

ROLF BOSSART / MILO RAU

DAS IST DER GRUND, WARUM ES DIE KUNST GIBT

Rolf Bossart Du hast im selben Alter Trotzki und Lenin gelesen, in dem andere Kinder „Die Schatzinsel“ verschlingen. Dann bist du mit 19 Jahren auf Reportage in den lakandonischen Urwald Mexikos zu den Zapatisten und hast deinen ersten Essay („Langues et Langages de la Révolution“) veröffentlicht. Kaum warst du wieder zurück in Europa, hast du begonnen, an der Universität Zürich Großdemonstrationen gegen den damals im Bildungssektor verschärft einsetzenden neoliberalen Rückbau zu organisieren. Hilft dieser Bezug auf die Jugend, um die Dinge, die du jetzt tust, zu verstehen? Was davon ist wichtig geworden?

Milo Rau Das meiste. Aus der Perspektive der existenzialistischen Psychoanalyse würde ich sagen, dass man sich in den Teenagerjahren selber entwirft und dass man diesem Entwurf dann auch nicht mehr entkommt. Das ist, neben allem Zufälligen und Fatalen, das Moment der Freiheit im Menschen. Bestimmte Bücher bewusst zu lesen, auch wenn es anstrengend ist; bestimmte Reisen zu unternehmen, auch wenn sie in irgendeinem deprimierenden Militärlager im Urwald oder im Gefängnis enden; den Kampf aufzunehmen, wo man ihn findet. Wobei das ein dialektischer Prozess ist: Ich habe ja mit 16, 17 Jahren nicht nur Lenin gelesen, sondern auch Tarantino geguckt, wie alle, die zu meiner Generation gehören. Ich bin neben meinen offensichtlich politischen Positionen ein geradezu extrem unpolitischer Mensch, ein völlig pedantischer Formalist. Nach meiner Arbeit als Veranstalter von Demonstrationen und Chiapas-Reisender habe ich ein paar Jährchen des L'art pour l'art eingelegt und zum Beispiel eine finanziell verheerende, geradezu lächerlich post-moderne Pynchon-Adaption gedreht („Paranoia Express“, 2002) – doch parallel dazu habe ich ernsthafte Kritiken für die „Neue Zürcher Zeitung“

geschrieben und Soziologie studiert. Auch später ist es irgendwie immer durcheinandergangen: Auf „Amnesie“ (2005), eine völlig realistische, wenn auch aktualisierende Gontscharow-Bearbeitung, folgte „Bei Anruf Avantgarde“ (2005), ironischer Meta-Agitprop. Und so ging es weiter bis heute: Direkt nach einer Aktion wie die „City of Change“ (2010/11) kam ein sehr klassisch geschriebenes und inszeniertes Stück wie „Hate Radio“ (2011/12). Es ist eine Art Charakterschwäche von mir, mir ständig selbst in den Rücken zu fallen.

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

Rau „Dichtes Beschreiben“, das gefällt mir. Mich interessiert als Künstler in erster Linie eine völlig praktische, völlig reale Involviertheit, ganz egal, ob sich das auf Gontscharow, ein Videogramm, eine zentralafrikanische Radiostation, eine politische Grundsatzfrage oder auf ein theoretisches Problem bezieht. Seit ich denken kann, war ich geradezu hypnotisiert von dieser Idee, dabei zu sein – in die Dinge, Bücher und Länder, für die ich mich interessiert habe, wirklich einzutauchen, sie tatsächlich zu bearbeiten. Nach der Gontscharow-Adaption habe ich eine Adaption von Euripides' „Bakchen“ („Montana“, 2007) gemacht, die das Original derart vollständig transformiert hat, dass der Zuschauer nicht die geringste Chance hatte, die Vorlage zu erkennen (von der nur ein halber Satz übrig geblie-

Wer hat damals meine Rolle gespielt?

Milo Rau

Wie alles mit mir losgegangen ist, weiß keiner, am wenigsten natürlich ich selber. Meine Eltern erzählen Geschichten (entweder haltlose Propaganda oder üble Nachrede), die Fotografien zeigen durchaus charmante, aber von der eigenen Erfahrung völlig unabhängige Szenen. Meine Kinderfotos: Das alles ist passiert, als ich woanders war, man kann Kinder so wenig fotografieren wie die Irokesen. War ich je-

ben war). Ich kann diese Leute, die Texte mit dem Leuchtstift anstreichen und sie dann von ihren Schauspielern in dieser oder jener Verrenkung aufsagen lassen, nicht verstehen. Um auf Lenin zurückzukommen: Als ich dreizehn war, da habe ich mich für Russland interessiert, also habe ich Russisch gelernt, nicht allzu ausdauernd, aber ich wollte jemand sein, der in dieser mythisch-politischen Welt tatsächlich Fuß fassen kann – in diesem „frohlockenden und blutschwitzenden Russland“, wie der Dichter Alexander Blok so hübsch sagt. Und als ich dann 2010 begonnen habe, nach Moskau zu fahren, da habe ich fast zwei Jahre gebraucht, bis ich auf die Idee mit den „Moskauer Prozessen“ gekommen bin. Denn das ist der Nachteil meiner Arbeitsweise: Es ist eine Dialektik von Vorstellen und Begreifen, von Ideen und völlig konkreten Umsetzungen, die sehr langwierig ist. Deshalb gibt es ständig Neukonzeptionen, was das Arbeiten z. B. für meinen Bühnenbildner Anton Lukas sehr anstrengend macht. Und genauso wie bei den „Moskauer Prozessen“ ging es mir mit „Hate Radio“, mit den „Letzten Tagen der Ceaușescu“, aber auch bei Adaptionen von Autoren wie Euripides oder Pynchon. Am Anfang steht immer dieser obsessive Wunsch, in die soziale und materielle, ja: in die phantasmagorische Bedeutungsdichte von etwas einzudringen.

Bossart Du brauchst in älteren Interviews ab und zu den Begriff der „sozialen Plastik“, allerdings in einem völlig anderen Sinne als Beuys, oder auch der „sozialen Phantasie“. Wie sind diese Begriffe genau gemeint?

Rau Ich gehöre ja zu einer Generation, die von den Ekstasen einer, sagen wir mal, analytischen Phantasie überfüttert wurde. Die einzige Sache, die ich im Gymnasium und dann im Studium immer wieder gelernt habe, ist die, dass man kritisch sein soll: Intelligenz, das hieß, bestehen-

mals ein Jahr alt? Habe ich jemals auf den Schultern meines Vaters gesessen? Habe ich tatsächlich an der Brust meiner Mutter gelegen? Wer hat damals meine Rolle gespielt?

Aber von Anfang an erinnere ich mich an die Bücher und an die Dinge, zusammenhangslos, ich erinnere mich an eine ständige Übersteigerung des Ich, an eine Art Heroismus der Erfahrung. Alles war hautnah, von Kollektivkräften durchzogen, von schmeichelhaften Drohungen und bitteren Versprechungen umstellt – eine futuristische Zeit. Mit sieben, acht Jahren war ich

der reine Held einer zukünftigen Geschichte, ich war Existenzialist voll und ganz.

Meine Mutter wurde nervös: Ihr Sohn hatte nur zurückgebliebene Kameraden, kräftige, treue und unbeschwerte Kinder, deren Eltern zu allem Übel auch noch rechtsradikal waren. Aber was sollte ich machen? Die intelligenten, sanften, bebrillten, nah am Wasser gebauten Kinder, die die Freunde meiner Eltern mitbrachten, ärgerten mich, sie drosselten das Tempo, sie brachten zu viel Persönlichkeit ins Spiel. Hatten sie nicht Körper, Hände, Augen? Standen wir nicht mitten im Gewitter der Atome?

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

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

Rau Genau. Eine soziale Plastik, wie ich sie verstehe, bedeutet „angewandter Surrealismus“, wie der Leiter des Moskauer Sacharow-Zentrums mei-

Seltsam: In meiner Erinnerung ist es immer Sommer, der Sommer ist die eigentliche Jahreszeit meiner Kindheit – sein Licht, seine Nächte, seine Vogelrufe, seine aufkeimenden Leidenschaften, seine großzügige Verneigung vor den Ausreden der Taugenichtse, seine Luxusdampferhaftigkeit. Auf dem Schnittpunkt von Abenteuer und Wissenschaft lebe ich, viele Jahre lang, die ganze Welt liegt wie ein geologischer Aufriss vor mir: die Feuer der Erde, die mineralischen Zeitalter, die Dinosaurier, die Siedlungen der Pfahlbauer, die römischen Thermen, die Schlachten des Mittelalters,

die Helden der Leichtathletik, Fantomas, die türkischen Reiterhorden, die Piraten, griechische, germanische und amerikanische Ungeheuer, Trotzki, Allende, Castro, dazwischen verwirrende weibliche Statuen und ganz zuoberst, fast wie ein Fleck, das braun verputzte Reihenhäuschen, in dem ich wohne. Jeder hat unendlich viel Zeit, die Leute lungern nächtelang herum, zanken und vertragen sich, lachen betrunken draußen im Garten. Lautlose Abgase zerstören die Wälder und schwärzen die Fassaden der Kirchen. Unbekannte Leute umarmen mich und brechen plötzlich in

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

Verwünschungen aus, als ihnen der Teufel in der Gestalt von Ronald Reagan im Fernsehen erscheint. TAMILISCHE TIGER klingeln an der Tür, Trotz-kisten fegen Gläser vom Tisch, die Katzen suchen sich heiße Steine zum Schlafen: das Heerlager einer Revolution, die siegen wird – jeder weiß es ...

Auszug aus: „Aus der Kindheit des Odysseus“, zuerst erschienen auf www.althussers-haende.org am 27. August 2008.



Entre engagement et esthétique

René Solis

La politique, Milo Rau est tombé dedans très jeune via un beau-père militant actif de la IVe Internationale et musicien de jazz. A 12 ans, Milo lisait „La Jeunesse de Lénine“ et „Ma Vie“, de Trotski. Six ans plus tard, il participe à Zurich et Genève aux premières manifestations du mouvement altermondialiste. „C’est là que j’ai fait mes débuts dans la mise en scène. J’étais chargé d’imaginer les parcours : pourquoi telle rue plutôt que telle autre, devant quelle maison s’arrêter,

quel discours pour quel lieu ? Comment donner forme à un rassemblement de 10 000 personnes ?“

Entre engagement et esthétique, Milo Rau n’a jamais fait la différence. Etudiant à Paris après avoir passé une bonne partie de ses études à Zurich, il suit les cours de Pierre Bourdieu. A 22 ans, il part pour Berlin continuer ses études de sociologie à la Freie Universität et commence à publier des critiques de théâtre, avant d’écrire son premier projet pour des élèves de l’académie Ernst-Busch, la prestigieuse école de théâtre. „C’était une adaptation des ‚Bon-



nes' de Genet, avec une mise en scène inspirée de ‚Querelle‘, le film de Fassbinder.“

Mais Rau s'émancipe assez vite des influences en imaginant par exemple une version de „Oblomov“ avec un amnésique qui oubliait vraiment où il était, ou en montant un music-hall sur des personnes souffrant du syndrome de Tourette. Un autre projet, intitulé „Dial A for Avant-Garde“, passe en revue un certain nombre de figures, de Brecht à Schlingensief, trublion majeur du théâtre allemand des années 90. Une séquence filmée fait grincer des dents : on y voit Brecht réussir un saut à moto au-des-

sus d'un groupe d'enfants juifs.

*Auszug aus: „Milo Rau, l'Histoire à la barre“,
zuerst erschienen in: „Libération“, 4. Juli 2013.*

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

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

So ist der Mensch

Maxi Leinkauf / Milo Rau

Maxi Leinkauf **Sie provozieren gezielt: Das Stück „Breiviks Erklärung“ wurde sogar verboten.**

Milo Rau **„Hören wir uns doch mal an, was Breivik sagt“ – das ist die Haltung meiner Inszenierung. Wenn die Wirklichkeit provoziert, dann ist eben die Wirklichkeit ein Skandal. Kunst darf nicht politisch korrekt sein.**

Leinkauf **Seit Schlingensiefel hält sich doch jeder Theatermacher für einen Provokateur.**

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

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

Wen soll das noch aufregen?

Rau Ach, das beginnt ja nicht mit Schlingensiefel, das ist das Wesen der Kunst in einer medialen Gesellschaft. Meine sogenannten Provokationen waren im Grunde interessante Missverständnisse – und die Reaktionen darauf. Kunst ist eine öffentliche Arbeit, ohne Reaktionen existiert sie nicht.

Leinkauf Welche haben Sie denn erlebt?

Rau In Rumänien oder in Russland sagten mir Leute, die meinen Film „Die letzten Tage der Ceaușescus“ gesehen hatten: Wir haben nie verstanden, warum du das Ehepaar so positiv dargestellt hast. Das war

mir gar nicht klar. Ich habe sie einfach als Menschen gezeigt.

Leinkauf „Hate Radio“, ein anderes Stück von Ihnen, spielt in Ruanda während des Genozids. Das ist für uns sehr weit weg.

Rau Ich will diese Geschichte aus Afrika herausholen und über meine Generation erzählen: über Männer, die in den neunziger Jahren Teenager waren. Ich war 1994 gerade 17, ein junger Mann, so wie 90 Prozent der Mörder in Ruanda. In „Hate Radio“ zeige ich, wie in „Breiviks Erklärung“, keine Extremisten, sondern eine völlig normale Jugend, die in einem historischen

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

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

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

Moment tötet. Es ist, das mag ein wenig absurd klingen, auch eine Studie über meine Jugend und Männlichkeit.

Leinkauf **Wo sind die Schnittpunkte?**

Rau Ich gehöre zur ersten Generation, die nach '89 erwachsen geworden ist, zu einer politisch nihilistischen Generation, also nicht so wie bei Sartre und seinem Existenzialismus: ich und das Absurde und mein schwarzer Rollkragenpullover. Der Nihilismus der Neunziger war leerer, banaler. Man hörte Nirvana und kümmerte sich einen Dreck um Ideologien.

Leinkauf **Das gilt auch für Zentralafrika?**

Rau Ja, aber dort ging diese Slackerhaltung übergangslos in den Genozid über. Meine Schauspieler schilderten mir das Leben in Ruanda vor dem Genozid als großen Karneval, einen Ausnahmezustand – die Studenten liefen mit Parkas rum, wuschen sich nicht mehr, machten Witze über den Tod. Im Bürgerkrieg wurde alles zum Scherz. Und eine Woche später vergewaltigten sie ihre Kommilitoninnen, folterten sie, brachten sie um ...

Leinkauf **Kann man Ruanda so einfach mit Schweizer Jugend gleichsetzen?**

Rau Es war mir und den Schauspielern wich-

auf der Bühne zu stehen, und das Ganze völlig entspannt gewissermaßen, also ohne dazwischen gesampelte Übersprungshandlungen: Das war einfach nicht zu verstehen.

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

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

tig, diese Grausamkeiten nicht als „afrikanische“ zu verhandeln. Aber vergleichen heißt nicht gleichsetzen. Die Inszenierung hält sich eng an die tatsächlichen Zustände im damaligen Ruanda, die natürlich anders waren als in der Schweiz. Der Wechsel nach 1989 war für Zentral-Afrika noch radikaler als für Europa. Da wurde ein Betondeckel weggeschoben, und es brach eine Freiheit aus, die im neonationalistischen Nihilismus endete.

Leinkauf **Und Sie machen daraus Theater.**

Rau **Ich suche dieses altertümliche katharische Moment, die sinnliche Erkenntnis:**

So ist der Mensch, so ist die Menschheit – was jetzt? Als ich das erste Mal in einen Arthousefilm ging, mit 18, war das zufällig „Die 120 Tage von Sodom“ von Pasolini. Das ist eine Gewaltorgie, noch dazu sehr zynisch. Der Film hat auf mich aber total reinigend gewirkt. Mir wurde da etwas über das tatsächliche Leiden der Menschen bewusst – dass Macht und Unterwerfung real sind, und dass man sich dagegen wehren muss.

Leinkauf **Wollten Sie immer Regisseur werden?**

Rau **Ich hatte als Jugendlicher drei Wunschberufe. Philosoph oder Soziologe, deswe-**

se Authentizitäts- und Ironie-Marathon: Die Schwierigkeit besteht darin, sich dem zu entziehen, ohne zynisch zu werden. Und das kann eben nur mit ganzem Einsatz gelingen: Wenn man mit der Gewissheit auf der Bühne steht, dass die eigenen Spielakte den Diskurs, die symbolische Ordnung oder auch die Geschichte der Menschheit irgendwie verschieben können. Wenn man wirklich die Verantwortung übernimmt. Als ich für „Die letzten Tage der Ceaușescu“ in Rumänien gecastet habe, habe ich mich ganz bewusst für die in Rumänien bekanntesten Fernseh- und Filmschauspieler entschieden. Also für Leute, die gewaltige Übung darin hatten, „den Ceaușescu“ zu spielen – und für die es eine Herausforderung, ein berufliches Risiko und rein schauspieltechnisch fast eine Unmöglichkeit war, ihm (und ihren eigenen Erinnerungen an ihn) noch einmal neu zu begegnen.

Bossart Man könnte in einem bestimmten Jargon das, was du tust, auch als Erinnerungsarbeit bezeichnen. Es gibt aber diesen Satz von dir, ich glaube, das war in einem der Gespräche, die du mit Friedrich Kittler für „Die letzten Tage der Ceaușescu“ geführt hast: Erinnerung ist nicht möglich ...
Rau Ja, die sogenannte Erinnerung ist immer schon erledigt, immer schon von jemand oder von etwas verwertet. Ich nehme deshalb in meinen Stücken grundsätzlich Vorgänge, Bilder und Problemstellungen auf, die medial derart überschrieben sind, dass Authentizität gar nicht mehr zur Debatte steht. Nehmen wir die Erschießung der Ceaușescu: Jeder kennt diese Bilder, ohne sie überhaupt gesehen zu haben. Konkret zu erinnern gibt es da nichts, nur eine Leere. Was ich also versuche, ist ein Paradox: die Herstellung einer absolut konkreten Konzentration auf das tausendfach Gesehene, auf das maximal Unkonkrete. Denn es reicht nicht, ein

gen wollte ich bei Pierre Bourdieu studieren, weil der mich so fasziniert hat. Dann Künstler, weil das in unserer Gesellschaft die Position ist, in der man die Dinge einfach mal ausprobieren kann, ohne Ethik- und Verwaltungsrat. Und der dritte war Kriegsreporter: jemand, der irgendwo hinget und sich die Dinge von Nahem anschaut. Ich habe dann glücklicherweise einen Beruf gefunden, der diese drei Dinge überblendet.

Auszug aus: „Mann der Tat“, zuerst erschienen in: „Der Freitag“, 30. November 2012.



Bild einfach ein bisschen zu dekonstruieren und dann irgendwie dahinter zu gucken, wie die postmoderne Vernunft sich das vorstellt. Es reicht auch nicht, ein Bild einfach abzubilden oder einige Leute zu befragen oder auftreten zu lassen, die dabei waren, als dieses Bild entstanden ist. Nein: Realismus, wie ich ihn verstehe, beschreibt jene spezifische Spannung, die es einem erlaubt, in ein Bild einzutreten wie in einen Wacht- raum – also obwohl man weiß, dass es sich eben nur um ein Bild handelt. Es ist ein dialektischer Vorgang, eine schauspielerische Praxis, die genau- so viel mit Phantasie wie mit Genauigkeit zu tun hat. „Hate Radio“ zum Beispiel haben wir geprobt, indem wir die Arbeit gemacht haben, die man in einem Radiostudio eben machen muss: das Sprechen in die Mi- krofone, die Kommunikation mit Anrufern, überhaupt das Kommunizie- ren mit Kopfhörern. Das alles ist sehr schwierig, braucht sehr viel Übung. Gleichzeitig haben wir Filme von Sonic Youth und Nirvana geguckt, dieses katatonisch-hysterische Neo-Punk-Getue, das Aufspringen und Zusam- mensacken, dieser müde, wütende Zynismus der frühen neunziger Jah- re. Und so sind wir, über den Umweg der Radiotechnik und einer Jugend- bewegung, an einen ganz anderen Ort gelangt ...

Bossart Bleiben wir noch einen Moment bei den theoretischen Vorausset- zungen. Es gibt auf deiner Homepage AlthussersHaende.org einen iro- nischen und trotzdem sehr interessanten Essay von dir mit dem Titel „Nachmittag eines Linksfaschisten“. Du beschreibst dort – als Antwort auf einen Kommentar – mit der Geste des melancholischen Historikers die Systemtheorie von Niklas Luhmann als das theoretische Gegenstück einer verlorenen Welt der funktionalen Beschaulichkeit. Ich selber, nur wenige Jahre älter als du, habe mit einem Freund noch zur Jahrtausend-



Stählern musste man werden

Milo Rau

Wir redeten noch eine Weile so weiter, bis wir beide unabhängig voneinander merkten, dass es an der Zeit sei, damit aufzuhören. Wir verabschiedeten uns, indem wir uns versprachen, uns demnächst anzurufen, um uns zu verabreden, und ich las wieder Luhmann. „Man muss darauf gefasst sein“, schrieb Luhmann in seinem unnachahmlich verkrampten Stil, „dass es in absehbarer Zeit zu atomaren Explosionen kommen wird, die den Erdball verwüsten.

wende die Performance „Luhmann in den Bergen“ veranstaltet, wo wir im Föhnsturm Luhmann-Zitate gelesen haben, um diese anschließend mit einem Katapult über die Felswand in die Tiefe zu schleudern. Was ist der Grund deiner Abgeklärtheit angesichts dieser so bestimmenden Theorie der neunziger und nuller Jahre?

Rau Luhmann war ein Genie, aber er war auch ein Beamter, ein Organisationstechniker. Eine Art Wiedergänger von Hegel, der einfach den Begriff „Geist“ durch den etwas moderner anmutenden Begriff „System“ ersetzt hat – wie er selbst in einem Interview gesagt hat. In seiner Theorie ist immer alles schon vorhanden, und alles, was neu dazukommt, wird sofort integriert. Das ist – rein phänomenologisch betrachtet – ganz offensichtlich die gefrorene, unwandelbare Welt der Blöcke. Aber 1989 war ich zwölf, und da war diese Welt, der objektive Grund der Luhmannschen Theorie, schon passé, obwohl diese Theorie natürlich, ähnlich dem Existenzialismus, erst mit etwa zehn bis fünfzehn Jahren Verspätung zur vollen gesellschaftlichen Entfaltung gekommen ist. Nach all dem Frankfurter-Schule-Jargon und dem ganzen Poststrukturalismus war das für meine Generation wie eine reinigende Epidemie, ein Stahlbad objektiver Unbeteiligung: In den neunziger und nuller Jahren haben fast alle meiner Freunde an der Uni im Luhmannschen Jargon ihre Arbeiten geschrieben – man kann sich das heute gar nicht mehr vorstellen. Und daher erfüllt mich das mit einer doppelten Melancholie, als persönliche Jugenderinnerung und als gewissermaßen historische Erinnerung an den intellektuellen Sound einer Epoche.

Bossart Also in keiner Weise mehr die Welt, aus der deine Projekte stammen.

Das wäre zweifellos ein markantes, einschneidendes, epochenwirksames Ereignis. Vorher und Nachher ließe sich deutlich unterscheiden.“

Als ich diese Sätze las und sich vor meinem inneren Auge Atompilze türmten, packte mich ein unwiderstehliches Verlangen nach den 80er Jahren. Ich hatte seit 1989 nicht mehr an die Atombombe gedacht, und da war ich gerade zwölf Jahre alt gewesen. Helligkeit, Wut und eine kraftvolle Traurigkeit um die Welt durchtosten mich. Datenströme rasten mein Rückgrat hinunter, verkrampten die Unterschenkel-

muskeln und richteten die Zehenspitzen himmelwärts.

Wie ein Süchtiger griff ich nach Meinekkes „Mode & Verzweiflung“ und las sein berühmtes Pamphlet, mit dem er – ohne es damals selber zu wissen – im Jahr 1981 das glorreiche kybernetische Jahrzehnt eröffnet hatte: „Nur die dümmsten und also die meisten unserer Generationengenossen machen uns immer wieder den Vorwurf, Faschisten oder Kommunisten zu sein. Während diese dümmsten und dennoch bemerkenswerten Generationengenossen ihr endgültiges Weltbild schnell erreicht

Rau Absolut nicht. Ab und zu sagt ein Dramaturg, so, Milo, mein Lieber, wir machen jetzt eine Spielzeit, die heißt „Die Stadt als Maschine“ oder „Utopia“, was fällt dir dazu ein? Und da denke ich dann immer, schöne Idee für die zwanziger oder von mir aus achtziger Jahre. Ich selber lebe eher in einem milizionären Zustand, ich lebe im Gefühl, es ist alles total am Zerfallen, es gibt überhaupt keine Großsysteme mehr. Und daher vielleicht auch mein leicht totalitärer Zug in Projekten wie „City of Change“, weil ich immer denke, man muss doch die Dinge zusammenfassen unter einer neuen Fahne, unter einer neuen kollektiven Symbolik. Man muss den Massen wieder eine Form geben, eine neue Klasse, ein neues Bewusstsein schaffen. Für mich ist die Postmoderne vorbei, es gibt keinen Zustand, es gibt überhaupt nichts mehr, was dekonstruiert werden muss mit irgendwelchen Derrida- oder Adornotricks. Es hat sich auskritisiert, es hat sich ausdekonstruiert. Vielmehr muss etwas konstruiert werden aus dem ideologischen Trümmerfeld, vor dem wir stehen. Das ist der Zugriff, der mich interessiert.

Bossart Im Titel des erwähnten Essays nennst du dich, ebenfalls halb ironisch, einen „Linksfaschisten“. Du ziehst die Verbindung zu einem alten Zitat von Thomas Meinecke, in dem er „Härte für die Sensibelsten“ fordert. Und nun hat kürzlich bei deinen „Moskauer Prozessen“ der rechtsnationale Ankläger und TV-Moderator Maxim Schewtschenko den Begriff Liberalfaschist gegen „Pussy Riot“ in Stellung gebracht. Gibt es da einen Zusammenhang?

Rau Den gibt es. Ja, man sollte gerade den Sensibelsten das Härteste zumuten. Denn ohne jetzt alte Floskeln wiederholen zu wollen, so will ich doch gern darauf hinweisen, dass wir in einer Welt leben, in der alles, und zwar

haben, überprüfen wir Kybernetiker unsere Denk- und Handlungsweisen durch ihre Anwendbarkeit auf die Moderne Welt, welche ja ihrerseits in permanentem Wandel ist; und so müssen wir unsere Wachsamkeit in Spiel und Revolte der ständig veränderten Situation anpassen: Heute Disco, morgen Umsturz, übermorgen Landpartie. Dies nennen wir Freiwillige Selbstkontrolle. Es gilt, gerade die Sensibelsten Westeuropas für die Revolte zu gewinnen. Die Schwierigkeit ist nur, von den Sensibelsten das Härteste zu fordern.“

An dieser Stelle musste ich kurz aufla-

chen. „Linksfaschist“, zischte ich. Und noch einmal: „Linksfaschist.“ Ich hatte dieses lustige Wort noch nie laut gesagt. Aber Meinecke hatte alles völlig richtig formuliert. Wieso sollten die Sensiblen nicht mal hart sein? Wieso sollten immer nur die Unsensiblen hart sein? Wem war eigentlich damit gedient? Ich erinnerte mich an einen kleinen Urlaub, den ich vor zehn Jahren in der Bretagne gemacht hatte, im westlichsten Dorf Europas: Le Conquêt. Dort warf ich mich mit einem Taucheranzug ins Meer, denn ich war irgendwie zur Überzeugung gekommen, dass Europa große Verände-

wirklich alles, kapitalistisch organisiert und je nach Geschmack mit populistischen oder neoliberalen Begriffen dekoriert ist: unsere Arbeit, unsere Herzen, unser Bewusstsein. Wir sollten lernen, das als Schicksal, als Fatum zu begreifen, gegen das man mit völlig antiken Mitteln ankämpfen muss. Das meine ich mit einem Post-Luhmannianischen Zustand: Die Rationalität, das Menschliche schützt sich nicht irgendwie von selbst, wir sind nicht entspannte Beobachter einer völlig befriedeten Welt, so wie das vielleicht in den Achtzigern der Fall gewesen sein mag. Nein, Zivilisation im Hegelschen Sinn ist menscheitsgeschichtlich der Ausnahmezustand, Anerkennung und Humanität müssen ständig von Neuem kollektiv erworben werden. In einem solchen Zusammenhang erhält das Schimpfwort des Liberal- oder Linksfaschismus plötzlich seinen positiven Sinn – denn in Wahrheit steht die aufklärerische Linke doch immer, wo sie leninistisch auftritt, an der Grenze zum Linksfaschismus. Anders formuliert ist Linksfaschismus einfach die Erscheinungsform des Willens zur Gegenmacht. So antwortet zum Beispiel der bewusst auf Leni Riefenstahls Theorie der „heroischen Reportage“ anspielende Begriff der „heroischen Öffentlichkeit“, von dem wir vorher kurz sprachen, auf die sogenannte „kritische Öffentlichkeit“: die nörgelnd und besserwischerisch im Abseits steht, anstatt konsequent und diszipliniert einzugreifen ins Getriebe der Wirklichkeit.

Bossart Nicht zufällig erlebt eine Sache wie Disziplin in der Linken aktuell eine Renaissance. Der Philosoph Alain Badiou sieht in der Disziplin das Einzige, was die verarmten und marginalisierten Massen haben. Oder der marxistische Religionsphilosoph Ton Veerkamp prägte jüngst das Wort von der „Disziplin der Freiheit“ als Schlüsselbegriff für die Bewah-

rungen bevorstanden. Stählern musste man werden. Bereit musste man sein. Tagsüber las ich, abends trank ich mit ein paar deutschfeindlichen Meeresbiologen Wein und Schnaps. Um sie zu provozieren, behauptete ich, mein Großvater sei bei Stalingrad gefallen. Sie brausten auf, sie tobten, aber einer stellte sich auf meine Seite und sagte: „Sein Großvater hatte nicht die Wahl.“ Ich nickte heftig, leibhaftig sah ich meinen imaginären Großvater vor mir, wie er nach Osten marschierte. Mir traten die Tränen in die Augen, wie ich so allein im Gewühl dieser Meeresbiologen stand, ohne

Großvater. Unter perfekter Verwendung des Konjunktivs sagte ich: „Hitler hätte ihn erschießen lassen, wenn er nicht nach Stalingrad gegangen wäre.“

Mein richtiger Großvater war, als mein erfundener von einer russischen Kugel getroffen wurde, damit beschäftigt, vom Amriswiler Kirchturm aus die Bombardierung Friedrichshafens zu beobachten.

Auszug aus: „Nachmittag eines Linksfaschisten“, zuerst erschienen auf www.althussershaende.org am 28. September 2008.

rung der zivilisatorischen Errungenschaften wie Rechtsstaat und Gerechtigkeit seit der Zeit des alten Israel.

Rau Ich merke gerade, dass ich Badiou und ähnliche Philosophen immer in Südfrankreich gelesen habe. Und ich glaube, wir sollten eine Philosophie entwickeln, die gewissermaßen unter dem Himmel des Südens, in Aktionen entsteht und nicht in den Seminarräumen der FU. Das ist, glaube ich, die Grundproblematik der aktuellen deutschen Philosophie, die gerade dabei ist, mit einem Vierteljahrhundert Verspätung Badiou und Rancière zu rezipieren: Sie lesen diese Texte, die auf völlig konkrete Probleme der achtziger und neunziger Jahre antworten – auf den Untergang des kommunistischen Experiments und die Kleingeistigkeit der Nouveaux Philosophes zum Beispiel – und machen daraus eine rein philologische Seminarübung! Denken wir dagegen an unsere Gymnasialzeit zurück, denken wir an Typen wie Camus, so besteht der Charme seiner Schriften ja gerade im Versuch, die Dinge auf einer metaphysischen Ebene zu ordnen und sie gleichzeitig völlig existenziell auszulegen. Die Philosophie, oder besser: die philosophische Ästhetik, die mich persönlich interessiert, verkoppelt universalistische Ansprüche mit einer Art Aktionismus im Angesicht des Objekts, mit einfachsten Vorgängen und Verrichtungen. Es geht mir nicht um den Wunsch nach kommunitaristischer Übersichtlichkeit: Aber was macht es im globalen Kapitalismus für einen Sinn, beispielsweise das indische Kastenwesen oder die postpolitische Lobby-Demokratie zu dekonstruieren, wenn man die sexuelle und lohnmäßige Ausbeutung der indischen Näherin oder die Impotenz des westeuropäischen Wutbürgers aufheben will? Das primäre Problem ist hier nicht das Kastenwesen oder die Demokratie, sondern die konkrete Ver-

Das Innerste, was dieser Mensch hat

Friedrich Kittler / Milo Rau

Milo Rau **Mich hat erstaunt, dass bei all den Gesprächen, die ich bei den Recherchen zum Ceaușescu-Projekt geführt habe, das mediale Gedächtnis das individuelle in gewisser Hinsicht überschrieben hat in den letzten zwanzig Jahren.**

Friedrich Kittler **Ja.**

Rau **Alles, was auf Video ist – und jeder weiß sehr gut, was dokumentiert ist und was nicht – ist gewissermaßen ... da ist immer**

kopplung dieser Systeme mit dem Kapitalismus. Das war die Innovation der Zapatisten, die sich sagten: Okay, indigener Traditionalismus schön und gut, aber wir verweigern uns jetzt mal der touristischen Folklore, zu der die kapitalistische Logik uns zwingt. Wir verkoppeln das mal mit was anderem, mit den Luftsprüngen einer postmodernen Symbolpolitik, mit der Idee einer territorialen Sezession ...

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

Rau Wie gesagt, dieser Film war künstlerisch und finanziell ein absoluter Reinfluss. Ich war zu jener Zeit ein mehr oder weniger bewusstloser Vertreter der letzten postmodernen Generation. Einer dieser bedauernswerten Tarantino-Klone, die zu viele Filme gesehen haben und jetzt eben auch einen machen wollen. Und wenn es geklappt hätte, hätte ich vielleicht sogar weitergemacht oder ich hätte mich dann später in die Berliner Schule flüchten müssen, um einen Kontrapunkt zu setzen. Wie auch immer, das ist alles nicht passiert. Aber was an meiner Arbeit haften geblieben ist, ist diese postmoderne Assemblage-Logik: Dass ich mir zum Beispiel für die „Zürcher Prozesse“ Leute zusammengesucht habe, die in alle Winde verstreut sind, um mit ihnen unter dem Vorwand eines Prozesses eine „Schweiz“ zusammenzubauen, die in dieser Verdichtung unmöglich ist, die nicht existiert – die also, interessanterweise, um ein Vielfaches realer ist, als sie es in der Wirklichkeit, in der freien Wildbahn je sein könnte. Im Grunde ist also meine Art, auf der Bühne Realität zu erzeugen, durch und durch postmodern. Denn dass man die junge Muslima, den verbohrt

ein Durcheinander von Dingen, die sie nur aus dem Fernsehen wissen können und anderen, die sie selber erlebt haben. Und das gleicht sich dann irgendwie ab, das nähert sich an.

Kittler **Das kennt wohl jeder von sich selbst: Urlaube, die man mit der Kamera aufgenommen hat, sind irgendwo anders, irgendwie entfremdet. Man sollte da vermutlich ein bisschen aufpassen.**

Rau **Es gibt eine sehr schöne Stelle bei Claude Simon: Eine Figur erinnert sich ihr ganzes Leben lang an eine bestimmte Situation. Es handelt sich um eine sehr**

dichte, atmosphärische Erinnerung, in der diese Figur mit einem Pferd einen Pass überquert. Naja, es ist eben so eine Claude-Simon-Situation, aber dieses Ereignis, dieses Pferd und der Pass sind das Innerste, was dieser Mensch hat. Alles, was er später erlebt, hängt irgendwie damit zusammen, mit dem unterschweligen Heroismus in diesem Bild. Sein ganzes Leben ist davon motiviert. Und dann stößt er auf einen Kupferstich aus dem 18. Jahrhundert. Dieser Kupferstich zeigt genau diese Situation: Pferd und Reiter, die einen Pass überqueren. Und da versteht diese Figur, dass sein

alten protestantischen Pfarrer, den zynischen Redakteur, den linken Intellektuellen, den Rechtsprofessor und die Beamtin vom Sozialamt in einen Topf schmeißt und als Regisseur total wertfrei agieren lässt: Das ist ja mehr oder weniger das Gegenteil von dem, was man instinktiv als engagiertes, politisches Theater bezeichnen würde.

Bossart Wie meinst du das?

Rau Zum einen handelt es sich natürlich um eine Inszenierungsstrategie: Mit einer klaren Werthaltung würden meine Sachen nicht funktionieren. Die Leute würden mir nicht glauben. Sie vertrauen mir zu Recht nur, weil sie sehen, dass es mich wirklich interessiert, und zwar ohne bestimmte Vorstellung und ohne Vorurteil. Wie funktioniert ein Massenmord? Was denkt sich dieser Breivik eigentlich? Wie funktioniert die Schweiz? Ich gehe im Grund immer noch genauso an meine Projekte heran wie bei „Paranoia Express“ mit all den dort auftretenden Agenten, den Pistolengefechten und alpinen Liebesnächten. Ich denke mir das Ganze anfangs immer als großes chaotisches Spektakel, und nach jedem Schritt wird es dann klarer und einfacher, bis am Schluss eine nahezu klassizistische Kühle herrscht. Ich recherchiere ja immer sehr lange und sehr ausführlich vor Ort, spreche mit sehr vielen Leuten. Aber nicht, um irgendwelche Dokumente zu finden, die ich dann abbilden oder verfremden könnte: Nein, um ein Gefühl zu bekommen, eine Legitimation dafür, im Anschluss völlig frei zu assoziieren. Das Schreiben eines Stücktexts dauert bei mir deshalb immer sehr lange und ist äußerst mühsam, denn das ist der Übergang von den Tatsachen, von den Erzählungen zu etwas wie einer realen Situation, die von sich aus spricht. Und während Castorf das dann so inszenieren würde, dass du ständig merkst, dass hier asso-

Allerpersönlichstes die Erinnerung an einen Kupferstich ist ...

Kittler ... den er vielleicht als Kind mal gesehen hat ...

Rau Ja. Gewissermaßen ist das sehr ähnlich dem, was wir gemacht haben: auszugehen von Bildern, von diesem Überschrie-bensein, von diesem medialen Nukleus in unseren Köpfen, dieser eigentlich organischen Realität der Videogramme. Ich wusste schon als 12-Jähriger, als ich die Ceaușescus an ihrem Tischchen sah, dass ich irgendwann etwas daraus machen würde. Und von da an setzt sich die Erinne-

rungsmaschine in Bewegung. Von hier aus entfalten sich die Situationen und Erzählweisen. Aber am Anfang ist das Bild ...

Auszug aus: „So wird man Historiker“, zuerst erschienen in: „Die letzten Tage der Ceaușescus. Materialien, Dokumente, Theorie“, Berlin 2010.

ziiert wird, so ist das bei mir gerade das, was ich ausschalte, was mich nicht interessiert: Ich liebe die Strenge, die Kühle, den gleichsam traumatisierten, gefrorenen Blick. Ich bin ein Postmoderner ohne postmodernen Gestus.

Bossart Ich würde sagen, was du machst, ist die Kolonisierung der Postmoderne. Der Trick dabei ist, sich gegenüber der Postmoderne so zu verhalten, als wäre sie eine rückständige, aber an Rohstoffen reiche Kultur, die nicht durch Zähmung, sondern vielmehr durch Unterdrückung und konsequente Ausbeutung kolonisiert werden muss, zu ihrem und zu unserem Nutzen. Aber ich habe noch eine letzte Frage: Wir waren vor einiger Zeit zusammen in einer Gesprächsrunde mit angehenden Schauspielern. Und du wurdest nach den Motiven der Menschen gefragt, die bei deinen Projekten mitmachen, weil sie sich darin ja existenziell involvieren und aussetzen, weil sie sich zuweilen auch in Gefahr begeben: Auf viele deiner Projekte folgten Prozesse, Medienkampagnen und Morddrohungen. Du hast geantwortet, dass diese Menschen bei deinen Projekten mitmachen, weil sie etwas mit sich selber klären wollen, weil sie sich einer Sache stellen, weil sie ein Statement machen wollen. Du erwähntest das Beispiel der Schauspielerin Sascha Soydan, die in „Breiviks Erklärung“ die Gerichtsrede des Massenmörders Breivik verliest und von sich aus immer wieder sagt: Komm, lass uns das noch mal aufführen!

Rau Jaja, das ist so. Wir werden „Breiviks Erklärung“ übrigens bald auch in Brüssel im EU-Parlament und in Oslo spielen, wo die Performance ja eigentlich hingehört. Denn wie Sascha Soydan ebenfalls mal gesagt hat: Die Züge fahren auch dann ab, wenn wir nicht zum Bahnhof gehen; wir können uns die Breiviks anhören oder nicht, jedenfalls hören sie nicht



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

Au théâtre, nous ne sommes jamais dans un rêve: nous sommes toujours réveillés

Jean-François Perrier / Milo Rau

Jean-François Perrier **Selon vous, qu'est-ce que le théâtre peut apporter de plus, par rapport aux films documentaires et aux témoignages enregistrés?**

Milo Rau **Ce qui m'intéresse, c'est de montrer ce que personne ne voit vraiment. Avec „Hate Radio“ par exemple, c'était le studio et le quotidien des animateurs. Il s'agissait de révéler la banalité du génocide à travers**

le travail quotidien des animateurs et journalistes. On les voit s'amuser et boire une bière, tandis que les cadavres s'amoncellent hors du studio. Le théâtre permet de montrer la face cachée. Par ailleurs, il permet de s'adresser à chacun. Car au théâtre, nous ne sommes jamais dans un rêve: nous sommes toujours réveillés.

Auszug aus: „Entretien avec Milo Rau“, zuerst erschienen in: Programmheft des Festival d'Avignon, Juli 2013.