

Issue 28 (2021)

## „Ergreifendes Realtheater“

### Tendenzen von Bertolt Brechts und Peter Weiss' Theatertheorien in Milo Raus Schauspielstücken und Dramenpoetik<sup>1</sup>

Nadeschda Springer

Universität Bielefeld

Abstract

*In dem Beitrag wird untersucht, ob Milo Raus Schauspielkonzeption in eine Traditionslinie mit den Theorien von Bertolt Brecht und Peter Weiss eingeordnet werden kann. Dabei stellt sich die Frage, ob sich Rau lediglich der Merkmale seiner Vorgänger bedient oder sie weiterentwickelt. Die Untersuchung zeigt, dass Rau sich zwar an den Theorien von Brecht und Weiss orientiert, diese aber radikaler umsetzt, wodurch er nicht nur hinsichtlich der Theaterpraxis, sondern auch bezüglich der Rezeptionsweise neuartige Vorgehensweisen hervorbringt.*

Keywords:

Milo Rau – Bertolt Brecht – Peter Weiss – Episches Theater – Dokumentarisches Theater

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0253-7306>

How to cite: Springer, Nadeschda. „Ergreifendes Realtheater“ Tendenzen von Bertolt Brechts und Peter Weiss' Theatertheorien in Milo Raus Schauspielstücken und Dramenpoetik“. *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 116–145.

DOI: 10.34314/FOGS2021.00007

## **„Ergreifendes Realtheater“**

# **Tendenzen von Bertolt Brechts und Peter Weiss' Theatertheorien in Milo Raus Schauspielstücken und Dramenpoetik<sup>2</sup>**

Nadeschda Springer

Milo Rau wird immer wieder mit Peter Weiss verglichen (zit. n. Rau „Moskauer Prozesse“ 40) und sogar als „Bertolt Brecht unserer Zeit“ (zit. n. Augustin PR 4) bezeichnet. Diese Parallelen werden auch in der bisherigen Forschung zu Raus Reenactments und seinem Prozess- und Tribunaltheater aufgegriffen; seine Schauspielstücke und sein Erzähltheater finden dagegen nur wenig Beachtung. Da die drei Dramatiker trotz ihrer Ablehnung des ‚klassischen‘ Theaters dennoch Schauspielstücke konzipiert haben und in diesen bewusst mit der Gegenüberstellung von Spiel und Realität arbeiten, scheint eine Analyse dieser vielversprechend.

Stellt man sowohl die theoretischen Überlegungen als auch die Stücke von Brecht und Weiss gegenüber, ergeben sich zunächst Unterschiede hinsichtlich der Offenlegung des Theaterapparats oder der Objektivität der Schauspieler\*innen. Während Brecht Inhalte verfremdet und kommentiert, will Weiss diese möglichst originalgetreu wiedergeben, ohne den Theaterapparat sichtbar zu machen. Trotz dieser ersten Differenzen sind grundlegende Übereinstimmungen festzumachen. Dies betrifft insbesondere

ihre Einstellung zum Theater und ihre Ansprüche an dieses; beide wollen – wenn auch unter verschiedenen Vorzeichen – die Realität und somit gesellschaftliche Prozesse korrigieren und verändern. Dabei spielt bei beiden Theatermachern die Darstellung von Realität auf der Bühne eine große Rolle. Zieht man nun Raus Poetik und Stücke hinzu, lässt sich diese Parallele zwischen Brecht und Weiss auch in seinen Texten wiederfinden, da er nicht nur in bisherige Prozesse eingreifen will, um sie zu verändern, sondern auch den Anspruch hat, auf der Bühne neue Realitäten zu erzeugen. Ob sich diese anfänglichen Übereinstimmungen zwischen den Arbeiten der Dramatiker bestätigen und sie in eine Traditionslinie eingeordnet werden können, soll in diesem Artikel untersucht werden. Dabei orientiere ich mich an folgenden Leitfragen: (1) Deckt sich Raus Schauspielkonzeption hinsichtlich der Realitätsdarstellung und der damit einhergehenden antizipierten Wirkung mit den Überlegungen und Umsetzungen der Theorien von Brecht und Weiss? (2) Vereint Rau innerhalb seiner Schauspielstücke die Theorien von Brecht und Weiss? (3) Bedient sich Rau lediglich der Merkmale seiner Vorgänger oder entwickelt er sie weiter, um eine neuartige Inszenierungspraxis und Dramentheorie hervorzubringen?

Als Thesen möchte ich vorab festhalten, dass trotz einiger Differenzen bei der Umsetzung der theoretischen Überlegungen in den Stücken alle drei Dramatiker gemein haben, dass sie neue Realitäten schaffen, die als Anstoß für gesellschaftliche Veränderungen dienen sollen. Dementsprechend kann Rau in eine gemeinsame Traditionslinie mit Brecht und Weiss eingeordnet werden. Dies muss jedoch nicht bedeuten, dass Rau lediglich die Merkmale seiner Vorgänger übernimmt. Stattdessen nutzt er sie als Ausgang, um die Theatertheorien durch die Vermischung der Ansätze von Brecht und Weiss – aber auch durch die Progression der einzelnen Merkmale – weiterzuentwickeln, was zu einer neuartigen Radikalität auf der Bühne führt.

### **Milo Rau – Der globale Realismus**

Globaler Realismus – so nennt Rau seine Theatertheorie und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf seinen Anspruch, dass sich die „Kunst auf Augenhöhe der Globalisierung“ (Bossart 7) begeben muss. Nur dann könne sie mit „globalen Realitäten arbeiten“ (ebd.), um sie nicht mehr nur zu beschreiben, sondern um neue Realitäten hervorzubringen (Rau „Dritte Vorlesung“ 118), womit folglich in gesellschaftliche und politische Strukturen eingegriffen würde. Für die Theaterpraxis bedeutet dieser globale Anspruch konkret, dass die Räume und Grenzen des Stadttheaters überschritten werden müssen. Rau zufolge könne man „nur außerhalb Europas zum Ethnologen des europäischen Denkens und der europäischen Praxis werden.“ (Rau und Bossart *Wiederholung* 237) Künstler\*innen müssen demnach reisen, um Distanz zu ihrem Umfeld zu gewinnen, damit sie Erfahrungen sammeln (Rau und Bossart *Wiederholung* 235) und sich von vorgeformten Gedanken lösen. Nur so könne durch Distanz Nähe hergestellt werden, was Rau die Dialektik des globalen Realismus nennt (Rau und Bossart *Wiederholung* 236). Auffällig ist hierbei die Nähe zu Brechts Verfremdungseffekten, die eine hinterfragende Haltung des Publikums anregen sollen, da „Vorgänge und Personen des Alltags, der unmittelbaren Umgebung, [...] für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes [haben]“ („Kurze Beschreibung“ 163) und kritiklos hingenommen werden.

Mit Raus geforderter Distanz geht der schon erwähnte Veränderungsdrang einher. Seiner Theorie nach wäre es ein Trugschluss, anzunehmen, dass die über den Grenzen hinaus gesammelten Eindrücke einfach auf der Bühne abgebildet werden könnten. Die Realität kann nicht einfach abgebildet werden, weil es „keinen realistischen Zugriff, kein realistisches Thema per se“ (Rau und Bossart „Was ist globaler Realismus“ 34) gibt. Daher existieren für Rau weder Dokumentarfilme noch das dokumentarische Theater (ebd.). Stattdessen muss die Kunst durch die Schaffung neuer Realitäten die Welt verändern und etwas „aus dem ideologischen Trümmerfeld, vor dem wir stehen“ (Rau und Bossart „Grund“ 29) konstruieren, damit aktuelle Katastrophen jenseits von Mitleid und Angst vorstellbar gemacht werden (Rau und Bossart *Wiederholung* 236). In seinem Gender Manifest, einer ‚Richtlinie‘ seiner Theaterarbeit in Gent, fasst Rau dies wie folgt zusammen: „Es geht

nicht mehr nur darum, die Welt dazustellen. Es geht darum, sie zu verändern. Nicht die Darstellung des Realen ist das Ziel, sondern dass die Darstellung selbst real wird.“ (144) Dass dieser Gedanke utopisch ist, sieht Rau ein, wenn er zugibt: „Kunst wird aber nie Machtpolitik sein.“ (Rau und Bossart *Wiederholung* 240) Doch zeichnet sich Kunst durch ihre künstlerische Freiheit aus, wodurch sie Dinge ausprobieren kann, die der Politik zunächst verwehrt bleiben. Das Theater nimmt daher die Rolle eines „Vor-Augen-Führer[s]“ (ebd.) und „Vorbereiter[s]“ (ebd.) ein und beeinflusst die Machtpolitik, indem es „symbolisch“ (ebd.) zeigt, was möglich wäre. Diese Alternativen sollen bei dem Publikum den Gedanken evozieren: „Das ist geschehen, das war real – und es kann wieder real werden.“ (Rau und Bossart „Proletarier“ 73) Dadurch wird deutlich, dass die Gegenwart keine Naturkraft, sondern von uns gemacht ist, was bedeutet, dass sie nicht unveränderlich ist und man Widerstand leisten kann (Rau und Bossart „Was ist zynischer Humanismus“ 47). Der Theaterabend soll nach Rau zeigen, dass man „ins Getriebe der Welt, ins Getriebe der Geschichte“ (Rau und Bossart „Was ist globaler Realismus“ 42) eingreifen kann. Daher ist die Gegenwart für ihn auch „nur noch ein Übungsraum, in dem die Zukunft sich zu realisieren hat“ (Rau und Bossart *Wiederholung* 247) und eine Zeit der Pilotprojekte (Rau und Bossart „Was ist zynischer Humanismus“ 52), um Veränderungsansätze zu erproben, bevor sie in der Realpolitik übernommen werden.

### **Bezüge zu Brecht in den *120 Tagen von Sodom***

In seinem Stück *Die 120 Tage von Sodom* kommt Rau seinem Anspruch nach, mit Menschen zusammenzuarbeiten, die von den verhandelten Themen selbst betroffen sind. So arbeitet das Schauspielhaus Zürich in diesem Stück, in dem Fragen hinsichtlich der Pränataldiagnostik und der Abtreibung von Föten mit einer diagnostizierten Behinderung gestellt werden, mit dem Theater HORA, „eine[r] (Kultur-)Werkstatt für Menschen mit einer IV-zertifizierten<sup>3</sup> ‚geistigen Behinderung‘“ („Wir, die ‚IV-Zertifizierten‘“), zusammen.

Hinsichtlich der Grundkonzeption des Stückes arbeitet Rau mit der Textgrundlage von Marquis de Sade und dem Film von Pier Paolo Pasolini, der als Vorlage genutzt wird, um Szenen aus dem Film nachzuspielen. Auch inhaltlich orientiert sich Raus Posttext an den Prätexten von Pasolini und de Sade, indem die Schauspieler\*innen zumindest zeitweise Rollen aus dem Original verkörpern, die Handlung nacherzählt wird und einzelne Szenen in entsprechender Chronologie nachgespielt werden. So entsteht auch auf der Bühne das Setting, dass die drei Herren der „Elite“ (Rau *Sodom* 27) – womit die Täter gemeint sind –, gespielt von den Schauspielern des Schauspielhauses, ihre Opfer, in diesem Fall die Schauspieler\*innen des HORA Theaters, gefangen nehmen, missbrauchen und foltern. Im Stückverlauf changieren diese intertextuellen Bezugnahmen mit Monologen, welche die Schauspielenden als sie selbst vortragen, mit Interviews, bei denen die Mitglieder des HORA Theaters zu ihren privaten Lebenswegen befragt werden und mit dem Nachspielen des letzten Abendmahls und Jesus’ Kreuzigung.

Vor dem eigentlichen Stücktext zählt Rau zunächst die Namen der beteiligten Schauspieler\*innen auf. Dabei werden statt der Rollen lediglich ihre echten Namen und ihre Zugehörigkeit zum Theater genannt. Dieses Wissen führt besonders in den Situationen, in denen suggeriert wird, die Schauspieler\*innen stehen als sie selbst auf der Bühne und erzählen von persönlichen Eindrücken, zur Irritation auf Seiten der Rezipient\*innen, da die Frage im Raum steht, ob es sich nicht dennoch um ein Spiel handelt und deshalb von einer nur scheinbaren Authentizität ausgegangen werden muss. Da es sich bei den Beiträgen um private Schilderungen handelt, können wir nicht beurteilen, was wirklich geschehen ist. Dies soll aber auch nicht das Ziel der Untersuchung sein. Zwar kann den dargelegten Informationen mit Skepsis begegnet werden. Doch wird sich zunächst darauf eingelassen, dass es sich bei diesen Inhalten um die Realität handelt, da das Stück diesen Anschein vermittelt und mit dem Gegenüberstellen und Verwischen der Grenzen zwischen den unterschiedlichen Spiel- und Wirklichkeitsebenen arbeitet.

Im Sinne Brechts Verfremdungseffekts legt Rau schon vor dem Einsetzen des eigentlichen Stücktextes den Theaterapparat offen und deutet darauf hin, dass auf der Bühne Schauspieler\*innen stehen. Dieser Gestus des Zeigens wird im Verlauf wiederholt in die Unterhaltungen, welche die Schauspielenden als sie selbst führen, eingebaut. Dabei fragt eine Person des Schauspielhauses immer ein Mitglied des HORA-Ensembles, ob er oder sie eine Situation spielen kann. So fragt Michael Grandjean, ob er spielen könne, wie er stirbt (Rau *Sodom* 62), woraufhin der Regieanweisung zu entnehmen ist: „*Grandjean schließt die Augen und spielt Sterben.*“ (ebd.) All diesen Szenen des Zeigens ist gemein, dass das Gezeigte zu einem anderen Zeitpunkt beim Nachspielen Pasolinis Films aufgenommen wird. Durch die vorherigen ‚Übungen‘ wird in den Szenen des Films deutlich, dass die Schauspielenden emotionale Handlungen wie Leiden, Weinen oder auch eine Vergewaltigung ad hoc darstellen können und daher nur spielen. Dies verhindert bei den Zuschauenden eine Einfühlung in die Figuren bzw. in die Gesamtsituation. Das epische Theater dürfe nach Brecht aber nicht bei der Erzeugung von Emotionen haltmachen, sondern müsse sie untersuchen („Kleine Liste“ 70). Bei Rau könnte die erzeugte Distanz der Rezipient\*innen zum Spiel ein Anstoß für die kritische Hinterfragung der dargestellten Szenen sein, weshalb sein Stück bezüglich der Spielweise des Ensembles und dessen offensichtlichen Zeigens eine Übereinstimmung zu Brecht aufweist.

In einer weiteren Szene nimmt die Intensität, mit der bei dem Publikum eine kritische Haltung erzeugt werden soll, noch einmal zu, indem Dagna den Vorgang auf der Bühne kommentiert und kritisch infrage stellt, wieso Fäkalien im Mund einer Frau etwas Anderes als im Mund eines Mannes repräsentieren und wieso nur in den Mündern der HORA-Mitglieder „Scheiße“ sei (Rau *Sodom* 49). Mit diesen Fragen eröffnet Dagna die Möglichkeit, nicht nur stückinterne Gegebenheiten in den Blick zu nehmen, sondern die Perspektive zu erweitern und gesellschaftliche Vorgänge zu diskutieren. Statt eine Antwort zu geben, richten sich Dagnas Fragen an das Publikum, da sie unbeantwortet bleiben und ihr – nicht nur metaphorisch – der Mund gestopft wird, wie den Regieanweisungen zu entnehmen ist: „*Dagna wird von den Kollegen mit Scheiße*

*gefüttert, sie sträubt sich und verlässt den Tisch*“ (ebd.). Folglich müssen sich die Rezipient\*innen selbst mit den Fragen auseinandersetzen, wodurch sie mitunter die kritische Haltung übernehmen. Diese (implizite) Aufforderung zur Kritik ist für Brecht ein elementares Merkmal seines Schauspielkonzepts. Die Schauspielenden müssen Distanz zur Figur wahren und zur Kritik auffordern, da sie dadurch die Verwandlung und Illusion nicht vollziehen (Brecht „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“ 54), die lediglich eine starre Variante einer Figur präsentieren würde. Nach Brecht müsse vielmehr gezeigt werden: „Wie er ist, muß er nicht bleiben“ („Kleines Organon“ 34). Im Stück bleibt es jedoch bei der gegenwärtigen Situation, weil die Mitglieder des HORA Theaters und Dagna nach ihrem Einwand mit Fäkalien in Form von Pudding gefüttert werden, wogegen sie sich vehement wehren. Dies wirkt im besonderen Maß provokant, da Dagna im Moment zuvor jene gesellschaftskritischen Fragen thematisierte. Wurden die Zuschauenden bereits für die Kritik sensibilisiert, werden sie an dieser Stelle mit der kritisierten Ungerechtigkeit konfrontiert. Dies führt unter Umständen zum Empören, was als Ansporn dienen kann, die Situation ändern zu wollen. Möglich wäre aber auch die Interpretation, dass die Geschichte eben nicht veränderbar ist, da sie sich auch hier wiederholt. Fraglich wäre, ob deshalb nicht – auch nach Rau selbst – ein symbolisches Ereignis gezeigt werden müsste, das jene Veränderung enthält, um in Anlehnung an Brechts Historisierung zu zeigen, dass der Mensch Einfluss auf die Geschichte hat. Wenn jedoch das HORA-Ensemble mit den Gefangenen in Konzentrationslagern gleichgesetzt wird, wie ich im Folgenden darlegen werde, stellt sich die Frage, ob Rau nicht entgegen Brechts Historisierungsgedanke lediglich in der Vergangenheit verharret.

Wie bereits erläutert, überlagern sich im Stück durch das Verwischen der Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion die Wirklichkeits- und Spielebenen. Dies wird zum einen dadurch erreicht, dass wir als Publikum nicht abwägen können, ob die Schauspieler\*innen nicht auch die anscheinend ‚realen‘ Erzählungen über ihre persönlichen Erfahrungen nur spielen. Zum anderen bewirken aber auch die intertextuellen Verfahren, dass ‚reale‘ und fiktive Szenen ineinander verschwimmen. Als Beispiel hierfür dient das Interview zwischen Dagna,

Fabienne und Gianni. Dagna befragt Fabienne zunächst, ob sie einen Freund habe, und im Anschluss das Paar, ob sie verliebt seien, wie sich dies anfühle und ob sie heiraten wollen (Rau *Sodom* 41). Dies kann strukturell mit dem Original von de Sade in Verbindung gebracht werden, da die Männer ein Casting veranstalten, um die ‚besten‘ Jungen und Mädchen für ihr perfides Vorhaben auszuwählen, bei dem sie sich nach deren Herkunft und Person erkundigen (de Sade 53 bzw. Pasolini 14:44). In Anlehnung an Gérard Genettes Intertextualitätstheorie besteht hierbei eine Nachahmung, die als Unterkategorie der Hypertextualität<sup>4</sup> angehört, „da die Struktur der Befragung zwar übernommen, jedoch mit einem anderen Inhalt gefüllt wird.“ (Springer) Anschließend formuliert Dagna die Anweisung, die beiden Verliebten sollten sich küssen und streicheln, woraufhin Remo die Funktion der Regie übernimmt und sagt: „Jetzt die Sex-Szene.“ (Rau *Sodom* 42) Dies ähnelt den vier Herren, die nach einer initiierten Eheschließung ein jugendliches Brautpaar zum Geschlechtsverkehr zwingen (Pasolini 35:10). Bei Rau folgt das Nachspielen einer Szene bei Pasolini, in der einer der Jungen und eine Dienerin, die ein Verhältnis haben, von den vier Herren beim Sex ertappt und erschossen werden (Pasolini 01:18:08). Zuvor stellt sich der Junge mit erhobener Faust vor seine Mörder, um seinen Widerstand zu signalisieren. Eben dies erfolgt auch auf der Bühne, auf der Nikolai, Sara und Noha das Paar trennen und sie erschießen. Gianni streckt zuvor ebenfalls seine Faust in die Höhe (Rau *Sodom* 42). In dieser Szene ist der Übergang von zunächst persönlichen Schilderungen von Gianni und Fabienne zum Nachspielen der Sequenz bei Pasolini bzw. auch von Hyper- zur Intertextualität<sup>5</sup> fließend (Springer). Während zu Beginn des Interviews eben dieses dem Prätext ähnelt, es aber private Auskünfte über Gianni und Fabienne beinhaltet, stimmt das Ende der Szene nicht nur strukturell, sondern auch inhaltlich mit der Vorlage überein, wodurch die Grenze zwischen ‚authentischen‘ Informationen und der fiktiven Folie für das Stück verschwimmen. Dies bezweckt, dass das Paar mit den Opfern der vier Herren gleichgesetzt wird, da nicht mehr eindeutig beurteilt werden kann, wann sie sich selbst präsentieren und wann sie ihre Rolle angenommen haben. Des Weiteren erfolgt aufgrund einer Kontamination<sup>6</sup> auch eine Gleichstellung des

HORA-Ensembles mit Gefangenen der Konzentrationslager. Dies kann damit begründet werden, dass bei der Interpretation des Posttextes im Sinne einer Kontamination auch immer Lesarten des Prätextes transportiert werden. Rezipient\*innen, die mit dem Diskurs über Pasolinis Film vertraut sind, könnten so die Gleichsetzung der HORA-Mitglieder auch mit dem Holocaust verknüpfen, da die Grausamkeiten in Pasolinis Film auch „als Darstellung von Gräueln der deutschen Lager“ (Theweleit 88) interpretiert wurden (Springer).

Dass trotz der bewussten Überlagerung des HORA Theaters mit den Opfern aber eben jene von Brecht geforderte Veränderung als eine Art symbolisches Ereignis, wie es Rau beabsichtigt, im Stück eintritt, ergibt sich durch die Gesamtbetrachtung des Stückes. Innerhalb der Interviews widersprechen die befragten Mitglieder des HORA Theaters immer wieder den Schauspieler\*innen des Schauspielhauses Zürich, die diese mit Vorurteilen konfrontieren. Indem zum Beispiel Michael Nora fragt: „Was fehlt dir?“ (Rau *Sodom* 24), begegnet er ihr nicht mit einer neutralen Haltung, sondern geht von dem Vorurteil aus, einem Menschen mit Behinderung müsse etwas fehlen, womit er ihr eine ‚Unvollständigkeit‘ unterstellt. Dies wird von Nora aber dementiert, da sie lediglich, wie alle Menschen, ihre „Ecken“ (ebd.) und Kanten habe. Zum einen suggeriert dies, dass bei Menschen nicht davon ausgegangen werden kann, dass sie ‚vollständig‘ oder ‚normal‘ seien. Wenn Nora aber wie alle anderen ‚unperfekt‘ ist, „integriert sie sich, anstatt sich abzugrenzen, wie es Michaels Ausgangsfrage beabsichtigt.“ (Springer) Zum anderen kann aber auch Noras Umschreibung der Ecke eben jene Abgrenzung hervorrufen, da Abweichungen einen erst individualisieren und Nora sich so vom ‚Mainstream‘ der Gesellschaft distanziert (ebd.). Auch wenn mit diesen Lesarten unterschiedliche Deutungen ihrer Aussage einhergehen, bleibt jedoch ihre Grundhaltung gleich; Nora fehlt nichts, auch wenn Michael dies behauptet. Neben dieser Korrektur antwortet sie auch auf Michaels nachfolgenden Kommentar „Du siehst gar nicht behindert aus. Bist ein hübsches Mädel“ (Rau *Sodom* 24) schlagfertig, da sie ihm durch ihre Frage, ob dies ein Kompliment oder eine Beleidigung sei (ebd.), signalisiert, dass er sie mit seinem vermeintlichen Kompliment dennoch beleidigt. Da Nora seine verbalen Angriffe gewitzt abwehrt und seinen Annahmen

widerspricht, gewinnt sie im Gegensatz zu Michael, der ausfällig wird und sich fragt, ob Nora gestört sei (ebd.), an Sympathie und eröffnet dem Publikum einen Einblick in ihre Sicht. Zusätzlich zu derartigen Situationen durchbrechen die Mitglieder des HORA Theaters die Klischees und Vorurteile aber auch, indem sie zeigen, dass der Theaterabend und ihr Auftritt durch nichts ‚behindert‘ wird. Dadurch wird „die Bühne trotz aller Gewalt indirekt für einen Abend zur Bühnen-Utopie“ (Springer), da „wir alle gleich sind“ (Rau *Sodom* 62) und es im Theater unwichtig ist, ob „du ein herzloses Arschloch / Oder behindert“ (Rau *Sodom* 38) bist. Trotz der Gleichstellung des HORA Theaters mit den Opfern der vier Herren bzw. mit Gefangenen der Konzentrationslager erzeugt Raus Stück dennoch ein symbolisches Ereignis, da gängige Ansichten desavouiert werden und ein Raum geschaffen wird, in dem die Meinung des HORA-Ensembles zählt und sie das Publikum vom Gegenteil der Vorurteile überzeugen können. Diese neue Perspektive bildet dabei eine entscheidende Veränderung und kann in Anlehnung an Brechts Historisierung als Wendepunkt innerhalb der Geschichte angesehen werden, da gezeigt wird, dass es möglich ist, sich von veralteten Ansichten zu lösen sowie diese zu überwinden und in neue Blickweisen zu transformieren.

### **Bezüge zu Brecht in *Orestes in Mosul***

*Orestes in Mosul* ist eine Kooperation von Kunsthochschulen und Theaterhäusern aus Gent, Bochum sowie Mossul, die in Teilen in Mossul produziert wurde. Im Stück werden auf eine Leinwand Szenen projiziert, die in Mossul gemeinsam mit ansässigen Schauspielenden aufgenommen wurden. Auch werden Aufnahmen gezeigt, welche die Zusammenarbeit und die Zustände vor Ort dokumentieren. So ergibt sich ein Wechselspiel aus nachgespielten Szenen aus der *Orestie*, dem Berichten von eigenen Erfahrungen und dem Dokumentieren der Arbeit in Mossul. Dabei suggerieren die Schauspielenden auf der Bühne einen Austausch mit den auf der Leinwand gezeigten Iraker\*innen, wodurch sich die diverse Ebenen überlagern.

Wie bei den *120 Tagen von Sodom* wird auch in *Orestes in Mosul* mit diversen Verfremdungseffekten gearbeitet. Eine der ersichtlichsten Offenlegungen des Theaterapparates wird dadurch hervorgebracht, dass die Schauspieler\*innen auf der Bühne, aber auch in den Videoeinspielern ihre Kostüme anziehen (Rau *Orestes* 01:17:45) und man Elsie dabei zusehen kann, wie sie beim Sprechen auf der Bühne ihre Krone feststeckt, bevor sie in ihre Rolle steigt (Rau *Orestes* 35:40). Dieser Aspekt zieht sich durch das gesamte Stück, da die Schauspieler\*innen auf der Bühne immer erst ihre Kostüme anziehen, wenn sie bereits als sie selbst agiert haben. Dies verstärkt die Wahrnehmung der Personen als sie selbst und nicht als ihre Rolle, so dass eine Distanz zu den Figuren aus der *Orestie* aufgebaut und dieses Nachspielen als Spiel signalisiert wird. Dass die Schauspieler\*innen als sie selbst auf der Bühne stehen, wird auch in diesem Stück durch die gegenseitige Benennung mit ihren echten Namen markiert. Um des Weiteren die Einfühlung in die Figuren zu verhindern, wie es von Brecht gefordert wird, damit sich rational mit dem Geschehen auseinandergesetzt werden kann, beschmieren sich die Schauspieler\*innen deutlich sichtbar mit Kunstblut (Rau *Orestes* 01:03:06). Dies nimmt der darauffolgenden Szene, in der Orest seine Mutter Klytaimnestra, deren Geliebten Aigisthos und die Haushälterin tötet, die potentielle Dramatik und Illusion des gewaltvollen Todes. Dadurch, dass sie das Blut schon zuvor auftragen, wird zum einen schon im Vorfeld auf die Gewalt hingewiesen und zum anderen deutlich, dass es sich nur um Kunstblut handelt, das zu einem späteren Zeitpunkt im Stück von den Schauspielenden selbst wieder abgewischt wird (Rau *Orestes* 01:20:26). Empathie für die Figuren zu entwickeln, ist hierbei in gewisser Weise gar nicht notwendig, da es offenkundig ist, dass ihnen kein Leid zugefügt wird.

Neben dieser Vorwegnahme werden im gesamten Stückverlauf immer wieder Informationen zum Inhalt der *Orestie* gegeben und erläutert, bevor die Szenen nachfolgend aufgeführt werden. So fasst Johann schon in den ersten Minuten den Inhalt der *Orestie* kurz zusammen (Rau *Orestes* 01:31). Die Schauspieler\*innen selbst greifen daher die wichtigsten Ereignisse vorweg, wodurch sie die Rolle der

Erzählinstanz einnehmen. Dadurch lenken sie die Konzentration der Zuschauenden auf die Spielweise und nicht auf den Inhalt, da das Spiel im weiteren Verlauf an Spannung verliert. Zugespitzt werden diese Vorwegnahmen in einer Szene, in der Khalid seinen Schauspielkollegen fragt: „Duraid, that play we are rehearsing, what is it about“ und dieser antwortet: „It is a story about revenge.“ (Rau *Orestes* 30:44) An dieser Stelle wird nicht nur erläutert, was passiert, sondern schon erklärt, wie die Inhalte interpretiert werden können. Dies muss aber von den Zuschauenden überprüft werden, wodurch sich insgesamt und auch aufgrund der weiteren Verfremdungseffekte der Fokus auf das kritische Hinterfragen der Inhalte und der Spielweise verlagert und hinsichtlich des Nachspielens der *Orestie* keine emotionale Einfühlung angestrebt wird.

Ähnlich, wie es auch schon im Stück *Die 120 Tage von Sodom* umgesetzt wird, wenn Robert Remo fragt, wer die Rollen der vier Herren übernehmen soll (Rau *Sodom* 23), ist eine derartige Rollenzuweisung auch bei *Orestes in Mosul* gegeben. Im Gespräch zwischen Baara und Susana fragt Letztere die irakische Schauspielschülerin: „Do you want to be a part of our theatre performance?“ (Rau *Orestes* 08:48) Daraufhin teilt sie ihr die Rolle der Iphigenie zu. Dies entlarvt erneut die Situation auf der Bühne lediglich als Spiel und erweckt den Eindruck, die Zuschauer\*innen wohnen einem Probenprozess bei. Dieser Anschein wird auch dadurch erzeugt, dass zwischendurch immer wieder von den Proben im Irak berichtet wird. Wie in einem Making-of kommentieren die Schauspieler\*innen auf der Bühne die eingeblendeten Aufnahmen aus Mossul mit Erklärungen wie: „We looked for places to shoot several scenes of our *Oresteia*.“ (Rau *Orestes* 24:05)

Auch wenn durch diese Mittel die Illusions- und Emotionsbildung eingeschränkt werden und das Stück deutlich seine ‚Gemachtheit‘ markiert, entsteht dennoch eine Doppelbödigkeit, die sich aufgrund des Charakters eines Spiels im Spiel ergibt. Beim Nachspielen der *Orestie* antwortet die Haushälterin auf Agamemnons Frage, ob sie überhaupt wüssten, was er in Troja gemacht hätte: „Yes, we saw it, every night on television“ (Rau *Orestes* 44:22). Indem durch die Antwort die Handlung

verfremdet wird, geht mit dem Verweis auf den Fernseher parallel auch eine Bezugnahme zur Gegenwart einher. Dies ist, auch im Sinne eines Vergleichs mit Brechts epischem Theater, von Vorteil, um eine Realität außerhalb des Spiels und der zugehörigen Fiktion abzubilden, wodurch bei den Zuschauenden „jene gewünschte Haltung der realistischen Betrachtung, die in einer Welt vorsätzlicher Verwirrung der Begriffe, bewußter und unbewußter Verfälschung der Gefühle so nötig ist“ (Brecht „Über die Literarisierung der Bühnen“ 255), hervorgerufen werden soll. Als problematisch könnte sich hier aber herausstellen, dass die Distanz und der rationale Zugang nur hinsichtlich der *Orestie* hervorgerufen werden. Die Erzählungen der Schauspieler\*innen über ihre eigenen Erfahrungen und über die Zustände, die im Irak während der Einnahme durch den IS und auch heute aufgrund der damit zusammenhängenden Konsequenzen herrschen, haben trotz ihres dokumentarischen Stils das Potenzial, entgegen einer rationalen Beschäftigung Mitleid zu erzeugen. Dem könnte entgegengesetzt werden, dass sie die Hinrichtungen, die sie im Zusammenhang mit dem IS-Terror schildern und in ihr Nachspielen der *Orestie* einbauen, schon zu Beginn vorwegnehmen (Rau *Orestes* 05:47) und rational erklären, wie vorgegangen werden muss (Rau *Orestes* 36:24). Durch dieses Beschreiben und Zeigen ähnelt Raus Stück Brechts Gestus des Zeigens. Im Kontext eines fiktiven Spiels entdramatisiert das Zeigen die dargestellte Situation und führt damit zur emotionalen Distanz und einem rationalen Zugang. Fraglich ist jedoch, ob der Vorgang einfach auf die Realität übertragen werden kann oder ob nicht erst das Zeigen eine emotionale Anteilnahme hervorruft, weil zu Beginn des Stückes auf die Tatsache hingewiesen wird, dass Exekutionen in der Realität durchgeführt wurden (Rau *Orestes* 04:30). Wir haben es also nicht mit einem Spiel zu tun, das entlarvt werden soll, sondern mit einem realen Geschehen, das dem Publikum erklärt wird und dieses zu Voyeurist\*innen macht. Eben jene Anteilnahme kann das Potenzial besitzen, dass sich die Zuschauenden in die Hinrichtungen hineindenken und davon emotional beeinflusst werden.

Ähnliches passiert, wenn das Publikum am Ende des Stückes mit dem Ton eines Videos konfrontiert wird, das Khalid der Theatercrew zukommen ließ und die Reaktionen auf eine Explosion festhält. Neben den

Stimmen auf dem Video erklärt Risto, dass auf dem Video Leichen und Blut zu sehen sind (Rau *Orestes* 01:32:17). Auch wenn die Zuschauenden die Inhalte nicht sehen können, evozieren die Schreie und Beschreibungen eine Vorstellung des Geschehenen. Außerdem können sich die Zuschauer\*innen den Inhalten nicht entziehen. Sie sind quasi gezwungen, sich die Angst- und Verzweiflungsschreie anzuhören, so dass Rau seinem Publikum keinen Platz zum Wegsehen bzw. -hören gibt (Levine 148). Zusätzlich durch Ristos anschließende Wut und Verzweiflung, die er äußert, indem er sagt: „What can I do? I can only watch and play. This makes me aggressive“ (Rau *Orestes* 01:33:00), werden die Zuschauenden indirekt darauf hingewiesen, dass auch sie im Theater nur zuschauen. Auch werden sie mit der Situation alleingelassen, da das Stück mit einer Aufnahme Ristos Betäubung im Krankenhaus vor einer Operation endet. Diese sei für ihn „a moment of peace“ (Rau *Orestes* 01:33:33). Dies klingt nach einer negativen Aussage des Stückes. Resultiert aus dem Austausch der Theatergruppen und der gesamten Produktion die endgültige Lehre, dass wir keinen Einfluss auf die geschilderten Zustände haben und nur im Moment der Betäubung unseren Frieden finden, weil wir dadurch die Welt verlassen? Mit einer derartigen Negativität widerspricht Rau nicht nur Brechts Veränderungsdrang, sondern auch sich selbst, da zwei grundlegende Ansprüche seiner Theatertheorie fehlen würden: „Die Erkenntnis der historischen Gemachtheit der Situation. Und damit die Erkenntnis ihrer demokratischen Veränderbarkeit.“ („Dritte Vorlesung“ 100) Betrachtet man also lediglich die stückinternen Informationen, fehlt auf den ersten Blick das symbolische Ereignis, das alternative Handlungsmöglichkeiten und das Potenzial zur Veränderung aufzeigen könnte. Es kann aber diskutiert werden, ob nicht eigentlich das integrative Zusammenspiel der Theatergruppen einen ersten verändernden Schritt darstellt. Zwar können die irakischen Schauspieler\*innen auf der Bühne nicht real anwesend sein, doch stellt dies keinen Grund dar, um nur über sie zu sprechen. Stattdessen können sie durch die Videoarbeit dennoch auf den europäischen Bühnen präsent sein und ihre persönlichen Eindrücke schildern. Damit einher geht auch die von Duraid geschilderte Kritik an der Darstellung der Zustände im Irak. Während ganz Europa

nur über die Zerstörung von Mossul berichtet, wird vergessen, dass noch drei Millionen Menschen in der Stadt leben (Rau *Orestes* 20:20). Raus Stück berücksichtigt diesen Aspekt, indem nicht nur von dem Terror, der Zerstörung und dem Leid berichtet wird, sondern auch der Alltag in der Stadt gezeigt und durch das Stück wieder aufgenommen wird. Bezieht man sich auch auf Informationen, die im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit und im Feuilleton gegeben werden, bleibt es nicht nur bei dem einen gemeinsamen Projekt. Durch die Zusammenarbeit ist eine Kooperation der Theaterschulen in Gent, Bochum und Mossul entstanden (Rau „Globaler Realismus, globale Kritik“ 32), wodurch ein grenzübergreifender Austausch ermöglicht werden soll. Eine weitere Möglichkeit, das Theater zu verlassen, um auch realpolitisch agieren zu können, hat sich durch die Premiere in Bochum ergeben, da Susana eingeladen wurde, als Expertin an dem UNESCO-Programm *Revive the Spirit of Mosul* teilzunehmen (ebd.).

Ein ähnlich veränderndes Potenzial besitzt auch die Provokation, dass Rau in Mossul, wo zuvor, wie auch im Stück geschildert wird, Homosexuelle von Soldaten des IS von einem Hochhaus gestürzt wurden (Rau *Orestes* 24:41), einen schwulen Schauspieler, der sich auch im Stück outet, auftreten lässt und die Freundschaft zwischen Orest und Pylades zu einer Liebesbeziehung umschreibt. Dementsprechend tritt nicht nur ein schwuler Künstler auf, sondern es wird auch gezeigt, wie sich zwei Männer küssen. Dadurch kommt Rau seinem Anspruch nach, dass an Orten ohne kulturelle Infrastruktur, „wo es – wie im Irak – keine Auftrittsmöglichkeiten für weibliche oder gar queere Schauspieler gibt, [...] gemeinsam welche geschaffen werden [müssen].“ („Globaler Realismus, globale Kritik“ 31)

Da auf dies stückintern nur bedingt hingedeutet wird, können die stärksten Veränderungen und Ansätze zur Erneuerung von den Zuschauenden nicht wahrgenommen werden, wenn sie das Stück nur sehen. Raus Theater erfordert damit eine neue Rezeptionsweise, da es nicht mehr ausreicht, für einen Abend ins Theater zu gehen und sich ‚berieseln‘ zu lassen. Auch wird nicht mehr nur durch den Inhalt angedeutet, wie eine Veränderung aussehen könnte; das Stück wird selbst zur verändernden Handlung. Dadurch gibt es keinen

geschlossenen Rahmen des Stückes, der für die Dauer der Aufführung bestehen würde. Stattdessen bedarf es eine umfangreiche Kenntnisnahme des gesamten Prozesses mitsamt einer ‚Nachbereitung‘, weil für die Rezipient\*innen erst so die Resultate offengelegt werden und die Wirkung des Stückes nachvollzogen werden kann.

### **Bezüge zu Weiss in den *120 Tagen von Sodom***

Weiss' Anspruch, das dokumentarische Theater müsse Informationen aufdecken, die zuvor im Diskurs unzugänglich gemacht wurden (Weiss „Notizen“ 93), hängt mit einer weiteren Forderung zusammen; er will Personen sprechen lassen, die selbst betroffen sind. Diese Überlegung ist seinem Essay *Meine Ortschaft* zu entnehmen, in dem er sagt: „Der Lebende, der hierherkommt, aus einer andern Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt.“ (Weiss „Meine Ortschaft“ 124) Das Sprechen über Auschwitz wird für den Lebenden unmöglich. In Weiss' im darauffolgenden Jahr erschienenen Stück *Die Ermittlung* sind es demnach auch die Zeug\*innen selbst, die zu Wort kommen. Ihre Aussagen sind „wörtlich“ (Meyer 252) von Weiss aus den Zeitungsberichten, die durch schriftliche Aussagen von Überlebenden ergänzt wurden, übernommen worden (Meyer 252f.). Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass der Autor Streichungen vorgenommen hat, da er „fast alle Adjektive herausgestrichen“ (Mayer 10) und dadurch „den Text so karg [...] wie nur irgendwie möglich“ (ebd.) gemacht hat. Auch wurde die Anordnung verändert, um mehrere Aussagen zu einer verdichten zu können und das Material zu bündeln. Trotz dieser Bearbeitung handelt es sich bei den Aussagen um Äußerungen der Zeug\*innen aus dem Prozess, so dass Weiss hier seiner Ambition, Betroffene selbst sprechen zu lassen – zumindest bedingt –, nachkommt. Eingeschränkt wird dieser Aspekt, da die Texte zwar sachlich (Beise 124), aber dennoch von Schauspieler\*innen vorgetragen werden.

Vergleicht man Weiss' Vorgehensweise mit Raus *Die 120 Tage von Sodom*, lässt sich eine Parallele bezüglich der Ambition, Betroffene selbst auf der Bühne agieren zu lassen, feststellen, wobei Rau stärker an diesem Grundsatz festhält. Daher liegt die These nahe, dass es sich hierbei um eine Weiterentwicklung ähnlicher Ausgangslagen handelt. Während bei Weiss nur mit den Aussagen der Zeug\*innen und der Darstellung dieser durch Schauspielende gearbeitet wird, bleibt bei Rau dieser ‚Transformationsprozess‘ aus. Die HORA-Mitglieder spielen nicht nur Szenen von Pasolini nach, sondern beantworten auch Fragen zu ihrem Leben mit einer Behinderung, was authentisch wirkt, da sie aus ‚erster Hand‘ berichten. Würde Rau auf das HORA-Ensemble verzichten, würde nicht nur die Perspektive derjenigen fehlen, die stellvertretend für die abgetriebenen Föten mit Behinderung Partei ergreifen können, da ihnen aufgrund ihrer Behinderung das gleiche Schicksal hätte widerfahren können. Auch wäre es fragwürdig und diskriminierend, würde Rau seinen Schauspielenden auftragen, sie sollten beispielsweise eine Person mit Trisomie 21 darstellen.

Weiss versucht bei der *Ermittlung* durch die Verwendung des Originaltextes, dessen Sprache eine „unempathische, lakonische, homogen fließende, gleichmäßig ‚zäsierte“ (Beise 124) ist, eine Verschiebung durch das Schauspiel zu umgehen, indem er den Text von den Schauspielenden frei von Emotionen sprechen lässt (ebd.). So wird der Fokus nicht auf das Spiel, sondern auf die Inhalte gelegt. Durch das sachliche Sprechen wird hierbei vermieden, dass die Schauspielenden ihre Interpretation des Verhaltens der Zeug\*innen auf der Bühne darstellen. Anders verhält sich dies bei den Angeklagten. Sie unterstützen sich gegenseitig mit „[L]aute[r] Zustimmung“ (Weiss „Die Ermittlung“ 216), die auch in Form von „[L]achen“ (Weiss „Die Ermittlung“ 219) geäußert wird. Im Kontrast zu den sachlich geäußerten Beiträgen der Zeug\*innen beeinflussen emotionale Zustimmungen die Sympathienlenkung zum Nachteil der Angeklagten; besonders an Stellen, an denen sich für das Vergessen der Taten ausgesprochen wird. Ähnliches wird durch die Anordnung der Textpassagen erreicht. Um zu zeigen, wie die Angeklagten sich selbst im Verlauf der Prozesse widersprochen haben, verdichtet Weiss ihre Aussagen, damit ihre Widersprüche deutlicher hervorgehoben werden. So behauptet ein

Angeklagter zunächst noch: „[I]ch habe überhaupt niemanden erschossen“, während er noch innerhalb des kurzen Dialogs zugibt: „Einmal [...] Das war ein Einzelfall“ (Weiss „Die Ermittlung“ 141ff.). Da seine Glaubwürdigkeit durch die Lüge infrage gestellt wird, ist der „Einzelfall“ zu bezweifeln. So greift Weiss trotz der Verwendung originaler Dokumente aufgrund der Anordnung gewissermaßen in den Interpretationsprozess der Rezipient\*innen ein, wodurch sein dokumentarisches Theater nicht als objektive Berichterstattung (Weiss „Notizen“ 91) zu betiteln ist. Ähnliches bezüglich der Anordnung der Textpassagen ist auch bei Rau zu erkennen, wobei er durch seine Verwendung der Intertexte anders vorgeht und die ‚Realität‘ mit der Fiktion vermischt, wohingegen Weiss lediglich die dokumentierten Aussagen anders anordnet.

In der schon erwähnten ‚Liebesszene‘ verwischt die Grenze zwischen dem Einblick in die Beziehung von Gianni und Fabienne und der nachgespielten Szene von Pasolini, wodurch eine Überlagerung der Perspektive des Paares mit der Situation der Opfer in den Prätexten hervorgerufen wird. Vergleichbares ergibt sich auch durch die Anordnung Nikolais kurzer Befragung zu seiner Sterilisation und der wenig später nachgespielten Abschlusszene im Haus der vier Herren aus Pasolinis Film, in der die Opfer gefoltert werden (Pasolini 01:25:00). Den Regieanweisungen der Szene bei Rau ist zu entnehmen:

Nacheinander werden die Schauspieler des Theaters HORA grässlichen Martern unterzogen: eine Zunge wird abgeschnitten, ein Auge wird ausgestochen, Haare werden skalpiert, Penisse abgeschnitten und Bäuche geöffnet. Währenddessen kommt es zu Vergewaltigungen. (Rau *Sodom* 70)

Auch wenn der medizinische Eingriff bei einer Sterilisation nicht mit dem Abschneiden eines Penis zu vergleichen ist, erinnert dieses drastische Bild dennoch an Nikolais Erfahrung, wodurch auch an dieser Stelle eine Verknüpfung von ‚Realität‘ und Fiktion hergestellt wird. Dabei bezieht sich das „Schlussmassaker“ (ebd.)

aber nicht nur auf die kurz zuvor erwähnte Sterilisation. Auch greift die Szene indirekt andere Erzählungen der Schauspieler\*innen des HORA Theaters sowie die Pränataldiagnostik wieder auf. Sara erzählt schon in der zweiten Szene, dass sie vergewaltigt wurde (Rau *Sodom* 40f.). Hinsichtlich des Öffnens der Bäuche liegt eine ähnlich provokante Anspielung wie bei dem Abschneiden des Penis vor, da es auf eine sehr radikale und überspitze Weise an eine Abtreibung erinnert. So werden in dieser brutalen Schlusszene, in der im Sinne Brechts Verfremdung der Fokus erneut auf dem Inhalt und nicht auf dem Spiel liegt, da sie „sichtlich tricksend“ (Behrendt 18) das Massaker ausüben, zusammenfassend, aber überspitzt die vorherigen realen und kritisch betrachteten Aspekte durch den Prätext noch einmal aufgerufen. Auch wenn das überzogene Spiel hierbei die gewaltvollen Akte als unwirklich offenlegt, verändert sich durch den Fokus auf den Inhalt und die Verknüpfung mit den realen Erfahrungen der HORA-Schauspieler\*innen auch in gewisser Weise die Interpretation der originalen Folie. Der Film kann nicht nur als „unerträglich“, „absurd“ oder als „Vernichtung von Sinn / Von Sinnlichkeit, Menschlichkeit“ (Rau *Sodom* 56) angesehen werden, sondern auch als Wirklichkeit. Diese Lesart bringt Robert schon zu Beginn des Stückes an, wenn er sagt: „Das ist kein Film, das ist die Wirklichkeit“ (Rau *Sodom* 19). Auch wenn der Film natürlich ein fiktives Produkt ist, wird damit hervorgehoben, dass Machthierarchien und Gewaltausübungen real sind und so auch in der Realität bestehen, wofür Rau in seinem Stück die Pränataldiagnostik heranzieht.

Trotz des unterschiedlichen Vorgehens bezüglich der Anordnung der realen Aussagen, bei dem Rau im Gegensatz zu Weiss die Fiktion heranzieht, um ihr zugleich ihren Status des Unwirklichen zu entziehen, zwingen beide Autoren ihr Publikum dazu, eine neue Perspektive einzunehmen und sich letztendlich zu dieser zu verhalten. Indem reale Aussagen auf der Bühne präsentiert werden und durch die Anordnung der Textpassagen Widersprüche oder Verschiebungen entstehen, kann dem Publikum gezeigt werden, was sonst bewusst verschleiert wird. Weiss erklärt dies damit, dass „solche heftigen Verschiebungen nicht Verwirrung herbeiführen, sondern aufmerksam machen auf die Vielschichtigkeit des Ereignisses“ (Weiss „Notizen“ 102).

Wenn Weiss sein Publikum mit den originalen und ausführlichen Schilderungen der Gefangenen des Konzentrationslagers konfrontiert und gleichzeitig die Widersprüchlichkeit ihrer – im Stück allesamt männlichen – Täter offenlegt, die sich für das Vergessen des Geschehenen aussprechen, ermöglicht ihm dies, den Zuschauenden Informationen zu vermitteln, die sie zuvor mitunter nicht erkannt haben.

Ähnlich wie Weiss eröffnet auch Rau durch sein Stück *Die 120 Tage von Sodom* die Möglichkeit, eine neue Perspektive einzunehmen und sein eigenes Verhalten diesbezüglich zu hinterfragen. Dabei nehmen die HORA-Schauspieler\*innen die Rolle der Zeug\*innen ein, da sie über ihre eigenen Erfahrungen berichten. Rau geht demnach noch einen Schritt weiter als Weiss; die Anwesenheit der HORA-Schauspieler\*innen selbst ist besonders wichtig, um das symbolische Ereignis, die Utopie, zu erzeugen, dass auch ein Zusammenleben fern von Vorurteilen bestehen kann und der Theaterabend nicht ‚behindert‘ wird. Rau geht also von einem ähnlichen Standpunkt wie Weiss aus, setzt diesen aber noch radikaler um. Zwar sind Weiss’ Zweifel aus seinem Essay berechtigt: Die Zuschauenden können nach dem Stück nicht fassen, was es bedeutet, mit einer Behinderung zu leben. Doch präsentiert Rau eine Alternative, welche die Zuschauenden bei Weiss erst noch selbst formulieren müssen. Indem das Stück mit dem Schlussplädoyer eines Angeklagten endet, die Taten in Auschwitz als verjährt anzuerkennen (Weiss „Die Ermittlung“ 219), wird das Publikum zu der Entscheidung gezwungen, ob es diese Worte mit Applaus bekräftigen will. So fällen die Rezipient\*innen selbst das Urteil dieses Prozesses und müssen sich zu der von den Angeklagten geforderten Amnesie ihrer Taten verhalten (Thurn). „Eine Urteilsverkündung nimmt ihnen keine diesbezügliche Arbeit ab“ (ebd.) – das Publikum muss also, statt zu verdrängen, selbst aktiv werden.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten weisen die Konzeptionen der beiden Stücke doch unterschiedliche Vorgehensweisen auf. Obwohl die Aussagen des HORA-Ensembles nicht überprüft werden können und grundsätzlich authentisch wirken, liegt es auf der Hand, dass die Interviewsituationen gescrriptet sind – so scheint es unwahrscheinlich zu sein, dass vier Schauspieler\*innen Abend für Abend aus Überzeugung

Menschen mit Behinderung in den Gesprächen beleidigen. Stattdessen werden die Situationen gestellt, um das HORA-Ensemble mit den Vorwürfen konfrontieren zu können. Dies muss nicht bedeuten, dass ihre Erfahrungen gelogen sind oder die aufgerufenen Vorurteile nicht auch wirklich in der Gesellschaft bestehen, doch ist das Setting bewusst intendiert, was für eine Dramatisierung im Sinne einer künstlerischen Gestaltung spricht. Nun kann entgegnet werden, dass Weiss ebenfalls auf der Bühne das Setting der Gerichtssituation künstlerisch erzeugt, doch geschieht dies auf Grundlage der Dokumente des echten Prozesses und wird nicht mit dem Verwischen mit einer fiktiven Folie angereichert, wie es bei Rau hinzukommt. Das Verwischen der Grenzen von ‚Realität‘ und Nachspielen eines Prätextes – ob durch intertextuelle Verfahren oder der Anordnung der Textpassagen – führt bei Rau zur Undurchsichtigkeit, wann die Schauspieler\*innen ihre eigenen Erfahrungen erzählen und wann sie in ihre Rollen aus dem Film schlüpfen. Diese Momente können auch nicht durch Mittel der Verfremdung aufgeklärt werden. Auch wenn die Offensichtlichkeit im „Schlussmassaker“ (Rau *Sodom* 70) das Spiel als solches entlarvt und die angenommene ‚Wirklichkeit‘ des Films mit den Erfahrungen des HORA-Ensembles und der Pränataldiagnostik gleichgesetzt werden soll, ist eben dieses Gleichsetzen auf zweierlei Arten dramatisch. Zum einen wirken die geschilderten Erfahrungen dramatischer entsprechend einer übertriebenen Darstellungsweise. Bei all den geschilderten Ungerechtigkeiten, die an dieser Stelle nicht gerechtfertigt werden sollen, ist der Vergleich eine bewusste überspitzte Provokation, da ein abgeschnittener Penis, geöffnete Bäuche und herausgeschnittene Zungen die Erzählungen nicht in einem entsprechenden Maß widerspiegeln. Zum anderen ist die Konzeption dieser Überlagerung dramatisch im Sinne der dramatischen Künstlichkeit, weil Rau an dieser Stelle das Feld der Dokumentation verlässt und die Spiel- und Wirklichkeitsebenen unauflösbar verschwimmen lässt, da reale Aussagen und gespielte Szenen nicht mehr getrennt werden können. Im Gegensatz zu Weiss bedient sich Rau im höheren Maß der Dramatisierung, womit er sich vom dokumentarischen Theater abwendet. So kann bezüglich der *120 Tage von Sodom* nur die Beteiligung der Betroffenen als Weiterentwicklung der Überlegungen

von Weiss hervorgehoben werden, wobei berücksichtigt werden muss, dass das Vorgehen auch generell als Phänomen des postdramatischen Gegenwartstheaters angesehen werden kann.

### **Bezüge zu Weiss in *Orestes in Mosul***

Das Format des Workshops und die Premiere in einem improvisierten Theaterraum in einem Kulturcafé in Mossul (Herpell 32) ist in *Orestes in Mosul* ein wichtiges Mittel der grundsätzlichen Partizipation der Betroffenen. Durch die Aufführung in Mossul vor einem Publikum bestehend aus Menschen, die in der Stadt leben, spricht das Stück eine Personengruppe an, von der es gleichzeitig auch handelt. Hinzu kommt die bereits dargelegte Möglichkeit für Frauen und queere Schauspieler\*innen im Irak auftreten zu können. Hinsichtlich einer globalen Aufführung werden die irakischen Schauspielenden aufgrund der räumlichen Distanz und der Einreisebeschränkungen nicht einfach ausgelassen. Auch wenn sie nur über die Leinwand zu sehen sind, können sie sich dennoch im europäischen Theater präsentieren. Dabei schildern sie ebenso wie die Schauspieler\*innen auf der Bühne ihre persönlichen Erfahrungen und verschaffen sich somit Gehör. Dies wird auch durch die Szenen verstärkt, die indirekt eine Zeug\*innenbefragung suggerieren, was wiederum zu Parallelen zur *Ermittlung* führt.

Im Stück gibt es mehrere Momente, innerhalb der einzelne Iraker\*innen von den Schauspieler\*innen auf der Bühne über ihre eigenen Erfahrungen in Mossul und über die Vergangenheit, als die Stadt von der Terrormiliz des IS eingenommen wurde, befragt werden. Am eindrücklichsten sind hierbei die zusammenhängenden Szenen mit zwei jungen Frauen. Im ersten Teil der Inszenierung beginnt Baara sachlich und bedacht über die Entführung ihrer Mitschülerin Leila zu sprechen (Rau *Orestes* 07:04). Diese wurde von Soldaten des IS verschleppt. Zwar bezieht sich in dieser Szene die Befragung von Susana lediglich auf ihre Anteilnahme an der Produktion, doch wirken ihre Nüchternheit, der direkte Blick in die Kamera und der fließende Übergang zu ihren persönlichen Angaben in gewisser Weise wie ein Geständnis – nur dass sie in

ihrem Fall über die Tat der Entführer berichtet. Dies gleicht der Prozesssituation in der *Ermittlung*, wobei bei Rau erneut diejenigen zu Wort kommen, welche die geschilderten Situationen selbst erlebt haben – zumindest wird der Anschein erhoben. In der am Ende des Stückes folgenden Szene wird eben jene junge Frau befragt, von der Baara gesprochen hat. Duraid erzählt zuvor zum Publikum gewandt, dass die Theatercrew während ihrer Zeit in Mossul in einem Camp für Opfer und Familienangehörige von Soldaten des IS waren. In diesem Camp haben sie Leila getroffen und ein Gespräch per Audioaufnahme festgehalten, das im Theaterraum abgespielt wird (Rau *Orestes* 01:25:58). In diesem befragt er sie, wie sie in das Camp kam und wie das Leben dort ist. Im Gegensatz zu Baaras sachlicher Aussage bricht Leilas Stimme im Verlauf des Gespräches und man kann hören, wie sie weint. Sie beendet das Gespräch mit der Bitte und Aufforderung: „Please, help us. Tell everybody what happens here.“ (Rau *Orestes* 01:27:37) Die Emotionalität Leilas Aussage bildet einen Widerspruch zu Weiss’ Verständnis vom dokumentarischen Theater; es behandelt Themen reflektiert und visiert keine emotionale Anteilnahme an, wie es bei der Improvisation oder dem Happening der Fall ist (Weiss „Notizen“ 97). Inwiefern ihre letzten Worte als „Mittel des öffentlichen Protests“ (Weiss „Notizen“ 94) verstanden werden können, ist ambivalent zu beurteilen. Zum einen kann ihre verzweifelte Bitte bei den Zuschauenden schnell Mitleid hervorrufen. Zum anderen nimmt gerade ihre Aufforderung, dass sie allen zeigen sollen, was im Irak passiert, eine politische Dimension an, da öffentlich gemacht werden soll, was nicht gesehen oder fehlerhaft dargestellt wird. Dieser Anspruch wird auch durch Duraid deutlich, der sagt, dass ganz Europa über die Zerstörung von Mossul spricht, aber vergessen wird, dass noch drei Millionen Menschen in der Stadt leben (Rau *Orestes* 20:20). Beide Punkte spiegeln Weiss’ Gedanken wider, dass das dokumentarische Theater aufdecken muss, was verschleiert wird („Notizen“ 93f.).

Während also aufgrund der emotionalen Wiedergabe von Leila das Interview an dokumentarischen Charakter verliert, kann Baaras sachliche Schilderung als Dokumentation der Verhältnisse im Irak verstanden werden, weil sie in den Gesprächen von ihren Erfahrungen berichtet. Da die Dokumentation und

Berichterstattung für Weiss als zentrale Merkmale des dokumentarischen Theaters gelten („Notizen“ 91), besteht hier bei Raus Konzeption des Stückes eine Ähnlichkeit zu Weiss. Dieser dokumentarische Charakter wird in weiteren Szenen verstärkt, in denen die Aufnahmen der zerstörten Stadt auf der Leinwand gezeigt werden. Als ein Beispiel kann Susanas Monolog herangezogen werden, in dem sie sowohl über ihre eigene Herkunft als auch über die Geschichte Mossuls und ihren heutigen Zustand spricht (Rau *Orestes* 12:24). In einer weiteren Szene am Ende des Stückes beschreibt Johann die Orte, an denen er und Susana im Hintergrund auf der Leinwand zu sehen sind (Rau *Orestes* 01:28:11). Beiden Ausschnitten ist gemein, dass sich neben den Beschreibungen der Schauspieler\*innen die Stadt in gewisser Weise selbst präsentiert. Denkt man Weiss' Gedanken aus seinem Essay *Meine Ortschaft* weiter, könnte behauptet werden, dass nicht nur die Betroffenen, sondern auch die Orte selbst wiedergeben müssen, was an ihnen geschehen ist. Eben dies geschieht bei *Orestes in Mosul*, indem längere Kamerafahrten und verschiedene Filmsequenzen von den Trümmern der Stadt auf die Leinwand projiziert werden. Das Ausmaß, über das im gesamten Stück gesprochen wird, ist damit für die Zuschauenden sichtbar und wird nicht nur mithilfe der Vorstellungskraft hervorgerufen.

Neben diesen dokumentarischen Elementen wirken die Szenen aber nicht nur wie eine Dokumentation über das heutige Leben im zerstörten Mosul, sondern auf einer weiteren Ebene auch wie eine Dokumentation über den Produktionsprozess des Stückes selbst. Immer wieder ist in den Einspielern zu sehen, wie die Schauspieler\*innen proben, sich umziehen oder die Technik bedienen. Dabei berichtet beispielsweise Duraid von Problemen bei der Zusammenarbeit und wie sie die nachgespielten Szenen der *Orestie* entsprechend anpassen mussten. Dies betrifft auch die umstrittene Kusszene von Orest und Pylades, in der die Schauspielschüler, die Bedenken bezüglich der Umsetzung äußerten, da Homosexualität im Irak nicht geduldet und tödlich bestraft wird, an den beiden Männern ziehen mussten, damit es aussieht, als würden sie den Kuss verhindern wollen (Rau *Orestes* 59:30). Dadurch kann das Stück eben nicht nur als

Dokumentation über die Zerstörung, die in Europa vorwiegend thematisiert wird, interpretiert werden, sondern muss aufgrund der zahlreichen persönlichen Berichterstattungen und wegen der Offenlegung der Probenarbeit auch als Dokumentation des Alltags der dort Lebenden verstanden werden. Das Stück kann damit die selbst hervorgebrachte Kritik einer einseitigen Berichterstattung unterlaufen.

### **Fazit**

Die drei Theatermacher können nicht nur hinsichtlich ihrer Absicht, im Theater neue Realitäten zu schaffen, in eine Traditionslinie eingeordnet werden. Auch weisen Raus Schauspielstücke Bezüge zu den Theorien von Brecht und Weiss auf, so dass er auch trotz intensiver Weiterentwicklungen im Kern mit seinen Vorgängern übereinstimmt. Durch Differenzen bei der Umsetzung auf der Bühne schafft Rau eine neue Radikalität; Zuschauende sollen nicht mehr nur auf ihre Möglichkeit der Veränderung der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse hingewiesen werden, sondern auch Angebote in Form von Alternativen – den symbolischen Ereignissen – bekommen, wie die Veränderung konkret aussehen könnte. Durch den Einbezug realer Personen und Erfahrungen, was auch von Brecht und Weiss angestrebt, aber weniger radikal umgesetzt wird, nimmt Rau damit durch seine Theaterarbeit einen Einfluss auf machtpolitische Bereiche, wie am deutlichsten bei *Orestes in Mosul* zu erkennen ist, wenn Infrastrukturen gebildet werden und Zusammenarbeiten mit anderen Theaterhäusern oder der UNESCO entstehen. Damit setzt Rau sich mit seinen Projekten von einem Theater, dessen Geltungsbereich in den Theaterräumen gefangen bleibt, ab und bringt sowohl neuartige Wirkungen als auch Rezeptions- und Darstellungsweisen hervor.

Eine ähnliche Weiterentwicklung ist auch durch den Making-of-Charakter und der Dokumentation der Probenprozesse zu beobachten. Es ist zu fragen, ob ein derartiges Vorgehen nicht konsequent in einem Theater ist, das eine hohe Transparenz gegenüber seinem Publikum schaffen und verschleiernde Systeme

kritisieren möchte. Diese Weiterentwicklungen zeigen, dass Rau nicht einfach an der Übernahme der Merkmale von Brechts und Weiss' Theatertheorien haltmacht, sondern diese aufgreift und durch sein hybrides und radikales – oftmals aber auch umstrittenes – Vorgehen eine neuartige Form des Theaters der Veränderung und der Alternative entwickelt, ein Theater,

„which therefore may be seen as an extension of a realist political practice, no longer for the ‚scientific age‘ of Brechtian times, but adequate to confront the global constellation of the 21st century.“ (Boenisch 245f.)

### Literaturverzeichnis

- Augustin PR. „Pressemappe. Milo Rau.“ [http://international-institute.de/wp-content/uploads/Milo-Rau\\_Pressemappe.pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/Milo-Rau_Pressemappe.pdf). Letzter Zugriff 09. Februar 2020.
- Behrendt, Eva. „Jeder kann ein Tisch werden. Zürich im de-Sade-Fieber: Alvis Hermanis stilisiert ‚Madame de Sade‘ von Mishima, Milo Rau reinszeniert Pasolinis ‚120 Tage von Sodom‘ mit dem Theater Hora.“ *Theater heute*, 18, 2017, S. 14–18.
- Beise, Arnd. *Peter Weiss*. Reclam, 2002.
- Boenisch, Peter M. „The hopeless courage of confronting contemporary realities. Milo Rau’s ‚Globally Conceived Theatre of Humanity‘. *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, Ed. Peter Eckersall and Helena Grehan, Routledge, 2019, S. 243–246.
- Bossart, Rolf und Milo Rau. „Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt.“ *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, hrsg. von Rolf Bossart, Theater der Zeit, 2013, S. 15–35.
- Bossart, Rolf. „Vorwort.“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 7f.
- Brecht, Bertolt. „Kleine Liste der beliebtesten, landläufigsten und banalsten Irrtümer über das epische Theater.“ *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1963, S. 69–72.
- . „Kleines Organon für das Theater.“ *Schriften zum Theater 7. 1948–1956*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1964, S. 7–57.

- . „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt.“ *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1963, S. 155–177.
- . „Über die Literarisierung der Bühnen.“ *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1963, S. 253–255.
- . „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“ *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1963, S. 51–65.
- de Sade, Marquis. *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder Die Schule der Ausschweifung*. Orbis Verlag, 1999.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. 8. Aufl., Suhrkamp, 2018.
- Herpell, Gabriela. „Spiel mit dem Tod.“ *Süddeutsche Zeitung. Magazin*, 18, 2019, S. 20–33.
- Levine, Debra. „Not Just Adult Entertainment. Milo Rau and CAMPO’s Collaborative *Five Easy Pieces*.“ *The Drama Review*, 61/4, 2017, S. 147–155.
- Lorenz, Matthias N. *Distant Kinship: Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads „Heart of Darkness“ in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*. J. B. Metzler, 2017.
- Mayer, Hans. „Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Mayer (Oktober 1965).“ *Peter Weiss Jahrbuch. Band 4*, hrsg. von Martin Rector und Jochen Vogt, Westdeutscher Verlag, 1995, S. 8–30.
- Meyer, Marita. „Anamnese und Mnemosyne. Arbeit an der Wieder-Erinnerung und künstlerische Gestaltung.“ *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Mit einem Kommentar von Marita Meyer*. Peter Weiss, Suhrkamp, 2005, S. 249–260.
- O. A. „Wir, die ‚IV-Zertifizierten‘.“ <https://hora.ch/hora-identitaet/>. Letzter Zugriff 18. Mai 2020.

*Saló oder Die 120 Tage von Sodom*. Regie von Pier Paolo Pasolini, Metro-Goldwyn-Mayer, 1975.

Rau, Milo. „Das Genter Manifest.“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 142–145.

---. „Die 120 Tage von Sodom.“ *Die 120 Tage von Sodom/Five Easy Pieces*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2017, S. 16–72.

---. „Die Moskauer Prozesse. Exposé für einen theatralen Dokumentarfilm.“ [http://international-institute.de/wp-content/uploads/2013/01/Treatment\\_Moskauer\\_Prozesse\\_280812\[2\].pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2013/01/Treatment_Moskauer_Prozesse_280812[2].pdf). Letzter Zugriff 27. März 2020.

---. „Dritte Vorlesung: Der symbolische Akt.“ *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus*. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hrsg. von Johannes Birgfeld, Alexander Verlag Berlin, 2019, S. 94–121.

---. „Globaler Realismus, globale Kritik. Wer Konflikte nicht mehr in alle Welt auslagert, muss sich mit ihnen beschäftigen.“ *Theater heute. Jahrbuch*, 2019, S. 30ff.

---. „Orestes in Mosul.“ <https://vimeo.com/334465256>. Letzter Zugriff 18. Oktober 2019.

Rau, Milo und Rolf Bossart. „Was ist globaler Realismus?“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 33–42.

---. „Was ist zynischer Humanismus?“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 43–57.

---. *Wiederholung und Ekstase. Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*. Diaphanes, 2017.

---. „Wie war das denn, als der erste Proletarier auf der Bühne erschien?“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 70–74.

Saß, Henning et al. *Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen. Textrevison. DSM-IV-TR*. Verlag für Psychologie, 2003.

Springer, Nadeschda. „Die letzten Menschen! ‚Behinderung als Defizit‘ in Milo Raus *Die 120 Tage von Sodom* und die Auflösung des Vorurteils durch intertextuelle Verfahren.“ *Kann das weg? Literarisierungen des Defekten und Defizitären*, hrsg. von Dennis Borghardt und Florian Lehmann, Wehrhahn Verlag (im Erscheinen).

Theweleit, Klaus. „Wir Faschisten sind die wahren Anarchisten“. *Saló oder Die 120 Tage von Sodom* von Pier Paolo Pasolini“. *Die 120 Tage von Sodom/Five Easy Pieces*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2017, S. 86–95.

Thurn, Nike. „Recht und Radio. Theatrale Bearbeitungen von Völkermord-Prozessen und -Propaganda in Peter Weiss' *Die Ermittlung* und Milo Raus *Hate Radio*.“ *Peter Weiss 1916–2016. Experiment und Engagement heute*, hrsg. von Matteo Galli und Marco Castellari, Röhrig Verlag (im Erscheinen).

Weiss, Peter. *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Mit einem Kommentar von Marita Meyer*. Suhrkamp, 2005.

---. „Meine Ortschaft.“ *Rapporte 1*, Peter Weiss, Suhrkamp, 1968, S. 113–124.

---. „Notizen zum dokumentarischen Theater.“ *Rapporte 2*, Peter Weiss, Suhrkamp, 1971, S. 91–104.