹. Die Situation ist schwer auszuhalten: Auf einer Matratze in der Bühnenmitte sitzt mit angezogenen Beinen ein etwa zehnjähriges Mädchen namens Rachel.¹² Sie trägt nur noch ihre Unterwäsche. Vor ihr steht eine Kamera auf einem Stativ, die von einem erwachsenen Mann bedient wird und auf Rachel ausgerichtet ist. Dieser Mann, Peter, hat sie zuvor, mit sanftem doch bestimmendem Tonfall dazu aufgefordert sich „[w]ie bei den Proben“¹³ auszuziehen – es sei ihre Szene. Nach anfänglichem Zögern ist das junge Kind darauf eingegangen. Peter hat ihr dabei geholfen, sich die Hose auszuziehen und den Pullover über den Kopf zu streifen. Anschließend wird

10 International Institute of Political Murder (IIPM), „Über IIPM“, 28. Februar 2021, <http://international-institute.de/about-iipm/>.

11 Vgl. Milo Rau, Reg., *Five Easy Pieces* (IPM/CAMPO u. a., Gent), Prem. 14. Mai 2016, Kunstenfestivaldesarts Brüssel. Die folgenden Ausführungen werden belegt anhand des Stücktexts (direkte Zitate) und einer Videoaufzeichnung der Berliner Premiere der Inszenierung (Szenenbeschreibungen). Für den Stücktext vgl. Milo Rau, „Five Easy Pieces. Das Stück“, in *Five Easy Pieces – Die 120 Tage von Sodom*, hg. von Milo Rau (Berlin: Verbrecher, 2017), 20-55. Im Folgenden abgekürzt als FEP-Text. Für die Videoaufzeichnung vgl. *Five Easy Pieces*. Reg. Milo Rau (IPM/CAMPO u. a., Gent), Prem. 14. Mai 2016, Kunstenfestivaldesarts Brüssel. Mitschnitt (Sophiensäle) 1. Juli 2016. Im Folgenden abgekürzt als FEP-Video.

12 Für den nachfolgend beschriebenen Ausschnitt vgl. FEP-Video, 00:54:21-00:58:30. Dieser Ausschnitt gehört zum 3. Stück mit dem Titel ‚Versuch über die Unterwerfung‘, für diesen insgesamt vgl. FEP-Video, 00:53:34-01:04:53 bzw. FEP-Text, 40-44.

13 FEP-Text, 42.

noch die Rolle von Rachel und der Ort der Szene benannt: Ihr Name sei Sabine und sie befinde sich im Keller von Marc Dutroux. So sitzt sie nun, seitlich zum Publikum, das auf von der Bühne aus ansteigenden Rängen Platz genommen hat, und schaut in die vor ihr stehende Kamera. Von dort wird ihr Gesicht in Naheinstellung auf eine über der Bühne angebrachte Leinwand übertragen – Rachel wird also direkt auf der Bühne abgefilmt. Von dort oben blickt das Kamerabild des jungen Mädchens frontal ins Publikum. Peter, nun wieder hinter der Kamera, leitet die folgende Szene im filmischen Regiestil ein: „Ton? – Kamera. – Klappe?“¹⁴ Ein weiteres Kind steht bereit, lässt eine Filmklappe knallen und sagt die Szene an. Doch Peter scheint die Szenerie noch nicht weit genug zu gehen: „Zieh auch dein Shirt aus“¹⁵. Das Mädchen kommt der Aufforderung nach, es „stockt einem der Atem“¹⁶. Nach wenigen Sekunden beginnt Rachel als Sabine klar und deutlich, mit heller Stimme zu sprechen:

Liebe Mama, lieber Papa,
ich habe den Mann, der mich bewacht, gefragt, ob ich euch einen Brief schreiben darf, weil ihr ja bald Geburtstag habt. Es ist so traurig, dass ich euch keinen Kuss geben kann oder ein Geschenk. Ich hatte vor, Mama einen großen Blumenstrauß zu kaufen, mit Rosen oder anderen Blumen, aber dafür müsste ich Geld haben, und vor allem bei euch sein.¹⁷

Offenbar, so wird durch die Aussagen auf der Bühne deutlich, handelt es sich bei der dargestellten Sabine um ein von Marc Dutroux gefangen gehaltenes Kind. Dabei wird ein (fiktiver?) Brief von Sabine an ihre Eltern nachgesprochen. Die in diesen Zeilen zum Ausdruck kommende Verzweiflung und die hier nicht zitierten Schilderungen der seelischen und körperlichen Qualen an dem Mädchen sind für sich genommen bereits von einer bedrückenden, emotionalen Wucht. Dem/der Zuschauer:in bleibt während der Aufführung (vom Verlassen des Theaterraums einmal abgesehen) kaum eine Möglichkeit, sich dem beklemmenden Bühnengeschehen und der konfrontativen Darstellung zu entziehen.

Diese Szene bildet den „umstrittenste[n] Moment“¹⁸ eines „kaum erträglichen Theaterabends“.¹⁹ Die Inszenierung handelt von einem der

14 FEP-Text, 42.

15 FEP-Text, 42.

16 Peter Laudenbach, „Ein kaum zu ertragender Theaterabend“, in *Five Easy Pieces – Die 120 Tage von Sodom*, hg. von Milo Rau (Berlin: Verbrecher, 2017), 71.

17 FEP-Text, 42.

18 Stefan Bläske, „Wie Marionettentheater. Über Proben, Wiederholung und Zensur“, in *Five Easy Pieces – Die 120 Tage von Sodom*, hg. von Milo Rau (Berlin: Verbrecher, 2017), 82.

19 Laudenbach, „Ein kaum zu ertragender Theaterabend“, 70.

aufsehen- und grauenerregendsten Kriminalfälle Belgiens, den Verbrechen des pädosexuellen Kindermörders Marc Dutroux, die aus personalisierten Blickwinkeln (beispielsweise des Opfers Sabine, des Vaters Dutroux' oder eines ermittelnden Polizisten) erzählt und mit theatralen Mitteln auf ihre gesellschaftlichen Bedeutungen und emotionalen Wirkungen hin befragt werden. Das zentrale inszenatorische Element ist dabei, dass es sich bei den Darstellenden (mit Ausnahme des offenbar als eine Art Regieinstanz oder Spielleiter fungierenden Peter Seynaeve) um Kinder handelt – eines davon ist Rachel Dedain, die in der geschilderten Szene die gefangene Sabine spielt. Dieses Thema mit Kindern auf die Bühne zu bringen, weist für sich genommen ein massives Provokationspotenzial aus: „Dürfen Kinder Mord und Missbrauch spielen?“²⁰ fragte denn auch eine deutschsprachige Boulevardwochenzeitung. Und tatsächlich: *Five Easy Pieces*, das weniger für Kinder, sondern vor allem mit Kindern für Erwachsene gemacht ist, rührt nicht nur inhaltlich an gesellschaftlich neuralgische Punkte, sondern testet geradezu aus, wo die Grenze der Darstellungsmöglichkeiten eines im kollektiven Gedächtnis verankerten ethisch und politisch hochbrisanten Ereigniskomplex aus der jüngeren Vergangenheit verläuft. Es wird aufs Spiel gesetzt, wie ‚weit‘ man bei der Repräsentation solcherart Verbrechen gehen kann und gehen darf.

Dabei wird die Darstellung auch als Darstellung, und damit der Charakter des Bühnengeschehens als Inszenierung, immer wieder markiert, so in der nachgespielten Castingsituation zu Beginn der Inszenierung²¹ und in den typisch filmischen Inszenierungscodes (die Szenenklappe zu Beginn jeder der einzelnen ‚Stücke‘). Diese Rahmung als Filmdreh auf der Bühne verfremdet die einzelnen ‚pieces‘ und die Aktionen auf der Spielfläche, die zugleich auf der Leinwand darüber projiziert werden. Dies trifft auch auf den obigen Ausschnitt zu: Der auf der Bühne agierende Erwachsene bedient dabei die Kamera, deren Videobild in Großaufnahme über dem gesamten Setting wiedergegeben wird.

Dem Publikum wird so ein quasi-voyeuristischer Blick auf das Mädchen aufgedrängt, das sich in einem Lichtkegel unterhalb der Leinwand, fast nackt zu Füßen des Mannes zusammenkauert.²² Die brisante

20 Roland Keitsch, „Dürfen Kinder Mord und Missbrauch spielen?“, in *Five Easy Pieces – Die 120 Tage von Sodom*, hg. von Milo Rau (Berlin: Verbrecher, 2017), 56.

21 Vgl. FEP-Text, 22-27 bzw. FEP-Video 00:00:55-00:20:26.

22 In FEP-Video wird, während Rachel Sabines Brief spricht, praktisch ausschließlich das Leinwandbild und damit das Gesicht des Mädchens in schwarz-weißer Großaufnahme gezeigt. Dadurch geht in der Videoaufzeichnung ein ganz wesentlicher Aspekt der Aufführung verloren – nämlich die Gleichzeitigkeit zwischen dem Videobild, auf dem das Mädchen frontal ins

Thematik des Szenenausschnitts, der sexuelle Missbrauch von Kindern, schreibt sich somit ins theatrale Dispositiv ein. Die Machtposition des Erwachsenen ist hier drastisch markiert und die Assoziation mit einer pornografischen In-Szene-Setzung des kindlichen Körpers durchaus provoziert²³: Ein junges Mädchen wird auf der Bühne dazu gebracht, Texte zu sprechen, deren Kontext und Botschaft an die tiefsten Ängste und Abgründe menschlichen Handelns rühren, während das Publikum nicht anders kann, als zum voyeuristischen Komplizen dessen zu werden, was da auf der Bühne stattfindet. Zwar wurde all das unter fachlicher Begleitung²⁴ inszeniert und geprobt, doch passiert es gleichwohl während der Aufführung ganz real. Dadurch wird erstens eine quälend-eindrückliche Wirkung erzielt, bei der die dargestellte Realität, der Darstellungsinhalt, und die Realität des Darstellungsakts, die Darstellungsweise, zusammenfallen. Zweitens rückt damit zugleich die Art der Beteiligung an der Aufführungssituation und die Position zur theatralen Darstellung reflexiv ins Bewusstsein der Zuschauer:innen. Ohne die Debatte über die ethisch-moralische Legitimität dieses provokanten Ausschnitts oder der gesamten Inszenierung *Five Easy Pieces* hier ausführen zu können²⁵, zeigt sich, dass diese offenbar auf ein ethisch-ästhetisches Repräsentationsproblem abzielt: Eine theaterkünstlerische Darstellungsweise für einen

Publikum blickt, und ihrer körperlichen Präsenz darunter. Vgl. FEP-Video, 00:57:55-01:03:36.

- 23 Vgl. Bläske, „Wie Marionettentheater“, 80ff.; Milo Rau und Stefan Bläske, „Die Dinge noch einmal lernen“, in *Five Easy Pieces – Die 120 Tage von Sodom*, hg. von Milo Rau (Berlin: Verbrecher, 2017), 11.
- 24 Der Inszenierungs- und Aufführungsprozess von *Five Easy Pieces* wurde intensiv durch zwei Betreuer, eine Kinderpsychologin sowie die Eltern der beteiligten Kinder begleitet, vgl. Rau und Bläske, „Die Dinge noch einmal lernen“, 6.
- 25 Es besteht ein offensichtlicher Unterschied zwischen den Taten Marc Dutroux' und dem Probenprozess sowie den Aufführungen von *Five Easy Pieces*, doch geht es an dieser Stelle der Inszenierung um eine äußerst heikle ethisch-ästhetische Grenzziehung, die auf dem Verhältnis von Darstellungsinhalt und Darstellungsweise beruht. Dies gilt auch dann, wenn die Beziehung zwischen sexuellem Kindesmissbrauch, der in jeder Form absolut verwerflich ist und niemals legitim sein kann, und der provozierten voyeuristischen Assoziation in *Five Easy Pieces*, als metaphorische verstanden wird. So ist die beschriebene Szene unter Einbeziehung der Umstände der Produktion, des Gesamteindrucks der Inszenierung und der Tatsache, dass der Darstellungsakt dieses Kindes eben reflexiv d.h. als problematisch in Szene gesetzt und klar als Kunst markiert wird, zwar im Sinne des Grundrechts der Kunstfreiheit legitim, bleibt allerdings in ethisch-moralischer Hinsicht irreduzibel ambivalent und provokant.

Darstellungsinhalt zu finden, der enorme ethische und politische Brisanz aufweist.

Die oben beschriebene Szene ist deshalb so eindrücklich, weil die Darstellungsweise derart auf den Darstellungsinhalt zugreift, dass die Thematik des Bühnengeschehens als potenzieller Teil ihrer eigenen Wirklichkeit wirksam wird. Missbrauch wird also nicht ‚nur‘ dargestellt, sondern die Art und Weise der Darstellung setzt sich dem Verdacht aus, missbräuchlich zu sein. Zugleich aber wird diese Darstellung als (quasifilmisches) Nachspielen gerahmt und verweist so zurück auf ihre Realität als Darstellungsakt. Dies geschieht, indem das Bühnengeschehen als theaterkünstlerische In-Szene-Setzung markiert und zugleich als ethisch problematische Situation ausgestellt wird. Für den/die Zuschauer:in ergibt sich durch dieses besondere Verhältnis ein parallaktisches Zusammenwirken und Auseinandertreten innerhalb der Darstellungsrelation: Eine affektiv wirksame ‚Überlagerung‘ von Darstellungsinhalt und Darstellungsweise, bei einer zugleich durch die markierte In-Szene-Setzung als Darstellungsakt stattfindenden ‚Trennung‘ von Darstellungsinhalt und Darstellungsweise, die auf die Position der Zuschauenden zurückverweist. Die intensiv-provokante und eindrückliche Wirkung der beschriebenen Szene entsteht also daraus, dass Darstellungsinhalt und Darstellungsweise affektiv zusammenwirken und zugleich im Sinne einer reflexiven Geste auseinandertreten. Damit erscheint das Bühnengeschehen als ein ethisch-ästhetischer Grenzbereich theatraler Darstellbarkeit: Der/die Zuschauer:in wird vor die tatsächlich reale Frage gestellt, ob das, was auf der Bühne passiert, auf Kindesmissbrauch ‚nur‘ verweist oder ob es bereits Kindesmissbrauch ‚ist‘, inwiefern diese theatrale Darstellung der ‚Verbrechen Dutroux‘ ethisch vertretbar und überhaupt ‚auszuhalten‘ ist – wie lange man ‚tatenlos zusehen‘ kann (vielleicht will?) und wie sich das anfühlt. Zugleich bleibt das Bühnengeschehen durch die Kombination aus Filmdreh und Theaterspiel, Videobild und Spielfläche, als ästhetisch-künstlerische Konstruktion sichtbar. Die ethische und auch politische Dimension des Bühnengeschehens liegt somit nicht ausschließlich in der Thematik, sondern geht aus dem Verhältnis zwischen Darstellungsinhalt und Darstellungsweise, hervor.

1.3. *Darstellungsparallaxe und politische Dynamik*

Der erste Teil der These der Arbeit lautet, dass sich die Inszenierungen des IIPM durch eine besondere Relation von Darstellungsinhalt und Darstellungsweise auszeichnen, die als Darstellungsparallaxe bezeichnet werden soll. ‚Parallaxe‘ meint das optische Phänomen, dass zwei stabile Beobachtungspunkte scheinbar ihre Position zueinander verändern,

wenn die Beobachtungsperspektive bzw. der Blickwinkel wechselt.²⁶ Die Parallaxe bringt zum Ausdruck, dass das Verhältnis von der Perspektive bzw. Zugriffsebene abhängt, nicht von der Relation der Beobachtungspunkte selbst. Als Alltagsphänomen begegnet die Parallaxe im sogenannten Daumensprung: Hält man sich den eigenen Daumen vor Augen und schließt abwechselnd je ein Auge, so scheint der Daumen hin- und her zu ‚hüpfen‘. Diese horizontale parallaktische Bewegung des wahrgenommenen Daumens kann in umgekehrter Weise ebenso beobachtet werden, nämlich wenn beide Augen zugleich geöffnet sind. Dabei fokussiert man mit dem Blick beider Augen nicht den Daumen, sondern peilt über den vor Augen gehalten Daumen hinweg, dessen räumlichen Hintergrund an, blickt also in die Raumperspektive hinein. Dann zeigt sich das parallaktische Moment als eine Verdopplung des Daumens, d. h. das vor Augen liegende Objekt wird vor seinem Hintergrund gedoppelt wahrnehmbar. Der Daumen scheint sich aufzuspalten und zugleich an zwei nebeneinanderliegenden Positionen im Raum zu erscheinen. Die Parallaxe ist also ein Wahrnehmungseffekt in Form einer scheinbaren Verschiebung des wahrgenommenen Objekts im Raum bzw. dessen Dopplung vor einem fokussierten Hintergrund, wodurch dessen Verortung unklar wird und deshalb die beobachtende Person ihr Verhältnis zum Wahrgenommenen beachten muss.

Im übertragenen Sinn bedeutet Darstellungsparallaxe hier einen besonderen Effekt theatraler Darstellung. Dabei entspricht das beobachtete Bühnengeschehen dem parallaktisch variablen Objekt, das in der Wahrnehmung der Zuschauer:innen gedoppelt erscheint (oder – was auf das Gleiche hinausläuft – fortlaufend umspringt) und dabei seine eindeutige Verortung zwischen fiktivem Geschehen und realem Handeln fraglich und so seinen ästhetischen Charakter problematisch macht. Diese charakteristische Dopplung bezieht sich auf zwei als gegenläufig begreifbare Rezeptionsmomente, die nun aber eben ‚nebeneinander‘ bestehen, also sich gleichzeitig entfalten. Ein affektives Moment, bei dem Darstellungsinhalt und Darstellungsweise zusammenwirken, d. h. sich als besonders intensive (erschreckende, provokante oder emotional aufgeladene) Erfahrung des Bühnengeschehens dem/der Zuschauer:in einprägen. Dies wird ergänzt durch ein reflexives Moment, bei dem Darstellungsinhalt und Darstellungsweise auseinandertreten, d. h. das Bühnengeschehen als ästhetische Konstruktion markiert, die Art und Weise wie ein bestimmter Sachverhalt bzw. Inhalt zur Darstellung gebracht wird, auffällig wird.

26 Für einen kulturwissenschaftlich-philosophischen Zugang zum Begriff der Parallaxe vgl. Slavoj Žižek, *Parallaxe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006). Für diese Arbeit wird der Begriff der ‚Parallaxe‘ allerdings eigens erarbeitet und folgt hierbei nicht Žižeks Argumentation.

Diese sich zugleich entfaltenden Rezeptionsmomente bewirken, dass die Zuschauer:innen sowohl affizierend an der theatralen Aufführungssituation beteiligt werden, als auch auf ihre Position als Beteiligte in ebendieser aufmerksam werden. Dem Publikum wird so eine Rezeptionshaltung des Bühnengeschehens ermöglicht, die zugleich affektiv und reflexiv verankert ist und zwischen diesen Perspektiven zu changieren vermag.

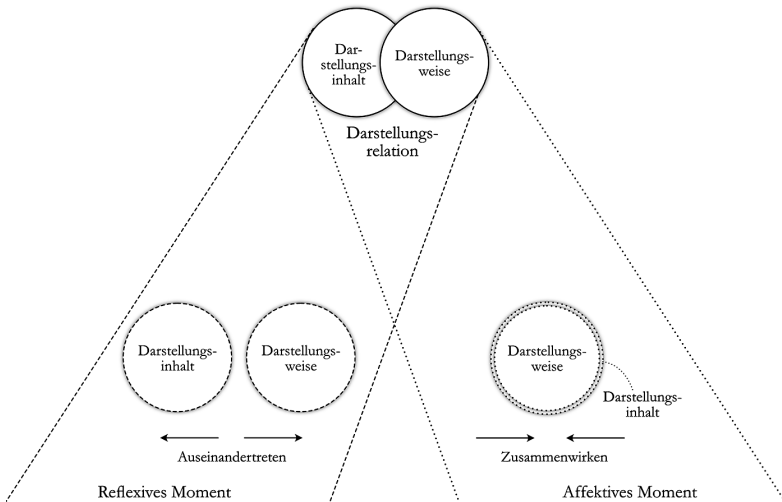


Abb. 1: Die Darstellungsparallaxe als Gleichzeitigkeit eines affektiven und reflexiven Moments der Darstellungsrelation. Eigene Darstellung.

Dieser hier abstrakt beschriebene Effekt, dass beide Aspekte der Darstellungsrelation, Darstellungsinhalt und Darstellungsweise, als affektives Moment zusammenwirken, doch zugleich als reflexives Moment auseinandertreten, soll nachfolgend als Darstellungsparallaxe bezeichnet werden. Der Begriff der Parallaxe soll für diesen Effekt gewählt werden, da er eine Anordnung beschreibt, die nicht auflösbar ist, sondern sich je nach Moment anders darstellt.²⁷ Die Darstellungsparallaxe betrifft nun

²⁷ Ein ähnliches Argument zur Wirkung von Raus Theaterästhetik, führt Sylvia Sasse anhand der beiden Arbeiten *Die Letzten Tage der Ceausescus* und *Hate Radio*, aus. Vgl. Sylvia Sasse, „Zeugnistheater: Theaterzeugen und/oder Zeitzeugen in künstlerischen Reenactments“, in *Evidenz und Zeugenschaft. Für Renate Lachmann*, hg. von Susanne K. Frank und Renate Lachmann, Wiener slawistischer Almanach, 69.2012 (Tagung, München: Sagner, 2012), 85-113. Sie argumentiert, dass die Zuschauer:innen dieser Reenactments

aber ebenfalls die grundlegende Struktur des Theaters, als performatives Geschehen Realität immer konkret hervorzubringen und im Darstellungsakt eine Realität darstellend nachbilden zu können. Denn durch die gleichzeitige Gegenläufigkeit von affektiven und reflexiven Momenten der Darstellungsparallaxe problematisiert sich die theatrale Darstellung selbst, was im Begriff der Parallaxe der Unklarheit über die Verortung des Wahrgenommenen entspricht. Die Eigenheit des theatralen Darstellungsakts, zugleich fiktives Nachspielen und realer Vollzug zu sein, wird in der Darstellungsparallaxe als Unsicherheit über den Realcharakter des Bühnengeschehens ausgespielt und so wird das Verhältnis von dargestellter Realität und Realität der Darstellung zur Disposition gestellt.

Aufgrund der kontroversen und konfliktbehafteten Themen der jüngeren Vergangenheit, die Raus Inszenierungen innerhalb der Darstellungsrelation aufrufen, also darstellen bzw. theatral nachstellen, lassen sich seine Inszenierungen auch als Experimente über das Verhältnis zwischen einer ethischen und einer ästhetischen Erfahrung begreifen. Davon ausgehend lautet der zweite Teil der These der vorliegenden Arbeit, dass Raus Inszenierungen die dargestellten Themen bzw. nachgestellten vergangenen Ereignisse in der Aufführungssituation für eine Weiterbearbeitung in die Zukunft ‚öffnen‘ und so eine politische Dynamik für die Zuschauer:innen entfalten. Dabei kommt der affektiven Wucht und der emotionalen Heraus-, teils Überforderung der Zuschauer:innen durch das Bühnengeschehen eine entscheidende Funktion zu. Durch diese gerät sie in eine Situation, bei der ihre Stellung im theatralen Dispositiv, ihre Position zum Bühnengeschehen, als problematisch erfahrbar wird. Durch die Besonderheit der Darstellungsparallaxe, ihren Realcharakter als theatrale Repräsentation zur Disposition zu stellen, lässt sich das Bühnengeschehen und damit die Aufführungssituation selbst nicht mehr als ausschließlich künstlerisches Ereignis im Sinne ästhetischer Autonomie fassen. Die Teil-

bzw. theatralen Nachstellungen, zugleich als Zeitzeug:innen der vergangenen Ereignisse und als theatrale Augenzeug:innen des Reenactments aufgefasst werden können. Daraus, so ihr Argument, ergibt sich bei Rau ein reflexives Potenzial, das insbesondere auf die mediale Vermittlung von Vergangenheit und Geschichtsbildern abzielt. (Sasse, 86ff., 109f.) Zwar spielt auch in der vorliegenden Arbeit das Konzept Zeugenschaft eine Rolle, doch wird diese hier, anders als bei Sasse, zunächst auf Seiten der Akteur:innen angesetzt. Diese sprechen als Zeug:innen und so geraten auch die Zuschauer:innen letztlich in eine Position sekundärer Zeugenschaft (vgl. unten Kap. 4.3.). Wichtig ist der Hinweis auf Sasses Aufsatz an dieser Stelle deshalb, weil auch sie in Raus Werk eine doppelte Perspektive auf das Bühnengeschehen in seinen Inszenierungen ausmacht, die sie allerdings stärker an der temporalen Struktur des Reenactments, weniger an einem konkreten Repräsentationsproblem festmacht.

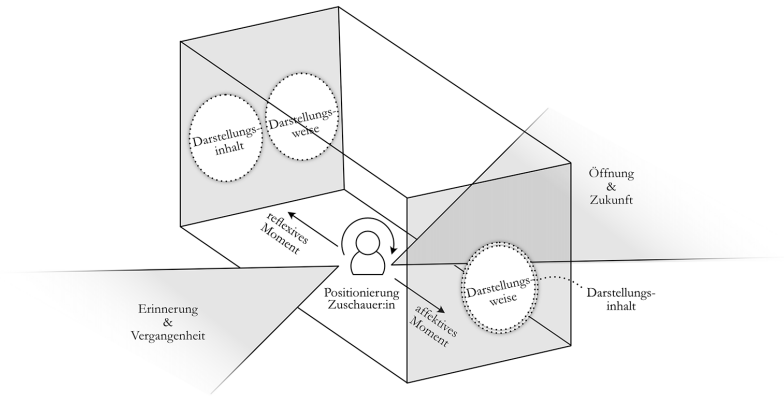


Abb. 2: Die Darstellungsparallaxe führt zu einer Positionierung zum Bühnengeschehen, was eine politische Dynamik entfalten kann.
Eigene Darstellung.

nahme der Zuschauer:innen an der Aufführungssituation, die nun nicht mehr als ‚rein‘ künstlerisches Ereignis fassbar ist, provoziert immer wieder eine reflexive Positionierung zum emotional eindrücklichen Bühnengeschehen: Die Zuschauer:innen werden auf ihre Position gegenüber dem auf der Bühne gezeigten zurückverwiesen, was angesichts der dort mithilfe der Darstellungsparallaxe dargestellten gesellschaftlichen Konflikte und vergangenen Ereignisse zugleich als auch ethisch fundierte Erfahrung begreifbar wird. Denn gerade wenn auch die konkrete Art und Weise einen bestimmten problematischen Inhalt darzustellen, thematisch wird, rückt das Verhältnis der Zuschauer:innen zum Gezeigten im doppelten, parallaxtischen Sinne, in den Mittelpunkt. Einerseits als emotional involvierte Beteiligte an einer mit anderen geteilten Erfahrungssituation, andererseits als Beobachter:innen konkreter Handlungen auf der Bühne, die auf eine problematische Vergangenheit rekurren und sich selbst problematisieren. Der/die Zuschauer:in wird mit einem emotional wirksamen und thematisch brisanten Bühnengeschehen konfrontiert, das seinen Realcharakter durch die Darstellungsparallaxe zum Thema macht und zugleich den/die Zuschauer:in als an der Aufführung beteiligte Person je nach Thema in den Grenzbereich von ästhetischer und ethischer Erfahrung führen kann, in dem eine Positionierung nötig wird. So werden diese Aspekte einer konflikthaften Realität als ethisch-ästhetisches Problem

im Theater reflektiert und affektiv zugänglich und in diesem doppelten Sinne einer politischen Dynamik für ihre Bearbeitung ‚geöffnet‘. Hier, in der Darstellungsparallaxe, liegt also auch der Kern der politischen Dynamik und damit politischen Ästhetik der Theaterprojekte von Rau und dem IIPM: Sie machen die Realität als noch nicht abgeschlossen und bearbeitbar erfahrbar und zielen so auf ein emotionales Verständnis und zugleich eine reflexive Erfahrung, für die Möglichkeit und die Verantwortung einer Veränderung der zur Darstellung gebrachten (historischen) Realität.

Setzt man diese beiden Thesenaspekte – die Darstellungsparallaxe sowie die Öffnung der nachgestellten vergangenen Ereignisse – zusammen, wird also deutlich, dass es in den zu untersuchenden Theaterprojekten um die Interaktion zweier Verhältnisse geht: Erstens von Darstellungsinhalt und Darstellungsweise, das grundsätzliche Potenzial jeder theatralen Repräsentation sich selbst zu problematisieren, und zweitens von bedeutsamer Vergangenheit und zu gestaltender Zukunft, eine politische Dynamik angesichts einer konfliktbehafteten Realität einsetzen zu lassen. Beide Verhältnisse werden über das affektive Erfahrungsmoment in der Aufführungssituation miteinander verzahnt und kreuzen sich in ihrem realen Charakter: Die theatral provozierten Affekte sind real. Und genauso wirkt die reflexive Positionierung gegenüber dem Bühnengeschehen als direkte oder indirekte Stellungnahme gegenüber einem konkreten Tun. Die Schwierigkeit einer Unterscheidung zwischen einer Realität der Darstellung und einer dargestellten Realität, wird für die Zuschauer:innen so zum eigentlich relevanten ästhetischen und politischen Vehikel. Theatrale Wirklichkeitsdarstellung ist bei Rau also nicht insofern politisch, als eine zukünftige und zu erstrebende ‚bessere‘ Realität dargestellt wird, sondern weil sie ein Repräsentationsproblem aufwirft und zugleich thematisiert. Das emotional aufgeladene Bühnengeschehen behauptet sich als veränderbare Realität, indem es sich selbst als real ausstellt, als Kunst markiert, und so die theatrale Aufführungssituation als ethisch-ästhetischen Grenzbereich in Kraft setzt. Dies geschieht, wie in den Inszenierungslektüren der vorliegenden Arbeit gezeigt wird, mit Hilfe der Darstellungsparallaxe, bei der Darstellungsinhalt und Darstellungsweise affektiv zusammenwirken und zugleich reflexiv auseinandertreten und dabei eine eindeutige Verortung des Bühnengeschehens zwischen fiktivem Geschehen und realem Handeln, das Verhältnis von dargestellter Realität und Realität der Darstellung, fraglich und so der ästhetische Charakter der Inszenierungen für die Zuschauer:innen problematisch wird.

Entsprechend wenden sich die Inszenierungen des IIPM der politischen Frage von ‚Was tun?‘ zu. In Raus gleichnamiger Streitschrift kritisiert er eine Auffassung von ‚postmoderner Vernunft‘ und deren Ausprägung als ‚kapitalistischer Realismus‘, die er als unfähig betrachtet,

tatsächliche politische Veränderung zu initiieren.²⁸ Die postmoderne Vernunft habe sich in einem „Teufelskreis von Kapitalismuskritik und unfreiwilliger Selbstoptimierung“²⁹ verheddert. Um diesen zu durchbrechen fordert Rau eine „utopische Dialektik [bei der es] nicht mehr darum [geht], entweder realistisch oder kritisch zu sein, sondern *auf eine unrealistische Weise realistisch*“.³⁰ Dies lässt sich nun zusammendenken mit dem in der Aufführung angestrebten emotionalen Verständnis und reflexiven Erfahrung, der provozierten Dringlichkeit, die Realität zu verändern, ‚was tun‘ zu müssen – die Realität muss verändert werden, trotz der Tatsache, dass diese Veränderung de facto aussichtslos ist. Dazu stellt Rau fest: „Das meine ich mit Realismus: der existenziellen Realität des Lebens auf Augenhöhe zu begegnen.“³¹ Gerade wegen der Aussichtslosigkeit tatsächlich etwas verändern zu können, wird die Notwendigkeit etwas zu tun und aktiv zu verändern, besonders drängend erfahrbar. Die Theaterprojekte des IIPM versuchen diese Dialektik umzusetzen, indem sie das Publikum in Situationen verwickeln, die die Frage des ‚Was tun?‘ wirksam machen, jedoch keine konkrete Handlungsanweisung und -möglichkeit bieten. Sie lassen die Zuschauer:innen letztendlich allein mit dieser Frage zurück. Um bei dieser Konzeption nicht auf das unverkennbar mitschwingende heroische Pathos hereinzufallen, muss der experimentelle Charakter dieser Konstellation betont werden: Die Probe aufs Exempel lautet, ob eine ästhetische Erfahrung zu einer ethischen Verantwortungsbereitschaft führen kann und so Ausgangspunkt eines konkreten politischen Handelns wird. Das Theater kann dies nicht erzwingen – weshalb es bei den folgenden Überlegungen auch nicht darum gehen kann, Raus Inszenierungen daraufhin ‚abzufragen‘, ob dieses Ziel mal mehr, mal weniger erreicht wurde bzw. werden kann. Durch einen bewussten Verzicht auf Lösungsangebote und Handlungsanweisungen kann das Theater jedoch die zuschauende Person herausfordern, ihre Position zu den nachgestellten Ereignissen zu prüfen – diese dargestellten Ereignisse und Konflikte werden für ihre Bearbeitung und damit in eine unbestimmte Zukunft hin geöffnet. Hier schließt sich der Bogen zurück zur Darstellungsparallaxe als Initiation eines Moments politischer Dynamik: Die Notwendigkeit, die Realität zu verändern wird zwar affektiv wirksam, doch zugleich als riskant, ungewiss und höchstwahrscheinlich

28 Vgl. Milo Rau, *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft* (Zürich: Kein & Aber, 2013), 40-44, 52f., 58f.

29 Rau, 60.

30 Rau, 66. Originale Hervorhebung.

31 Rolf Bossart und Milo Rau, „Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt“, in *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, hg. von Rolf Bossart (Berlin: Theater der Zeit, 2013), 35.

aussichtslos reflektiert. Es wird keine zu erstrebende Zukunft dargestellt, sondern die Herausforderung einer Veränderung der Gegenwart durch die Darstellungsparallaxe, als unklares Verhältnis von dargestellter Realität zur Realität der Darstellung, vor Augen gestellt.

Die zweigliedrige These dieser Arbeit, von Darstellungsparallaxe und Öffnung der nachgestellten Ereignisse auf eine unbestimmte, aber gestaltbare Zukunft, soll nun in vier Schritten entlang von Schlagwörtern gegenwärtiger theaterwissenschaftlicher Debatten und mit Blick auf Raus eigene Ausführungen zu seinen Inszenierungen kontextualisiert werden.

1.4. Kontexte

1.4.1. Realismus

Die Realität so in Szene zu setzen, dass sie als veränderbar erfahren werden kann, ist das Grundanliegen jeder politischen Theaterästhetik. Als theatergeschichtlicher Dreh- und Angelpunkt dieser Debatte können nach wie vor Bertolt Brechts Ansätze eines epischen bzw. dialektischen Theaters gelten. Hierbei soll die Veränderbarkeit des einzelnen Menschen und der ihn prägenden gesellschaftlichen Zustände auf der Bühne gezeigt werden. Durch die Verfremdung des Bühnengeschehens soll eine illusionierende Einfühlung des Publikums in selbiges verhindert und die dargestellten Vorgänge und Figuren in ungewohnter und sich vom Alltäglichen abhebender Weise, verfremdet erscheinen.³² Dabei müsse vor allem die Geschichtlichkeit der Realität herausgestellt werden: „Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darzustellen [...; so] daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflussbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht.“³³ Da die zu verändernde und im Verlauf der Geschichte von Menschen hervorgebrachte soziale Realität eben von Widersprüchen gezeichnet und als ganze weder wahrnehmbar noch als solche problemlos darzustellen ist, versucht Brecht, so Joachim Fiebach, eine „absolut nüchtern-realistische Haltung zu den Dingen, [..., durch] eine zutiefst sinnlich-materialistische“³⁴ Ästhetik seines Theaters zu erreichen. Auch

32 Vgl. Bertolt Brecht, „Über experimentelles Theater“, in *Texte zur Theorie des Theaters*, hg. von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme (Stuttgart: Reclam, 2012), 639.

33 Brecht, 640.

34 Joachim Fiebach, *Welt, Theater, Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen* (Berlin: Theater der Zeit, 2015), 371.

bei Brecht rückt, um diese Verfremdung des Gewordenen zu bewirken, der artifizielle Charakter der theatralen Repräsentation, das Verhältnis von Darstellungsinhalt und Darstellungsweise ins Blickfeld. Aufschlussreich ist dafür das Konzept einer „radikalen *Trennung der Elemente*“³⁵, das Brecht ursprünglich in Bezug auf das Musiktheater und in Abgrenzung zu Richard Wagners Vorstellung vom Gesamtkunstwerk entwickelt. In *Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘* entwirft er die Idee, dass die inszenatorischen Elemente Musik, Wort und Bild jeweils „nur Stichwortbringer für das andere“³⁶ sein könnten. Wenn diese unabhängig voneinander funktionieren und ihr Eigenwert für den darzustellenden Inhalt zum Vorschein komme, ermögliche dies dem Publikum einen verfremdet-hinterfragenden und nicht nur ‚kulinarischen‘ Zugang zu diesem Inhalt.³⁷

Dadurch, daß, technisch betrachtet, der ‚Inhalt‘ zu einem selbstständigen Bestandteil geworden ist, zu dem Text, Musik und Bild ‚sich verhalten‘, durch die Aufgabe der Illusion zugunsten der Diskutierbarkeit und dadurch, daß der Zuschauer, statt erleben zu dürfen, sozusagen abstimmen, statt sich hineinversetzen, sich auseinandersetzen soll, ist eine Umwandlung angebahnt, die über Formales weit hinausgeht und die eigentliche, die gesellschaftliche Funktion des Theaters überhaupt zu erfassen beginnt.³⁸

Diese Überlegungen, die auf eine „neue Haltung“³⁹ der Zuschauer:innen zielen, heben also auch auf ein reflexives Auseinandertreten von Darstellungsinhalt und Darstellungsweise zueinander ab. Die Darstellungsweise, als Gesamtheit der inszenatorischen Elemente, spielt bei Brecht gewissermaßen mit, sie bleibt der Vermittlung der darzustellenden Thematik nicht untergeordnet. Die Veränderbarkeit des Menschen und der widersprüchlichen gesellschaftlichen Zustände wird also darin vorgeführt, dass das Theater seine Realität als artifizieller Repräsentationsakt zur Schau stellt.⁴⁰ Das reflexive Moment der Darstellungsparallaxe kann somit als eine Variation dieser Brecht’schen Überlegung zur Trennung der Elemente verstanden werden. Auch die Betonung der Geschichtlichkeit von Gesellschaft und Individuum ist klarerweise auf die politische Ästhetik

35 Bertolt Brecht, „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“, in *Werke: große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 24: Schriften, 4: Texte zu Stücken*, hg. von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 79. Originale Hervorhebung.

36 Brecht, 79.

37 Vgl. Brecht, 79f.

38 Brecht, 81.

39 Brecht, „Über experimentelles Theater“, 640.

40 Vgl. Fiebach, *Welt, Theater, Geschichte*, 372f., 375.

Raus übertragbar: Auch hier geht es um die Veränderbarkeit dessen, was als Vergangenheit in der Gegenwart fortwirkt. Einen Unterschied könnte man aber darin ausmachen, dass bei Rau die inszenatorischen Elemente letztlich doch in einem affektiven Moment zusammenwirken sollen.⁴¹ Bleibt man bei Bertolt Brechts eigenen, oben zitierten Worten, könnte man diese für die Darstellungsparallaxe folgendermaßen modifizieren: Die Zuschauer:innen sollen über das Bühnengeschehen abstimmen, weil sie es erleben, sie müssen sich damit auseinandersetzen, weil sie sich hineinversetzen können. So lassen sich die Theaterprojekte des IIPM partiell in einer ‚klassischen‘, auf Brecht zurückführenden Traditionslinie politischen Theaters einordnen, „das sich kritisch-aufklärerisch mit höchst widersprüchlichen, konfliktvollen Realitäten einlässt, [...] und dabei] Bedingungen und Möglichkeiten wesentlicher Veränderungen der Lage der ‚erniedrigten‘ Individuen verhandelt.“⁴²

In jüngerer Zeit hat Jan Deck unter dem Einfluss postdramatischer Theaterformen und mit dem Schlagwort ‚politisch Theater machen‘ dafür plädiert, die Zugriffsweisen des Theaters auf die zu verändernde Realität nicht mehr vorrangig aus dem Inhalt bzw. den thematisierten Stoffen herzuleiten. Die Politizität des Theaters soll nicht mit einem Aufklärungsanspruch über gesellschaftliche Missstände gleichgesetzt werden.⁴³ Anknüpfend an die Unterscheidung von Politik und dem Politischen⁴⁴, ginge es beim Politisch-Theater-machen darum, durch den Vollzug der Aufführung „Situationen des Politischen zu inszenieren“⁴⁵. Nicht mehr die „Aufarbeitung politischer Themen“⁴⁶ als Repräsentation

41 Die komplexe Debatte, ob und in welcher Weise affektive Berührung, die sich in der Rede vom „Stauen“ (Brecht, „Über experimentelles Theater“, 639) und dem Theater als „Stätte der Erfahrungen“ (Brecht, 643) andeutet, für Brechts Theaterästhetik und seine eigene Inszenierungspraxis letztlich doch bedeutsam sind, soll hier nicht geführt werden. Wichtig ist die Verbindung der Ästhetik Raus mit dem reflexiven und materialistisch-historischen Unterfangen, das in den theatertheoretischen Überlegungen Brechts paradigmatisch fundiert ist.

42 Fiebach, *Welt, Theater, Geschichte*, 376.

43 Jan Deck, „Politisch Theater machen. Eine Einleitung“, in *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, hg. von Jan Deck und Angelika Sieburg (Bielefeld: transcript, 2011), 11f.

44 Vgl. hierzu generell Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft (Berlin: Suhrkamp, 2010). Für diese Unterscheidung im Kontext aktueller politischer Theaterästhetik vgl. außerdem Florian Malzacher, *Gesellschaftsspiele: politisches Theater heute*, Originalausgabe (Berlin: Alexander Verlag, 2020), 37-41.

45 Deck, „Politisch Theater machen“, 14.

46 Deck, 11.

von gesellschaftlich-sozialen Konfliktstrukturen mit kritischem Impetus, sei zentral, sondern,

die Unterbrechung von Politik und ihrer logischen Funktionsweise [...] mithilfe konkreter Aktionen physisch und symbolisch in die realen Verhältnisse zu intervenieren. Die Intervention von Theater und Performance ist jedoch zuallererst eine ästhetische. [...] Politisch Theater zu machen heißt also nicht, dass man keine politische Haltung einnehmen will, sondern sich dieser moralischen Positionierung bewusst zu verweigern, um die Funktionsweise von Politik zu thematisieren.⁴⁷

Auffällig ist, dass Deck das Politische nicht allein in der Aufführungssituation und sich dort einstellenden Erfahrungen verortet, sondern den Produktionsprozess auch hinsichtlich seiner institutionellen und arbeitsökonomischen Strukturen mit einbezieht.⁴⁸ Politisch Theater machen heißt also, die Realität – verstanden als die Bedingungen der Aufführung und des Zuschauens – miteinzubeziehen und so die eigene „Art der Kunstproduktion“⁴⁹ zu hinterfragen.

Erprobt man diesen Entwurf am oben ausgeführten Inszenierungsausschnitt aus *Five Easy Pieces*, so finden sich gewisse Übereinstimmungen zu Decks Ausführungen. Bereits das zentrale inszenatorische Merkmal, dass Kinder auf der Bühne agieren, macht die Inszenierung zu einer (von theaterpädagogischen Projekten einmal abgesehen) ungewöhnlichen Seherfahrung, die im Gegensatz zum Theater mit Erwachsenen in seinen Probenumständen und Produktionsbedingungen modifiziert ist. Auch die in der oben ausführlich beschriebenen Szene betriebene Ausstellung des Bühnengeschehens als theatraler Darstellungsakt zeigt, dass die bedrückende, affektive Wucht und zugleich das provokante Skandalon sehr bewusst und für das Publikum sichtbar herbeigeführt sind. Der Schau-Raum des Publikums wird selbst als ein von Hierarchien und potenziellen Missbrauchsverhältnissen durchzogenes Gewebe aus Aktionen und Blicken reflektiert und „erzeugt so einen ‚Haltungsdruck‘, ohne selbst als konkretes Objekt dieser Haltung oder gar eines Handelns zu taugen“⁵⁰. Diese aporetische Situation der zuschauenden Person lässt sich als klares Signum für politisch gemachtes Theater deuten, bei der „das Gewicht der Dinge [auf der Bühne; ...] auf eine grundlegend ethische

47 Deck, 28.

48 Vgl. Deck, 13, 15-25.

49 Deck, 14.

50 Deck, 20. Den Begriff ‚Haltungsdruck‘ zitiert Deck aus Florian Malzacher, „There is a word for people like you: Audience“, in *Paradoxien des Zuschauens: die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hg. von Jan Deck und Angelika Sieburg (Bielefeld: transcript, 2008), 51.

Weise⁵¹ emotional erfahrbar wird und man als Betrachter:in in eine problematische Stellung gerät – wie oben ausführlich dargelegt. Liegt beim Politisch-Theater-machen nach Deck der „Fokus auf der Form, der Arbeit mit der Theatersituation“⁵², kommt dies in *Five Easy Pieces* genau in dieser Problematisierung der Darstellungsrelation durch die Darstellungsparallaxe zum Ausdruck, die die Zuschauer:innen zugleich auf ihre Position in der Aufführungssituation, ihr potenziell komplizenhaftes Zuschauen aufmerksam macht.

Abstrahiert man diese Überlegungen von dem konkreten Auszug aus *Five Easy Pieces*, so stellt sich die Frage, was dies mit der in der eingangs eingeführten, in den performativen Künsten der Gegenwart identifizierbaren, Vorstellung von Realismus zu tun hat. Die Begriffe Darstellungsrelation und Repräsentation sind nämlich gerade hinsichtlich des hier eingeführten Theorierahmens schillernd. Wenn Deck konstatiert, dass zeitgenössische Theaterarbeiten, um politisch Theater zu machen, „sich vom Repräsentationsmodell verabschiedet“⁵³ hätten, scheint er davon auszugehen, dass dieses Modell wesentlich mit Illusion, Identifikation und einer geschlossenen Handlung zu tun habe. Die Verabschiedung betrifft dann ein indexikalisches Repräsentationsverständnis, das als Stellvertretung der Wirklichkeit durch das Bühnengeschehen aufzufassen ist.⁵⁴ Assoziiert man diesen ‚engen‘ Repräsentationsbegriff mit dem konventionellen Verständnis naturalistischer Wirklichkeitsdarstellung einer ‚geschlossenen‘ Bühnenillusion⁵⁵, lässt sich der kritische Einwand gegen die damit gegebene Vorstellung von Realismus als politischem Theater treffend formulieren: „Faktisch wird mit dem Glauben an die politische Relevanz der gezeigten ‚Themen‘ zugleich ein Verständnis von Theater tradiert, das in der Überzeugung von der Wirkmächtigkeit des Dargestellten die Bedingungen und Modi seiner eigenen Darstellung unbefragt lässt.“⁵⁶ Genau das aber ist für Rau – wie oben bereits deutlich

51 Malzacher, „There is a word for people like you: Audience“, 51. Zitiert nach Deck, „Politisch Theater machen“, 20.

52 Deck, „Politisch Theater machen“, 14.

53 Deck, 27.

54 Vgl. Christian Horn, „Repräsentation“, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2. Aufl. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2014), 291.

55 Zu diesem Verständnis des Naturalismus als perfekte Wirklichkeitsillusion, bei dem sich, der hier verwendeten Terminologie entsprechend, Darstellungsinhalt und Darstellungsweise vollkommen entsprechen (sollen), vgl. Fiebach, *Welt, Theater, Geschichte*, 197f.

56 Theresia Birkenhauer, „Nicht Realismus, sondern Realität‘. Das Politische im zeitgenössischen Theater“, in *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentationen des Alltäglichen im 20. Jahrhundert* (München: Wilhelm Fink, 2008), 119.

wurde – nicht der Fall: Das Dargestellte wird in seiner politischen Brisanz wirkmächtig, gerade weil es auch als potenzieller Bestandteil der Darstellung aufgerufen und so reflexiv befragt wird. Die Politizität der Inszenierungen des IIPM geht also nicht, wie man zunächst meinen könnte, ausschließlich aus der dargestellten Realität, den brisanten und schockierenden Themen und Inhalten hervor, noch liegt sie allein in der Realität der Darstellung auf der Bühne, der Performanz des Bühnengeschehens – sondern situiert sich an deren Nahtstelle: der Darstellungsparallaxe als ethisch-ästhetisch problematischer Repräsentationsakt.

Denkt man Repräsentation im Sinne einer performativen Ästhetik als ‚Inszenierung von Präsenz‘, kommt ihr das Potenzial zu, Wirklichkeit(en) überhaupt erst hervorbringen zu können, was an der leiblichen Fundierung theatralen Handelns bzw. umgekehrt der ‚Theatralität vielfältiger Verkörperungsformen von Welt‘⁵⁷ besonders deutlich zum Ausdruck kommt⁵⁸. Kerngedanke ist dabei, dass die Unterscheidung zwischen einer Wirklichkeit der Aufführungssituation und einer außertheatralen Realität im Moment der Wahrnehmung des Aufführungsereignisses de facto irrelevant ist – die leibliche Erfahrung der Aufführung als ‚selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend‘⁵⁹ verweist auf nichts anderes mehr als ihre eigene Realität und ermöglicht Erfahrungen, die sich einer weitergehenden inhaltlichen Bestimmbarkeit entziehen.⁶⁰ Dieser idealtypischen Formulierung performativer Ästhetik lässt sich nun kritisch entgegenhalten, dass gerade die Verankerung in der Realität der Aufführungssituation allein, die ‚affirmierte Selbstbezüglichkeit der Aufführung‘⁶¹, die auf nichts anderes mehr verweist als auf ihr Sich-ereignen, aller gegenteiligen Behauptungen zum Trotz, der Gefahr eines ästhetizistischen Trugschlusses nicht per se entkommt. Wenn Aufführungen in ihren Bedeutungen vollkommen beliebige ‚Erfahrungsabkapselungen‘ zeitigen, die sich in potenziell bedeutungs- und endlosen Selbstverweisen erschöpfen, dann entsteht wiederum nichts anderes als eine ‚geschlossene Illusion‘ in Form immer neuer Variierungen ihres eigenen ‚Sich-ereignens‘. Dieserart selbstbezügliche Authentizitätseffekte werden dann mit einer kontrastierenden Kraft ‚gegen‘ ihre sozialen Produktions- und Rezeptionsbedingungen oder mit der ‚Destabilisierung der Welt-, Selbst- und Fremdwahrnehmung [...] und] der Erschütterung

57 Horn, „Repräsentation“, 293.

58 Vgl. Horn, 291f.

59 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp 2373 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), 145.

60 Vgl. Fischer-Lichte, 272ff.

61 Birkenhauer, „Nicht Realismus, sondern Realität‘. Das Politische im zeitgenössischen Theater“, 119.

der Regeln und Normen, die unser Verhalten leiten“⁶² verwechselt. Polemisch ließe sich dies folgendermaßen zuspitzen: Der Anspruch auf eine erfahrbare Veränderung der Wirklichkeit wird durch die Erfahrung der ‚Wiederverzauberung der Welt‘⁶³ ersetzt.

Doch so einfach ist die Sache nicht: Es muss, gerade um nicht generell hinter die unerlässlichen Einsichten und fruchtbaren Erkenntnisse der performativen Wende zurückzufallen oder sich in regressiv grundierten Vorstellung von Realismus und Repräsentation zu ergehen, darum gehen, in dieser Selbstbezüglichkeit der Aufführungssituation „das ästhetische Potenzial der Erfindung veränderter Darstellungsmodi, die neue Wahrnehmungsmöglichkeiten von Realität eröffnen“⁶⁴, zu betonen. Genau gesagt geht es also weniger um eine semantische Selbstbezüglichkeit, sondern um die Selbstreflexion der Aufführungssituation als ästhetisches Geschehen: Das Reale der Situation wird für die Beteiligten auffällig. Denn die Darstellungparallaxe kann das grundlegende theatrale Spannungsverhältnis von realem Tun und fiktionalem Geschehen gegen ihre eigene Realität als Repräsentation wenden, ohne das repräsentationale Moment des ‚Als-Ob‘ dabei zu negieren oder auszustreichen. Es besteht demnach ein besonderer Erfahrungszusammenhang zwischen einer theatralen Aufführungssituation und der außertheatralen Wirklichkeit, der mit Juliane Rebentisch als dezidiertes Moment des Ästhetischen beschrieben werden kann: „Gerade weil auch noch denjenigen Arbeiten, die ein Reales mit hervorkehren, zugleich immer ein Moment des Scheins, des Als-ob, anhaftet, wird der an ihnen Teilnehmende auf sich, sein Verhalten, seine Wahrnehmung sowie die ihnen zugrunde liegenden sozialen Deutungsschemata zurückgestoßen.“⁶⁵ Raus Inszenierungen lassen sich demnach als „Herstellung von Situationen der *Selbstbefragung und Selbsterfahrung* der Beteiligten“⁶⁶ begreifen, die aufgrund der affektiven und reflexiven Momente der Darstellungparallaxe, die Vorstellung ‚geschlossener Illusionen‘, d.h. eines eindeutigen Zusammenhangs zwischen Repräsentation und Repräsentiertem, unterlaufen. Der Kunstcharakter, die spezifische Ästhetik solcherart Arbeiten, die nach Hans-Thies Lehmann als paradigmatisch für postdramatische Theaterpraxis gelten können, zeigt sich somit „allein als Grenzgang, als fortwährendes Umschlagen nicht von Form und Inhalt, sondern ‚realer‘

62 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 309.

63 Vgl. Fischer-Lichte, 360ff.

64 Birkenhauer, „Nicht Realismus, sondern Realität“. Das Politische im zeitgenössischen Theater“, 131f.

65 Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, 80.

66 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 4. Aufl. (1999; repr., Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008), 180.

Kontiguität (Zusammenhang mit der Realität) und ‚inszeniertem‘ Konstrukt ineinander.⁶⁷

Vor diesem Hintergrund muss auch der Begriff des Realismus nicht als normativ-stilistisches Darstellungsideal gefasst werden, sondern als Beschreibung einer künstlerischen Praxis, die ihre eigenen Bezugnahmen auf die Realität zur Disposition stellt und so die Unklarheit darüber zum Ausdruck bringt, worin diese Realität eigentlich besteht und wie sie repräsentiert, als ästhetische Darstellung zugänglich, werden kann. Aufbauend auf Jacques Rancières Ausführungen zur ‚Aufteilung des Sinnlichen‘⁶⁸ sowie zum ästhetischen Regime der Künste⁶⁹ hat Maria Muhle einen solchen „ästhetischen Realismus“ beschrieben, bei dem die Unterscheidung zwischen der Wirklichkeit der Kunst und einer Wirklichkeit der Nicht-Kunst ins Wanken gerät. Damit zusammenhängende normative Setzungen werden so in der künstlerischen Praxis (neu) aushandelbar.

Die Formen des ästhetischen Realismus *unterbrechen nicht nur die gängigen Darstellungsnormen, sondern hinterfragen*, gleichsam als Konsequenz daraus, *die Darstellungsrelation als solche*. Dies geschieht, indem sie die Trennung zwischen der dargestellten Wirklichkeit und der wirklichen Wirklichkeit suspendieren, d. h. diese Relation unbestimmt oder in der Schwebelage halten. *Dieses in-der-Schwebelage-Halten ermöglicht eine Reflexion auf die allgemeinen Bedingungen, unter denen Realität überhaupt erst erscheinen und zugänglich sein kann*, d. h. auf eine Ebene, auf der die Aufteilungen und Zuordnungen von Wirklichkeiten vorgenommen werden. [...] Realität erscheint demnach dort, wo es Widerstand gegen jede ‚repräsentative‘ Artikulation von Realität gibt, in der Suspension von Normen der Darstellung. Das Dargestellte erhält in dieser Suspension einen seltsamen Status von Wirklichkeit, die einem bestimmenden Zugriff – bildtheoretisch gesprochen: einem authentifizierenden oder indexikalischen Zugriff – widersteht und so auf ihre Potenzialität, d. h. ihre Verschiebbarkeit und Veränderbarkeit verweist [...; ihren eigenen Wirklichkeitsbezug] nicht einfach aufzeigt oder seine Konstellation weiter- bzw. festschreibt, sondern vielmehr die Kontingenz der Verfasstheit dieser Wirklichkeit und damit ihre Veränderbarkeit inszeniert.⁷⁰

Dabei ist die Besonderheit des Rancière’schen Repräsentationsbegriffs zu bedenken, den er als eine normative Form der Identifikation bestimmter

67 Lehmann, 176.

68 Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, 2. Aufl. (Berlin: b_books, 2008), 25ff.

69 Vgl. Rancière, 39f.

70 Maria Muhle, „Politische Kunst als ästhetischer Realismus oder Leidenschaft des Realen?“, in *Politische Kunst?*, Texte zur Kunst, 20.2010, Nr. 80 (Berlin: Texte zur Kunst, 2010), 71f. Meine Hervorhebung.