

Milo Rau

Alles extrem wahr

Der Schweizer Theaterregisseur Milo Rau befeuert mit seinen sogenannten Reenactments die zeitgenössische Kunstdebatte. Wirkt Theater als politischer Eingriff, oder wird die Politik als Theatralik entlarvt?

Von Stefan Howald

Ja, ich halte das von Milo Rau kürzlich veröffentlichte Pamphlet «Was tun?», das die taz das «politische Buch des Jahres 2013» genannt hat, letztlich für neoleninistisches Geschwurbel, mit der Betonung auf Geschwurbel (siehe WOZ Nr. 44/13). Was nicht daran hindern soll, manche von Raus theatralischen Produktionen spannend und einige seiner essayistischen Provokationen anregend zu finden. Anlass dazu bietet ein neues Buch über und mit Rau, herausgegeben von Rolf Bossart. Es dokumentiert seine bisherigen Werke, mit viel eigenen und fremden Interpretationen umrankt.

In den vergangenen fünf Jahren hat Milo Rau sechs Projekte durchgeführt – «Die letzten Tage der Ceausescus» (2009), «City of Change» (2011), «Hate Radio» (2011), «Breiviks Erklärung» (2012), «Die Moskauer Prozesse» (2013) und «Die Zürcher Prozesse» (2013). Sie alle laufen unter dem Begriff des Reenactment, der (theatralischen) Wiederholung, Wiederherstellung und zugleich Verdichtung von Realität. Rau stützt sich auf das von ihm gegründete «International Institute of Political Murder», in dem er mit einem Team dokumentarisches Material zusammenträgt. Im Mittelpunkt der Projekte steht eine konkrete Aufführung auf einer Bühne, verbunden mit einem Überbau aus Videos, Kongressen, Interviews, Dokumentationen: Theorie- und Medienarbeit sind ein integraler Bestandteil seiner Kunst.

Der Schock des Dokumentarischen

In diesen Reenactments lassen sich zwei oder drei unterschiedliche Formen ausmachen. In «Die letzten Tage der Ceausescus», «Hate Radio» und «Breiviks Erklärung» werden dramatische und traumatische Ereignisse der jüngeren Geschichte durch ProfischauspielerInnen nachgestellt. Die jüngsten «Moskauer Prozesse» und «Zürcher Prozesse»

stellen hingegen Prozesssituationen mit realen AkteurInnen her und ermöglichen einen offenen, wechselnden Ausgang. «City of Change», mit vielfältigen Aktivitäten in St. Gallen durchgeführt, ist noch einmal etwas anderes, nach eigenem Bekunden eine «soziale Skulptur» oder «Plastik», ein Eingriff in den öffentlichen Raum und zugleich eine Auseinandersetzung mit herrschenden Diskursformen.

Für die Produktionen, die sich auf realgeschichtliche Ereignisse beziehen, wählt Rau schockierende Ereignisse – das summarische Gerichtsverfahren und die Erschiessung des rumänischen Diktatorenpaars Ceausescu; der Völkermord in Ruanda; der norwegische Massenmörder Anders Breivik. Durch die nachträgliche Bearbeitung wie durch die theatralische Distanz sollen diese politischen Morde oder Massenmorde neu verstanden werden, «zwar extrem verdichtet, aber trotzdem der Wahrheit entsprechend», oder in einer von Raus hyperbolischen Formulierungen: «extrem wahr». Nun war das auch der Anspruch des Dokumentartheaters in den sechziger Jahren. Dessen Höhepunkt bildet Peter Weissens «Die Ermittlung» (1965) über den Frankfurter Auschwitz-Prozess, dem Stücke wie «Der Stellvertreter» (1963) von Rolf Hochhuth und «In der Sache J. Robert Oppenheimer» (1964) von Heinar Kipphardt vorangegangen waren. Rau, der sich immer wieder in weltgeschichtliche Traditionen stellt, führt solche näher liegende Vorläufer nirgends an. Dabei liesse sich bei Peter Weiss durchaus etwas lernen. Etwa zum Verhältnis von Konkretion und Abstraktion in der Bearbeitung des dokumentarischen Materials, auch über die Dialektik von Opfer und Täter, die Rau gelegentlich als vollkommen neue Erkenntnis präsentiert.

Der Eingriff in die Realität

Anders funktionieren jene Prozessinszenierungen, in denen aktuelle Themen durch reale AkteurInnen verhandelt werden. Durch ihr offenes Ende setzen sie sich von historischen Schauprozessen ab (von deren schaudernder Faszination sie allerdings zehren); eine näher liegende Tradition ist das «Vietnam War Crimes Tribunal» von 1966, besser bekannt als Bertrand-Russell-Tribunal, bei dem viele ZeugInnen vor einem prominenten Schiedsgericht eine Anklage gegen die USA und ihre Verbündeten wegen Kriegsverbrechen verhandelten. Damals wie heute geht es um einen Eingriff in die Politik und um die Frage: Wie wirksam kann ein solcher Prozess sein? Das Russell-Tribunal beeinflusste die öffentliche Meinung und trug, ein wenig, zum späteren Abzug der US-Truppen bei, weil es sachliches und moralisches Gewicht hatte und in einer historischen Konstellation mit sozialen Bewegungen verbunden

war. Es gab in der Folge weitere Tribunale, zu Lateinamerika, dann zu Deutschland oder zur Psychiatrie, mit abnehmender Bedeutung bis hin zur Wirkungslosigkeit. In den letzten Jahren wurden internationale Tribunale gegen Multis lanciert, die hierzulande weitgehend ignoriert werden konnten.

Raus Inszenierungen werden nicht ignoriert, im Gegenteil. Praktisch jede ist mit heftiger medialer Aufregung oder einem «Skandal» verbunden.

Tatsächlich: «Breiviks Erklärung», in der die Verteidigungsrede des Massenmörders vor Gericht integral verlesen wird, ist eine Provokation, die westliche Gesellschaften mit den Verdrängungen rechtsradikaler Denkmuster konfrontiert. Aber reicht die Provokation für eine «tieferen Wahrheit»? Den erzielten Schock interpretiert Rau zuweilen durchaus traditionell kathartisch: Läuterung durch emotionale Abreaktion. Doch um die Einzelnen und die Gesellschaft über ihr Unbewusstes aufzuklären, braucht es eine weiter gehende Analyse. Rau bettet «Breiviks Erklärung» zuweilen analytisch ein. Was einen Zirkelschluss ergibt: Nur wer das Manifest von Breivik zuvor genau studiert hat, kann der theatralischen Inszenierung einen analytischen Effekt abgewinnen. Was also leistet da die theatralische Form? Aber, meint Rau dann, diese diskursiven Elemente gehören gerade zur Inszenierung. Oder auch nicht. Zuweilen soll der Text laut ihm nämlich ganz für sich selber sprechen, was durchaus auch für Rechtsextreme kathartisch wirken könnte. «Sobald sie wirklich hören, was Breivik sagt, würde es schwierig sein, hinterher noch dazu stehen zu können.» Womit Katharsis und Analyse durch hybride Naivität ersetzt werden.

Von Moskau nach Zürich

«Die Moskauer Prozesse» vom März 2013 sind Milo Raus spektakulärstes Werk, weil dabei Repression am Ort der Repression inszeniert worden ist. Sie haben in einer autoritären Gesellschaft wichtige Diskussionen ausgelöst, so wie die gegenwärtigen Greenpeace-Aktionen und -Prozesse.

Die Fallhöhe zu den «Zürcher Prozessen» vom vergangenen Mai um die vermutlichen rassistischen undsoweiter Tendenzen der «Weltwoche» hätte dann nicht grösser sein können. Was war deren Resultat? Ein bisschen feuilletonistische Aufregung über die «Selbstentlarvung» der «Weltwoche»-VertreterInnen. Ansonsten agiert die «Weltwoche» weiter wie bisher. Allerdings erklärte Rau, die Zeitschrift sei ja nur der Anlass für darüber hinaus reichende Fragen gewesen, wahlweise der vorverurteilende «Schaujournalismus» oder rassistische Denkmuster der SchweizerInnen oder der westlichen Gesellschaften allgemein. Ja

schon. Doch ist Rau wohl auf seine eigene Form des Reenactment hereingefallen: Die Prozessform präfigurierte nämlich das Material und die Perspektive. Da es um genau definierte Straftatbestände ging, war ein Freispruch für die «Weltwoche» abzusehen, trotz zuvor verkündetem Anspruch auf einen offenen Ausgang. Worauf Rau unwirsch auf seine eigene Spielanlage reagierte und wütend mit den Weicheiern der Schweizer Linken abrechnete, die die «Weltwoche» zu wenig hart angepackt hätten.

Niemand hat erwartet, dass die «Weltwoche» nach den «Zürcher Prozessen» kathartisch geläutert ihre Haltung ändert oder angesichts eines LeserInnenschwunds oder eines Inseratenboykotts gleich eingeht. Ausser vielleicht Rau selbst. Denn seine Ansprüche, wie das Reenactment in die Realität eingreift, variieren extrem, reichen vom radikalen Umsturz bis zum eher Bescheidenen. Etliche KritikerInnen überhäufen sein Werk mit grossartigen Meriten: Rau «haucht dem uralten Gerichts-drama qua Wendung ins Performative neues Bühnenleben und utopisches Potenzial ein» («Theater heute»). Die Szenen von Milo Raus Stücken «werden sich in den individuellen und kollektiven Gedächtnissen sedimentieren und sie werden an künftigen Konstruktionen und Rekonstruktionen dieser Ereignisse Anteil haben» (Sandra Umathum). Rau zieht dem verderblichen «Zeitgeist den Boden unter den Füßen» weg («Frankfurter Rundschau»), ja, er zerschlägt den «gordischen Knoten», der die abendländische Philosophie seit 200 Jahren stranguliert (Rolf Bossart).

Nun gehört Klappern zum Handwerk, aber dieser messianische Anspruch macht Texte von und zu Rau gelegentlich schwer erträglich. Vor allem wird damit an die Fallhöhe zwischen Anspruch und Realisierung und an die Widersprüche zwischen den eigenen Ansprüchen erinnert.

Da ist etwa die verkündete «Rückkehr zur Realität». Wahlweise auch zu den grundlegenden Wahrheiten der Menschheit. Natürlich ist Rau und seinen MitstreiterInnen bewusst, dass solche Begriffe nicht ganz so einfach sind, Kunst und «Realität» sich nicht fein säuberlich trennen lassen. Die Rückkehr zum, die Enthüllung des «Realen»? Eigentlich, heisst es dann wieder, soll vor allem ausgestellt werden, wie Realität durchs Symbolische hindurch konstruiert wird. Oder wie das Politische längst selbst theatralisch geworden ist. Vielleicht bewegt sich alles doch nur im Raum des Theatralischen, das immer schon symbolisch ist.

Am komplexesten ist dieses Verhältnis 2011 in St. Gallen thematisiert worden. Während des mehrwöchigen Projekts «City of Change» versuchte eine fiktiv-reale Gegenregierung, konservative Symbole in Besitz zu nehmen und umzudrehen, wollte den «Alltagsverstand» (Gramsci) praktisch bearbeiten, um ihn dem Ausländerstimmrecht günstiger gesinnt zu

machen. Wiederum wurden sehr unterschiedliche positive Wirkungen verkündet: dass die Medien plötzlich sensibler übers Thema berichteten, dass viele in St. Gallen jetzt fürs Ausländerstimmrecht seien. Mittlerweile allerdings ist der Alltagsverstand wieder so konservativ wie zuvor, das Stimmrecht für AusländerInnen ist als politische Initiative nicht weiter verfolgt worden, und eine entsprechende Abstimmung hätte keinerlei Chance.

Der Künstler zieht weiter

Der Künstler hat seine Marke gesetzt, darauf zieht er weiter und überlässt den anderen die Knochenarbeit. Nichts gegen eine Arbeitsteilung zwischen Kunst und Politik; ärgerlich ist nur, wie Milo Rau etwa in seinem Pamphlet «Was tun?» über diejenigen herzieht, die solche Knochenarbeit zu leisten versuchen.

An anderen Stellen betont er durchaus die Offenheit seines Ansatzes, die der komplexen und widersprüchlichen Welt gerecht zu werden versucht. Um dann gleich wieder zu verkünden, dass seine Kunst das alles schon richten werde, dialektisch synthetisiert. Rau überschreitet alle falschen Gegensätze und hebt sie auf: Als Künstler ist er «zugleich Politiker und Wissenschaftler», die Trennung von praktischer und theoretischer Arbeit macht er hinfällig, die «Barriere zwischen passivem Zuschauen und aktivem Nachvollzug» fällt, Politik und Kunst verbinden sich «von allein», indem die Zuschauenden zu «Akteuren» in einer Situation werden, «zu der sie sich verhalten müssen».

Damit sind wir wieder beim Geschwurbel. Vielleicht sollte Rau sich gelegentlich weniger vernehmen und seine Produktionen für sich selber sprechen lassen.

Rolf Bossart (Hrsg.): «Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder». Theater der Zeit. Berlin 2013. 192 Seiten. Fr. 26.90.

Dieser Artikel erschien in der WOZ – Die Wochenzeitung Nr. 1+2/14 vom 9. Januar 2014; siehe www.woz.ch