

André Studt

„Alles ist gespielt und doch wahr.“ (Theater-)Aufführungen als Schnittstelle von Fakt und Fiktion

Die Frage nach dem Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität stellt sich dem Theater nur, wenn man es darauf ankommen lässt: Es gehört zu den Eigenheiten der Szene, dass das, was sich in unserer Wahrnehmung, vor unseren Augen und mit unseren Sinnen dort abspielt, immer beide Pole miteinander verknüpft und – je nach Darstellungsart bzw. Produktionsstrategie – aufeinander zu beziehen weiß bzw. in ein produktives Verhältnis setzt. So ist der sichtbar werdende Darsteller faktisch vorhanden, auch wenn sein Handeln auf fiktionalen Impulsen basiert; der Aufwand, den er betreiben muss, wird wirklich: man kann sehen, wie er atmet, schwitzt und sein Tun sich in ihn selbst einschreibt, auch wenn er eine Fantasieuniform trägt und auf einem Einhorn reitet: Die Wirklichkeit des Faktischen hat im Körper ihren Fluchtpunkt: „Dieser Vorgang der Überblendung und Synchronisation von Körper und Identität ist der Kern der Illusionsbildung im Theater.“¹ Für die Theaterbesucher*innen als Zuschauer*innen (und Teil eines Publikums) ist diese Kombination demzufolge auch wirksam: Im (konventionellen) Idealfall – also gewohntermaßen dann, wenn die Szene durch ihre artifizielle Herrichtung und die dazugehörende ästhetische Programmatik bzw. intendierte Wirkungsästhetik ein Angebot zum Eintauchen in die szenische Illusion anbietet – wird das Fiktionale zwar als mentale Operation oder Imagination dominant; jedoch wenn den Zuschauer*innen ihr körperliches Dasein als im Theater sitzend bewusst wird, spätestens dann wird das Faktische wieder überwiegen.

1.

Immerhin ist die Verschränkung dieser – (theater-)historisch häufig oppositionell arrangierten – Sphären kulturell verankert und von daher Gegenstand dyna-

¹ Nikitin, Boris. „Unzuverlässige Zeugen und Coming-Outs“. In: *Zeugen in der Kunst*. Hg. Sybille Krämer, Sibylle Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 227–237, hier 227. Vgl. dazu auch: Nikitin, Boris/Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (Hg.). *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2014.

mischer Aushandlungsprozesse;² es könnte eine Aufgabe des Theaters (sowohl als Institution als auch als Handlungsvorgang) sein, uns als psychisches Subjekt zu adressieren, das selbsttätig einen Grenzverlauf zwischen ihnen zu ziehen weiß: „Wir sollten in der Lage sein, bei dem, was wir an Fiktion erleben, den harten Kern des Realen zu erkennen, den wir nur ertragen können, wenn wir ihn fiktionalisieren.“³ So ist denn auch mit der Abwendung zeitgenössischer Inszenierungsstrategien von den verbindlichen Vorgaben des Dramas und dessen Anspruch nach fiktionaler Verbindlichkeit eine Fokussierung auf die fiktionalen Potenziale der faktisch erfolgenden szenischen Verlautbarung verbunden: „Gerade die postdramatischen Theaterformen fordern dazu auf, F[iktion] nicht primär werkästhetisch auf die Illusionstechniken des Theaters, auf das Drama zu beziehen, sondern vor allem als Strukturierung der Aktivität der Zuschauer zu untersuchen.“⁴ Dabei geht es, so Theresia Birkenhauer, um „die Eröffnung wie die Erschütterung von Imaginationsräumen“, wobei Letztere durch einen Akt des Fingierens, der das „Fiktive als Übergangsgestalt“⁶ verwendet, zugänglich gemacht werden.

Dieser Akt des Fingierens wird als inszenatorische Strategie verstanden, wo das Imaginäre – als eigentlicher Raum zur Formung und Gestaltung der Welt (und ihrer Realitäten) – in Formaten des Fiktiven an das Reale gekoppelt und (zurück-)übersetzt wird: „Der Akt des Fingierens zielt auf die Irrealisierung der lebensweltlichen Realität und auf Realwerden des Imaginären, welches nur durch das Zu-

² Vgl. dazu Gronau, Barbara. „Das Versprechen des Realen. Vorstellungen von Wirklichkeit im Theater des 20. Jahrhunderts“. In: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit 2014, 126–134.

³ Žižek, Slavoj. „Jenseits des Fort-Da-Prinzips“. In: *der Freitag* vom 24.05.2002. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/jenseits-des-fort-da-prinzipis> (05.08.2020).

⁴ Birkenhauer, Theresia. „Fiktion“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, 107–109, hier 108.

⁵ Birkenhauer: „Fiktion“, 109.

⁶ Vgl. dazu Metzger, Stephanie. *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2010, 61–70. Diese Studie ist insofern bemerkenswert, dass sie sich weniger für die oben genannten „eigenständigen Performance Strategien“ interessiert, sondern versuchen will, „auch für aktuelle Inszenierungen mit literarischen Vorlagen als Ausgangspunkt die besondere Qualität des theatralen Zusammenspiels von Körper, Wahrnehmung und Sprache als eines zu beschreiben, in dem theaterspezifische Spielräume des Fiktiven eröffnet werden.“ (Metzger: *Theater und Fiktion*, 26.) Sie transferiert die auf Textstrukturen bezogenen Überlegungen Wolfgang Iisers auf Wahrnehmungsprozesse im Theater, da bei ihm „der Leser als Partner des Prozesses von Fiktionalisierung nicht ausgespart“ (Metzger: *Theater und Fiktion*, 61) bleibe. In diesem Sinne argumentiert auch Birkenhauer, Theresia. *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*. Hg. Barbara Hahn, Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 2008, hier v. a. 162–174.

sammenspiel mit dem Fiktiven Gestalt erfahren kann.“⁷ Eng damit verbunden, als „inhärentes Mikro-Ebenenmodell“⁸, sind drei Teilakte: die Selektion, unter der eine Weltzuwendung des Autors verstanden wird, die per Kombination eine Neukontextualisierung vornimmt und sich per Selbstanzeige als artifizielles Konstrukt kenntlich macht, sodass die (literarische) Fiktion als Spiel des Textes, der so weit über das hinausreichen kann, was er sprachlich bezeichnet, in Gang gesetzt wird. So entstehen „Leerstellen“, die „es von Lesern mehr oder weniger durch Vorstellungen zu besetzen“⁹ gilt: „Ist Darstellung phantasmatische Figuration, dann wird sie zum Modus der Inszenierung, die das zum Erscheinen bringt, was seiner Natur nach nicht selbst gegenständlich zu werden vermag. Dazu gehört vor allem die [...] exzentrische Position des Menschen, der ist, aber sich nicht hat.“¹⁰ Es ist, übertragen auf die Aufführungssituation im Theater, das sinnlich Gegebene, der Körper, der szenisch, materiell als Faktum vorhanden ist – und den Sinn(es)zuschreibungen des Betrachtenden, als fiktionale Operation, die sich am Faktischen reiben muss, ausgesetzt wird. Hierin liegt das Potenzial einer Erweiterung dessen, was wir unter Wirklichkeit verstehen; die Imagination als Einbildungskraft sorgt dafür, dass sich „die Welt in den Menschen einbildet und seine Innenwelt dadurch welthaltig“¹¹ wird.

2.

Freilich wird in den aktuellen, auf die ästhetischen Strategien des zeitgenössischen Theaters bezogenen Auseinandersetzungen über einen „Neuen Realismus“¹² unter anderem genau die Aktivierung dieses Potenzials vermisst. Ausgehend von der Prämissen des Postdramatischen Theaters, das „die Gegebenheit der

⁷ Metzger: *Theater und Fiktion*, 64.

⁸ Metzger: *Theater und Fiktion*, 64.

⁹ Metzger: *Theater und Fiktion*, 67.

¹⁰ Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 504.

¹¹ Wulf, Christoph. *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld: transcript 2014, 36.

¹² Gemeint ist damit die Debatte um den Essay von Stegemann, Bernd. *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015. Die Überlegungen Stegemanns haben vielfältigen Widerspruch und Gegenreden provoziert – vgl. dazu: Gronemeyer, Nicole/Stegemann, Bernd (Hg.). *Lob des Realismus. Die Debatte*. Berlin: Theater der Zeit 2017. Der Ausgangspunkt dieses Denkens findet sich bei: Stegemann, Bernd. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit 2013. Diese Schrift lässt sich als (produktionsästhetisch ausgerichteter) Gegenentwurf zur (rezeptionsästhetischen) Studie von Roselt, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink 2008 lesen.

faktisch, nicht konzeptionell fortwährend ‚mitspielenden‘ Ebene des Realen explizit zum Gegenstand nicht nur – wie in der Romantik – der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht“¹³ hat, wird diesem Vorgehen ein Hang zur Affirmation unterstellt, der denkbare Wege zu einer alternativen Weltherstellung (bspw. durch den eben skizzierten Zugang zum Imaginären) blockiert. Bernd Stegemann, der Initiator dieser Debatte, argumentiert im Sinne einer Gegenposition zu einer Ästhetik der postmodernen Kultur, die in seinen Worten von einem „zähen Nebel des Relativismus und der Kontingenz“¹⁴ gekennzeichnet ist und einen „commercial realism“ hervorgebracht hat, d. h. „das große Feld der performativen Künste, mit der Realität des Materials, der Realness der Anmutung, der Liveness des Geschehens etc.“¹⁵ Als Gegengift setzt er auf eine Relektüre des Realismus-Streits der 1930er Jahre, der durch die gegensätzlichen Positionen von Georg Lukács (Realismus als Stil) und Bertolt Brecht (Realismus als Methode) konturiert war; freilich mit mehr Sympathie für Brecht, dessen Schlussfolgerungen für ihn bis heute nachvollziehbar sind:

Wenn gerade die stilistischen Mittel, die eine besonders realitätsnahe Abbildung hervorbringen, die ökonomische Realität verschleieren, dann müssen die ästhetischen Mittel in einem viel bewussteren Verhältnis zu ihrem Gegenstand gewählt werden. Mit dieser Einsicht beginnt die Geschichte der Verfremdung, die vor allem das Theater bis heute bestimmt.¹⁶

Stegemann macht keinen Hehl aus seiner Ablehnung des ‚performativen‘ Spiels, da dieses die mimetische Potenz des (klassischen) Schauspiels negiere, indem es seine eigene Darstellung zum Thema macht und so – im Sinne Brechts – aktiv an der Beseitigung des Realismus mitwirke, da es im Sinne einer neoliberalen Rahmung als ökonomische Basis und *mental-setting* organisiert sei. Nur in der „Wiedergewinnung des Schauspielens als dialektische Kunst“¹⁷ könne dessen derartige ideologische Ladung

als Form erkannt und daher nicht weiter als Lösung für das Problem der Darstellung hingenommen werden. Erst wenn an der Unterscheidung zwischen den ausbeutbaren Kreativitätstechniken und ihrer künstlerischen Aufhebung zu einer Kritik an eben genau dieser

¹³ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, 170.

¹⁴ Stegemann: *Lob des Realismus*, 8.

¹⁵ Stegemann: *Lob des Realismus*, 10.

¹⁶ Gronemeyer/Stegemann: *Lob des Realismus*, 196.

¹⁷ Stegemann: *Kritik des Theaters*, 226.

Vernutzung gearbeitet wird, kann die Entfremdung anschaubar werden. Und die Sichtbarmachung eines Missstands ist der erste Schritt zu seiner Beseitigung.¹⁸

Dabei ist Stegemann selbst Dialektiker genug, bei aller Fundamentalkritik an den postmodernen Ästhetiken, die zu einem Theater führen, „das zu naiv und zu sentimental zugleich ist“¹⁹, aus genau diesen Polen eine Hoffnung für die Erneuerung des Theaters zu artikulieren: „Das Theater könnte wie ein Kind sein, das untrüglich auf sich und die Welt vertraut, und sich dabei eben nichts von der Realität vormachen lässt, da es alles im Spielen wahr erkennt.“²⁰

3.

So besehen, kann die meinen Beitrag titulierende Aussage „Alles ist gespielt und doch wahr“ als stille Referenz an die Streitschrift Stegemanns verstanden werden, auch wenn an anderer Stelle geklärt werden müsste, inwieweit die Thesen Stegemanns hier produktiv gemacht werden könnten²¹: Die Aussage stammt aus einem Interview, das Milo Rau mit der Journalistin Sylvia Botella im Kontext seiner

18 Stegemann: *Kritik des Theaters*, 226. Oder auch: „Vor allem für die Kunst des Schauspielens hat die performative Wende weitreichende Folgen, da die Anforderungen an sein Spielen, das mehr als sich selbst darstellen will, dadurch fast vollständig verschwinden. [...] Als Künstler, der aus einem eigenen Können und Wollen heraus Theater hervorbringen kann, ist er immer weniger gefragt. Sein Vermögen, in sich und zwischen sich und der Welt spielend ein Verhältnis herstellen zu können, ist aus der Mode gekommen. [...] Auch hier führt die Dekonstruktion eines Könnens zu einer Produktion von Subjektivität, die sich widerstandslos in die Biopolitik des emotionalen Kapitalismus einordnet.“ (Stegemann: *Kritik des Theaters*, 273–274.)

19 Stegemann: *Kritik des Theaters*, 291. Dort heißt es weiter: „Naiv ist die kindliche Ohnmacht, in die sich die ironische Resignation zurückgezogen hat, naiv ist die Freude an dem paradoxen Flirren und den Effekten von Präsenz und Authentizität, naiv ist die Begeisterung für das sinnliche Spüren, die Raffinessen des Abwesenden und die Aufregung beim Schulausflug, den jedes Verlassen des Theaterraumes zu bedeuten scheint. Sentimental ist die Postmoderne in ihrer abgeklärten Haltung, immer schon zu wissen, was geht und was nicht mehr geht. Sentimental ist die Feier der Selbstreferenz, die der coolen Absicherung dient. Cool ist der Blick, der alles schon gesehen hat und dessen Augen nichts mehr überraschen können. Sentimental ist der Aufwand, der betrieben wird, um nicht uncool zu wirken, um jede Peinlichkeit schon im Vorfeld zu umgehen. Sentimental ist die Ironie der allwissenden Relativität. Sentimental ist der Überblick, der alles zu erkennen meint, ohne sich selbst darin wiederzuerkennen.“

20 Stegemann: *Kritik des Theaters*, 292.

21 Auf den ersten Blick wird man produktionsästhetisch wenig Schnittmengen der stark auf die Potenz der Schauspielkunst ‚professioneller Menschen‘ ausgerichteten Argumentation Stegemanns finden können, da die Kinderschauspieler*innen der hier behandelten Produktion „weder über die Techniken noch über die Lebens- oder Berufserfahrungen verfügen, um die es in den

Produktion der *Five Easy Pieces*, einer Koproduktion des International Institute of Political Murder (IIPM) und dem Genter Produktionshaus CAMPO (UA: 14. Mai 2016 auf dem Kunstenfestivaldesarts in Brüssel), geführt hat.²² Dieses Theater, ursprünglich ein Kinder- und Jugendtheater, hat sich in den letzten Jahren durch die Arbeit mit Kindern für ein erwachsenes Publikum profiliert und dazu in regelmäßigen Abständen Einladungen an zeitgenössische Theatermacher (abgesehen von dem gemischt-geschlechtlichen Kollektiv *gob squad* waren tatsächlich nur männliche Regisseure adressiert) ausgesprochen, die dann dort zum ersten Mal mit Kindern bzw. Jugendlichen arbeiteten.²³ Auch wenn sich die dabei entstehenden Produktionen ästhetisch sehr unterscheiden (u. a. weil sie sich die Eigenwilligkeit der jeweils importierten Kunst- bzw. Regieauffassung zu Nutze machen²⁴), ist ihnen der Umstand gemein, dass sie das Verhältnis von Kindern und Jugendlichen und Erwachsenen szenisch befragen bzw. die Aneignung der Welt und ihren Wirklichkeiten durch mimetisch geprägte (Spiel-)Vorgänge, in denen Kinder das Verhalten von Erwachsenen nachahmen, offenlegen. Im Kern geht es oftmals um so wirksam und sichtbar werdende Hierarchien der Erziehung, die dabei dem Erwachsenen als Machtverhältnis und Handlungsmuster eine dominante Position zuweisen, welche dann durch den Akt der szenischen Veröffentlichung kritisch diskursiviert werden kann: „Die Wahrnehmung des ausgestellten Körpers

Szenen ja geht“ (Rau, Milo. „Die Dinge noch einmal lernen“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 10); jedoch bietet der Hinweis auf die von Stegemann privilegierte Darstellungästhetik von Brecht, dass „die Differenz zwischen Spieler und Sache bei Brecht eine politische ist, nämlich die des spielenden Zeitgenossen, der uns seine Sicht auf die Zusammenhänge der Entfremdung durch ein verfremdetes Spielen zeigt“ (Stegemann, Bernd. „Nur noch Schau-Spieler“. In: *Die Zeit* vom 24.04.2014, 48 – ein Artikel, der sich mit Milo Raus *Moskauer Tribunalen* beschäftigt) einen Ansatz, der die besondere Dialektik der Wirkung von verfremdeten Spielhandlungen der Kinder auf ein erwachsenes Publikum nachzeichnen könnte. Zudem dürften sich Überschneidungen zu der Kritik an der Postmoderne finden – vgl. dazu Rau, Milo. *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*. Zürich/Berlin: Kein & Aber 2013.

²² Rau, Milo. „„Das ist der Realismus, den ich meine.‘ – Milo Rau im Gespräch mit Sylvia Botella über „Five Easy Pieces““. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 92–97, hier 92.

²³ „Die Kinder in Gent beunruhigen mich genauso sehr wie der Bürgerkrieg in Aleppo, fast sogar ein wenig mehr“, sagte Milo Rau im Vorfeld dieser Produktion in einem Interview mit Rolf Bossart. In: *Lob des Realismus. Die Debatte*. Hg. Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann. Berlin: Theater der Zeit 2017, 66.

²⁴ Vgl. dazu: Primavesi, Patrick. „Versuchsanordnungen. Vier Inszenierungen aus dem Genter Labor (Josse De Pauw, Tim Etchells, Gob Squad, Philippe Quesne)“. In: *Stop teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Hg. Patrick Primavesi, Jan Deck. Bielefeld: transcript 2014, 157–186.

des Kindes auf der Bühne, das in diesen Produktionen mit und von Kindern im Spiel auf der Bühne hervorgebracht wird, bricht sich zugleich in der Ambiguität zwischen Macht und Ohnmacht, Körper und Leib.“²⁵ Dieser Umstand ist Rau im Vorfeld dieser Produktion sehr bewusst:

Kindertheater für Erwachsene ist – im ästhetischen Bereich und natürlich im metaphorischen Sinne – was Pädophilie beziehungstechnisch ist: Keine gegenseitig verantwortliche Liebes-, sondern eine einseitige Machtbeziehung, zu der sich der schwächere Teil, also die Kinder, verhalten müssen. Anders ausgedrückt: Beim Kindertheater für Erwachsene kommt die postmoderne Vorliebe für Medienkritik zu ihrem ursprünglichen Angriffspunkt: Sie wird wieder Wirklichkeitskritik.²⁶

Den Ausgangspunkt für diese Arbeit (und deren Absichten) schildert Stefan Bläske, verantwortlich für die Dramaturgie dieser Produktion, wie folgt:

Nach Überlegungen in verschiedene Richtungen – bspw. ein Ritt durch die Geschichte Belgiens aus der Perspektive von Kindern oder Hassmonologie von Kindern gegen die Erwachsenen, die ihnen eine zerstörte Welt hinterlassen – sind wir letztlich bei dem Thema geblieben, das so nahelag und doch so unvorstellbar schien: Ein Stück mit Kindern über den Mörder und Kinderschänder Marc Dutroux.

Marc Dutroux war 1996 gefasst und verhaftet worden, nachdem er sechs Kinder entführt und vier von ihnen getötet hatte. Die Schlampelei von Polizei und Justiz und die öffentliche Erregung stürzte Belgien in eine Staatskrise. [...] Dutroux als Thema stand seit den ersten Gesprächen mit CAMPO zur Debatte. Dies war naheliegend, wenn ein Regisseur wie Milo Rau, der stets nach den traumatischen Schmerzpunkten einer Gesellschaft und der damit einhergehenden medialen Erregung sucht, für ein Projekt mit Kindern in Belgien angefragt wird.²⁷

4.

Demnach können die *Five Easy Pieces* als eine Art post-traumatische Umkreisung eines im Kern unerklärlichen bzw. unfassbaren menschlichen Handelns bezeichnet werden, welche den eigentlichen Impulsgeber Dutroux selbst nur implizit

²⁵ Westphal, Kristin. „Kids on stage. Über den zur Schau gestellten Körper im Theater mit Kindern für Erwachsene“. In: *Leib – Leiblichkeit – Embodiment. Pädagogische Perspektiven auf eine Phänomenologie des Leibes*. Hg. Malte Brinkmann, Johannes Fürstig, Martin Weber-Spanknebel. Wiesbaden: Springer 2019, 279–299, hier 280.

²⁶ Rau: „Die Dinge noch einmal lernen“, S. 11.

²⁷ Bläske, Stefan. „Wie Marionettentheater. Über Proben, Wiederholung und Zensur“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 74–89, hier 78.

aufscheinen lässt und doch dessen Taten, deren Auswirkungen auf die belgische Gesellschaft und historischen Konstellationen szenisch zu vergegenständlichen hilft. Die stark formalisierte und auf einem vorher geschriebenen (und dann von den Kindern auswendig gelernten) Text beruhende Aufführung, die man vielleicht als konventionelles Literatur- und sicher als Regie-Theater bezeichnen kann, ist in sieben Teile gegliedert: Nach einem etwa zwanzig Minuten dauernden Prolog, der sich in mehrere Anfänge binnendifferenzieren lässt, gibt es die im Produktionstitel genannten fünf Teile, die je eine Länge von sechs bis fünfzehn Minuten aufweisen und einen Epilog mit mehreren Abschlüssen, welcher als Spiegel- bzw. Kreisdramaturgie das Motiv des vielmaligen Anfangs aus dem Prolog formal aufgreift. In den fünf einzelnen Stücken, die implizit durch das thematisch Behandelte (und dessen Formatierung als Live-Filmaufnahme) und explizit durch die Momente des Übergangs, wo die Kinder lebensweltlich geprägte Ad-hoc-Kommentare oder durch den Stück-Text fingierte An- und Abmoderationen vornehmen, miteinander verbunden sind, werden thematische Variationen von Perspektiven auf den Fall Dutroux angeboten: So wird dieser, aus erzählender Sicht einer Vater-Figur, in die Kolonialgeschichte Belgiens gerückt und aus Sicht der ermittelnden Behörden kommentiert. Die Sexualstraftaten werden durch ein gefangenes Mädchen getriggert, das einen Brief an seine Eltern vorträgt und damit assoziativ in die Nähe des Grauens und dessen Verortung vordringt; eine Szene zeigt schließlich verzweifelte Eltern, die ihr Kind begraben müssen. Diese Variationen der Erzählperspektive (und deren jeweilige Aushandlungen) bewirken auf Seiten der Zuschauer*innen eine Variation der (vermeintlichen, d. h. imaginierten) Teilhabe am damaligen Geschehen, durch Variation der Grade des emotionalen Involviertseins, z. B. durch persönliche Erinnerungen an diesen Fall – oder auch das Bewusstsein, durch szenische Mittel, vor allem die Musik – affektiv manipuliert zu werden.²⁸

28 Ich folge bei meiner Beschreibung per Timecodes der mir vom IIPM zur Verfügung gestellten Videoaufzeichnung der Berliner Premiere in den Sophiensälen am 01.06.2016. Die Notizen meines Aufführungsbesuchs im Rahmen des Berliner Theatertreffens (am 20.05.2017) sind eher Zeugnisse einer erfolgten Reflexion über den Umgang mit szenisch erfolgter Manipulation; mich interessierte, als Theaterwissenschaftler (und als relativ frischer Vater einer Tochter), die Technik der Manipulation, die der Text und vor allem die Regie von Milo Rau verwendet. Es wäre – gerade im Hinblick auf die damit erfolgende Emotionalisierung – sicher nötig, dem musikalisch kompositorischen Prinzip dieser Produktion gesondert nachzugehen. Das kann (und will) dieser Text nicht leisten – nur so viel: Auch hier geht die Regie konsequent einen Weg der mehrfachen Brechung bzw. Schichtung; die Lieder, die Elle Liza immer nur kurz ansingen darf, werden u. a. dazu verwendet, ihr die Möglichkeit des Sich-Zeigens zu bieten; die häufig kritisierte Verwendung der *Gymnopédie No.1* von Erik Satie, die die *Five Easy Pieces* (die nicht nur den Titel eines Klavierduetts bezeichnen, das Igor Strawinsky für seine Kinder komponierte, sondern auch eine

Der im Vergleich zu den nachfolgenden Sequenzen lange Prolog (00:00–20:42) zeigt uns die grundlegende Situation; beim Betreten des Saales kann der Zuschauer fünf mit Kostümteilen behängte, mittig unter einer Leinwand platzierte Stühle sehen, rechts im Hintergrund steht ein Schreibtisch, der u. a. eine Lampe mit rotem Schirm aufweist, links und leicht geschrägt stehen ein E-Piano und ein Mikrofonständer. Hinter dem Klavier sitzt ein Junge, von dem man seinen mit weißem Hemd und Krawatte bedeckten Oberkörper sieht. Die vernehmbare Musik (ein Klavier-Instrumental des Songs *Hero* der Gruppe Family of the Year) ist jedoch eine Einspielung aus dem Off, der Junge hinter dem Klavier ist fast regungslos, genau wie die sechs weiteren Kinder, die – bis auf einen, der sich links vorne an der Rampe befindet und zu einem gräulich geschminkten Gesicht einen bräunlichen Pullover und ein umgedrehtes Basecap trägt – ähnlich erwachsen bekleidet an den äußereren Rändern der Bühne platziert sind. Nach etwa einer Minute erhellt sich der Platz am Schreibtisch und ein männlicher Erwachsener wird dort und gleichzeitig als *Close-up*-Projektion auf Leinwand sichtbar. Er gibt ein Zeichen, auf das hin die Musikeinspielung langsam ausgeblendet wird. Danach wird von ihm mit dem Satz „Das erste Kind, bitte“ eine Spielsituation, die den Erwachsenen als Spielleiter markiert, eröffnet. Wie sich herausstellt, handelt es sich um eine Art von Casting-Situation, in der die Kinder vom Erwachsenen der Reihe nach aufgerufen werden, um von ihm zu scheinbar zusammenhangslos collagierten Themen ausgefragt zu werden. Jedoch, und das wird spätestens am Ende der Aufführung deutlich, sind die durch die insistierende und mit einiger Herablassung erfolgte Befragung hervorgebrachten Antworten individuelle Motive, die von den jeweils Auskunft gebenden Kindern im Verlauf der Aufführung wieder aufgenommen werden. So gestaltet die Gesangseinlage des ersten Kindes – das Mädchen beginnt, nun zur Live-Klavierbegleitung des Jungen, die ersten Zeilen von *Imagine* von den Beatles zu singen – nicht nur einen weiteren Anfang (auf der Leinwand erscheint der Titel der Produktion), sondern setzt mit der Textzeile „Imagine there's no heaven“ eine Spur, die dann im Epilog thematisch zweifach aufgegriffen werden wird: Zum einen durch einen Rekurs auf eine dokumentierte Aussage von Marc Dutroux, der während seiner Inhaftierung Pläne für eine unterirdische Stadt entworfen haben soll (*Polly*: „[...] Eine Stadt nur für Kinder. Ich glaube, das ist das Schlimmste, was passieren kann: Niemals mehr den Himmel.“).

Referenz an die Arbeiten der Performance-Künstlerin Marina Abramovic ist, die mit ihren *Seven Easy Pieces* eine Geschichte der Performance-Art geschrieben hat) in einer als Kitsch empfundenen Weise miteinander verbinden, begründet sich durch die Bitte Winnes, der zu „einen [sic!] Stück von Erik Satie“ (14:32–15:30) gern zeigen will, dass seine Leidenschaft das Balletttanzen ist; die darauf erfolgten Reaktionen des Spielleiters sind grotesk übersteigert: „Wow Wow Wow“ (15:32–15:35) – was man u. a. auch als subtile Kritik an der Affektladung von Musik deuten könnte.

mel sehen.“ (1:31:30–1:31:40)). Und zum anderen durch das Ende der (Märchen-) Erzählung, mit der das Stück abgeschlossen wird, wobei die nacherzählende Wiedergabe des Pasolini-Kurzfilms *WAS SIND DIE WOLKEN?*²⁹ als Referenz genutzt wird, in dem eine junge Theater-Marionette von einer älteren wissen will, was Wolken sind – und sich erst durch eigene Anschauung zu diesem Begriff eine Vorstellung machen kann. Dies kann sie allerdings erst, als die beiden Puppen mit zerbrochenen Gliedern auf der Müllhalde gelandet sind:

Der Blick in den Himmel wird den gefangenen Kindern im Keller ebenso verwehrt wie den Marionetten im Theater, und auch unsere Inszenierung wurde, wie meistens in diesem Betrieb, in fensterlosen Räumen geprobt. Theater, das so viel von der Welt erzählen will, schirmt sich architektonisch bekanntlich ja von ihr ab, wählt die Blackbox ohne Fenster in die reale Welt. Bei Pasolini nun fallen Freiheit und Blick in den Himmel mit dem Tod in eins. Was das bedeuten mag bleibt offen, ein poetisches, ein tragisches Ende.³⁰

Der Junge hinter dem Klavier wird als zweiter aufgerufen. Auf die Frage, ob er Tiere möge, gibt er an, dass seine Familie früher zehn Hühner gehabt habe, von denen aber neun gestorben seien, sodass sich nun im häuslichen Garten neun Hühnergräber befänden. Auf die Frage, ob er deswegen traurig gewesen sei und deswegen geweint habe, sagt *Pepijn*: „Nein, ich weine nicht. Jedenfalls nicht in der Öffentlichkeit.“ (06:24–06:31). Mit dieser Passage werden zwei, im weiteren Verlauf der Aufführung nachfolgende Szenen angedeutet: Einmal wird eine Spur zu einem doppelt angelegten Reenactment gelegt, welches auf der Leinwand als Film von erwachsenen Schauspielern und gleichzeitig als szenische Spielhandlung der Kinder (39:30–41:50)³¹ das Reenactment zum Tathergang des Begrabens der von ihm entführten und betäubten Kinder im Garten eines seiner Häuser the-

29 *CHE COSA SONO LE NUVOLE?* Reg. Pier Paolo Pasolini. Italien 1968. Vgl. dazu auch: https://kunstgebaeude.org/wolken/wp-content/uploads/sites/4/2017/11/Was-sind-die-Wolken_booklet_dt_en.pdf (13.08.2020).

30 Bläske: „Wie Marionettentheater“, 85.

31 Im gezeigten Film, den die Kinder auf der Bühne simultan präzise nachstellen, kann man denjenigen, der als einziger Erwachsener auf der Szene mit den Kindern interagiert, als Darsteller von Marc Dutroux erkennen. Vgl. dazu Bläske: „Wie Marionettentheater“, 75–76. Die formale Verschränkung der Ebenen – historisches Prozessgeschehen, dessen Nachstellen durch erwachsene Schauspieler, welches wiederum von Kindern reenactet wird – sorgt dafür, dass von nun an auch immer Marc Dutroux auf der Szene implizit anwesend ist, was im Verlauf der Aufführung, vor allem dann, wenn der Erwachsene seinen Machtanspruch im Sinne der Befolgung seiner Anweisungen artikuliert, virulent werden soll: „Was auf der fiktionalen Ebene – als ‚Theater‘ – inszeniert ist, ereignet sich zugleich auf der realen Ebene – als ‚Performance‘: Ein Erwachsener fordert ein Kind auf, sich auszuziehen. Es ist Marc Dutroux, Milo Rau, Peter Seynaeve.“ (Bläske: „Wie Marionettentheater“, 80.) Auf diesen Moment wird im Obertext noch eingegangen werden.

matisiert, das im originalen Prozessverlauf mit Marc Dutroux erfolgte.³² Zudem wird die Aussage des Jungen, nicht öffentlich zu weinen, im Verlauf einer späteren Szene, in der er den Vater eines entführten Mädchens darstellt, der den Moment der Überbringung der Nachricht von dessen Ermordung erzählt, virulent:

Peter: „Kannst du weinen?“ *Pepijn:* „Ich tue mein Bestes.“ *Peter:* „Streng dich noch mehr an. Denk an was Trauriges.“ *Pepijn:* „Ich schaffe es nicht.“ *Peter:* „Hier.“ (Er gibt ihm einen Tränenstift, Pepijn nutzt diesen unter den leicht amüsierten Blicken seiner Spielpartnerin Polly, die neben ihm in der Szene sitzt) „Und mach' den letzten Absatz bitte noch einmal. Bitte Ruhe und Konzentration – Action!“ (Pepijn wiederholt die Überbringung der Todesnachricht, diesmal weint er – die Kamera fokussiert die Tränen per Großaufnahme³³.) (1:17:25–1:19:17)

5.

Schleichend, die assoziativen Umwege der gegebenen Befragungssituation und damit die „potentielle Unheimlichkeit des Dokumentarischen“³⁴ nutzend, nähert sich das szenische Geschehen dem eigentlichen Spielanlass und dessen monströsen Dimensionen. Das Thema Sterben/Tod wird zunächst durch unterschiedliche Erzählungen der Kinder etabliert, welche dann am Ende, kurz vor dem Epilog, wieder aufgenommen werden. Die Montage der zu Beginn erfolgten Aussagen

³² Willem, der im zweiten Stück einen Polizisten spielen darf, sagt dazu, bezugnehmend auf durch den Prozess dokumentierte Fakten: „Über die Jahre hatte Dutroux mehr als sechs Häuser gekauft. Jedes Grundstück wurde mit dem Bagger umgepflügt. Dieses Mal wurden keine Kohlevorkommen gesucht, sondern tote Mädchen.“ (49:20–49:40)

³³ Das bürgerliche Illusionstheater ist durch eine „moralische Hochschätzung der Gefühle und ihres ‚authentischen‘ Ausdrucks“ gekennzeichnet. „Dass die Träne nicht lügt, wird zur moralischen Einsicht und zum ästhetischen Vergnügen.“ Stegemann: *Kritik des Theaters*, 174. Vgl. dazu auch: Möhrmann, Renate. „*So muss ich weinen bitterlich*. Zur Kulturgeschichte der Tränen.“ Stuttgart: Kröner 2015. Die hier szenisch erfolgende Offenlegung des Prinzips der künstlichen Erzeugung von Tränen kann im Sinne einer zweifachen Wirklichkeitskritik verstanden werden: einmal als kritische Reflexion der szenischen Mittel, einmal als eingeforderte Materialisierung einer Emotion, der man erst dann glaubt, wenn man sie sehen kann.

³⁴ Nikitin, Boris. „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“. In: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit 2014, 12–19, hier 17. Dort heißt es weiter: „Die Personen auf der Bühne, real präsent und sich selbst repräsentierend, [...] sind lebende Zeitgenossen. Darin gründet die Aktualität, die für das Dokumentarische charakteristisch ist. Zugleich werden sie, indem ihre Biographien zum Gegenstand der Repräsentation, der Wiederholung, gemacht werden, zum Bestandteil des Archivs. Ihre Identität wird zu Text. Sie sind somit zugleich lebend und potenziell tot. So werden sie, indem sie immer wieder die Bühne betreten, selbst zu Wiedergängern, zu lebenden Toten.“

lässt sich durch den bereits erwähnten Akt des Fingierens bzw. dessen kennzeichnende Triade von Selektion, Kombination und Selbstanzeige plausibilisieren: Nachdem ein Mädchen gefragt wurde, wovor es Angst habe, antwortet *Polly*: „Vor dem Sterben. Ich weiß nicht genau, warum. Und wenn ich mir vorstelle, dass meine Eltern tot wären... das kann ich mir nicht vorstellen.“ (10:30–10:50). Sie verfällt nach dieser Aussage in ein Schweigen, was den Erwachsenen dazu veranlasst, seine Frage zu modifizieren: *Peter*: „Stell Dir vor, du bist eine Mutter und Dein Kind stirbt. Was fühlst Du? Was fühlst Du? Polly, was fühlst Du?“ (10:54–11:23) Hierdurch ist sowohl das eigentliche Thema gesetzt als auch der formale Umgang mit diesem: Das fortgesetzte, die ungerührte und unverschämte Befragung durch den Erwachsenen durchdringende Schweigen des Kindes modelliert die Lücke und zeigt die Grenzen des Wissens als Unmöglichkeit einer (szenischen) Vergegenwärtigung.

So sind dann die Erzählungen von zwei weiteren Kindern, Maurice und Winne, die in ihrem Leben bereits mit dem Umstand ihrer eigenen Endlichkeit konfrontiert gewesen sind, als Entlastungshandlungen bzw. Kontrast zur Schwere des eben Angerissenen zu verstehen³⁵: Maurice erzählt davon, wie er, der schon im Mutterleib heftigen Husten hatte, der nach Aufforderung durch den Spielleiter sehr expressiv von ihm vorgespielt wird, per komplizierter Hausgeburt auf die Welt kam, während sein Vater – wie Maurice lakonisch und zur Freude des anwesenden Publikums anmerkt (es reagiert signifikant durch Lachen) – die Geburt verpasste, weil es ihm zu lange dauerte und er deshalb in der Küche Spaghetti aß. Winne berichtet, wie er als Säugling Gelbsucht hatte und unmittelbar nach der Geburt operiert werden musste; dieser Bericht wird, quasi als qualitative Steigerung mithilfe des Prinzips des Vormachens, durch das Entblößen des Bauches, der eine Narbe zeigt, beglaubigt.

³⁵ In diesem Zusammenhang ist das Agieren von Willem, einem zehnjährigen Jungen und jüngerem Bruder von Pepijn, zu nennen: Sein szenisches Handeln ist signifikant kindlich und steht in gewisser Differenz zu den Bühnenhandlungen der anderen Kinder. Motivisch wird er durch die Frage, was für ihn Freiheit bedeutet, eingeführt: *Willem*: „Ich meine, ich bin ein bisschen frei, ich kann fast alles tun. Aber nur, wenn meine Eltern es mir erlauben. Also bin ich nicht wirklich frei.“ (08:14–08:29) Diesem Prinzip bleibt er in seinen szenischen Handlungen treu – er nutzt seine (durch das Einverständnis seiner Eltern legitimierte) Anwesenheit auf der Szene, um Sichtbarkeit in eigener Sache herzustellen und den Kontakt mit dem Publikum positiv zu gestalten. Auch wenn ihm durch den erwachsenen Spielleiter immer wieder die Beschränkungen der Freiheit im szenischen Spiel vermittelt werden, ist er der einzige, der den Anweisungen mit Widerworten begegnet, was ihm die Sympathie des Publikums einbringt (vgl. 42:20–46:19). Sein Spiel wird von seinem Bruder als „overacting“ bezeichnet, was letztlich nichts anderes ist als der Freiraum, den ein ungeregeltes Spiel (eines Kindes) bietet.

„Meine Mutter hat das gemacht“ (17:02) sagt darauf das verbliebene Mädchen, Rachel, das mit acht Jahren das jüngste Ensemblemitglied ist. Wie sich bei den Proben zu dieser Aufführung herausgestellt hat, war die als Kinderärztin arbeitende Mutter von Rachel an der Operation von Winne, der die Leber eines verstorbenen Säuglings implantiert bekommen hat, beteiligt: „Ja, Rachels Mutter ist einer der Ärzte, die mein Leben gerettet haben“ (17:11). Das Mädchen wird vom Spielleiter gebeten, auf einem der Stühle Platz zu nehmen, und gefragt: „Warum willst Du auf der Bühne stehen?“ (17:43). Daraufhin wird eines der zentralen programmatischen Motive dieser Produktion (und eine implizite Selbstauskunft der Regie von Milo Rau) im nachfolgenden Dialog artikuliert:

Rachel: „Ich finde, dass jeder seinen Platz auf der Bühne haben sollte“. *Peter:* „Ok – und: Warum?“ *Rachel:* „Weil es sonst ungerecht ist.“ *Peter:* „Ja, aber Rachel, Theater ist nicht gerecht. Theater ist grausam. Würdest Du alles tun für das Theater?“ *Rachel:* „Solange es nicht illegal ist.“ (Teile des Publikums lachen.) (17:46–18:22)

Diese Anspielung auf das Artaud'sche Theatermodell des Theaters der Grausamkeit, also die geistige Haltung einer „Unerbittlichkeit und erbarmungslose[n] Notwendigkeit, [...] im Sinne jenes Schmerzes, außerhalb dessen unabwendbarer Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre“³⁶, ist dabei vielleicht weniger relevant als deren faktische Konkretisierung auf der Szene: Genau dieses Mädchen verwandelt sich im dritten Stück in eine Figur, die einem von Dutroux eingesperrten Mädchen nachempfunden ist. Zu ihrem Gesamteindruck von der Aufführung befragt, wird Rachel gegen Ende sagen: „Ich hätte gern einiges anders gemacht. Aber weil alles wirklich passiert ist, war das nicht möglich.“ (1:26:10–1:26:20)

6.

Die grausame Unumkehrbarkeit der Geschehnisse, die in der sinnlichen Wahrnehmung und mentalen Verarbeitung der Zuschauer*innen faktisch wirksam werden, sind jedoch mehr deren Imagination als szenisch dargebotene Illusion;

³⁶ Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Berlin: Matthes & Seitz 2012, 110. Ein ähnlich ausgerichtetes Interesse an der Wirkungsästhetik des Theaters artikuliert Rau wie folgt: „Die große Frage lautet also: Wie kann Kunst uns Mitleid, Einfühlung, Verstehen im hermeneutischen Sinn lehren, und das heißt im Theater: in so realer Weise zeigen, dass wir als Zuschauer selbst in diesen Verstehensprozess hineingezogen werden.“ (Rau, Milo. „Zweite Vorlesung. Über das Erscheinen“. In: Milo Rau: *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*. Hg. Johannes Birkfeld. Berlin: Alexander Verlag 2019, 60–93, hier 86.)

so lässt sich für die gesamte Produktion konstatieren, dass die sichtbar werden- den szenischen Praktiken weit davon entfernt sind, illusionsfördernd zu sein: Das Grundsetting ist dem *Gestus des Zeigens* von Brecht mehrfach verpflichtet und er- innert uns als Zuschauende³⁷ immer wieder daran, einem künstlich hergestellten und artifiziell hervorgebrachten Prozess ausgesetzt zu sein. Es verzichtet auf eine konkrete Lokalisierung per dekorativem Bühnenbild, die Spielsituationen sind dominant auf den Austausch von Rede und Gegenrede angelegt, und die fünf titelgebenden ‚Stücke‘, die als monologische Etüden im Verlauf der Aufführung von den Kindern gemeinsam mit dem Erwachsenen realisiert werden, sind als Filmsettings gekennzeichnet. Dadurch bekommen die Theaterbesucher*innen das Gefühl, bei einem öffentlich werdenden Film-Dreh dabei zu sein, dessen Bildern (und deren Appell um Evidenz) unmittelbar bei der Produktion im Entstehen zugeschaut werden kann. Zur suggerierten Offenheit dieses Vorgangs – so werden die Etüden jeweils durch das Einrichten des technischen Dispositivs der Filmauf- zeichnung begonnen bzw. partiell unterbrochen und neu ausgerichtet – kommen eingestreute Verweise auf die diesen Vorgängen zugrunde liegenden Aushand- lungen der Proben. Dieser Teil der Aufführung wird – nach einem *Fade-out* des letzten Stücks sowohl in der Projektion als auch auf der Szene – auf die Frage eines Kindes (*Elle Liza*: „Das war es?“) mit einem „Ja, das war es für heute. Hat es euch gefallen?“ (1:25:00–1:25:10) vom erwachsenen Spielleiter beendet und durch die Frage, ob es den Kindern denn gefallen habe, in den Status einer Pro- benreflexion überführt. Aus dieser ergeben sich freilich wieder Impulse, die den Epilog des Stücks anregen. So wird die letzte Szene, die unter dem hier bereits erwähnten Motiv „Was sind Wolken?“ das Begräbnis eines Opfers nachvollzieht, als „langweilig und zu klein“ bezeichnet, für ihr eigenes Ende haben die Kinder, die sich dazu äußern wollen (bzw. die das zu Beginn schon getan hatten), eine andere Fantasie: *Maurice*: „Wenn ich mal sterbe, soll meine Beerdigung ein Fest sein, ein schöner Tag mit viel leckerem Essen.“ (1:26:22–1:27:02)

Der einzige Erwachsene auf der Szene hat über die Gesamtdauer der Auf- führung hinweg die Kontrolle über das Geschehen; als verlängerter Arm der Theaterregie Raus agiert er szenisch als Ordnungsinstanz und erinnert die Kin- der immer wieder an disziplinierende Regelsets. Seine Involvierung in das Spiel geschieht aus der Perspektive des die Etüden inszenierenden Kameramannes,

³⁷ Dieser sattsam bekannte, der Brecht'schen Straßenszene entliehene Ansatz, in dem ein Au- genzeuge einer anwesenden Menschenmenge den Hergang eines Unfalls demonstriert, macht die Zuschauer*innen zum Bestandteil einer „testimonialen Dramaturgie[]“. Vgl. Krämer, Sybille/ Schmidt, Sibylle. „Zeugen in der Kunst. Einleitung“. In: *Zeugen in der Kunst*. Hg. Sybille Krämer, Sibylle Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 7–17, hier 16.

durch dessen Perspektive das, was sich dann als Spiel (für das Auge der Kamera) ereignet, wirklich wird. In diesem Szenario

maßt sich Milo Rau nicht an, sich das Ungeheuerliche im Fall des Kindesmörders, diesem zutiefst Fremden und Unzugänglichen, aneignen zu wollen. Vielmehr schafft er in ‚Five Easy Pieces‘ durch die Geschichte von Marc Dutroux – wie er sagt, eine Art ‚Alibi, um [auch] über etwas Anderes zu sprechen‘, über Machtverhältnisse zwischen Erwachsenen und Kindern; darüber, was Theater bedeutet und wie es sich selbst reflektieren kann, und was mediale Mittel bewirken können. Und das macht er, indem er die Kinder einlädt, nicht nur ihre eigenen Gedanken und Vorstellungen einzubringen, sondern auch die Zurschaustellung selber szenisch zu thematisieren und und [sic!] die Verletzbarkeit des Leibes sichtbar zu machen.³⁸

7.

Darstellungspraktisch ist die Strategie des Reenactments dominant; mit dieser Form, die als spezifische Variante eines dokumentarisch ausgerichteten Theaters effektvoll (und manipulativ³⁹) die Ebenen des Faktischen und des Fiktionalen aufeinander zu beziehen weiß, operieren seit einigen Jahren die Theaterarbeiten des IIPM um Milo Rau. Er, der oftmals als „Reenactment-Spezialist“⁴⁰ bezeichnet wird, beschreibt diese Strategie erstens als die Herstellung von Situationen, die

keine toten Abbilder oder Reproduktionen sind, wie es das platonische Vorurteil will, sondern szenische Entscheidungszusammenhänge, die politischen und, was durchaus widersprüchlich wirken mag, durchaus auch utopischen Gehalt haben können. Und zweitens, dass Reenactments wie Walter Benjamins Engel der Geschichte in die Vergangenheit schauen, nach rückwärts, auf Ereignisse, die auf seltsam untote Weise wirksam geblieben sind, nicht verarbeitet wurden, wie man so sagt. Was bei einem Reenactment zählt, ist der Akt der Vergegenwärtigung, die Herstellung einer solchen, im besten Sinn: revisionistischen Situation. Das historische Wissen, das dabei heraußspringt, ist nur Mehrwert.⁴¹

38 Westphal: „Kids on stage“, 283–284.

39 „Jeder Wirklichkeits-Bericht reproduziert seine eigenen Prämissen. Prämissen und Normen sind kollektiv anerkannte Fiktionen, die in ihrer Wiederholung die Illusion von Wirklichkeit erzeugen. Gerade dann, wenn das dokumentarische Theater Wirklichkeit darzustellen behauptet, muss es, mehr noch als das fiktionale Theater, bei dem der fiktive Charakter des Gezeigten und Gesagten stets offengelegt ist, als eine radikale Form des Illusionstheaters betrachtet werden.“ (Nikitin: „Der unzuverlässige Zeuge“, 14.)

40 Vgl. dazu den Eintrag *Reenactment (1)* in: Rau, Milo/Bossart, Rolf. *Wiederholung und Ekstase*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2017, 161–165, hier 161.

41 Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, 163. Die angesprochenen „szenische[n] Entscheidungszusammenhänge“ unterscheiden sich signifikant von dem, was Jacques Rancière als Problem des ästhetischen Regimes der Künste aufgezeigt hat: Dieses „identifiziert die Kunst als Kunst

Demnach geht es ihm in seinen Reenactments weniger um eine Rekonstruktion realer Geschehnisse, die sich faktisch an Dokumenten orientiert, sondern um einen nicht behandelten Überschuss, da, folgt man den Überlegungen Stefan Hölschers, „Ereignisse mehr sind als das, was sich von ihnen in einem diskursiven Rahmen zeigt.“ Vielmehr verweisen sie auf etwas, „das zwar festgehalten und in bestimmte Macht- und Wissensnetze eingespannt wurde, durch sein Reenactment jedoch aufgebrochen wird.“⁴² Hölscher entwirft mit Bezug auf den Ereignisbegriff von Michel Foucault ein Reenactment-Konzept, das in dessen Wissenskonzeption einer geregelten Diskurspraxis, „in deren Rahmen ein ‚ungehemmtes Wuchern‘ der Aussagen begrenzt wird“, Letzteres integriert:

Auf genau dieses ungehemmte Wuchern und auf ein damit zusammenhängendes Nicht-Wissen jedoch zielt das hier vorgeschlagene Reenactment-Konzept, wobei die *Kritik* des Reenactment sich, ganz kantianisch, auf die *Grenzen* der Macht und des Wissens richtet, also auf die Frage, was am Ereignis verschütt gegangen ist, als es zur Tatsache wurde, was abgewaschen wurde bzw. was am Ereignis innerhalb eines Dokuments fortwirkt, ohne selbst dokumentiert worden zu sein.⁴³

Mir scheint dieser Ansatz deswegen auf die hier behandelte Produktion übertragbar, weil im Kontext der Aufführung nicht nur das „Unangemessene unangemessen und das Unstimmige unstimmig“⁴⁴ bleiben musste, sondern auch die damit verbundene „ästhetische Anschmiegeung an diejenigen Seiten des Ereignisses geht, die nur in der Diffusion und Streuung erfahrbar werden und dadurch, dass sich das Subjekt einem unbestimmten Objekt gegenüber öffnet.“⁴⁵ Bedingt durch diese Unbestimmtheit, die man sowohl als Phantasma, manipulierende Übergriffigkeit oder latente Gewalt eines moralischen Vakuums erfahren kann,

und befreit diese Kunst von jeder spezifischen Regel und Hierarchie der Gegenstände, Gattungen und Künste. Auf diese Weise wird jedoch die Grenze der *mimesis* gesprengt, die die künstlerischen von den übrigen Tätigkeitsformen und die Regeln der Kunst von den sozialen Beschäftigungen trennte. Das ästhetische Regime der Künste bestätigt die absolute Besonderheit der Kunst und zerstört zugleich jedes pragmatische Kriterium dieser Besonderheit.“ (Rancière, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. Maria Muhle. Berlin: b_books 2008, 40.)

42 Hölscher, Stefan. „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“. In: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Hg. Olivia Ebert u. a. Bielefeld: transcript 2018, 523–531, hier 524.

43 Hölscher: „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“, 526.

44 Hölscher: „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“, 530.

45 Hölscher: „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“, 531.

lassen sich dann auch die vehementen Einsprüche bzw. das Unbehagen gegen die bereits angesprochene dritte Etüde mit dem Titel „Versuch über die Unterwerfung“ (53:34–1:04:00) erklären: Diese Szene, in der das acht Jahre alte Mädchen Rachel sich in eine Opfer-Figur verwandelt bzw. durch das formale Setting – die insistierenden Ansagen des Erwachsenen und den Umstand, es mit einer unerbittlich sich selbst hervorbringenden Theatersituation zu tun zu haben – zu einem Entführungsopfer zugerichtet wird, hat der Produktion eine Reihe von zensorischen Aufführungsmodifikationen (und auch Aufführungsverbote) eingebracht. Sie wurde auch im Rahmen des diesen Text initiierenden Kurzvortrags im Kontext der in diesem Band dokumentierten Tagung genutzt – und sorgte im Nachgespräch für einen Protest.⁴⁶

8.

Bezeichnenderweise bzw. paradox: Dieses mittlere Element der insgesamt fünf Teile ist das einzige, in dem kein Reenactment von bereits vorher angefertigtem Videomaterial stattfindet, sondern ein Video bei der szenischen Filmproduktion selbst produziert wird. Dazu wird eine Art Matratzenlager als Dekorationsteil in die Mitte der Bühne geschoben, um das sich die anderen Kinder – z. T. mit den Utensilien der Filmproduktion wie Tonangel und Klappe ausgerüstet – platzieren.

46 Kristof Blom, künstlerischer Leiter von CAMPO, bezeichnet diese behördlichen Eingriffe als „Einmischungen, denen wir wohlüberlegt – wenn auch widerwillig – nachgegeben haben.“ (Blom, Kristof. „Theater ist nicht fair, Rachel, Theater ist grausam.“ In: Milo Rau: *Five Easy Pieces/Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 15.) Auszüge aus den Reaktionen auf die inkriminierte Passage, die bei mehreren Aufführungen zu Genehmigungsproblemen geführt hat (vgl. dazu auch Westphal: „Kids on stage“, 292–293) findet man ebendort. Die Diskussion nach dem Vortrag rekapitulierte in Grundzügen die antagonistischen Haltungen der Debatte bzw. betonte mehrfach den Umstand, dass man mit Kindern so nicht umgehen dürfe. Zur (sicher überflüssigen) Entlastung von Milo Rau sei folgende Aussage von ihm angefügt: „George Orwell erzählt in einer Reportage von einem zu Tode Verurteilten, der auf dem Weg zur Hinrichtung zum Schafott einer Pfütze ausweicht. Denn der Körper des Menschen kann den Tod nicht verstehen. Es gibt keinen schuldigen und auch keinen heiligen Körper – es gibt nur einen lebendigen, einen alltäglichen Körper. Als ich von meiner letzten Recherche-Reise in den Nahen Osten zurückkam, war ich mit meinen beiden Töchtern im Kölner Stadtwald unterwegs. Eine von ihnen wollte ins Unterholz rennen, da schnellte mein Arm vor und hielt sie zurück, so wie man es im Irak in den eroberten Städten tut: abseits der Wege liegen die Sprengfallen des IS. Angst lähmte mich, und für eine Sekunde wusste ich nicht, wo ich war. Aber nur für eine Sekunde, denn dann erlöste mich das Lachen meiner Tochter.“ (Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, 104.)

Dieser Umbau im Halbdunkel dauert relativ lange, sodass in ihm die Aussagen der letzten Minuten, also des Übergangs vom zweiten auf den dritten Teil, nachhallen können, in denen das Geschehen im behaupteten Keller subtil angebahnt wurde:

Peter: „Rachel, würdest Du auf der Bühne einen anderen Schauspieler küssen?“ *Rachel:* „Küssen?“ (sie deutet mit dem Zeigefinger abwechselnd auf sich und Peter, der keine Regung zeigt), „Du und ich? Jetzt?“ (Sie schüttelt den Kopf.) (52:10–52:27)⁴⁷

Welcher Status einem Kuss auf der Bühne generell zukommt, wird zu einer ernsthaften, schauspieltheoretischen Frage:

Peter: „Und Du, Polly, würdest Du auf der Bühne küssen?“ *Polly:* „Wenn es für das Stück nötig ist, ja. Ein Schauspieler spielt ja nicht für sich selbst. Er spielt für das Publikum. Er denkt nicht an sein eigenes Vergnügen, sondern nur an das des Publikums. [...] Aber wenn ich jemanden küsse, ist das dann Polly, die küsst, oder die Figur, die küsst?“ (52:30–53:16)

Mit dem Echo dieser Worte, die als weitere Variation des Zeigegestus verstanden werden kann, da diese Aussagen nochmals darauf hinweisen, dass die szenische Dopplung der Anwesenden von Persona und Figur zum konstituierenden Moment des Theaters gehört (und die Figur in der bürgerlichen Theater-Konvention dabei die Oberhand behält, denn diese entsteht durch den Kontakt und den Austausch mit dem Publikum), müsste eigentlich hinlänglich klar gemacht worden sein, dass die sich anschließende Verwandlung von Rachel ein Spiel – und damit Fiktion – ist. Denn in dieser Szene zeigen sich die Ebenen des Fingierens überdeutlich: Die per Selektion erfolgende Weltzuwendung des Autors Rau ist ein Brief eines eingekerkerten Mädchens an dessen Eltern, also ein vermeintliches Dokument, dessen authentischer Status – und das scheint mir sehr wichtig – jedoch ungeklärt bleibt. Durch den Transfer eines Textes, der (vermeintlich) im Keller des Kindermörders entstanden ist, in die Künstlichkeit einer sich selbst anzeigenenden Filmaufnahme, die das Mädchen szenisch nicht konfrontativ, sondern um 90° gedreht dem Zuschauer als Profil darbietet – aber auf der Leinwand wiederum ein

⁴⁷ Primavesi hat diese Passage etwas anders wahrgenommen bzw. imaginiert etwas Anderes: „Der offen ausgeübte Nachdruck des Schauspielers, der Rachel schon zuvor gefragt hatte, ob sie ihn auf der Bühne küssen würde, scheint die Gewalt von Dutroux zu reproduzieren.“ (Primavesi, Patrick. „Kritisches Durchspielen. Spiel und Kritik in Milo Raus *Five Easy Pieces*“. In: *Theater als Kritik. Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Hg. Olivia Ebert u. a. Bielefeld: transcript 2018, 231–239, hier 237.) Ich würde die suggestive Frage des erwachsenen Spielleiters anders interpretieren, da sie erst durch das Kind auf ihn gerichtet und personalisiert wird; das Thema des Küssens ist durch die Anderen eingeführt (und als „gruselig“ markiert) worden (vor allem das Küssen durch die eigenen Eltern).

Close-up eines Kindergesichts zeigt⁴⁸ – wird ein Raum des Imaginären eröffnet: Wir wissen nicht, wir können (und wollen) es nicht wissen, was im Keller von Marc Dutroux vorgegangen ist, und auch diese Szene (und ihre ausgelösten Bilder) helfen nicht wirklich weiter.

9.

Daher würde ich die Wirkungsabsicht dieses Arrangements (und der gesamten Produktion) weniger auf das beziehen wollen, was Patrick Primavesi im Rekurs auf Jacques Rancières Überlegungen zu *Das Unvernehmene* als eine „Strategie zeitgenössischer Theaterproduktionen mit dem Anliegen, gerade denjenigen, die sonst keine Stimme haben, Gelegenheit zu einem authentischen Protest zu geben“⁴⁹, bezeichnet. Der Bezug zu Rancière scheint mir vielmehr in der Verquickung von dem zu liegen, was von ihm in seinem Aufsatz „Gibt es eine politische Philosophie?“⁵⁰ als ‚Polizei‘ und ‚Politik‘ bezeichnet wurde: Ersteres bezeichnet für ihn

eine Körperordnung, von der die Einteilungen zwischen den Weisen des Handelns, des Seins und des Redens definiert werden, eine Ordnung, durch die diesen bestimmten Körpern mittels ihren Namens diese bestimmte Stellen und Aufgaben zugewiesen werden. Es handelt sich um eine Ordnung des Sichtbaren, die bewirkt, daß diese bestimmte Tätigkeit sichtbar ist und jene nicht, daß dieses Wort als Teil des Diskurses, jenes aber als Lärm vernommen wird. [...] Die Polizei stellt also nicht einfach eine ‚Disziplinierung‘ der Körper dar; es handelt sich vielmehr um die Regel ihres Erscheinens, um die Konfiguration von Besetzungen und von sinnlichen Qualitäten der Räume, auf die diese Besetzungen distribuiert sind.⁵¹

Da, wie auch Primavesi konstatiert, die Produktion von *Five Easy Pieces* sich eben nicht damit begnügt, dem aus Erwachsenen bestehenden Publikum die verstörende Thematik „durch die Mechanik eines stellvertretenden Rollenspiels mit emo-

48 Laut *Lexikon der Psychologie* versteht man unter dem ‚Kindchenschema‘ ein „angeborenes Verhalten, das ein Auslösесchema braucht [...]. Physiognomie, Mimik und Gestik eines Kleinkindes rufen bei Erwachsenen ein Beschützerverhalten hervor, auch wenn das Kind nicht verwandt [sic!] ist.“ (o. V. „Kindchenschema“. In: *Lexikon der Psychologie*. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/kindchenschema/7732> (05.08.2020)). Die Hilflosigkeit bzw. das Versagen von Schutz, das den entführten (und ermordeten) Kindern wiederfuhr, führt jedoch weniger zu der Frage, ob die „Bühne selbst Schamgrenzen usw. überschreiten kann“ (Westphal: „Kids on stage“, 293), sondern ob wir als Zuschauer*innen damit umgehen können.

49 Primavesi: „Kritisches Durchspielen“, 237.

50 Rancière, Jacques. „Gibt es eine politische Philosophie?“ In: *Politik der Wahrheit*. Hg. Rado Riha. Wien: Turia+Kant 1997, 64–93.

51 Rancière: „Gibt es eine politische Philosophie?“, 65–66 (Rechtschreibung des Originals).

tionalem Gerüchtsein (durch das ‚Opfer‘) und Abscheu (gegen den ‚Täter‘) zu bewältigen und sich selbst aus der Verantwortung zu stehlen“⁵², sondern die Produktion dieser polizeilich geprägte Rezeptionshaltung (bzw. -erwartung) durch die Offenlegung des verwendeten szenischen Mechanismus durchkreuzt, wird „das Spiel der Inszenierung als kritische Praxis“⁵³ wirksam. Und zwar im Sinne dessen, was Rancière als Politik bezeichnet:

Als Politisches werde ich hier eine Tätigkeit bezeichnen, von der diese Distribution in Frage gestellt und auf ihre Kontingenz, auf die Abwesenheit ihres Grundes zurückgeführt wird. Als politisch kann jene Tätigkeit bezeichnet werden, die einen Körper von dem ihm angewiesenen Ort anderswohin versetzt; die eine Funktion verkehrt; die das sehen lässt, was nicht geschah, um gesehen zu werden; die das als Diskurs hörbar macht, was nur als Lärm vernommen wurde. Politisches ist also die Benennung jener Tätigkeit, von der die Ordnung der auf Stellen, Funktionen und Mächte verteilten Körper durch das Einbringen einer Voraussetzung, die dieser Ordnung vollkommen äußerlich ist, aufgehoben wird: Der Voraussetzung von der Gleichheit eines jeden sprechenden Wesens mit einem jeden anderen sprechenden Wesen.⁵⁴

Indem die Kinder durch den Text und dessen inszenatorische Konfektion dazu gebracht wurden, selbst Teil eines sich selbst befragenden theatralen Mechanismus zu werden, in dem sie durch im Verlauf der Aufführung signifikant oft auftretende direkte Adressierungen an die anwesenden Zuschauer*innen einen Raum der Gleichheit herstellen und diesen nutzen, um gleichberechtigt sich über das polizeiliche Gebot der Erwartungen, was die Szene zeigen darf und was nicht⁵⁵, hinwegzusetzen, wird der wahrnehmbare Vorgang zum Akt der Emanzipation und deutet damit sein politisches Potenzial an:

Die Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Öffentlichkeiten, die so die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören.⁵⁶

⁵² Primavesi: „Kritisches Durchspielen“, 237.

⁵³ Primavesi: „Kritisches Durchspielen“, 238.

⁵⁴ Rancière: „Gibt es eine politische Philosophie?“, 66–67.

⁵⁵ „Anstatt zu sagen, daß die Polizei keine Gleichheit zulässt, werden wir vielmehr sagen, daß jede Polizei der Gleichheit Unrecht tut. Dieses Unrechte ist also das, was die Orte des Politischen bestimmt, die Orte der Begegnung zwischen beiden Prozessen.“ Rancière: „Gibt es eine politische Philosophie?“, 70.

⁵⁶ Rancière, Jacques. *Der emanzipierte Zuschauer*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2008, 23. Die Grundlegung seines Gedankens zur Emanzipation leistet Rancière in: Rancière, Jacques. *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007. Es muss offen bleiben, ob die Korrespondenz der *Five Easy Pieces* und der *Fünf Lektionen* nur Zufall ist.

„Die Wahrheit lässt sich nicht sagen. Sie ist eins und die Sprache zerstückelt, sie ist notwendig und die Sprachen sind willkürlich.“⁵⁷ Aber vielleicht lässt sich das, was als wahr erscheinen soll, durch spielende Körper (Kinderkörper inklusive) erahnen – man muss es nur darauf ankommen lassen.

Filmografie

CHE COSA SONO LE NUVOLE? Reg. Pier Paolo Pasolini. Euro International Films 1968.

Literatur

- Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Berlin: Matthes & Seitz 2012.
- Bläske, Stefan. „Wie Marionettentheater. Über Proben, Wiederholung und Zensur“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces / Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 74–89.
- Blom, Kristof. „Theater ist nicht fair, Rachel, Theater ist grausam“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces / Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 14–17.
- Birkenhauer, Theresia. „Fiktion“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, 107–109.
- Birkenhauer, Theresia. *Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache*. Hg. Barbara Hahn, Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 2008.
- Gronau, Barbara: „Das Versprechen des Realen. Vorstellungen von Wirklichkeit im Theater des 20. Jahrhunderts“. In: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit 2014, 126–134.
- Gronemeyer, Nicole/Stegemann, Bernd (Hg.). *Lob des Realismus. Die Debatte*. Berlin: Theater der Zeit 2017.
- Hölscher, Stefan. „Reenactment ist keine Rekonstruktion, sondern das Aufbrechen von Ereignissen“. In: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Hg. Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund. Bielefeld: transcript 2018, 523–531.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Krämer, Sybille/Schmidt, Sibylle. „Zeugen in der Kunst. Einleitung“. In: *Zeugen in der Kunst*. Hg. Sybille Krämer, Sibylle Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 7–17.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.
- Metzger, Stephanie. *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2010.
- Möhrmann, Renate. „So muss ich weinen bitterlich“. Zur Kulturgeschichte der Tränen. Stuttgart: Kröner 2015.

57 Rancière: *Der unwissende Lehrmeister*, 76.

- Nikitin, Boris. „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“. In: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit 2014, 12–19.
- Nikitin, Boris. „Unzuverlässige Zeugen und Coming-Outs“. In: *Zeugen in der Kunst*. Hg. Sybille Krämer, Sibylle Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 227–237.
- Nikitin, Boris/Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (Hg.). *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2014.
- o. V. „Kindchenschema“. In: *Lexikon der Psychologie*. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/kindchenschema/7732> (05.08.2020).
- Primavesi, Patrick. „Versuchsanordnungen. Vier Inszenierungen aus dem Genter Labor (Josse De Pauw, Tim Etchells, Gob Squad, Philippe Quesne)“. In: *Stop teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Hg. Patrick Primavesi, Jan Deck. Bielefeld: transcript 2014, 157–186.
- Primavesi, Patrick. „Kritisches Durchspielen. Spiel und Kritik in Milo Raus „Five Easy Pieces““. In: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Hg. Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund. Bielefeld: transcript 2018, 231–239.
- Rancière, Jacques. „Gibt es eine politische Philosophie?“ In: *Politik der Wahrheit*. Hg. Rado Riha. Wien: Turia+Kant 1997, 64–93.
- Rancière, Jacques. *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007.
- Rancière, Jacques. *Der emanzipierte Zuschauer*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2008.
- Rancière, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. Maria Muhle. Berlin: b_books 2008.
- Rau, Milo. *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*. Zürich/Berlin: Kein & Aber 2013.
- Rau, Milo. „Die Dinge noch einmal lernen“. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces / Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 8–12.
- Rau, Milo. „Das ist der Realismus, den ich meine.‘ – Milo Rau im Gespräch mit Sylvia Botella über „Five Easy Pieces““. In: Milo Rau: *Five Easy Pieces / Die 120 Tage von Sodom*. Hg. Stefan Bläske. Berlin: Verbrecher Verlag 2017, 92–97.
- Rau, Milo. „Zweite Vorlesung. Über das Erscheinen“. In: Milo Rau: *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*. Hg. Johannes Birkfeld. Berlin: Alexander Verlag 2019, 60–93.
- Rau, Milo/Bossart, Rolf. *Wiederholung und Ekstase*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2017.
- Roselt, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink 2008.
- Stegemann, Bernd. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit 2013.
- Stegemann, Bernd. „Nur noch Schau-Spieler“. In: *Die Zeit* vom 24.04.2014, 48.
- Stegemann, Bernd. *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015.
- Westphal, Kristin. „Kids on stage. Über den zur Schau gestellten Körper im Theater mit Kindern für Erwachsene“. In: *Leib – Leiblichkeit – Embodiment. Pädagogische Perspektiven auf eine Phänomenologie des Leibes*. Hg. Malte Brinkmann, Johannes Türstig, Martin Weber-Spanknebel. Wiesbaden: Springer 2019, 279–299.
- Wulf, Christoph. *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld: transcript 2014.
- Žižek, Slavoj. „Jenseits des Fort-Da-Prinzips“. In: *der Freitag* vom 24.05.2002. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/jenseits-des-fort-da-prinzips> (05.08.2020).