

# **Abschlussarbeit**

zur Erlangung des Grades der Magistra Artium im Fachbereich 10  
der Johann Wolfgang Goethe – Universität  
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften

## **Thema:**

**Das 'International Institute of Political Murder' –  
Verschiedene Modelle Dokumentarischen Theaters**

1. Gutachter: Prof. Dr. Nikolaus Müller- Schöll
2. Gutachter: Prof. Dr. Vinzenz Hediger

Vorgelegt von: Sina Schönfeld

Ort: Frankfurt am Main

Einreichungsdatum: 27.01.2014

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Das 'International Institute of Political Murder' (IIPM).....	6
3. Geschichte des Dokumentarischen Theaters.....	11
4. Das Reenactment als dokumentarische Theaterform.....	27
5. Die Begegnung von Realitäten.....	35
6. Verschiedene Modelle Dokumentarischen Theaters des IIPM.....	49
6.1. 'Die letzten Tage der Ceausescus' (2009).....	50
6.1.1. Inszenierungsbeschreibung von 'Die letzten Tage der Ceausescus'.....	52
6.1.2. Der Schauprozess der Ceausescus von 1989.....	55
6.1.3. Formbetrachtung und Analyse von 'Die letzten Tage der Ceausescus'.....	57
6.2. 'Hate Radio' (2011).....	71
6.2.1. Inszenierungsbeschreibung von 'Hate Radio'.....	76
6.2.2. Das ruandische Radio RTLM 1994.....	79
6.2.3. Formbetrachtung und Analyse von 'Hate Radio'.....	80
6.3. 'Breiviks Erklärung' (2012).....	89
6.3.1. Inszenierungsbeschreibung von 'Breiviks Erklärung'.....	91
6.3.2. Formbetrachtung und Analyse von 'Breiviks Erklärung'.....	93
7. Schlussbetrachtung.....	102
8. Quellenverzeichnis.....	105

### Anhänge

Produktionsübersicht 'Die letzten Tage der Ceausescus'

Produktionsübersicht 'Hate Radio'

Produktionsübersicht 'Breiviks Erklärung'

persönlicher Lebenslauf

Eidesstattliche Erklärung

## **1. Einleitung**

In den letzten zehn bis zwanzig Jahren lässt sich im Theater vermehrt eine Tendenz zum Dokumentarischen beobachten, welche von der Presse und der Öffentlichkeit oftmals als 'Einbruch des Realen'<sup>1</sup> bezeichnet wird. Auf nationaler, wie auch internationaler Ebene greifen verschiedene freie Gruppen, wie Rimini-Protokoll, She She Pop, andcompany&Co, Hofmann&Lindholm, Gob Squad, um nur einige wenige zu nennen, konkrete Themen aus der Realität auf, um diese künstlerisch zu verarbeiten. Aber auch einzelne Regisseure, wie beispielsweise Hans-Werner Kroesinger oder Andres Veiel sind für ihre dokumentarischen Stile bekannt geworden. Die hergestellten Bezüge zu konkreten Geschehnissen oder Personen aus der Realität, sind dabei sehr unterschiedlich. Während Rimini-Protokoll mit seinen 'Experten des Alltags'<sup>2</sup> einen festen Stil gefunden hat, arbeiten andere Gruppen mit überlieferten Dokumenten, Zeugenaussagen, filmischen Archivmaterial, Presseberichten oder an historischen Orten. Die Themen und Formen, mit denen Bezüge zur Realität hergestellt werden, können dabei nahezu unbegrenzt variieren.

Aufgrund der Vielzahl dieser Produktionen fand im Frühjahr 2013 ein Dokumentartheater-Festival namens 'It's the Real Thing'<sup>3</sup> in Basel statt, welches sich mit bekannten Genre-Künstlern aus den Bereichen Tanz und Theater auseinandersetzte. Anhand von Gastspielpräsentationen, von Arbeiten der letzten zehn Jahre, sowie zahlreichen Symposien, wurde die Strömung mit ihren Bestrebungen und Formen genauer betrachtet, analysiert und verglichen. Des weiteren widmet sich auch die Theaterwissenschaft ausgiebig dieser realitätsnahen Theaterform, als ein Vertreter des 'Postdramatischen Theaters'.<sup>4</sup>

Auch in den bildenden Künsten und im Film zeigt sich die Arbeit mit Dokumentarischem Stoff bereits als etabliertes Genre. Doch worin begründet sich

1 Vgl.: Keim, Katharina: „Der Einbruch der Realität ins Spiel“, in: Raddatz, Frank M./Tiedemann, Kathrin (Hrsg.): *Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, Theater der Zeit Recherchen 70, Berlin 2010, S. 127-138, hier S. 127.

2 Rimini Protokoll prägte den Begriff der 'Experten des Alltags', welcher eine Arbeitsform bezeichnet, die nicht mit professionellen Schauspielern arbeitet, sondern mit Laiendarstellern, die sich selbst spielen und verkörpern.

3 Vgl.: Internetseite des Festivals <http://www.itstherealthing.ch/>.

4 Der Begriff wurde geprägt von Hans- Thies Lehmann, ehem. Universitätsprofessor für Theaterwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt. Verallgemeinert bezeichnet er neue

dieses große Interesse der verschiedenen Künste am Dokumentarischen?

In den letzten Jahrzehnten nahmen die Medien immer größeren Einfluss auf unsere Welterfahrung, was dazu führte, dass aktuelle und geschichtliche Ereignisse aus unserer unmittelbaren Umgebung und der ganzen Welt, zunehmend über den vermittelten Blick der Medien wahrgenommen wurden.<sup>5</sup> Durch das Internet blieben die medienverbreiteten Bilder, Filme und Texte nun dauerhaft verfügbar, für jeden nutzbar und von jedem veränderbar, wodurch die Originalereignisse aufgrund ihrer medialen Überschreibungen verschwanden und durch Medienbilder ersetzt wurden und bis heute archiviert sind. Mit dem technischen Fortschritt und der damit entstandenen endlosen Reproduzierbarkeit von Medienbildern, lassen sich gegenwärtig nahezu alle Aufzeichnung unbemerkt verändern. Auch die perfekte Nachahmung der Realität stellt keine Herausforderung mehr dar, wie es sich beispielsweise derzeit anhand der sogenannten 'Reality TV'-Welle zeigt.<sup>6</sup> Aus diesen variablen Eingriffsmöglichkeiten entstand aufseiten der Rezipienten, also der breiten Bevölkerung, eine wachsende Verunsicherung über den Wahrheitsgehalt der gezeigten Bilder.<sup>7</sup> Und bei genau dieser Unsicherheit über die Wirklichkeit und ihre Darstellung knüpfen viele Produktionen des zeitgenössischen dokumentarischen Theaters an. Diese bemühen sich um eine Hinterfragung der Medienpräsentation, mit ihrer subjektiven Montage in der Berichterstattung und der bewussten Lenkung des Blicks. Die Medien werden dabei aber nicht zum erklärten Feindbild gemacht, sondern lediglich kritisch betrachtet, indem die Sehgewohnheiten der Rezipienten gebrochen werden.

Ein wichtiger Vertreter, der sich einerseits nicht nur mit aktuellen Problemen der Gesellschaft oder Geschehnissen der Geschichte und dessen überlieferten dokumentarischem Material beschäftigt, sondern andererseits auch die mediale

---

Formen, die seit den 60er Jahren auftauchen und sich jenseits des klassischen Dramas bewegen. Vgl.: Lehmann, Hans- Thies: „Postdramatisches Theater“, Verlag der Autoren, Frankfurt 1999.

5 Vgl.: Arns, Inke / Horn, Gabriele (Hrsg.): „Vorwort und Dank“, in: *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Erscheinung zur Ausstellung 'History will repeat itself', 2.Auflage, Revolver 2008, S. 6-11, hier S. 6.

6 Vgl.: Gronemeyer, Andrea: „Neue Wege zur Wirklichkeit“, in: *Theater: Ein Schnellkurs*, überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe, Dumont Buchverlag, Köln 2009, S. 166-169, hier S. 166/167.

7 Ebd.

Sichtweise mit in seine Theaterarbeit einbezieht, ist der Regisseur Milo Rau mit seiner Gruppe, dem 'International Institut of Political Murder' (IIPM). Seit 2007 arbeitet die Gruppe, bestehend aus verschiedenen Künstlern, Dramaturgen und Wissenschaftlern, zusammen. Die Themenvielfalt ist groß, aber die vorrangig Widmung liegt bei Ereignissen der Vergangenheit, die extreme soziale, gesellschaftliche und politische Folgen hatten. Das Künstlerkollektiv arbeitet auf internationaler Ebene sowohl in Europa, als auch Nordamerika, Afrika und Asien. Zwei ihrer Produktionen, 'Die letzten Tage der Ceausescus' und 'Hate Radio', wurden bereits zum 'Berliner Theatertreffen' eingeladen und auch die anderen Produktionen sind sehr erfolgreich und werden an zahlreichen Theaterhäusern und auf Festivals gezeigt.

Die vorliegende Arbeit soll sich intensiv mit dem künstlerischen Schaffen des IIPM auseinandersetzen. Die Untersuchung wird sich dabei sowohl auf die aufgegriffenen gesellschaftlichen und politischen Stoffe, als auch deren Weiterentwicklung im künstlerischen Rahmen beziehen. Ziel der Betrachtungen wird sein, ausgewählte Arbeiten des IIPM herauszugreifen, deren dokumentarische Aufführungsmodelle zu analysieren und herauszufinden, inwieweit sich diese ähneln oder unterscheiden. Dabei wird ein Überblick zum Arbeitsstil des IIPM und seinen Bestrebungen zum künstlerischen Schaffen eröffnet. Somit sollte die gesamte Arbeit einen Beitrag dazu leisten, das Werk des IIPM besser in die zeitgenössische Theaterlandschaft einordnen zu können.

Begonnen wird die hier vorliegende Arbeit, mit einem kurzen Überblick zum 'International Institute of Political Murder' im zweiten Kapitel. Dieser schließt die Vorstellung der einzelnen Beteiligten des Künstlerkollektivs, wie auch eine Auflistung der bisher entstandenen Produktionen ein. Bevor im Anschluss jedoch die Analyse einzelner Arbeiten des IIPM vorgenommen werden kann, sollen zuerst einige theoretische Betrachtungen erfolgen.

Um die dokumentarischen Modelle bei der späteren Untersuchung besser einordnen zu können, wird in Kapitel drei ein Überblick über die Geschichte des dokumentarischen Theaters in Deutschland eröffnet und dabei auf verschiedene bisher existierende Formen dieses Genres eingegangen. Der Rückblick bezieht

sich dabei auf die letzten 100 Jahre und fokussiert vor allem das dokumentarisch-arbeitende Theater der 20er und 60er Jahre. Dabei werden Piscator und Brecht als Vertreter der ersten dokumentarischen Welle genauer betrachtet. Für die zweite Welle in den 1960ern werden Arbeiten von Peter Weiss, Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt näher ausgeführt. Zudem wird anschließend an diese Ausführungen kurz auf das zeitgenössische dokumentarische Theater in Deutschland eingegangen und dabei das Schaffen von Andres Veiel und Hans-Werner Kroesinger studiert.

Nach diesem Rückblick in die Geschichte kommen wir wieder auf das dokumentarische Theater des IIPM zurück, welches laut Medienberichten vor allem einen Stil bevorzugt, nämlich den des 'Reenactments'. Um bei der Analyse zu untersuchen, inwieweit dieser Stil tatsächlich von Milo Rau und seinen Kollegen in ihr künstlerisches Schaffen einbezogen wird, ist das vierte Kapitel dieser Form gewidmet. Beginnend mit einer Definition dieses Stils, wird danach dessen historischer Hintergrund betrachtet und anschließend eine Vorstellung zeitgenössischer Arbeiten von unterschiedlichen Künstlern vorgenommen, um Beispiele von Reenactment-Arbeiten zu zeigen. Da es sich bei einem Reenactment und eine sehr genau definierte dokumentarische Form handelt, soll in diesem Kapitel bereits in geringem Umfang geprüft werden, inwieweit die Bestrebungen des IIPM an sein künstlerisches Schaffen mit der Definition vom Reenactment vereinbar sind. Dazu wird das von Milo Rau verfasste Manifest herangezogen und kurz erläutert. Die Ausführungen sind dabei jedoch begrenzt, da bei der konkreten Stückanalyse noch genauer darauf eingegangen wird.

Um die theoretischen Betrachtungen vor den Einzeluntersuchungen von Projekten des IIPM zu vervollkommen, wird in Kapitel fünf das Verhältnis von Lebensrealität und dargestellter Realität im Theaterrahmen untersucht. Dies ist insofern wichtig, als das die Arbeiten von Milo Rau und seinem Team Stoffe der Realität aufgreifen und sie im Theaterrahmen weiterverarbeiten. Dabei bleibt der künstlerische Eingriff des Regisseurs teilweise so gering, wie es beispielsweise beim Reenactment der Fall ist, dass die Unterscheidbarkeit dieser beiden Realitäten aufs Stärkste minimiert wird. Für die Erklärungen werden Theorien des

französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan herangezogen, und durch Thesen des dänische Philosophen Søren Kierkegaard, des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Samuel Weber und des Dramaturgen Carl Hegemann ergänzt. Nach der Betrachtung des Verhältnisses der Realitäten, wird auch auf die Mittel eingegangen, mit denen eine scheinbare Vermischung dieser erzeugt werden kann. Dazu wird mit Theorien von Roland Barthes und Nikolaus Müller- Schöll, sowie von Hans- Thies Lehmann gearbeitet. Auf einzelne Thesen dieses Abschnitts wird im darauffolgenden Kapitel erneut Bezug genommen.

Nach diesen umfangreichen theoretischen Erklärungen, wird im sechsten Kapitel die Analyse von drei ausgewählten Arbeiten des IIPM vorgenommen. Es handelt sich dabei um 'Die letzten Tage der Ceausescus', 'Hate Radio' und Breiviks Erklärung'. Die von 2009 bis 2012 entstandenen Produktionen werden dabei auf ihre Form hin analysiert und untereinander verglichen. Zudem erhalten sie einzelne thematische Untersuchungsschwerpunkte. Bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' wird beispielsweise vermehrt ein Bezug zum Manifest des IIPM und zum vorangegangenen Kapitel zum Verhältnis der Realitäten hergestellt. Bei 'Hate Radio' steht vor allem ein Vergleich zur vorher analysierten Arbeit im Vordergrund und es wird auf Unterschiede von der Uraufführung in Ruanda und der Bühnenfassung für europäisches Publikum eingegangen. Und bei 'Breiviks Erklärung' wird neben der Gegenüberstellung zu den dokumentarischen Modellen der anderen beiden Arbeiten, auch auf die medien-hinterfragende Komponente in den Arbeiten des IIPM eingegangen, sowie die Politische Wirkung der betrachteten Projekte untersucht.

In der Schlussbetrachtung findet sich eine Zusammenfassung der Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit. Dabei werden vorrangig die Resultate der Analyse und die damit verbundenen Definitionen der einzelnen dokumentarischen Modelle aufgeführt. Der Schlussteil fasst zudem die entstandenen Theorien zu den neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten zusammen, die das IIPM mit seinen Projekten für den Zuschauer eröffnet. Dies sollte dem Leser dazu verhelfen, das Theater des IIPM leichter in die zeitgenössische Theaterlandschaft einordnen zu können und eventuelle Tendenzen oder Perspektiven für die Zukunft zu erkennen.

## **2. Das 'International Institute of Political Murder' (IIPM)**

Der Regisseur Milo Rau begründete mit verschiedenen anderen Künstlern<sup>8</sup> 2007 das 'International Institute of Political Murder', welches sich ausschließlich mit dokumentarischem Theater befassen sollte. Rau ist bis heute der Kopf der Gruppe, als künstlerischer Leiter und Regisseur, arbeitet dabei aber sehr intensiv mit dem Dramaturgen Jens Dietrich, der Grafikdesignerin Nina Wolters, dem Bühnenbildner Anton Lukas, dem Videodesigner Marcel Bächtiger und dem Sounddesigner Jens Baudisch zusammen. Diese und wenige andere Künstler und Wissenschaftler sind als fester Bestandteil der Gruppe zu nennen.<sup>9</sup> Ansonsten verfolgt das IIPM das Modell des Projekttheaters.

Diese Theaterarbeit ist ihrem Wesen nach experimentell, sie besteht in der Suche nach neuen Verknüpfungen und Verflechtungen von Arbeitsweisen, Institutionen, Orten, Strukturen und Menschen.<sup>10</sup>

Die Gruppe, mit Sitz in der Schweiz und Deutschland, arbeitet vorrangig in der freien Szene und sucht sich für jedes Projekt neue Künstler, Räume und Förderung. Bei näherer Betrachtung der einzelnen Produktionen wird deutlich, warum eine solche Variabilität im Künstlerkollektiv von Nöten ist.

Die erste Produktion, die im Rahmen des IIPM entstand, war 'Montana' im Jahr 2008. Das Theaterstück griff zeitgenössische Problem-Themen, wie Arbeitslosigkeit und politische Krisen auf, verarbeitete diese aber in einer fiktiven Handlung, „[i]n der Tradition des Volksstücks und der absurden Komödie [...]“.<sup>11</sup> Unter der Künstlerischen Leitung von Simone Eisenring und Milo Rau wurde das Stück in Zürich, Berlin und Bern gezeigt, wurde allerdings nicht in einem größeren Rahmen bekannt. Milo Raus großer Durchbruch folgte 2009 mit der Arbeit 'Die letzten Tage der Ceausescus', einem Reenactment-Stück, welches sich mit der Ermordung des rumänischen Diktatoren-Ehepaars 1989 auseinandersetzte.

---

8 Vgl.: Rau, Milo: „International Institut of Political Murder. Erstes europäisches Reenactment-Institut eröffnet!“, vom 04.02.2008, auf: <http://pressemitteilung.ws/node/121570>, (Stand 20.08.2013).

9 Vgl.: „Departments“, auf: <http://international-institute.de/?p=633>, (Stand 25.01.2014).

10 Lehmann, Hans- Thies: „Prolog“, in: *Postdramatisches Theater*, 4.Auflage, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2008, S. 36.

11 o.V.: „International Institute of Political Murder (IIPM): Montana“, vom 16.09.2008, auf: <http://www.bpb.de/veranstaltungen/140651/iipm-montana>, (Stand 25.01.2014).

Es wurde nominiert für das 'Berliner Theatertreffen', zum 'Festival d'Avignon' eingeladen und in Rumänien, Frankreich, Deutschland und der Schweiz aufgeführt.<sup>12</sup> Es folgten 2010/2011 Projekte wie 'Land of Hope' oder 'City of Change', eine Art künstlerische Polit-Aktionen, bei denen die schweizerische Bevölkerung auf demokratische und rassistische Einstellungen hin geprüft werden sollte. Milo Rau plädierte damals für eine Umsiedlung von 500.000 palästinensischen Familien in die Schweiz<sup>13</sup> und für die Einführung des Ausländerstimmrechts.<sup>14</sup> Anhand von Schriftstücken und Straßenaktionen informierte er die Bürger und zeichnete die Reaktionen auf Video auf. Ein anderes Projekt um einen Mordfall in der Schweiz wurde verboten und musste aufgrund von Morddrohungen an den Regisseur und seine Familie abgebrochen werden. 2011 folgte die Produktion 'Hate Radio', einem Theaterstück, welches laut Mediendarstellung den Stil des Reenactments zu bedienen scheint, bei genauer Betrachtung aber eine Loslösung von einem exakten Nachahmungscharakter offenbart. Inhaltlich befasste sich die Arbeit mit dem Genozid in Ruanda von 1994 und der dort angewendeten Kriegspropaganda, welche vor allem durch den Radiosender RTL M verbreitet wurde, der heute sogar als Auslöser des Völkermords gilt. Durch die Fokussierung auf die Strukturen und Funktionsweise des sogenannten „Hass-Radios“, näherte sich das Künstlerkollektiv auf neue Weise diesem viel-bearbeiteten Thema. Dabei wurde bewusst auf eine Rekonstruktion der Gewalttaten verzichtet, um so der Betrachtung des propagandistischen Systems mehr Raum zu schaffen.<sup>15</sup> Die Einladungen zum 'Berliner Theatertreffen' 2012 und zum Münchner Festival 'Radikal Jung', sowie Aufführungen in Europa, Afrika, Nordamerika und Asien zeigen den Erfolg dieser Arbeit. 2012 inszenierte Milo Rau eine Verlesung der Verteidigungsrede von Anders B. Breivik, einem Massenmörder aus Norwegen, der 77 Menschen bei einem Massaker 2011 ermordete und sein Tat anhand eines Schreibens vor Gericht rechtfertigte.<sup>16</sup> Diese Theaterarbeit, namens 'Breiviks Erklärung', war aufgrund

---

12 Vgl.: IIPM: „Die letzten Tage der Ceausescus“, auf: <http://international-institute.de/?p=21>, (Stand 25.01.2014).

13 Vgl.: IIPM: „Land of Hope“, auf: <http://international-institute.de/?p=30>, (Stand 25.01.2014).

14 Vgl.: IIPM: „City of Change“, auf: <http://international-institute.de/?p=94>, (Stand 25.01.2014).

15 Vgl.: IIPM: „Hate Radio“, auf: <http://international-institute.de/?p=345>, (Stand 25.01.2014).

16 Vgl.: IIPM: „You will not like what comes after America. (#1 Breiviks Erklärung)“, auf:

ihres Inhalts und der Aktualität der Tat sehr umstritten, wurde mehrfach von deutschen Theatern eingeladen, wofür schließlich Ausweichorte gefunden werden konnten. Gleichzeitig wurde öffentlich viel darüber diskutiert und 'Breiviks Erklärung' erhielt eine Einladung zu den 'Basler Dokumentartheatertagen'. 2013 folgten die derzeit aktuellsten Produktionen, 'Die Moskauer Prozesse' und 'Die Züricher Prozesse'. Erstere griff drei Schauprozesse der letzten zehn Jahre in Russland auf, und stellte diese erneut in einem geschützten Rahmen zur Diskussion. In einem nachgebauten Gerichtssaal trafen sich im Frühjahr 2013 russische Vertreter des Regimes, Künstler, Richter und Rechtsanwälte um die Fälle erneut aufzurollen und darüber im fiktiven Theaterraum zu entscheiden.<sup>17</sup> Bei 'Den Züricher Prozessen' versuchte Milo Rau einen Schauprozess in der Schweiz zu veranlassen, bei dem er auf fiktiver Ebene die Zeitung 'Weltwoche' aufgrund rassistischer Bilder und Texte anklagte. Auch hier wurden Zeugen, Rechtsanwälte und Medienvertreter im inszenierten Theaterraum geladen, eine Gerichtssaal nachgebaut und eine Plattform für eine ausführliche Auseinandersetzung und Diskussion mit der Thematik geboten. Ähnlich wie bei 'Die Moskauer Prozesse', wurde nach dem Prinzip einer offenen Verhandlung gearbeitet, bei dem das Ende noch nicht im Vorhinein feststand und weswegen über mehrere Tage beratschlagt wurde.<sup>18</sup>

Milo Rau schaffte es mit seinen Inszenierungen oft eine große Medienaufmerksamkeit zu erregen, sodass rund um die Projekte viele öffentliche Diskussionen und rechtliche Aktionen erfolgten. So wurde Milo Rau nach der Aufführung von 'Die letzten Tage der Ceausescus' von einem der Diktatorenöhne aufgrund angeblicher falscher Darstellungen verklagt, erhielt anschließend aber einen Freispruch.<sup>19</sup> Des weiteren kam es zu Aufführungsverboten von 'Breiviks Erklärung', so zum Beispiel am Theater in Weimar<sup>20</sup> und dem Festival 'Radikal

---

<http://international-institute.de/?p=2759>, (Stand 25.01.2014).

17 Vgl.: IIPM: „Die Moskauer Prozesse“, auf: <http://international-institute.de/?p=89>, (Stand 25.01.2014).

18 Vgl.: IIPM: „Die Züricher Prozesse“, auf: <http://international-institute.de/?p=2702>, (Stand 25.01.2014.)

19 Vgl.: IIPM: „Die letzten Tage der Ceausescus“, <http://international-institute.de/?p=21>.

20 Vgl.: Baron, Christian: „Europäischer Common Sense“, vom 19.10.2012, auf: [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7370:breiviks-erklaerung-nmilo-rau-&catid=82](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7370:breiviks-erklaerung-nmilo-rau-&catid=82), (Stand 25.01.2014).

Jung<sup>21</sup> in München. Die öffentliche Begründung hieß, dass man sich von Inszenierungen mit rechtsradikalem und antisemitischem Gedankengut distanzieren wolle. Und auch bei den Moskauer Prozessen gab es öffentliche Reaktionen, denn noch während der Durchführung im März 2013 in Moskau, störten die russische Migrationsbehörde und orthodoxe Kosaken, um das Projekt vorzeitig aufzulösen, was ihnen aber aufgrund des Widerstandes der Beteiligten nicht gelang.<sup>22</sup> Nach Durchführung des Projekts und Vorstellung dessen in Westeuropa, erhielt Milo Rau allerdings im Herbst gleichen Jahres ein Einreiseverbot nach Russland.<sup>23</sup>

Dass sich das 'International Institut of Political Murder' gern mit politischen Themen beschäftigt, besagt bereits der Name der Gruppe. Und „[a]ls politischer Mord, gilt jede Form der Ausschaltung eines politischen Gegners, von der Hinrichtung eines Diktators, bis zum Genozid.“<sup>24</sup> Aber auch jegliche Form des antidemokratischen Handelns scheint Milo Rau in den Fokus setzen zu wollen. So erklärt er:

Mich hat die Gewalt, speziell die Gruppengewalt, immer interessiert. Mein Interessengebiet geht im Grunde von Mobbing bis zu Genozid, auch über die klassische Kriegsform. Ich hab mich im übrigen auch immer für Strategie- und Kriegsgeschichte interessiert, für Phänomene bei denen Gewalt kanalisiert – fast künstlerisch- intellektuell – zum Einsatz kommt.<sup>25</sup>

An dieser Stelle ist es wichtig zu erwähnen, dass Milo Rau Soziologie, Germanistik und Romanistik studierte und danach einige Jahre als Journalist arbeitete, bevor er sich der Kunst zuwandte. Dies spiegelt auch seinen Wunsch nach einem fruchtbaren Austausch zwischen Praxis und Theorie wider. So erscheinen zu seinen Theaterarbeiten oftmals Essays und Bücher, welche sein

---

21 Vgl.: o.V.: „Ablehnung des Breivik-Dramas“, Mittelbayerische Zeitung, vom 04.04.2013, auf: <http://www.mittelbayerische.de/nachrichten/kultur/artikel/ablehnung-des-breivik-dramas/899235/ablehnung-des-breivik-dramas.html>, (Stand 25.01.2014).

22 Kedves, Alexandra: „Ohne Nestbeschmutzer gibt es keine Dramen“, Schweizer Tagesanzeiger, vom 07.03.2013, auf: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/Ohne-Boesewichte-gibt-es-keine-Dramen/story/24914976>, (Stand 25.01.2014).

23 Vgl.: Höbel, Wolfgang/ Rau, Milo: „Die Gründe können sie sich googeln“, in: Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, Theater der Zeit 2013, 114/115.

24 Geisel, Sieglinde: „Die Erforschung des Ungeheuren“, Neue Züricher Zeitung, vom 09.05.2011, (Stand 25.01.2014) auf: [www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne\\_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014).

25 Hedinger, Johannes M.: „Der Lieblingsnestbeschmutzer“, Schweizer Monat, vom 04.2013, auf: [www.schweizermonat.ch/artikel/der-liebblingsnestbeschmutzer](http://www.schweizermonat.ch/artikel/der-liebblingsnestbeschmutzer), (Stand 25.01.2014).

künstlerisches Schaffen theoretisch reflektieren. Außerdem arbeitet er als Dozent für Regie, Kulturtheorie und soziale Plastik<sup>26</sup> an verschiedenen Universitäten und veröffentlicht regelmäßig wissenschaftliche Texte auf seinem Blog im Internet.<sup>27</sup> Doch nicht nur das Zusammenwirken von Theaterpraxis und reflektierender Theorie steht im Fokus des IIPM, sondern auch die Zusammenarbeit und der Austausch zwischen verschiedenen Künsten, mit ihren unterschiedlichen Wirkungsbereichen. Anhand von Ausstellungen, Lesungen, Filmen und Kongressen die jeweils zu den Theaterstücken und Performances veröffentlicht bzw. veranstaltet werden, wird der Versuch unternommen, die Projekte zu interdisziplinären Aktionen zu erweitern, um damit einen vielseitigen Blick auf die behandelten Themen zu ermöglichen. Im weiteren Verlauf der Arbeit sollen allerdings allein die Theaterproduktionen im Mittelpunkt stehen, da eine erweiterte Betrachtung, übergehend zu den anderen künstlerischen Formen, den hier fokussierten Rahmen überschreiten würde.

Da sich das IIPM ausschließlich mit dokumentarischem Theater befasst und sowohl Themen des täglichen Lebens, als auch historische Ereignisse aufgreift, ist die Rechercharbeit ein wichtiger Prozess zur Entstehung eines neuen Projekts. Es werden Recherchereisen unternommen, um Interviews durchzuführen und Dokumente zu sammeln. Diese monatelange, teilweise sogar jahrelange Arbeit wird von Historikern, Experten und Zeitzeugen begleitet, um einen möglichst weitreichenden Überblick über den Stoff zu erhalten.<sup>28</sup> Der Vorbereitungsaufwand für die einzelnen Theaterarbeiten ist also enorm hoch, und so erklärt Milo Rau in einem Interview:

Das ist auch der Grund, weshalb ich immer nur an Themen arbeite, die mich schon jahrelang aus biographischen Gründen interessieren. [...] Außer über eine persönliche Recherche komme ich gar nicht an die Temperatur eines Ereignisses heran. Mir helfen auch Texte nicht. Die kann ich im Prinzip erst lesen, nachdem ich ein Jahr lang mit Leuten vor Ort gesprochen habe. Vorher sind sie mir unverständlich.<sup>29</sup>

Nach der aufwendigen Materialsammlung beginnt die künstlerische Gestaltung,

---

26 Ebd.

27 Internetadresse: <http://www.althussers-haende.org/>.

28 Vgl.: Rau, Milo: „International Institut of Political Murder. Erstes europäisches Reenactment-Institut eröffnet!“, vom 04.02.2008, auf: <http://pressemitteilung.ws/node/121570>, (Stand 25.01.2014).

29 Wahl, Christine: „Die Wahrheit der Wiederholung“, Ein Gespräch von Christine Wahl mit Milo Rau, Theater heute, Heft Nr. 5 Mai 2012, S. 24-27, hier S. 26.

mit der Suche einer passenden Präsentationsform und der Selektion aller gesammelten Informationen. Milo Rau bemüht sich darum, den Themen in seiner künstlerischen Umsetzung nicht seinen festen Stil aufzuzwingen, sondern sucht für jeden Stoff eine eigene Aufführungsart. Trotzdem ist der Regisseur vor allem aufgrund seiner Reenactment- Inszenierungen bekannt geworden, der detailgenauen Wiederdarstellung von Ereignissen der Geschichte. Als einer von Wenigen, der sich in Deutschland mit dieser Theaterform auseinandersetzt, konnte er in den vergangenen Jahren nicht nur das Dokumentartheater in eine neue Richtung lenken, sondern beeinflusste damit auch die gesamte zeitgenössische Theaterlandschaft, was unter anderem die Nominierung und Einladung zum 'Berliner Theatertreffen' zeigt. Doch bevor wir uns der näheren Analyse des Reenactments als Form des dokumentarischen Theaters widmen, worauf im Anschluss auch eine Untersuchung vier verschiedener Produktionen des IIPM folgt, sollten wir zuvor einen Blick auf die Dokumentartheater- Geschichte in Deutschland werfen. Nach einer kurzen Betrachtung der Entwicklungen der letzten hundert Jahre, sollte es im Anschluss verständlicher werden, warum Milo Rau mit seinen Theaterarbeiten neue Wege einschlägt.

### **3. Geschichte des Dokumentarischen Theaters**

Um die geschichtliche Entwicklung des dokumentarischen Theaters betrachten zu können, braucht es allerdings erst einmal eine Definition, wodurch sich das 'Dokumentarische' hierbei definiert. Es liegt keine allumfassende Begriffsbestimmung vor, aber aus der umfangreichen Literatur zu dieser Theaterform lässt sich Folgendes erschließen: Das dokumentarische Theater greift immer soziale oder politische Themen und Ereignisse der Realität auf, um diese im künstlerischen Rahmen zu verarbeiten. Der Stoff kann sowohl aus aktuellen Debatten, als auch von geschichtlichen Ereignissen stammen und zudem vollkommen unterschiedlich genutzt werden.<sup>30</sup> Wenn historische Ereignisse im Fokus stehen, wird oft mit Schriftstücken, Zeugenaussagen oder Ortsbegehungen gearbeitet, um die Vorfälle möglichst exakt rekonstruieren zu können. Doch hier

---

<sup>30</sup> Vgl.: Barton, Brian: „I. Einführung. Zur Genrebeschreibung“, in: *Das Dokumentartheater*, Sammlung Metzler Band 232, Stuttgart 1987, S. 1-6, hier S. 2/3.

ist wichtig, eine Unterscheidung zwischen 'historischem Theater' und 'dokumentarischem Theater' vorzunehmen. Auch wenn in beiden Fällen geschichtliche Ereignisse als Grundlage für den Theaterstoff herangezogen werden, so dienen diese beim historischen Theater nur als Rahmung, in die fiktive Figuren und Handlungen gesetzt werden, welche sich in keinster Weise an der realen Vergangenheit orientieren müssen.<sup>31</sup> Beim dokumentarischen Theater hingegen, werden geschichtliche Stoffe zwar auch künstlerisch verändert, doch es gibt hier die Bestrebung, dass diese „[...] nach ihrer Bearbeitung für die Bühne in einem gewissen Sinne ‚authentisch‘ bleiben“<sup>32</sup> und nicht vollkommen verfälscht werden.

Das 'dokumentarische Theater' bezeichnet seine Arbeitsweise bereits mit seinem Namen, indem es größtenteils mit Dokumenten arbeitet, welche vergangene oder aktuelle Geschehnisse schriftlich belegen können. Der Filmwissenschaftler Philip Rosen<sup>33</sup> beschreibt in seinem Essay „Document and Documentary“<sup>34</sup>, dass dieser Umgang mit Dokumenten eine lange Tradition besitzt, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht. Um dem Volk, welches vorrangig aus Analphabeten bestand, von vergangenen Geschehnissen zu berichten, wurden schriftliche Nachweise herangezogen, die ein Bürger, welcher Zugang zu Bildung hatte, verlas und mündlich tradierte. Die schriftlichen Dokumente galten damals als allgemeingültiges Beweismittel um den Wahrheitsgehalt der Erzählungen oder Darstellungen zu belegen.<sup>35</sup> Ab dem 18. Jahrhundert wurden neben diesen Schriftstücken auch Grabsteine, Münzen und verschiedenste Artefakte als Zeitdokumente anerkannt.<sup>36</sup> Somit erweiterte sich der Untersuchungsrahmen, in dem Geschichte über mehrere Jahrhunderte nachvollzogen werden konnte. Dies hatte auch Auswirkungen auf die Theaterentwicklung. Zu Beginn des 19.

---

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Professor für 'Modern Culture and Media' an der Brown University in den USA. Vgl.: <http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/facultypage.php?id=10026>, (Stand 25.01.2014).

34 Vgl.: Rosen, Philip: "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts," in Renov, Michael (Hrsg.): *Theorizing Documentary*, Routledge, 1993, S. 58-89.

35 Vgl.: Reinelt, Janelle: „The Promise of Documentary“, in: Forsyth, Alison/ Megson, Chris (Hrsg.): *get real. documentary theatre past and present*, Palgrave Macmillan 2009, S. 6-23, hier S. 7.

36 Ebd.

Jahrhunderts interessierte sich das Theater zunehmend für intensivere Quellenstudien und Faktentreue bei seinen Darstellungen von geschichtlichen Geschehnissen, was bis dahin in den historischen Dramen weitaus weniger Interesse fand.<sup>37</sup> Zu nennen wären hierbei Georg Büchners Werke zu dieser Zeit, wie beispielsweise Dantons Tod. So erklärte er 1835: „Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts als ein Geschichtsschreiber [...]. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen.“<sup>38</sup>

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hielt in Europa der Naturalismus Einzug in Literatur, bildender Kunst und Theater, welcher es sich zur Aufgabe machte, eine größtmögliche Realitätstreue bei der künstlerischen Umsetzung zu erzielen.<sup>39</sup> Die naturalistische Arbeitsweise bestimmte das Bühnenbild, die Kostüme, Sprache und Gestik, welche sehr exakt an der Wirklichkeit angelehnt waren. Die Zuschauer wurden durch die unsichtbare vierte Wand klar vom Bühnengeschehen getrennt und somit zu Voyeuren gemacht.<sup>40</sup> Der Naturalismus brach mit der vorangegangenen Idee, das Theater zur Glorifizierung der glanzvollen Vergangenheit mit all ihren großen Persönlichkeiten zu nutzen und es somit zu einer Art Museum zu degradieren.<sup>41</sup>

Der naturalistische Künstler verstand sich als empirischer Wissenschaftler, der die Gesetze des menschlichen Verhaltens erforscht. Er strebte eine objektive, naturgetreue, nicht idealisierte Abbildung der Wirklichkeit im Kunstwerk an.<sup>42</sup>

Durch die Thematisierung von Alltagsbelangen und deren ungeschönten Inszenierung, führten die ersten Aufführungen zu vielen Skandalen aufseiten der Zuschauer, welche diese neue Form nur schwer annehmen wollten. Dass dabei auch die Betrachtung der Lebensumstände des Proletariats in den Mittelpunkt gerückt wurde, missfiel zudem den Machthabern, weshalb einige der Werke

---

37 Vgl.: Barton, Brian: „III. Fakten im historischen Drama“, in: *Das Dokumentartheater*, Sammlung Metzler Band 232, Stuttgart 1987, S. 22-28, hier S. 25.

38 Ebd. S. 23; Zitat von: Büchner, Georg: „Werke und Briefe“, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1965, S. 181.

39 Vgl.: Simhandel, Peter: „Drama und Theater des Naturalismus“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, Aktualisierte Neuauflage, Henschel Verlag 2007, S. 190-198, hier S. 190.

40 Ebd.

41 Vgl.: Gronmeyer, Andrea: „Historismus im Theater“, in: *Theater. Ein Schnellkurs*, S. 109-113, hier S. 112.

42 Gronmeyer, Andrea: „Die vollendete Illusion: Naturalismus“, in: *Theater. Ein Schnellkurs*, S. 113-118, hier S. 113.

zensiert wurden und Vertreter dieser Epoche, wie Emile Zola, Henrik Ibsen oder Gerhart Hauptmann vielen Einschränkungen begegneten.<sup>43</sup> So bildeten sich in verschiedenen europäischen Ländern wie Deutschland, Frankreich und Russland freie Bühnen.<sup>44</sup> Zur Zeit des Naturalismus kristallisierte sich in Russland zudem der Realismus heraus. Dieser erstreckte sich neben dem Theater auch auf andere Genre und ist bis heute schwer definierbar geblieben. Er kann allerdings als eine Form zusammengefasst werden, welche „[...] die Bühne als Spiegel der Wirklichkeit [...]“<sup>45</sup> fungieren. Die Idee dahinter war, ähnlich wie bei der naturalistischen Ästhetik, Realitätsstudien zu betreiben und diese mit wissenschaftlicher Gründlichkeit zu versehen. So begaben sich Schauspieler an alltägliche Orte wie Schlafsäle oder Marktplätze, um die Lebensgewohnheiten der Menschen in unterschiedlichen Schichten zu studieren und diese auf der Bühne besser wiedergeben zu können. Neben dieser Ähnlichkeit zum Naturalismus lässt sich auch ein Unterschied feststellen, da der Realismus in seinen Dramen vorrangig das innere Seelenleben der Figuren thematisierte und dafür die äußeren Handlungen und dramatischen Konflikte in den Hintergrund rückte. Der Naturalismus hingegen beschäftigte sich mit gesellschaftlichen Strukturen, ohne dabei zu idealisieren und unschöne Details auszublenden.<sup>46</sup> Als Vertreter des Realismus sind unter anderem Leo Tolstoi, Anton Tschechow oder Maxim Gorki, mit ihren Dramen, und Konstantin Stanislawski mit seiner Theaterarbeit zu nennen.<sup>47</sup> Sie beeinflussten die internationale Theaterlandschaft, sodass die russischen Dramen der verschiedenen Dramatiker und die Theorie Stanislawskis nach Deutschland gelangten. Daher sind Naturalismus und Realismus nur schwer voneinander zu trennen und unklar definiert, wichtig ist aber, dass sie aufeinander einwirkten.

In dieser präzisen Darstellung des Alltäglichen bekam das Theater jedoch bald

---

43 Vgl.: Simhandel, Peter: „Drama und Theater des Naturalismus“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 190-198.

44 Ebd. S. 191/192.

45 Simhandel, Peter: „Drama und Theater des russischen Realismus“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 199-208, hier S. 199.

46 Vgl.: Gronmeyer, Andrea: „Die vollendete Illusion: Naturalismus“, in: *Theater. Ein Schnellkurs*, S. 113/114.

47 Vgl.: Simhandel, Peter: „Drama und Theater des russischen Realismus“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 199-208.

Konkurrenz, denn Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Film zu einem neuen wichtigen Unterhaltungsmedium in der Gesellschaft, welchem es gelang, die exakte Abbildung der Realität im Theater zu überbieten.<sup>48</sup> Das Theater suchte somit nach neuen Wegen, denn auch der Lebensalltag der Bevölkerung veränderte sich durch Industrialisierung, Urbanisierung und Krieg. Nach dem Ersten Weltkrieg gab es vor allem zwei Theatermacher in Deutschland, die aktuelle Themen der Zeit aufgriffen und diese in ihren Theaterproduktionen kritisch betrachteten und politisierten. Einer von ihnen war der Regisseur Erwin Piscator mit seinem Wunsch die Bühne und die „[...] äußere politischen Wirklichkeit [...]“ zusammenzubringen.<sup>49</sup> Der bis dahin bestehende Realismus, als auch der Naturalismus waren ihm zum harmlos, da sie sich auf reine Gefühls- bzw. Milieuschilderungen beschränkten, ohne dabei eine eigene Wertung einzubringen.<sup>50</sup> Er forderte eine klare Stellungnahme zu politischen Ereignissen, sowohl von den Theatermachern, als auch den Zuschauern, denn er sah den Menschen selbst als politisches Wesen.<sup>51</sup> So entwickelte er das 'Proletarische Theater', welches vorrangig das Ziel verfolgte, Propaganda für kommunistisches Gedankengut zu sein und dieses bei Anhängern zu festigen oder politisch Unentschiedene zu überzeugen. Aufgrund dieser Orientierung wurde er von der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) unterstützt, welche Laienspielgruppen förderte, um Mitglieder zu gewinnen. Die Bedingungen für eine Förderung waren dabei klar festgelegt, denn es sollten Propagandastücke mit aktuellen Themen, Unterhaltungstalent und einer politischen Botschaft präsentiert werden.<sup>52</sup> Piscator arbeitete sehr eng mit diesen Gruppen zusammen und nutzte sie als 'Sprachrohr der Massen'.<sup>53</sup> So entwickelte er zum Reichstagswahlkampf 1924 das Stück 'Revue Roter Rummel' in dem er den Stil der bürgerlichen Revue zum

---

48 Vgl.: Gronmeyer, Andrea: „Das Kino – die große Konkurrenz“, in: *Theater. Ein Schnellkurs*, S. 122-125.

49 Barton, Brian: „IV. Zeittheater in der Weimarer Republik: Die Ursprünge des Dokumentarischen Theaters“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 29-47, hier S. 41.

50 Vgl.: Simhandel, Peter: „Erwin Piscators Politisches Theater“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 238-244, hier S. 238.

51 Vgl.: Barton, Brian: „IV. Zeittheater in der Weimarer Republik“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 41.

52 Vgl.: Simhandel, Peter: „Erwin Piscators Politisches Theater“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 239.

53 Ebd. S. 240.

Vorbild für die Aufführung nahm. Diesen Stil nutzte er auch ein Jahr später bei seiner ersten dokumentarischen Arbeit 'Trotz alledem!', in der er den Ersten Weltkrieg und die daraufhin gescheiterte Novemberrevolution thematisierte,<sup>54</sup> indem er den Text und dessen Inszenierung auf politischen Dokumenten aufbaute.<sup>55</sup> Sogenannte 'Agitprop'-Theatergruppen kopierten das Stück bzw. dessen Stil und reisten damit durch Deutschland, wodurch die Arbeitsweise Piscators sehr bekannt wurde. 1929 gab es deutschlandweit ca. 300 verschiedene Gruppen, die sich mit ihren dargestellten Inhalten an den Problemen ihrer Zielgruppen orientierten. So erarbeiteten sie eigene Produktionen zu Themen wie Arbeitslosigkeit oder Lohnabbau und nutzten verschiedene Alltagsplätze, wie Wirtshäuser oder Hinterhöfe, als Aufführungsorte.<sup>56</sup> Piscator konzentrierte sich neben der Arbeit mit benannten Amateur-Gruppen ab 1925 wieder zunehmend aufs Berufstheater, um seinen Wirkungsbereich erweitern zu können. Er inszenierte an der Berliner Volksbühne Stücke wie Alfons Paquets 'Fahnen' oder 'Sturmflut' und versah diese mit einer klaren politischen Positionierung. Denn seine Auffassung war: „[...] laßt uns mit der 'Kunst' zufrieden. Sie mag heute Kunst heißen, morgen aber heißt sie Politik. Wir unterstellen alles dem Zweck.“<sup>57</sup> Doch der Volksbühne wurde Piscators kommunistische Politisierung bald zu übermächtig, sodass es zum Zerwürfnis kam und er seine eigene Piscator-Bühne gründete.<sup>58</sup> In seinen Inszenierungen bezog er zunehmend Fotografien, Zeitungsausschnitte oder Plakate ein, um den Zuschauern die Aktualität der behandelten Themen wie Arbeiterkampf oder Revolution zu verdeutlichen. Auf diese Weise entwickelte er eine Methode, um die dokumentarischen Inhalte zu präsentieren und verband diese mit aufwendigen Bühnengestaltungen mit höchstem technischen Aufwand.<sup>59</sup> So sollte die Arbeiterschaft als neues Publikum gewonnen werden, aber ohne gleichzeitig an künstlerischem Niveau einzubüßen.<sup>60</sup>

---

54 Ebd.

55 Vgl.: John, Annyka: „Erwin Piscator - Das politische Theater“, Grin Verlag 2007, S. 46.

56 Vgl.: Simhandel, Peter: „Erwin Piscators Politisches Theater“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 240.

57 Ebd. S. 241; Zitat im Zitat: Piscator, Erwin: *Schriften*, Bd. 2, S. 18.

58 Vgl.: Gronmeyer, Andrea: „Episches Theater. Piscator und Brecht“, in: *Theater. Ein Schnellkurs*, S. 139.

59 Vgl.: Simhandel, Peter: „Erwin Piscators Politisches Theater“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 241.

60 Vgl.: Gronmeyer, Andrea: „Episches Theater. Piscator und Brecht“, in: *Theater. Ein*

Damit schaffte es Erwin Piscator in der Zeit der Weimarer Republik große Bekanntheit zu erlangen und seinen eigenen Stil zu prägen.

Der zweite wichtige Wegbereiter des dokumentarischen Theaters war Bertolt Brecht, einer der wichtigsten Dramatiker des 20. Jahrhunderts. An dieser Stelle kann aufgrund der Vielfalt seiner Werke keine Gesamtbetrachtung von Brechts Schaffen erfolgen. Der Fokus wird hier auf seinen Einfluss auf das dokumentarische Theater gelegt, welcher bereits Mitte der 1920er Jahre einsetzte, indem er die 'Neue Sachlichkeit' in seine Werke einbezog.<sup>61</sup> Die Orientierung an einer wissenschaftlichen Betrachtung der Dinge prägte den neuen Stil Brechts, welcher die Emotionalisierung der Figuren aufheben und eine bisher unbekannt Nüchternheit auf der Bühne integrieren sollte.<sup>62</sup> Sein Ziel war es, „[...] neue(n) Realitäten ins Theater zu holen: Öl, die Inflation, den Krieg, die sozialen Kämpfe, die Religion, den Weizen, den Schlachtviehhandel.“<sup>63</sup> Der Stückeschreiber entwickelte das Konzept des 'epischen Theaters', welches mit dem klassischen Dramenstil brach und Verfremdungseffekte einbezog, um die unsichtbare vierte Wand der Bühne aufzulösen und so den Zuschauer direkt mit Reden und Fragen zu konfrontieren. Des Weiteren ließ er Figuren aus ihren Rollen austreten und ihre Taten in Frage stellen, was bei der „Straßenszene“ in seinem Werk 'Messingkauf' sehr deutlich hervorsteht. Dies führte zu einem Verschwimmen zwischen Handlungswelt der Figuren und realer Welt der Zuschauer, welche nicht mit fertigen Antworten konfrontiert, sondern zum eigenen Nachdenken und Hinterfragen gebracht werden sollten.<sup>64</sup>

Piscator und Brecht verfolgten also beide die Idee, die Wirklichkeit auf der Bühne abzubilden und beeinflussten sich so gegenseitig. Mit dem Konzept des epischen Theaters ging es beiden um ein Aufbrechen der bisherigen Sehgewohnheiten im Theater und um die bewusste Konfrontation der Zuschauer mit sozialen und

---

*Schnellkurs*, S. 138.

61 Vgl.: Simhandl, Peter: „Bertolt Brechts Episches Theater“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 245-251, hier S. 247.

62 Ebd.

63 Karschnia, Alexander: „Theaterrealität: Reality check on stage. Wirklichkeitsforschungen im zeitgenössischen Theater“, in: Tiedemann, Kathrin/ Raddatz, Frank (Hrsg.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm*, Theater der Zeit Recherchen 47, Berlin 2007, S. 146-157, hier S. 146.

64 Vgl.: Gronmeyer, Andrea: „Episches Theater. Piscator und Brecht“, in: *Theater. Ein Schnellkurs*, S. 138 ff.

politischen Themen der Gegenwart. Dabei sollte der Theaterbesucher aber nicht länger passiver Betrachter bleiben, sondern zu einem kritischen Hinterfragen und einer aktiven Stellungnahme gezwungen werden. Das dokumentarische Theater der 1920er Jahre war darüber hinaus eine wertende und meinungsbildende Institution mit klarer politischer Orientierung und Lenkung. Mit den fortschreitenden politischen Veränderungen in Deutschland Anfang der 30er Jahre durch den Aufstieg des Nationalsozialismus, begaben sich Brecht und Piscator ins Exil, womit auch die Welle des dokumentarischen Theaters in Deutschland verebbte.<sup>65</sup>

Doch damit endete der Wirkungsbereich Piscators auf das dokumentarische Theater noch nicht, denn er kehrte nach dem Zweiten Weltkrieg nach Deutschland zurück, in eine Zeit die erst durch Aufbau und Wirtschaftswunder geprägt war, doch dann in Stagnation und ein geteiltes Deutschland überging. Nicht nur der Bau der Mauer veränderte die Gesellschaft, sondern auch die zunehmende Konfrontation mit der Kriegsvorgangeneit, da Anfang der 1960er Jahre die Auschwitzprozesse geführt wurden. Dies wirkte sich auch auf das Theatergeschehen aus, welches sich nun in der BRD und der DDR unterschiedlich entwickelte.<sup>66</sup> Die DDR stellte die Kunst meist in den Dienst der Politik und des Sozialismus und unterstand der Aufsicht staatlicher Behörden. Das Theater war durch verschiedene Eigenschaften geprägt: Es war oft parteiisch, sollte der Unterhaltung der breiten Bevölkerung dienen und sehr selten konnte es im geschützten Rahmen milde Kritik am System äußern, was allerdings oft Bespitzelung und Unterdrückung zur Folge hatte.<sup>67</sup> Dem gegenüber standen die Entwicklungen in Westdeutschland, in denen das Theater freier arbeiten konnte und sich neue Formen, wie die dramatische Parabel, das kritische Volksstück oder das Dokumentardrama etablierten.<sup>68</sup> Letzteres wurde vor allem durch die drei Theaterautoren Peter Weiss, Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt geprägt, deren

---

65 Ebd. S. 140 ff.

66 Vgl.: Simhandel, Peter: „Politisierung des Dramas: Parabel – Dokumentarstück – Kritisches Volksstück“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 299-307, hier S. 299.

67 Vgl.: Simhandel, Peter: „Drama und Theater in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 268-287, hier S. 268.

68 Vgl.: Simhandel, Peter: „Politisierung des Dramas: Parabel – Dokumentarstück – Kritisches Volksstück“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 299.

Werke Anfang der 1960er Jahre vom zurückgekehrten Erwin Piscator inszeniert worden, wodurch das dokumentarische Theater einen neuen Aufschwung erhielt. Piscator führte ab 1962 als Intendant die Freie Volksbühne in Westberlin, an der er in seinen letzten Lebensjahren, gezielt sein Konzept zum dokumentarischen Theater aus den 1920er Jahren weiterentwickelte. Dieses setzte sich nach dem Krieg weiterhin mit politischen Themen auseinander, löste sich allerdings von dem Konzept des Propagandatheaters. Auf Grundlage dokumentarischen Materials, wie Schriftstücken, Fotos, Filmen oder Interviews, thematisierte es einerseits Lügen der frühen Vergangenheit, wie zum NS-Regime und der Judenverfolgung, und andererseits auch aktuelle Probleme in Gesellschaft und Politik, so zum Beispiel die Macht der Atombombe oder die Bedrohung der dritten Welt durch die Ausbeutung von Industriestaaten.<sup>69</sup> Im Unterschied zu den 20er Jahren entwickelte sich nun eine Art Regelwerk, nachdem dokumentarisches Theater umgesetzt werden sollte. Dieses wurde vor allem durch Definitionen von Peter Weiss' „Notizen zum dokumentarischen Theater“<sup>70</sup> bestimmt, bei denen er das Dokumentardrama in zwei Formen unterteilte. Eines nutzte das dokumentarische Material, indem es zum Hauptbestandteil der Handlung gemacht wurde und die Gesamterscheinung des Stückes bestimmte. Das andere baute zwar auf überlieferten Dokumenten auf, besaß allerdings eine fiktive Handlung, zwischen der die Zeugnisse der Vergangenheit nur punktuell auftauchten.<sup>71</sup> Unabhängig von der gewählten Form, sollte der Zuschauer auf Tabu-Themen aufmerksam gemacht werden, um sich intensiver mit ihnen zu befassen.<sup>72</sup> Die kritischen Inhalte wurden in den Dokumentardramen nicht nur aufgegriffen, sondern gleichzeitig mit einer subjektiven Wertung versehen, um eine meinungsbildende und aufklärerische Wirkung zu erzielen.<sup>73</sup> Die Künstler arbeiteten beim Verfassen ihrer Werke sehr frei, da sie teilweise unterschiedliches dokumentarisches

---

69 Ebd. S. 302.

70 Vgl.: Weiss, Peter: „Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater“, Theater Heute, Heft 3, Hannover 1968, S. 32-34.

71 Vgl.: Schmitz, Ingeborg: „Dokumentartheater bei Peter Weiss von d. 'Ermittlung' zu 'Hölderlin'“, Lang, Frankfurt am Main 1981, S. 30.

72 Vgl.: Salloch, Erika: „Peter Weiss. ‚Die Ermittlung‘. Zur Struktur des Dokumentartheaters“, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1972, S. 116.

73 Vgl.: Schmitz, Ingeborg: „Dokumentartheater bei Peter Weiss von d. 'Ermittlung' zu 'Hölderlin'“, S. 4/5.

Material in Beziehung setzten, welches in der realen Vergangenheit nie in Verbindung stand.<sup>74</sup> Überlieferte Informationen wurden anhand des Montageprinzips zusammengefügt und mit der dazugehörigen bzw. zugefügten Handlung vereint.<sup>75</sup> Für die Dokumentarstücke der 60er Jahre setzte sich der Begriff 'Dokumentardrama' durch, da der Stoff oftmals in eine Dramenform eingebettet wurde. Es gab aber ebenso Künstler, so zum Beispiel Peter Weiss, die neue Inszenierungsformen suchten und die Sachlichkeit und Faktentreue in ihren Stücken, über eine künstliche Spannungskurve im klassischen Dramenaufbau stellten. Dort sollte nicht mehr dem gewohnten Sehverhalten und dem Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer nachgekommen, sondern Worttheater gemacht werden, welches vordergründig die Dokumente szenisch ausstellt.<sup>76</sup> Das Publikum sollte in jedem Falle, in der Tradition des Brechtschen Theaters wachgerüttelt werden und vergangene Ereignisse, aufgrund der im Stück vorgebrachten Beweise, aus der Gegenwartsperspektive neu beurteilen. Das Ziel war dabei, den Zuschauer zu einem direkten Eingriff in die politische Wirklichkeit zu motivieren, weswegen die überlieferten Materialien eindeutig nachvollziehbar sein mussten und nur aus öffentlich zugänglichen Quellen entnommen werden durften.<sup>77</sup> Der Schriftsteller und Journalist Günther Wallraff schrieb dazu sehr passend:

Die Wirklichkeit hat noch immer die größere Aussagekraft und Wirkungsmöglichkeit, ist für die Mehrheit der Bevölkerung erkennbarer, nachvollziehbarer, und führt eher zu Konsequenzen als die Phantasie des Dichters.<sup>78</sup>

Um den Stil des dokumentarischen Theaters der 1960er Jahre besser zu veranschaulichen, sollen an dieser Stelle die drei bereits benannten Hauptvertreter Peter Weiss, Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt kurz genauer betrachtet werden. Das Dokumentarstück 'Die Ermittlung. Oratorium in elf Gesängen', welches 1965 von Peter Weiss veröffentlicht wurde, ist eines der Hauptwerke dieser Strömung. Es stellt die Frankfurter Auschwitzprozesse von 1963 bis 1965 in den Mittelpunkt, bei denen der Autor persönlich anwesend war und die er

<sup>74</sup> Als Beispiel ist hier 'Marat/Sade' von Peter Weiss zu nennen, in dem Thesen der beiden Revolutionäre in einer Art 'Diskussionsstück' gegenübergestellt werden.

<sup>75</sup> Vgl.: Barton, Brian: „I. Einführung“, in: *Das Dokumentartheater*; S. 3/4.

<sup>76</sup> Vgl.: Lehmann, Hans- Thies: „Vorgeschichten“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 89/90.

<sup>77</sup> Vgl.: Barton, Brian: „I. Einführung“, in: *Das Dokumentartheater*; S. 4/5.

<sup>78</sup> Wallraff, Günther: „Wirkungen in der Praxis“, *Akzente*, Heft 4, 1970, S. 314.

außerdem anhand der veröffentlichten Gerichtsprotokolle von Bernd Naumann rekonstruierte.<sup>79</sup> Dafür musste er 182 Verhandlungstage auswerten, die wichtigsten Aussagen bzw. Beobachtungen herausgreifen und diese zu einem dreistündigen Theaterstück zusammenfügen. Seine Montage sah schließlich wie folgt aus:

Mehr als 350 Zeugen werden von neun anonymen Figuren vertreten; die zahlreichen Gerichtsbeamten werden von einem Verteidiger, einem Ankläger und einem Richter verkörpert. Die Zahl der Angeklagten wird auf 18 Figuren leicht reduziert [...].<sup>80</sup>

Es ging Peter Weiss mit dieser Arbeit nicht um ein Ausstellen von Einzelschicksalen, sondern um eine gesamtheitliche Betrachtung des Systems der Vernichtungslager und der Politik, welche dahinter stand. Das Stück sollte die Möglichkeit bieten, die Vergehen in Auschwitz, die im zweiten Weltkrieg stattgefunden haben, aus der Gegenwart neu zu bewerten.<sup>81</sup> Er verdichtete die Aussagen der Zeugen und Angeklagten so, dass offensichtliche Widersprüche aufseiten der Täter aufgedeckt wurden. Das Ziel war dabei die öffentliche Aufklärung zu den Vergehen und eine klare Schuldzuweisung, wodurch deutlich wird, wie subjektiv und meinungsbildend das dokumentarische Theater der 60er Jahre arbeitete.<sup>82</sup> Da Peter Weiss ausschließlich überlieferte Dokumente nutzte, und fiktive Elemente im Text ausschloss, versuchte er eine freie Textform zu finden, die nicht an einen Dramenaufbau gebunden war. Er entschied sich für elf Gesänge, welche thematisch unterteilt wurden und die Auschwitz-Opfer von der Ankunft im Lager bis hin zu ihrer endgültigen Vernichtung verfolgten. Darüber hinaus äußerte er klare Vorstellungen für die szenische Umsetzung seines Werkes: „Bei der Aufführung dieses Dramas soll nicht der Versuch unternommen werden, den Gerichtshof, vor dem die Verhandlungen über das Lager geführt worden, zu rekonstruieren.“<sup>83</sup> Die Nachstellung des Auschwitzlagers fand er in gleichem Maße abwegig, denn er forderte ein Inszenierungskonzept, bei dem der Raum verfremdet wurde, um den Text in den Vordergrund zu bringen. Die Bühne sollte auf ausschmückende Elemente verzichten, um nicht von der sachlichen

---

79 Barton, Brian: VI. Das Dokumentartheater in der Bundesrepublik: Das Material“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 69-93, hier S. 74-76.

80 Ebd. S. 75.

81 Ebd. S. 74-76.

82 Ebd.

83 Weiss, Peter: „Im Vorabdruck: Peter Weiss 'Die Ermittlung'“, in: *Theater 1965, Chronik und Bilanz des Bühnenjahres*, Theater heute, Heft 1, Hannover 1965, S. 57-87, hier S. 58.

Präsentation des Textes abzulenken. Er konnte sich sogar eine Darbietung in Fabriken, Schulen, Sportarenen und Versammlungsräumen vorstellen, da er den Wunsch verfolgte mit seinen dokumentarischen Werken möglichst alle Bevölkerungsschichten zu erreichen.<sup>84</sup> 'Die Ermittlung' wurde unter anderem 1965 von Erwin Piscator inszeniert und an seinem Haus, der Freien Volksbühne in Westberlin, gezeigt.

Dort wurde unter gleicher Regie bereits ein Jahre zuvor das dokumentarische Stück 'In der Sache J. Robert Oppenheimer' von Heinar Kipphardt aufgeführt, welches ebenfalls Verfahrensprotokolle als dokumentarische Grundlage nutzte. Hierbei ging es um ein Untersuchungsverfahren, welches sich gegen den Physiker Oppenheimer richtete, dessen Loyalität seit den Verzögerungen beim Bau der Wasserstoffbombe 1951, von der Atomenergiekommission der USA infrage gestellt wurde. Auch hier diente ein Protokoll, bestehend aus 3000 Seiten, als Quelle, aus dem wichtige Punkte herausgearbeitet und zu einem Theaterstück zusammenmontiert wurden.<sup>85</sup> Im Unterschied zu Peter Weiss, nutzte Kipphardt die klassische Dramenform um die dokumentarischen Inhalte zu präsentieren, da er sich der Ähnlichkeit des Dramenaufbaus und eines Gerichtsprozesses zu nutze machte. Sein Ziel war dabei anhand von Auszügen, welche dem Protokoll wörtlich oder zumindest dem Sinn nach entnommen wurden, einen Überblick über den gesamten Prozess zu geben. Die Aussagen von 39 Zeugen wurden auf sechs Zeugen minimiert und von vier Verteidigern blieben im Stück nur zwei.<sup>86</sup> Neben dieser Vereinfachung, wurden Spannungselemente und Figurenentwicklungen hinzugefügt, was sich am Deutlichsten in der Schlussrede von Oppenheimer zeigt. Diese montierte Kipphardt anhand des Textes von „Das Leben des Galilei“ von Brecht, womit der Wissenschaftler, im Unterschied zum Originalgeschehen, Selbstkritik äußerte und so mehr einer Dramenfigur und deren Bewusstseinsveränderungen entsprach.<sup>87</sup> Der Fokus wurde auf moralisch Werte

---

84 Vgl.: Weiss, Peter: „Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater“, Theater Heute, Heft 3/1968, Velber bei Hannover, S. 598-606, hier S. 605.

85 Vgl.: Simhandl, Peter: „Politisierung des Dramas: Parabel – Dokumentarstück – Kritisches Volksstück“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 303.

86 Vgl.: Barton, Brian: „VI. Das Dokumentartheater in der Bundesrepublik: Das Material“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 80/ 81.

87 Vgl.: Barton, Brian: „VII. Das Dokumentartheater in der Bundesrepublik: Die Modelle“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 101.

gelenkt, indem sich die Oppenheimer-Figur ihrer gesamtgesellschaftlichen Verpflichtung und den Gefahren einer solchen Bombe bewusst wurde.<sup>88</sup> Dies fand Unterstützung durch filmische Projektionen, die Zusammenhänge zwischen Atomwaffen und deren weltpolitischen Wirkung zeigten. Kipphardt kombinierte hier einen klassischen Dramenstil mit Elementen des epischen Theaters, durch die er versuchte eine aufklärerische Wirkung zu erzielen. Dies wurde bereits zu Beginn des Dramas deutlich, als die Oppenheimer-Figur aus ihrer Bühnenrolle heraustrat, um Einzelheiten zum Verhör zu beschreiben. Dabei ging es um eine Sichtbarmachung, dass es sich nur um ein Rückerinnern an den real stattgefundenen Prozess handelt, und nicht um das historische Ereignis selbst.<sup>89</sup> Daher beschreibt Kipphardt die Rolle des dokumentarischen Künstlers so: „Da sein Geschäft die Bühne, nicht die Geschichtsschreibung ist, versucht er [...] den 'Kern und Sinn' einer historischen Begebenheit[...]“<sup>90</sup> herauszuarbeiten.

Ein weiteres Dokumentartheaterstück der 60er Jahre, was an dieser Stelle Benennung finden soll, ist „Der Stellvertreter“ von Rolf Hochhuth. Indem es sich mit der Verantwortung der christlichen Kirche bei der Judenverfolgung auseinandersetzte, erregte das Stück, nach der Premiere 1963 an der Freien Volksbühne Berlin, schnell öffentliches Aufsehen. Hochhuth kritisierte den Vatikan, und im Speziellen den Papst, für das Nichteingreifen beim Vernichtungsversuch des gesamten Judentums während des Naziregimes. Dafür reduzierte er die Geschichte auf Persönlichkeiten, die miteinander konfrontiert wurden, ganz im Stil von Schillers Entscheidungs drama.<sup>91</sup> Auf diesem Wege konnte er Maßnahmen ganzer Systeme auf einzelne Figuren projizieren und moralische Aspekte besser ausstellen. Dazu entwarf er einen fiktionalen Text, der lediglich Ereignisse der Vergangenheit thematisierte und Beweise für die Macht der Kirche beinhaltete. Das Stück wurde in die Form eines Dramas mit fünf Akten gebracht, welches mit Darstellungen von Auschwitz endete, um die Folgen der

---

88 Vgl.: Simhandel, Peter: „Politisierung des Dramas: Parabel – Dokumentarstück – Kritisches Volksstück“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 303.

89 Vgl.: Barton, Brian: „VII. Das Dokumentartheater in der Bundesrepublik: Die Modelle“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 102/103.

90 Kipphardt, Heinar: „Kern und Sinn aus Dokumenten“, *Theater heute*, Heft 11, Hannover 1964, S. 63.

91 Vgl.: Simhandel, Peter: „Politisierung des Dramas: Parabel – Dokumentarstück – Kritisches Volksstück“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 302/303.

Untätigkeit der Kirche herauszustellen. Des Weiteren befinden sich im Schriftstück viele Anmerkungen, die Hintergrundwissen zu den Recherchen eröffnen und Zusammenhänge erläutern. Diesen Arbeitsstil verwendete Hochhuth auch in anderen Werken, weswegen sie vermehrt als Lesedramen, anstatt Bühnendramen verstanden werden.<sup>92</sup> Hochhuth zielte nicht nur auf eine Thematisierung von Tabuthemen ab, sondern entfachte mit 'Der Stellvertreter' eine öffentliche Debatte, die bis in den deutschen Bundestag reichte.<sup>93</sup> Da er keine feste Parteizugehörigkeit einnahm, sondern das dokumentarische Material lediglich so zusammenfügte, dass sich These und Antithese gegenüberstanden, ließ er den Zuschauern Raum, um selbstständig über die vergangenen Geschehnisse zu diskutieren und zu urteilen.<sup>94</sup> Von künstlerischer Seite wurde Hochhuth kritisiert, da er einerseits für den dokumentarischen Stil sehr fiktiv arbeitete und nur wenige Beweise hervorbrachte, und andererseits weil er seine Werke zu wenig entfremdete und somit eine Emotionalisierung aufseiten der Zuschauer für die Figuren zuließ. Dadurch könne sich das Publikum zu sehr in Gefühlen verlieren und seine kritische und analytische Haltung nicht mehr länger aufrecht erhalten, was die Wirkung der Arbeit stark abmindert. Doch auch wenn Kipphardt, Weiss und andere Autoren<sup>95</sup> Verfremdungseffekte einbauten, um den dokumentarischen Charakter hervorzuheben, so nutzen sie doch die Dramenstruktur, welche oft eine Spaltung zwischen Inhalt und Form hervorrief. Peter Weiss versuchte zwar, sich von dieser klassischen Form zu distanzieren, doch das passende Format für Arbeiten mit dokumentarischem Material schien noch nicht gefunden.<sup>96</sup>

In den 1970er Jahren wurden die Dokumentardramen immer seltener im Theater aufgeführt und es folgte eine Verlagerung auf Fernsehspiele und Filme, bei denen

---

92 Vgl.: Barton, Brian: „VI. Das Dokumentartheater in der Bundesrepublik: Das Material“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 69/70.

93 Vgl.: Simhandl, Peter: „Politisierung des Dramas: Parabel – Dokumentarstück – Kritisches Volksstück“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, S. 302.

94 Vgl.: Barton, Brian: „VI. Das Dokumentartheater in der Bundesrepublik: Das Material“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 71.

95 Eine Liste aller Werke, die zum Dokumentartheater der 1960er Jahre gezählt werden, findet sich hier: Barton, Brian: „V. Das Dokumentartheater in der Bundesrepublik: Ein Überblick“, in: *Das Dokumentartheater*, Sammlung Metzler Band 232, Stuttgart 1987, S. 48-68, Auflistung auf den Seiten: 54-68.

96 Vgl.: Barton, Brian: „VII. Das Dokumentartheater in der Bundesrepublik: Die Modelle“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 99.

sich andere dokumentarische Stile etablierten. Rückblickend werden die beiden Wellen des dokumentarischen Theaters, in den 1920er und 1960er Jahren, auf die gesellschaftlichen Entwicklungen zurückgeführt, in denen politische Fragen laut wurden, denen keine Beschäftigung im fiktiven Rahmen genügte, sondern bei denen allein Fakten zählten.<sup>97</sup> Die Ablehnung, die diese Theaterform vielfach erfuhr, könnte sich durch konservative Ansichten der Kritiker erklären lassen, denn das dokumentarische Theater bemühte sich darum, „[...] die Grenzen der Kunst zu erweitern und den Begriff der Authentizität als brauchbare Kategorie in den ästhetischen Bereich einzuführen.“<sup>98</sup>

Seit den 1990er Jahren wurde das dokumentarische Theater wieder aufgenommen und beschäftigt sich seither, im Zuge der Entwicklung des postdramatischen Theaters, mit neuen Formen, Inhalten und Schwerpunkten. In Deutschland arbeiten Regisseure wie Hans-Werner Kroesinger oder Andres Veiel mit dokumentarischen Inhalten, die sowohl aus der Gegenwart, als auch aus der Vergangenheit gegriffen sind. Dabei bleibt die ausschließliche Bindung an Theaterhäuser allerdings nicht bestehen, wie in den 20er und 60er Jahren, sondern es entwickeln sich durchaus auch freie Produktionen.

Kroesinger sieht sich als Traditionsträger des Dokumentartheaters, denn er versteht es weiterhin als analytische Plattform, die Möglichkeiten für neue Sichtweisen eröffnet und vergangene Ereignisse im Nachhinein umfangreich durchleuchtet. So thematisiert er in 'Q&A- Questions & Answers' (1996) einen Prozess zum Nationalsozialismus aus der Nachkriegszeit, in 'suicide bombers on air. PRIMETIME' (2003) 66 palästinensische Selbstmordattentate, in 'Kindersoldaten' (2008) die Instrumentalisierung von Kindern zu Militärmarionetten oder in anderen Werken Völkermorde, Bürgerkriege oder ähnliche gesamtgesellschaftliche, politische Phänomene. Er konfrontiert die Zuschauer anhand von intensiv erörterten Dokumenten mit unangenehmen und alltäglich ausgeblendeten Themen.<sup>99</sup>

---

97 Vgl.: Barton, Brian: „IX. Das Dokumentartheater und die Massenmedien“, in: *Das Dokumentartheater*, S. 133-141, hier: S. 133-135.

98 Ebd. S. 140/141.

99 Vgl.: Wahl, Christine: „Hans-Werner Kroesinger“, Veröffentlichung des Goethe Instituts, auf: <http://www.goethe.de/kue/the/pur/kro/deindex.htm>, (Stand 25.01.2014).

Der Filmregisseur Andres Veiel wird im zeitgenössischen Dokumentartheater mit seinem Stück 'Der Kick' (2005) bekannt, in dem er sich mit einem 2002 stattgefundenen Mord auseinandersetzt, bei dem zwei 16-jährige einen Freund qualvoll umbrachten. Er konstruiert den Text auf Grundlage von Zeugenaussagen und setzt es mit zwei Schauspielern um, die in verteilten Rollen agierten.<sup>100</sup>

Darüber hinaus erweitern nationale und internationale Theatergruppen das dokumentarische Theater, indem sie Laien mit ihren persönlichen Geschichten eine Bühne bieten. Zu nennen sind hier Rimini-Protokoll, Hofmann & Lindholm, matthaei & konsorten und einige andere freie Gruppen, die mit ihrem 'Reality Theater' neue Inszenierungs-Wege gehen. Der bewusste Verzicht auf Theatralisierung und Pathos und das Ausstellen von Alltagspersönlichkeiten, das spontan wirkt, obwohl es meist durchinszeniert ist, zeichnet die Arbeit dieser Gruppen aus. Carol Martin beschreibt in ihrem Buch „Dramaturgy of the real on the world stage“<sup>101</sup> die verschiedenen Arbeitsweisen des dokumentarischen Theaters der letzten 15 Jahre: Gerichtsprozesse werden neu eröffnet, vergangene Geschehen rekonstruiert, historische Berichte geschaffen oder Autobiographie und Geschichte verknüpft. Zudem findet eine Erörterung der Theatralität des alltäglichen Lebens statt.<sup>102</sup> So unterschiedlich wie die Herangehensweisen an dokumentarische Themen sind, so verschieden sind auch die dahinterstehenden Zielsetzungen: Es kann sich um den Wunsch nach einer Neubewertung von internationaler oder nationaler Geschichte handeln, Randgruppen in den Fokus rücken oder das Dokumentarische selbst hinterfragen.<sup>103</sup> In jedem Fall werden die besonderen Eigenschaften des Theaters genutzt, die Hans- Thies Lehmann in seiner Kolumne „The importance of being earnest“ beschreibt. Das Theater

[...] hat die Möglichkeit, Grundfragen des Miteinander-Seins zu artikulieren, denn es ist (potenziell) die am tiefsten und unmittelbarsten 'soziale' Kunst: gesellig und gesellschaftlich von Natur aus, öffentlich, gemeinsam von vielen hergestellt, von vielen gemeinsam aufgenommen, Ort einer passageren 'Gemeinschaft' des Zusammen-Machen, eines passageren Zusammen-Seins von Akteuren und Besuchern bei der Aufführung,

100Vgl.: Behrendt, Eva: „Marco war en Schmuskind“, Theater heute, Heft Nr. 6, Juni 2005, S. 46-47.

101Vgl.: Martin, Carol (Hrsg.): „dramaturgy of the real on the world stage“, Palgrave Macmillan 2010.

102Ebd. S. 22/23.

103Vgl.: Paget, Derek: „The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance“, in: Forsyth, Alison/ Megson, Chris (Hrsg.): *get real. documentary theatre past and present*, Palgrave Macmillan 2009, S. 224-238, hier S. 227/228.

unersetzliches Erkundungsgelände sinnlich denkenden Kommunizierens. [...] Es ist vor allem Eröffnung eines Möglichkeitsraums, Situation gemeinsamen Erfahrens, Austausch, Zusammen-Verstehen, 'Mit-Verstehen'.<sup>104</sup>

So ist es mit dem dokumentarischen Theater möglich, Themen der Realität in einem geschlossenen Experimentierraum aufzugreifen, sie weiterzuverarbeiten und einen Moment gemeinsamen Erlebens zu erschaffen. Diese Besonderheiten des Theaters macht sich seit 2007 auch das IIPM zunutze. Es greift sozialpolitische Themen auf und überführt diese in den Theaterraum, welcher einen realitäts-unabhängigen Kontext schaffen kann, um die Inhalte zu betrachten. Eine Präsentationsform, der sich das IIPM dabei bedient, ist das 'Reenactment', welches beispielsweise bei 'Die letzten Tage der Ceausescu' integriert ist. Medienberichten zufolge, sei Milo Rau der Begründer dieser Form, bei genauerer Betrachtung ergibt sich jedoch, dass die Ursprünge jedoch historisch weiter zurückliegen. Wodurch sich dieser Stil dokumentarischen Theaters genau definiert und wie ihn das IIPM verarbeitet, soll das nächste Kapitel aufzeigen. Die daraus gewonnenen Ergebnisse werden später in die Analyse der Ceausescu-Arbeit in Kapitel sechs einfließen.

#### **4. Das Reenactment als dokumentarische Theaterform**

Wie vorangegangen erwähnt, versuchte das dokumentarische Theater innerhalb der letzten hundert Jahre einen ganz eigenen Umgang mit Stoffen der Realität zu finden. Das IIPM bedient sich unter anderem einer Form, die eine reine Wiederdarstellung vergangener Ereignisse anstrebt: dem Reenactment. Milo Rau erklärt dazu: „Ich hatte gar nie die Idee, dass es im Theater um etwas anderes gehen sollte als um die 'reine Anschauung'.“<sup>105</sup> Dass Theater Geschichten der Realität aufgreift, beginnend bei zwischenmenschlichen Beziehungen, innerlichen Konflikten einer Figur oder historischen Geschehnissen, ist nichts Neues. Das Theater ahmt, seit seiner Entstehung, die Realität in Auszügen nach. Doch bereits Aristoteles wusste, dass sich Nachahmung durchaus unterschiedlich zeigen kann.

---

<sup>104</sup>Lehmann, Hans- Thies: „The importance of being earnest“, Theater der Zeit, Heft Nr. 3 März 2012, S. 47.

<sup>105</sup>Rau, Milo: „Hymne auf Nikolai Evreinov“, auf: <http://www.althusser-haende.org/2008/01/page/2>, (Stand 25.01.2014).

So differenzierte er in seiner „Poetik“<sup>106</sup> drei verschiedene Formen: Geschehnisse könnten verschieden dargestellt werden, entweder „[...] [1] wie sie waren oder sind, oder so, [2] wie man sagt, dass sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, [3] wie sie sein sollten.“<sup>107</sup> Die Arbeit des IIPM orientiert sich an der ersten Definition, da es sich um eine wahrheitsgetreue Wiederdarstellung von Geschehnissen bemüht, die keine Mythen aufleben lassen, sondern rein auf Fakten aufbauen. Doch wie lässt sich diese Idee mit dem Reenactment realisieren?

Es handelt sich beim Reenactment im Allgemeinen um ein Nachspielen konkreter historischer Ereignisse aus der Vergangenheit.<sup>108</sup> Die nachgestellten Situationen werden auf Grundlage von Aufzeichnungen und Ortsplänen, mit Orientierung am Originalereignis mit Kleidung, Raumgestaltung und Gestik, so exakt wie möglich umgesetzt. Das angestrebte Ziel dabei ist, den Anwesenden eine Möglichkeit zu bieten, zeitlich zurückliegende Momente sinnlich nacherleben zu können.<sup>109</sup> Für die Umsetzung eines Reenactments, müssen allerdings zwei Bedingungen erfüllt sein: Es muss sich um Ereignisse handeln, die im kollektiven Gedächtnis geblieben sind und auf irgendeine Weise, eventuell durch Dokumente oder Zeugenaussagen, nachvollzogen werden können.<sup>110</sup> Um nun genauer zu erläutern wie diese Art der Wiederdarstellung arbeitet, muss innerhalb dieser eine wichtige Unterscheidung getroffen werden. Es wird zwischen 'historischem Reenactment' und 'künstlerischem Reenactment' differenziert. Ersteres dient zur Aufklärung über historische Ereignisse und bemüht sich ausschließlich um detailgetreue Faktendarstellung.<sup>111</sup> Es wurde bereits vor Jahrhunderten eingesetzt, um die Bevölkerung mit verbreitetem Analphabetismus über Geschichte zu unterrichten oder um dem Alltag zu entfliehen und in Rollen vergangener Zeiten zu schlüpfen. Das künstlerische Reenactment hingegen, orientiert sich zwar auch an der Geschichte, verfolgt mit der Wiederdarstellung von zurückliegenden Ereignissen

---

106Aristoteles: „Poetik“, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Reclam, 2005.

107Ebd. S. 85.

108Vgl.: Arns, Inke/ Horn, Gabriele (Hrsg.): „Vorwort und Dank“, in: *History Will Repeat Itself*, S. 8.

109Ebd. S. 6.

110Vgl.: Geisel, Sieglinde: „Die Erforschung des Ungeheuren“, (Stand 25.01.2014):

[www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne\\_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014).

111Vgl.: Arns, Inke: „Strategien des Reenactment“, in: *History Will Repeat Itself*, S. 36-63, hier S. 40.

aber kein aufklärerisches Ziel, sondern untersucht vielmehr die Relevanz dieser historischen Momente für die Gegenwart.<sup>112</sup> Es geht hierbei also nicht allein um eine reine Aneinanderreihung von Fakten, sondern um eine Wiedergabe real stattgefundenener Historie, die einer künstlerischen Gestaltung unterliegt. Das Zusammenbringen von klassischer Geschichtsschreibung und fiktiver Ausschmückung verdrängt das alleinige Bestreben nach reiner geschichtlicher Information und bietet Raum für künstlerisches Eingreifen, um eine Atmosphäre zu schaffen, die sinnliches Erfahren ermöglicht.<sup>113</sup> Zusammenfassend lässt sich unterscheiden: Das historische Reenactment unterliegt dem Nutzen der Wissensvermittlung, wohingegen das künstlerische Reenactment ein Nacherleben in der Gegenwart verursachen soll, bei dem das mitgelieferte Wissen nur Mehrwert darstellt. An dieser Stelle muss allerdings erwähnt werden, dass sich die Trennung der Formen nicht immer eindeutig durchführen lässt. Ebenso gibt es Unstimmigkeiten zum historischen Ursprung und der Entwicklung beider Formen. Das historische Reenactment wurde laut der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bereits im 15. und 16. Jahrhundert genutzt, um Teile der christlichen Geschichte zu zeigen. Die geistlichen Spiele wurden auf öffentlichen Plätzen gezeigt und thematisierten beispielsweise die Ermordung und Wiederauferstehung von Jesus.<sup>114</sup> Sie wurden als eine Art Lehrspiele genutzt. Das historische Reenactment entwickelte sich mit der Industrialisierung im 20. Jahrhundert zu einem Mittel moderner Massenkultur, bei dem die Beteiligten mehr über ihre Geschichte erfuhren und diese nacherleben konnten.<sup>115</sup> Damit wurde der Übergang zum künstlerischen Reenactment geebnet. In England und den USA wurden sogenannte 'Pegeants', zu deutsch 'Festspiele', durchgeführt, die

---

112Ebd. S. 42.

113Vgl.: Rau, Milo: „Genau so. Realitätseffekte in 'Die letzten Tage der Ceausescus'“, auf: <http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/09/Text%20Milo%20Rau%20Genau%20so.pdf>, S. 2, (Stand 25.01.2014); oder auch zu finden in: Daur, Uta (Hrsg.): *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und Kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, Transcript Verlag, Bielefeld 2013, S. 185-198.

114Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: Roselt, Jens/ Otto, Ulf (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, Transcript Verlag, Bielefeld 2012, S. 13-52, hier S. 13 f.

115Vgl.: Rau, Milo: „Die zwei Körper des Ereignisses. Zur Ästhetik des Reenactments. Studie“, auf: <http://www.althusers-haende.org/projekte>, (Stand 25.01.2014).

sich gegen Urbanisierung und Industrialisierung richteten.<sup>116</sup> Anhand der Wiederdarstellung historischer Ereignisse an ihren Originalschauplätzen, bei denen ursprünglich die eigenen Vorfahren oder die Generation selbst beteiligt waren, sollte die kollektive Identität in den Dörfern gestärkt werden. Im gleichen Zeitraum entwickelten sich in der Sowjetunion die Massenspiele, die zur Glorifizierung und Mystifizierung von Revolutionen dienten.<sup>117</sup>

Milo Rau sieht den Ursprung des künstlerischen Reenactments bei dem britischen Historiker Robin George Collingwood Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts, welcher die Form entwickelte, um die Geisteswissenschaft in etwas Szenisches zu verwandeln.<sup>118</sup> Fakten sollten nicht nur aneinandergereiht werden wie in einem Geschichtsbuch, sondern eine räumliche Präsentation finden. Ein konkreter Moment in der Geschichte wurde herausgegriffen und möglichst am Originalschauplatz re-inszeniert. Dabei musste das wiederdargestellte Geschehen in seiner zeitlichen Abfolge korrekt dem Original gleichen, konnte aber die Fakten über eine reine Abbildung hinaus inszenieren. Ein konkretes Beispiel für eines der ersten künstlerischen Reenactments ist die 'Erstürmung des Winterpalastes' von 1920, eine von Nikolai Evreinov inszenierte Wiederdarstellung des Beginns der Oktoberrevolution 1917 in Leningrad. Am Jahrestag dieses Ereignisses, versammelten sich auf dem Platz vor dem Winterpalais ca. 100 000 Menschen, um das historische Ereignis erneut aufleben zu lassen. Neben tausenden Hauptakteuren, wurde auch das Publikum Bestandteil des Reenactments, da es als revolutionäre Masse in die Wiederdarstellung eingebunden wurde. Das künstlerische Einwirken auf die Wiederdarstellung lässt sich anhand unterschiedlicher Merkmale nachweisen. So fand die Erstürmung ursprünglich tagsüber statt, wurde beim Reenactment aber abends im Dunkeln umgesetzt und zudem von einem Feuerwerk beendet. So blieb trotz der Einhaltung des Ablaufs der Geschehnisse, genügend Raum für freie Gestaltung.<sup>119</sup> Im Unterschied zum

---

116Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „Die Wiederholung als Ereignis“, in: *Theater als Zeitmaschine*, S. 13 ff.

117Ebd.

118Vgl.: Vortrag von Milo Rau: „Das Reenactment als Performanceformat: Theorie“, bei: *Künstlerische Darstellungsformate im Wandel*, Internationale Tagung an der Hochschule der Künste in Zürich 2012, auf: <http://blog.zhdk.ch/darstellungsformate/tagung-kunstlerisch-darstellungsformate-im-wandel/>, (Stand 25.01.2014).

119Vgl.: Arns, Inke: „Strategien des Reenactment“, in: *History Will Repeat Itself*, S. 36-63, hier S.

historischen Reenactment wurde das Wiederdarstellen des Ereignisses nicht zur Wissensvermittlung genutzt, sondern ein Nacherleben in der Gegenwart ermöglicht, bei dem das historische Wissen lediglich als unvermeidlicher Bestandteil, als Mehrwert, zu verstehen ist.

Am Ende der 1990er Jahre tauchte das Reenactment im Bereich der Bildenden Kunst auf, um mediengeschichtliche Themen und deren Präsentationsformen zu hinterfragen. Im gleichen Zuge rückte das Reenactment mit seiner Wirkung selbst mehr in den Fokus, und mit ihm die Überlegung, wie es Möglichkeiten für nachträgliche Geschichtsfälschungen bietet.<sup>120</sup> Denn betrachtet man Ereignisse wie das benannte Reenactment die 'Erstürmung des Winterpalastes', so fällt auf, dass bis heute ein Foto des Reenactments oftmals als Bildnachweis für die originale Revolution 1917 in Geschichtsbüchern verwendet wird. Das Reenactment zeigt sich in den letzten zehn Jahren zudem vermehrt in der internationalen Theaterlandschaft, in der verschiedene Produktionen hervorgebracht wurden. Diese sind aber nicht zu verwechseln mit nachgespielten mittelalterlichen Schlachten, die in der Öffentlichkeit auch als Reenactment betitelt werden, aber als Freizeitspaß und Strategiespiel dienen. Diese Formen sind unter dem Begriff 'Living History' zusammenzufassen, bei denen sich Menschengruppen versammeln, um für wenige Tage ein Leben wie vor hunderten von Jahren zu führen.<sup>121</sup> Hierzu zählen auch Mittelaltermärkte, Schwertkämpfe oder Schlachten-Spiele, denen keine konkreten geschichtlichen Ereignisse zugrunde liegen, sondern lediglich eine Epoche und deren Alltagsleben abbilden. Mittlerweile gibt es auf internationaler Ebene eine Fülle an Theater-Reenactments, welche in dem Buch „History Will Repeat Itself“, von Inke Arns und Gabriele Horn gesammelt vorliegen.<sup>122</sup> So beispielsweise 'The Battle of Orgreave' (2001) von Jeremy Deller, das einen in Großbritannien stattgefundenen Bergarbeiterstreik von 1985 thematisiert. Der Regisseur versuchte bei der Wiederdarstellung der

---

50.

120Vgl.: Vortrag von Milo Rau: „Das Reenactment als Performanceformat: Theorie“.

121Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „Die Wiederholung als Ereignis“, in: *Theater als Zeitmaschine*, S. 13 ff.

122Vgl.: Arns, Inke / Horn, Gabriele (Hrsg.): „History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance“, Erscheinung zur Ausstellung 'History will repeat itself', 2.Auflage, Revolver 2008.

Ereignisse, die herausgestellten Momente der damaligen Medienpräsentation mit persönlichen Eindrücken von ehemals Beteiligten zu mischen. Die subjektiven Darstellungen von Presse und Fernsehen sollten durch einen objektiven Blick, der alle Sichten einbezieht, ersetzt werden. Das Reenactment-Geschehen wurde zudem anhand eines Dokumentarfilms festgehalten, der wiederum eine Gegenüberstellung mit den Zeitdokumenten des Originalereignisses ermöglichte.<sup>123</sup>

Des Weiteren ist an dieser Stelle Rod Dickinsons 'The Milgram Re-enactment' (2002) zu nennen, dessen Ausgangspunkt ein Experiment des Wissenschaftlers Stanley Milgram ist, welches 1960 an der Universität Yale in den USA durchgeführt wurde. Bei diesem ging es um eine entwickelte Versuchsanordnung, die eine Gruppe der Teilnehmenden dazu aufforderte, eine weitere Gruppe des Experiments durch scheinbar echte Stromschläge zu bestrafen. Es sollte hierbei untersucht werden, inwieweit Menschen dazu bereit sind, aufgrund einer erhaltenen Anweisung andere Personen zu verletzen. Dieser Test zur Gehorsamkeit gegenüber Autoritäten wurde in Anlehnung an die Holocaust-Vergangenheit durchgeführt, bei der unter staatlicher Aufforderung, Millionen Menschen gequält und ermordet wurden. Beim künstlerischen Reenactment von Dickinson stellten acht Schauspieler das Experiment in seiner Originallänge von dreieinhalb Stunden nach.<sup>124</sup> Die Durchführungsräume wurden dafür exakt nachgebaut und der Text auf Grundlage überlieferte Protokolle entwickelt. Die Zuschauer beobachteten das gesamte Geschehen durch eine Glasscheibe.<sup>125</sup>

Ein anderes Reenactment entstand 2004 von dem polnischen Videokünstler Artur Zmijewski. Bei der Arbeit '80064' ließ sich der Auschwitz-Überlebende Josef Tarnawa nach sechzig Jahren seine damals tätowierte Konzentrationslager-Nummer vor laufender Kamera nachstechen.<sup>126</sup> Diese Arbeit weicht insofern vom einem 'klassischen' Reenactment ab, da sie zwar ein Geschehen aus der

---

123Vgl.: Arns, Inke: „Strategien des Reenactment“, in: *History Will Repeat Itself*, S. 36-63, hier S. 46-48.

124Vgl.: o.V.: „Rod Dickinson 'The Milgram Re-enactment'“, auf <http://www.hgb-leipzig.de/boese/index.php?lang=de&t=kuenstler&sub=dickinson>, (Stand 25.01.2014).

125Vgl.: Arns, Inke: „Strategien des Reenactment“, in: *History Will Repeat Itself*, S. 36-63, hier S. 44.

126Vgl.: Rau, Milo: „Die seltsame Kraft der Wiederholung. Zur Ästhetik des Reenactments“, in: Roselt, Jens/ Otto, Ulf (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, Transcript Verlag, Bielefeld 2012, S. 71-78, hier S. 71-73.

Vergangenheit in der Gegenwart wiederdarstellt, dieses aber in eine andere Umgebung bettet. Gemeint ist hiermit, dass der Vorgang des Tätowierens reenactet wird, dabei aber in einen neuen Kontext rückt. Der damalige Schauplatz wird nicht nachgestellt, sondern alles geschieht in einem Tattoostudio. Bezüge zum Originalgeschehen werden lediglich durch die erinnernden Erzählungen des 92-jährigen hergestellt. Ohne dessen Erläuterungen wäre das Nachtätowieren der Nummer vollkommen bedeutungslos und der Betrachter würde von einem Verschönerungsvorgang der Haut ausgehen. Des weiteren handelt es sich hier gegenüber einem Theater-Reenactment, um eine ausschließlich filmische Präsentation gegenüber dem Publikum, welche inhaltlich ein Einzelschicksal in den Vordergrund stellt, das eine breite, ehemals verfolgte, Gesellschaftsgruppe repräsentiert. Eine filmische Umsetzung ist durchaus nicht ungewöhnlich, wobei die meisten dieser Film-Reenactments bereits auf einer filmische Vorlage aufbauen, welche reenactet wird, wie bei 'The Eternal Frame' (1975) von T.R. Uthco & Ant Farm, 'Spielberg's List' (2003) von Omer Fast, 'File under Sacred Music' (2003) von Iain Forsyth & Jane Pollard oder 'Auditions for a Revolution' (2005) von Irina Botea.<sup>127</sup> Diese Produktionen arbeiten als Reenactments, indem sie filmisch festgehaltene Orte, Zeitzeugenaussagen oder Medienberichte erneut filmisch thematisieren bzw. wiederdarstellen. Da sie allerdings ausschließlich filmisch wirken, ist es ihnen nicht möglich einen Live-Moment des gemeinschaftlichen Erlebens zu erzeugen, wie es im Theater der Fall ist. Daher müssen diese Produktionen gesondert betrachtet werden und sollen an dieser Stelle keine nähere Erläuterung finden.

Nach diesem kurzen Überblick zu Beispielen bisheriger Reenactment-Arbeiten, stellt sich nun die Frage, wie genau das IIPM diese Präsentationsform umsetzt. Milo Rau veröffentlichte im Gründungsjahr 2007 ein Manifest,<sup>128</sup> um dem Wirken des Künstlerkollektivs eine klare Richtung zu geben und Absichten und Ziele genauer zu erklären. Dies sollte nun auch im Hinblick auf das Reenactment Antworten eröffnen. Er umschreibt darin die „Unst“, eine eigens kreierte

---

127Vgl.: Arns, Inke: „Strategien des Reenactment“, in: *History Will Repeat Itself*.

128Rau, Milo: „Was ist Unst?“, Züricher Zeitung, Heft Nr. 38, veröffentlicht am 20.02.2009.

Kunstform, welche die Gesellschaft bevölkert und ihr Gedächtnis aufschlägt.<sup>129</sup> Dies erreiche die „Unst“, indem sie „[...] sammelt, kopiert [und] zeigt“.<sup>130</sup> Ihre Aufgabe sei „[...] die Betrachtung des 'Genau so'“, um daraus eine „reine Wiederholung“ zu entwickeln.<sup>131</sup> Bedingung für die Umsetzung dessen, sei „der wissenschaftliche Eifer“ und die angestrebte „vollkommene Objektivität“, die den „Unst“-Schaffenden vom Künstler unterscheidet.<sup>132</sup> Was Milo Rau mit diesen Umschreibungen meint, erklärt sich bei näherer Betrachtung einzelner Arbeiten. Da eine genaue Analyse von Produktionen des IIPM an späterer Stelle noch stattfinden wird, soll hier eine kurze Zusammenfassung genügen. Mit der „Unst“ beschreibt Milo Rau nicht allein das klassische Reenactment, sondern bezieht auch freiere dokumentarische Arbeitsformen mit ein. Diese unterliegen bestimmten Arbeitsweisen, die Milo Rau im Manifest zusammenfasst. So können nur Ereignisse der Vergangenheit aufgearbeitet werden, die im kollektiven Gedächtnis verankert, also der gesamten Gesellschaft in Erinnerung geblieben sind. Diese werden erforscht, Dokumente bzw. jegliches überlieferte Material gesammelt und inszeniert. Rau bezeichnet dies als die Wiedergabe des 'Genau so', ohne inhaltliches Hinzuerfinden oder Einbringen einer Wertung, was bedeutet: Künstlerisches Inszenieren ohne politisches oder wertendes Interpretieren.

Doch wie kann eine Wiedergabe des 'Genau So' aussehen? Wie ist es möglich einen vergangenen Moment ein zweites Mal zu erschaffen? Handelt es sich ausschließlich um eine exakte Wiederholung von Taten und Worten oder wird die Wiederdarstellung durch weitere Elemente beeinflusst? Wird auf diese Weise die Realität der Vergangenheit zur Realität der Gegenwart, die wiederbelebt wird? Können diese beiden Welten dann noch klar voneinander getrennt werden? Und wie lassen sich bei diesen raum-zeitlichen Verschiebungen Begriffe wie 'Realität' und 'das Reale' trennen und definieren?

Beim studieren des Manifestes ergeben sich viele Fragen zur Arbeit des IIPM und deren Anspruch an die Kunst. Der Wunsch, die Produktionen mit wissenschaftlichem Eifer und höchster Objektivität zu versehen und damit allein

---

129Vgl.: Ebd.

130Ebd.

131Ebd.

132Ebd.

das 'Genau so' zeigen zu wollen,<sup>133</sup> scheint einen Widerspruch zur gestalterischen Freiheit der Kunst aufzuwerfen. Wenn es nur um eine exakte Wiederholung vergangener Geschehnisse geht, wie kann dann eine künstlerische Gestaltung erfolgen?

## **5. Die Begegnung von Realitäten**

Laut Milo Rau ist es dem Theater möglich, mit einer Wiederholung etwas ganz Besonderes zu erschaffen: „[...] ganz dort und gleichzeitig ganz hier zu sein. Denn alles Denken, alle Kunst geschieht im Zwischenraum.“<sup>134</sup> Zu einer ähnlichen Erkenntnis kommt auch der Psychoanalytiker Jacques Lacan, in seinem 1953 verfassten Aufsatz „Tyche und Automaton“.<sup>135</sup> Darin setzte er sich mit Thesen aus Freuds Traumdeutung<sup>136</sup> auseinander, um diese über den Bereich der Psychoanalyse hinaus zu deuten. Dabei verweist Lacan auf einen bestimmten Zustand, in dem eine Wiederholung stattfinden kann. Die Erkenntnisse aus dieser Betrachtung lassen sich letztendlich auch auf die Theaterebene überführen und sollen daher an dieser Stelle, in vereinfachter Form erklärt werden.

Lacan bezieht sich in seiner Analyse, wie eben erwähnt, auf die von Freud vorgenommene Teilung von 'Bewusstsein' und 'Wahrnehmung'.<sup>137</sup> Das Bewusstsein lässt ein menschliches Individuum, die Realität 'bewusst' empfinden. Die Wahrnehmung hingegen, ist geprägt von Vorstellungen und erfolgt 'unbewusst'. Innerhalb des Wahrnehmungszustandes definiert Lacan nun 'Tyche' und 'Automaton', wodurch sich auch der Titel des Aufsatzes erklärt. 'Tyche' ist hierbei „[...] die Begegnung mit dem Realen“ und 'Automaton' eine sogenannte Wiederkehr, ein Wiedererscheinen der Realität im 'unbewussten' Zustand.<sup>138</sup> Um diese Einteilung auf vereinfachte Weise zu erklären, soll an dieser Stelle ein

---

133Ebd.

134Rau, Milo: „Hymne auf Nikolai Evreinov“, auf: <http://www.althusser-haende.org/2008/01/page/2>, (Stand 25.01.2014).

135Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“ in: Haas, Norbert (Hrsg. in deutscher Sprache): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Das Seminar: Buch 11, 3. Auflage, Quadriga, Weinheim 1987, S. 59-71.

136Freud, Sigmund: „Die Traumdeutung“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1991.

137Vgl.: Freuds Modell zum psychischen Apparat, von Bewusstem, Vorbewusstem und Unbewusstem (topographisches Modell); in: Freud, Sigmund: „Psychologie des Unbewußten“, Studienausgabe, Band 3 von 10, 6.Auflage, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989.

138Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 60.

alltägliches Beispiel herangezogen werden. Lacan assoziiert den Zustand der unbewussten Wahrnehmung mit dem Schlaf und den Bewusstseinszustand mit dem Erwachen.<sup>139</sup> Dazwischen befindet sich ein sogenannter „'unzeitige[r] Ort'“, eine Art unlokalisierter Raum, in dem sich das 'Unbewusste' manifestiert.<sup>140</sup> Es ist ein Zustand außerhalb des Schlafes, der aber noch nicht in ein Erwachen übergegangen ist. In diesem können sich Träume bilden, welche ein 'Wiedererscheinen' der Realität und/oder eine 'Begegnung mit dem Realen' einschließen. Lacan zieht nun einen Traum aus Freuds Traumdeutung heran, um die weiteren Zusammenhänge genauer zu erläutern.

Es ist die Geschichte des Vaters, der am Totenbett seines an Fieber verstorbenen Kindes sitzt und sich nach den Strapazen der zurückliegenden Tage im Nebenzimmer zur Ruhe legt. Dabei bleibt die Tür zum verstorbenen Kind offen, neben dem nun ein Anderer wacht. Der Vater fällt in einen Schlaf, nimmt unbewusst ein helles Licht um ihn herum wahr, welches ihn aber nicht erwachen lässt, sondern wodurch er zu träumen beginnt. So glaubt er, das Kind stünde neben ihm und frage vorwurfsvoll: „Vater, siehst du denn nicht, daß ich verbrenne?“<sup>141</sup> Davon erwacht er, sieht eine umgefallene Kerze mit Flammen ringsherum und eilt zu seinem brennenden Kind im Nebenzimmer.<sup>142</sup>

Obwohl der Vater das Feuer im Nebenzimmer unbewusst wahrnimmt, erwacht er davon nicht, sondern baut die hellen Lichter in einen Traum ein. Bei diesem Vorgang ist von der benannten 'Begegnung mit dem Realen' zu sprechen. Das 'Reale' definiert sich als „[...] kleine[s] Geräusch [...]“, oder hierbei als die umfallende Kerze, welche einerseits in den Traum einsponnen werden kann oder andererseits zum Erwachen führt.<sup>143</sup> Der Vater sieht in seinem Traum neben dem hellen Licht auch sein eigenes Kind vor sich, welches zu ihm spricht. Mit diesem entsteht das bereits benannte 'Wiedererscheinen', welches Momente einer bewusst wahrgenommenen Realität aufgreift und in nahezu gleicher Form oder

---

139Ebd. S. 62.

140Ebd.

141Freud, Sigmund: „Die Traumdeutung“, S. 501-502.

142Ebd.

143Vgl.: Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 66.

abgewandelt in der Vorstellung wiedergibt.<sup>144</sup> Wichtig hierbei ist, dass das 'Wiedererscheinen' aber nicht mit einer Wiederkehr von Zeichen einhergeht und auch nicht als ein agiertes Erinnern betrachtet werden kann,<sup>145</sup> was im weiteren Verlauf des Kapitels noch nähere Erklärung findet. Es werden im Traum unbewusste Momente erzeugt, die zudem über den Erfassungsrahmen der Realität hinausgehen können.

Was für eine Begegnung sollte mit diesem auf immer leblosen Wesen – gar wenn es von Flammen verschlungen – noch möglich sein wenn nicht die, die just in dem Augenblick stattfindet [...]?<sup>146</sup>

Der Vater kann in seiner Vorstellung dem Toten Kind begegnen, es aber gleichzeitig nicht wieder lebendig machen. Der Traum kann somit eine Verbindung herstellen, die nur er zu erschaffen vermag.<sup>147</sup> Im Traum stellt sich eine weitere wichtige Situation ein: das Kind steht vorwurfsvoll vor dem Vater und fragt ihn, warum er es verbrennen lässt. Hierbei vereinen sich unterschiedliche Gedanken im Traum. Bedenkt man, dass das Kind an Fieber starb, so erhält hier der Begriff 'verbrennen' einen vergangenheitsbezogenen Zusammenhang. Ob das Kind diesen Satz je in der Realität so formulierte, oder ob er nur in der Vorstellung des Vaters existiert, weiß der Leser nicht. Jedoch scheint der Vater vom traumatischen Ereignis des Todes seines Kindes nachhaltig geprägt zu sein, sodass sich ein 'Wiederholungszwang' im Freud'schen Sinne einstellt, um das Geschehen zu verarbeiten.<sup>148</sup> Anhand des Traumes konfrontiert er sich mit der „[...] versäumten Realität [...]“, um sie erneut zu erleben.<sup>149</sup> Neben des Einbezugs der Vergangenheit darf nicht vergessen werden, dass der Traum aufgrund der umgefallenen Kerze und des ausbrechenden Feuers entstand. Diese sind Bestandteile der Gegenwart, sie sind das Reale, welches gleichermaßen in den Traum einfließt. So vereinen sich innerhalb dieses Unbewussten, Bestandteile der Gegenwart und Eindrücke von vergangenen Ereignissen. Mit dem Erwachen setzt das Bewusstsein wieder ein, welches dem Subjekt den zuvor stattgefundenen,

---

144Ebd. S. 64.

145Ebd. S. 60.

146Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 64.

147Ebd. S. 65.

148Ebd. S. 62.

149Ebd. S. 64.

unbewussten Traumzustand vergegenwärtigt. Hierbei ist wichtig anzumerken, dass sich das Bewusstsein laut Lacans These, nach dem Erwachen, im Hinblick auf verarbeitete Ereignisse der Vergangenheit, auf den Traum bezieht und nicht länger auf das zuvor stattgefundenene Geschehen.<sup>150</sup> Dies bedeutet, dass das Wiedererscheinen vergangenen Geschehens im Unbewussten, eine nachhaltige Änderung von Eindrücken zum Originalmoment herbeiführen kann.

Mit diesen Erkenntnissen soll die Betrachtung von Lacans „Tyche und Automaton“ abgeschlossen und ein Bezug zur Theatertheorie hergestellt werden. Zu erwähnen sei hierbei noch, dass die eben durchgeführte Analyse nur bestimmte Punkte herausgreift, die zur weiteren Interpretation genutzt werden können. Es wurden bewusst Auslassungen vorgenommen, da kein Anspruch auf Vollständigkeit bestand, sondern ein Fokus auf übersetzbare Thesen gerichtet wurde.

Wenn wir an das Ende des letzten Kapitels zurückgehen, so ergaben sich dort Fragen zur Definition von 'Realität' oder zur 'Begegnung von Realitäten' in den Arbeiten des IIPM. Betrachten wir nun das Theater im Allgemeinen, so wissen wir, dass ein Theaterstück eine eigene Handlung besitzt und „[...] eine[n] geschlossenen fiktiven Kosmos [...]“ bildet.<sup>151</sup> Es ergibt sich innerhalb eines Stückes also eine 'dargestellte Realität'. Diese kann Elemente der Wirklichkeit, d.h. der Lebensrealität der Zuschauer und Darsteller, aufnehmen und verarbeiten. Mit dieser ersten Feststellung lassen sich bereits Parallelen zu Lacans Text ziehen. Setzen wir den darin erläuterten Traum mit der dargestellten Realität gleich, so kann bei beiden von einer 'zweiten Realität' gesprochen werden. Es ist ihnen möglich, Bestandteile aus der Realität, wie Menschen, Dialoge, Ereignisse, räumliche Gestaltungen u.v.a., in ihrer eigens gebildeten zweiten Realität aufzugreifen und dort in einer geschlossenen Handlung zu thematisieren und zu erleben. Es entsteht auf diese Weise eine 'Begegnung von Realitäten'. Sowohl im Traum, als auch in der dargestellten Realität eines Theaterstücks, kommt die Einwirkung des 'Realen' hinzu. Wie bei Lacan bereits definiert, handelt es sich

---

<sup>150</sup>Ebd. S. 63.

<sup>151</sup>Lehmann, Hans- Thies: „Panorama des postdramatischen Theaters“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 170.

hierbei beispielsweise um Geräusche, wie ein Klopfen,<sup>152</sup> oder physische Vorgänge, wie sitzen, trinken oder husten. Dieses Reale ist sowohl im Traum, als auch der dargestellten Realität jederzeit gegenwärtig.

Darüber hinaus ist festzuhalten, dass die eben beschriebene zweite Realität, inhaltlich sowohl Bezüge zu einem Geschehen der zeitnahen Gegenwart, als auch der Vergangenheit der Realität herstellen kann, da sie keiner zeitlichen Begrenzung unterliegt. Wenn es sich um konkrete Ereignisse oder Personen der Vergangenheit handelt, so wenden wir uns von verallgemeinerten Theaterdefinition ab und befinden uns somit im Bereich des dokumentarischen Theaters. In welcher Form das aufgegriffene geschichtliche Ereignis innerhalb eines Theaterstücks bearbeitet wird, hängt von der individuellen Theaterform und der jeweiligen Regie ab. Beim IIPM geht es laut dem Manifest um das Zeigen des 'Genau So', wobei ein geschichtlicher Moment aufgegriffen und mit größtmöglicher Übereinstimmung, anhand eines Theaterstücks, wiederdargestellt wird.<sup>153</sup> Im Falle des Reenactments, einem angewendeten Stil des IIPM, orientiert sich die Wiederdarstellung exakt an der Realität. Es entsteht dadurch eine so große Ähnlichkeit zwischen zweiter Realität und der Wirklichkeit, dass sich für das Publikum, Zustände einer Vermischung einstellen können. Dazu gehört auch, dass der wiederdargestellte Moment der Vergangenheit plötzlich als gegenwärtig empfunden wird. Dadurch erklärt sich das Zitat von Milo Rau, in dem er feststellt, mit seiner Theaterarbeit gleichzeitig in der Vergangenheit, als auch in der Gegenwart zu sein.<sup>154</sup> Die Kunst ermöglicht somit, jahrzehnte-große Zeitunterschiede zu überwinden. Wichtig ist hierbei, dass es auf diese Weise aber nicht gelingt, den thematisierten vergangenen Moment wiederzubeleben, da es sich 'nur' um eine Wiederdarstellung handelt. Auch hier ergeben sich Parallelen zum Traum in Lacans Text, in welchem der Vater zwar sein Kind vor sich sieht, dieses aber gleichzeitig nicht wieder zum Leben erwecken kann. Jedes vergangene Ereignis ist einmalig und kann, genauso wie ein bereits verstorbener Mensch, nicht wiederhergestellt/ wiederbelebt, sondern 'nur' wiederdargestellt werden. Die

---

152Vgl.: vorliegende Arbeit S. 35 ff.; oder: Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 66.

153Vgl.: vorliegende Arbeit S. 33/34.

154Vgl.: vorliegende Arbeit S. 35.

zweite Realität hingegen, lässt sich laut Lacan, „[...] in unendlicher Wiederholung [...] herstellen.“<sup>155</sup> Sie kann sowohl innerhalb eines Traums, als auch einer dargestellten Realität in einem Theaterstück, denselben Moment immer wieder zeigen. Beim dokumentarischen Theater ist damit gemeint, dass ein Ereignis der Vergangenheit, sowohl innerhalb eines Stücks mehrmals wiederholt, als auch in unterschiedlichen Stücken gezeigt werden kann. In der Verarbeitung aufgegriffener Momente der Realität, unterscheidet sich das Theaterstück jedoch insofern vom Traum, als dass ein Stück inszeniert und damit bewusst angeordnet ist. Das Geschehen im Unbewussten hingegen, ereignet sich zufällig und ungesteuert.<sup>156</sup>

Zum Gedanken der Unwiederbringlichkeit eines zurückliegenden Moments der Realität, formuliert Lacan: „Es ist also weder Grund, die Wiederholung mit der Wiederkehr der Zeichen zu verwechseln, noch in ihr eine Reproduktion oder Modulation zu sehen, die am Leitfaden einer Art agierten Erinnerens vonstatten ginge.“<sup>157</sup> Die Erklärung dafür findet sich mit dem Heranziehen einer Theorie des dänischen Philosophen Søren Kierkegaard, welche er unter dem Namen „Die Wiederholung“<sup>158</sup> veröffentlichte, und auf die Lacan ebenso in seinem Text eingeht. Nach Kierkegaards Vorstellung, ist die Wiederholung und die Erinnerung eine ähnliche Bewegung, welche allerdings in entgegengesetzter Richtung abläuft.<sup>159</sup> Hierbei gibt die Zeitlichkeit die Struktur vor, denn das Erinnern ist als Rückblick zum Gewesenen zu verstehen, wohingegen die Wiederholung, und hier setzt Lacan an, nach etwas 'Neuem' verlangt.<sup>160</sup> Somit erreicht die Wiederholung einerseits eine Konfrontation der Gegenwart mit der Vergangenheit und trägt zudem etwas Schöpferisches in sich.

An diesem Gedanken sind auch die Theaterarbeiten des IIPM angelegt, was sich anhand eines Zitats über das 'Vorwärtserinnern' nachweisen lässt, welches im Begleitmaterial zur Inszenierung 'Die letzten Tage der Ceausescus' veröffentlicht

---

155Ebd. S. 64.

156Ebd.

157Ebd. S. 60.

158Kierkegaard, Søren: „Die Wiederholung“, in: Gesammelte Werke Abt. 5. und 6, Band 4: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843*, Düsseldorf: Eugen Diedrichs Verlag 1955.

159Vgl.: Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 67.

160Ebd.

wurde.<sup>161</sup> Die Inszenierungen streben zwar nach enormer Ähnlichkeit zwischen Originalmoment und dessen Wiederholung, suggerieren aber nie, dieser zu sein. Das entstandene 'Neue' wird ständig präsent gehalten, was dem IIPM anhand von Verfremdungseffekten gelingt. Diese sind an Brechts Idee in den 20ern angelegt, den Zuschauer nicht länger in die dargestellte Realität eines Stückes versinken zu lassen, sondern die Illusion aufzubrechen und somit eine Distanz zum Dargestellten zu ermöglichen. Mit welchen Mitteln das IIPM dabei genau arbeitet, wird sich bei der anschließenden Stückanalyse noch zeigen.

An die Thesen von Lacan und Kierkegaard, zur Erschaffung von etwas Neuem, schließt eine Beobachtung des Literaturwissenschaftlers Samuel Weber an, welche hier bisher noch keine Benennung fand, aber nun mit einfließen sollte. So fasst dieser zusammen, dass eine Wiederholung einer vergangenen Begebenheit immer Veränderungen hervorbringe. Etwas das sich wiederholt, „[...] bleibt nie ganz sich gleich: Es verändert sich durch die Verschiebung in Zeit und Raum. Es bleibt immer etwas übrig, etwas, das in der Gleichung nie ganz aufgeht.“<sup>162</sup> Das, was Lacan bereits mit der Unwiederbringlichkeit des Kindes für den Vater andeutete, verdeutlicht Weber auf Theaterebene. Ein Moment der Vergangenheit ist in seinem gesamten Umfang nicht wiederherstellbar. Die Begründung dafür sieht er im zeitlichen und räumlichen Abstand, der nicht überbrückt werden könne. Dies wird nachvollziehbar, wenn man sich eine Gruppe von Menschen vorstellt, welche sich an einem Ort versammelt, an dem sie gemeinsam in der Vergangenheit einem Ereignis beigewohnt hat und dieses nun in aller Exaktheit nachstellen soll. Allein die Alterung der Beteiligten, auch wenn es nur wenige Minuten oder Sekunden sind, machen ein Wiederaufleben des ursprünglichen Moments, in dem sie noch jünger waren, unmöglich. Die räumliche Distanz bezieht sich hingegen erst auf längerer Zeitabstände, da die gleiche Thematik nach mehreren Jahren in eine andere kulturelle Landschaft gebettet wird und somit auch eine andere Wirkung erzielt. Es lässt sich also zusammenfassen, dass das Originalereignis eine erste

---

161Vgl.: Rau, Milo: „Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie“, Verbrecher Verlag, Berlin 2010, S. 6.

162Weber, Samuel im Gespräch: „Homeland Security. Zum Theater des Heimischen“, in: Tiedemann, Kathrin/ Raddatz, Frank (Hrsg.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm*, Theater der Zeit Recherchen 47, Berlin 2007, S. 36-53, hier S. 37.

Ebene darstellt und die Wiederholung dessen, auch wenn sie nahezu unverändert scheint, eine zweite Ebene. Letztere kann nur durch die erste Ebene entstehen, schafft es aber nie, dieselbe zu sein.

Fortführend erweitert Weber seine Gedanken durch eine weitere grundlegende Anmerkung: Die Realität könne nicht als „[...] ein für allemal festgestellt und vor allem nicht eindeutig“ verstanden werden.<sup>163</sup> Dies weist darauf hin, dass nicht von einer alleingültigen Realität bzw. einer alleingültigen Wahrnehmung der Realität ausgegangen werden könne und somit auch die Wiederholung der Realität von einer neuen Seite betrachtet werden muss. Bezogen auf das Theater des IIPM, ist also bereits der Originalmoment ein Ereignis, welcher subjektiv und damit von Jedem verschieden wahrgenommen wird. Wenn nun die Realität, in der wir täglich leben, einer subjektiven Wahrnehmung unterliegt, so erklärt sich von selbst, dass es keine alleinig zutreffende Wiederholung dessen geben kann.<sup>164</sup>

Der Dramaturg Carl Hegemann ergänzt Webers These über eine subjektive Realität, indem er davon ausgeht, dass eine Realität nicht vorgefunden, sondern von den Mitgliedern einer Gemeinschaft hervorgebracht wird.<sup>165</sup> Das heißt, ihm geht es um eine gemeinsame Realität innerhalb einer Gesellschaft, welche durch gemeinschaftliche Codes geprägt ist.<sup>166</sup> Aus dieser gesellschaftlichen Prägung entspringt wiederum das kollektive Gedächtnis, auf dem die Arbeiten des IIPM aufbauen. Schließlich könnten laut Milo Rau nur Themen verarbeitet werden, die sich in der Erinnerung einer Gesellschaft eingebrannt hätten und stets Aktualität besitzen.<sup>167</sup>

Fasst man nun all diese Thesen zusammen und projiziert sie auf einen Theaterabend des IIPM, so ergibt sich folgendes Gefüge: Jeder Zuschauer und Darsteller befindet sich in seiner individuellen Realität, wodurch die sich vollziehenden Ereignisse unterschiedlich wahrgenommen werden. Zudem ist eine

---

<sup>163</sup>Ebd. S. 42.

<sup>164</sup>Vgl.: Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 64.

<sup>165</sup>Vgl.: Hegemann, Carl: „Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005“, in Umatham, Sandra (Hrsg.): *Theater der Zeit Recherchen 28*, Berlin 2005, S. 18-20, hier S. 18.

<sup>166</sup>Ebd.

<sup>167</sup>Vgl.: Geisel, Sieglinde: „Die Erforschung des Ungeheuren“, (Stand 20.08.2013), auf: [www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne\\_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014).

gesellschaftliche Realität mit eigenen Verständigungscodes, Moralvorstellungen, etc. vorhanden, durch die, die gesamte Gesellschaft geprägt ist. Daraus ergibt sich auch das kollektive Gedächtnis, auf dem die Themen des IIPM aufbauen, welche sich mit Strukturen und Hierarchien menschlichen Zusammenlebens beschäftigen und daher für Jeden einer Gesellschaft von Bedeutung sind. Innerhalb eines Theaterstücks, entsteht sowohl für Darsteller, als auch Zuschauer, eine dargestellte Realität, welche bisher als zweite Realität beschrieben wurde und in sich geschlossen ist. Diese wiederum, wird von dem Realen der Darstellung begleitet, womit physische Elemente wie u.a. anwesende menschliche Körper, Bewegungen oder Geräusche gemeint sind. Sie fließen einerseits in die dargestellte Realität ein, fallen gleichzeitig aber aus dem geschlossenen Rahmen heraus. Genauer betrachtet ergibt sich, dass ohne dieses Reale auch kein Inszeniertes entstehen könnte,<sup>168</sup> oder wie es Hans- Thies Lehmann wörtlich beschreibt, dass Theater „[...] sich überhaupt als ein aus nicht-ästhetischen Materialien errichtetes Konstrukt darstellt.“<sup>169</sup> Die dargestellte Realität im Theater erhält seine Bedeutung erst durch eine wichtige Eigenschaft: Theater ist eine Welt der Zeichen. Das meint, dass jedem Gegenstand und jeder Tat eine Bedeutung innerhalb der dargestellten Realität eingeschrieben ist. Ein Stuhl auf der Bühne beispielsweise, ist einerseits materieller Gegenstand, der in der Realität klar als Stuhl definiert ist, und andererseits kann er in der dargestellten Realität ein Zeichen für einen anderen Gegenstand, wie einen Thron oder Fahrradsitz, sein. Innerhalb eines Theaterstücks entsteht also ein eigener Zeichenzusammenhang, bei dem sowohl die alleinigen Zeichen, als auch das gesamte Gefüge aus unterschiedlichen Zeichen von der Bedeutungszuschreibung der Realität abgelöst sind.<sup>170</sup>

Aus dem Zusammenhang, dass Theater gleichzeitig eine reale Praxis, als auch Zeichenträger ist,<sup>171</sup> folgt eine wichtige Schlussfolgerung für die Wiederholung: Es kann im Theater keine reine Abbildung geben, da alles in der dargestellten

---

168Vgl.: Lehmann, Hans- Thies: „Panorama des postdramatischen Theaters“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 175.

169Ebd. S. 173.

170Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „Semiotische Aspekte der Theaterwissenschaft: Theatersemiotik“, in: Posner, Roland/ Robering, Klaus/ Sebeok, Thomas A.: *Semiotik, Semiotics*, 3.Band, de Gruyter 2003, S. 3103-3118.

171 Vgl.: Lehmann, Hans- Thies: „Panorama des postdramatischen Theaters“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 174.

Realität, wozu auch die Wiedergabe vergangener Geschehnisse gehört, einen neuen Bedeutungsrahmen erhält.<sup>172</sup> Dies vertritt auch Lacan in „Tyche und Automaton“, indem er eine Wiederkehr der Zeichen bei einer Wiederholung ausschließt.<sup>173</sup> Ungeachtet davon, wie originalgetreu eine solche Wiederholung vollzogen wird, bringt sie nicht nur eine Veränderung gegenüber dem Originalereignis hervor, sondern kann das Erinnernte somit entleeren oder bedeutungsvoll machen.<sup>174</sup> Wichtig hierbei ist allerdings der Rahmen, in dem die dargestellte Realität vor dem Publikum präsentiert wird, denn es muss dem Zuschauer möglich sein, zu realisieren dass es sich nicht um seine Alltagsrealität, sondern um eine vorgespilte Realität handelt. Erst durch diese Kenntlichmachung können sich Gegenstände, Personen, Geräusche und alles was zur Vorstellung gehört, vom alltäglichen Bedeutungszusammenhang lösen und in das Zeichensystem des Theaters überführt werden.

Angenommen, eine Aufführung des IIPM erschafft diesen Rahmen, in dem sich der Zuschauer durch äußerliche Begebenheiten darüber bewusst wird, dass er einer Inszenierung beiwohnt. Wie kann es dann noch zu einer Vermischung zwischen Lebensrealität und dargestellter Realität kommen?

Eine solche Wirkung wird von der Art der Umsetzung bestimmt. Ist diese durch die Form der Inszenierung wirklichkeitsnah und lebensecht angelegt, so entsteht beim Zuschauer der Eindruck, sich den vermittelten Inhalten, den Figuren und deren angedeutetem Lebensstil nahe zu fühlen. Um dies zu erzeugen, wird sich dem sogenannten 'Real(itäts)effekt' bedient, welcher seine Definition durch den Schriftsteller und Philosophen Roland Barthes erhielt. Mit seinem 1968 veröffentlichten Aufsatz „L'effet de réel“,<sup>175</sup> bezog er sich zwar auf die Analyse von literarischen Texten, die Erkenntnisse können aber auf das Theater erweitert werden. So griff er die Erzählung 'Ein schlichtes Herz' von Gustave Flaubert als Beispiel aus einer Vielzahl von Autoren heraus, welche ihre Texte über die

---

172Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters“, Band 1, 2. durchgesehene Auflage, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1988, S. 7 ff.

173Vgl.: vorliegende Arbeit S. 40; oder: Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 67.

174Vgl.: Lehmann, Hans- Thies: „Zeit“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 336.

175Barthes, Roland: „L'effet de réel“, erschienen in *Communications*, 11, 1968.

Handlung hinaus mit „[...] 'überflüssigen' Details [...]“,<sup>176</sup> ohne jegliche Funktion für den Fortgang der Geschichte, ausstatteten. Gemeint ist hiermit eine ausschmückende Schilderung der räumlichen Umgebung, von menschlichen Erscheinungen, Geräuschen oder ähnlichen Auffälligkeiten, welche innerhalb der Erzählung keinerlei Funktion aufweisen. Barthes geht sogar soweit diese Detailbeschreibungen „[...] Luxus des Erzählens [...]“ zu nennen, bei dem „[...] 'unützen' Einzelheiten [...]“ Raum eingeräumt würde.<sup>177</sup> Ziel dabei sei es, eine exakte Abbildung der Wirklichkeit herzustellen um so eine realitätsgetreue „[...] Atmosphäre [...]“ zu schaffen.<sup>178</sup> Sei dies erreicht, könne man laut Barthes von einem 'Real(itäts)effekt' sprechen. Die Erklärung für eine solche Umsetzung sieht er in der Konkretheit, welche durch die Beschreibung entsteht. Durch die genaue Wiedergabe aller Details wird eine gemeinschaftliche Vorstellung erschaffen, die mit jedem erwähnten Element glaubhafter wird.<sup>179</sup> Barthes nennt diese funktionslosen Erwähnungen 'das konkrete Reale', unter dem er Beschreibungen über „[...] unscheinbare Gesten, vorübergehende Haltungen, unbedeutende Gegenstände, wiederkehrende Worte [...]“<sup>180</sup> u.a. zusammenfasst. Diese finden sich auch bei den dokumentarischen Inszenierungen des IIPM. Deren theatrale Wiederholungen von historischen Ereignissen verlangen sogar danach.

In Reenactments spielen solche 'luxuriösen' Details eine zentrale Rolle, wenn nicht die zentrale Rolle überhaupt - erzählen Reenactments im strengen Sinn doch keine andere Geschichte als jene, dass das Erzählte eben tatsächlich 'genau so' geschehen ist.<sup>181</sup>

Durch die genaue Wiederdarstellung mit allen überflüssigen Details erscheint eine Unterscheidung zwischen Lebensrealität und der vorgespielten Realität kaum trennbar zu werden. Durch die allumfassende Darstellung entsteht außerdem der Eindruck, dass das Reenactment die Wahrheit zeigt und alle Bestandteile der Vergangenheit aufgegriffen und im Theaterrahmen wiedergegeben hat. Bei beiden Punkten darf allerdings wie zuvor angesprochen nicht vergessen werden, dass

---

176Barthes, Roland: „Der Real(itäts)effekt“, in: Tiedemann, Kathrin / Raddatz, Frank: *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Theater der Zeit Recherchen 47, Berlin 2007, S. 12-19, hier S. 12.

177Ebd.

178Ebd.

179Ebd. S. 16/17.

180Ebd. S. 17.

181Rau, Milo: „Genau so!“, auf: <http://international-institute.de/?p=669>, (Stand 11.10.2013).

Reenactment und gleichermaßen das dokumentarische Theater im Allgemeinen, trotzdem zeichenhaft bleiben, wodurch die Details das 'Reale' nur abzeichnen und es somit 'bedeuten'. Daher kann das Theater mit der Bezugnahme auf die äußere Wirklichkeit nur etwas 'vermeintlich Reales' mit einer 'Wahrheitsbehauptung' erschaffen.

Im Gegensatz zu einer literarischen Erzählung, welche sich nur wörtlichen Beschreibungen bedienen kann, besitzt das Theater die Möglichkeit, mehrere Ebenen bei der vorgetäuschten Realität zu beeinflussen und somit eine Vermischung mit der Alltagsrealität zu erzeugen. Es arbeitet mit naturalistischen Prinzipien, die Bühnenbild, Kostüme, Gestik und Sprache beeinflussen.<sup>182</sup> So beinhalten einige der IIPM- Inszenierungen eine unsichtbare vierte Wand, wodurch die Zuschauer das Geschehen betrachten können, aber kein Dialog zwischen Darstellern und Publikum entsteht.<sup>183</sup> Zudem besteht die Möglichkeit, das Bühnenbild bis in das kleinste Detail originalgetreu auszustatten und auch die Kostüme an ihrer realistischen Vorlage zu orientieren. Ein solches Streben nach maximaler Wirklichkeitsnähe bedingt eine naturwissenschaftliche Herangehensweise bei der Beobachtung und Wiedergabe gesellschaftlicher Realität.<sup>184</sup> So kann die Sprache der Figuren in ihrer Orientierung am Originalereignis viele Formen annehmen und zum Beispiel umgangssprachlich sein oder verschiedene Nationalsprachen mischen, solange sie der realen Vorlage ähnelt. Auch die Gestik muss diesen Prinzipien folgen und sich somit vor allem nach überliefertem Material richten, anstatt eine kreative Ausarbeitung einer Rolle zu verfolgen. Das Geschehen auf der Bühne soll nach naturalistischem Vorbild<sup>185</sup> als Spiegel für die Wirklichkeit agieren<sup>186</sup> und im speziellen Falle der Inszenierungen des IIPM, als Spiegel der Vergangenheit.

---

182Vgl.: Simhandel, Peter (Hrsg.): „Drama und Theater des Naturalismus“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, aktualisierte Neuauflage, Henschel Verlag 2007, S. 191-198, hier S. 191.

183Vgl.: Ebd.

184Schneider, Lothar: „Literaturtheorien des Naturalismus“, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2001, S. 466-467.

185Es wurden für die Argumentation nur Auszüge von naturalistischen Bestrebungen herangezogen, die der Analyse des Arbeitsstils des IIPM nützlich sind.

186Vgl.: Simhandel, Peter (Hrsg.): „Drama und Theater des russischen Realismus“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, aktualisierte Neuauflage, Henschel Verlag 2007, S. 199-208, hier S. 199.

Betrachtet man die Entwicklungen im postdramatischen Theater, so fällt auf, dass sich das IIPM mit seiner naturalistisch orientierten Arbeitsweise in gestalterisch in entgegengesetzte Richtung bewegt. Der Fokus der meisten Theaterarbeiten der letzten zehn bis zwanzig Jahre, liegt auf einer immer stärker werdenden Entfremdung von naturalistischen Darstellungsweisen und dem Verzicht auf unnütze Requisiten. Inhaltlich gesehen jedoch, verfolgen auch viele andere zeitgenössische Arbeiten die Bestrebung die Realität abzubilden, indem sie Stoffe der Wirklichkeit aufgreifen oder mit Experten des Alltags arbeiten. Daher mehren sich in den Feuilletons zunehmend Beschreibungen, wie die „Rückeroberung der Wirklichkeit auf der Bühne“.<sup>187</sup> Der Theaterwissenschaftsprofessor Nikolaus Müller- Schöll befasste sich auf wissenschaftlicher Ebene mit diesem Phänomen und kam zu dem Entschluss, dass viel mehr von einer Wiederentdeckung der „[...] unauflösbare(n) Ambivalenz des Glaubens an die Illusion [...]“<sup>188</sup> gesprochen werden müsse. Der vorgetäuschte Als-Ob-Charakter welcher den Inszenierungen eingeschrieben ist, verführe den Zuschauer dazu, der ästhetischen Illusion trotz des erkennbaren theatralen Rahmens zu erliegen. Die Illusion erwecke gleichermaßen Glauben und Unglauben,<sup>189</sup> da der Verstand trotz des Wissens, dass es sich um eine reine Abbildung der außertheatralen Wirklichkeit handelt, nicht zu verhindern schafft, das Betrachtete für die Wirklichkeit zu halten. Der Illusion wohnt eine Täuschung inne, da sie es für den Betrachter ermöglicht, Darstellung mit Dargestelltem verschmelzen zu lassen, obwohl genau genommen, „[...] das Illudierte keiner Realität entspricht, ja qua Definition das Reale verfehlt.“<sup>190</sup>

Das IIPM verfolgt zwar diesen illusionistischen Charakter, vereint ihn jedoch mit verfremdenden Effekten. So gelingt es, einerseits Atmosphäre zu erzeugen und andererseits die Täuschung der Illusion aufzuheben, wie sich bei der anschließenden Stückanalyse noch zeigen wird. Die Entfremdung wird hierbei vor allem durch mediale Mittel wie beispielsweise Videoprojektionen erzielt, welche die einzelnen Inszenierungen begleiten. Die Kombination von Illusionsbestreben

---

187Zitat im Zitat bei: Müller- Schöll, Nikolaus: „(Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion“, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 22/2, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007, S. 141-151, hier S. 141.

188Ebd.

189Ebd. S. 148.

190Ebd.

und gleichzeitiger Verfremdung zur Aufhebung dieser, erzeugt eine Zuschauerverunsicherung zwischen Realität und Fiktion oder Dargestelltem und Darstellungsvorgang, wie es Hans- Thies Lehmann in seinem Aufsatz „TheatReales. Notizen“ beschreibt.<sup>191</sup> Die Grenzen verschwimmen und erzielen dabei eine besondere Wirkung auf das Bewusstsein des Zuschauers.

Es zeigt sich nämlich an dieser Stelle eine Verschiebung, die alle Fragen der Moral und der Verhaltensnormen durch Theaterästhetik erfährt, in denen gezielt die klare Grenze zwischen Realität (wo sich angesichts einer Beobachtung von Gewalt Verantwortung und Verpflichtung zum Einschreiten einstellen) und 'spektatorischem Ereignis' suspendiert wird. [...] Wenn auf der Bühne das Reale sich gegenüber dem Inszenierten durchsetzt, [...] Fragt der Zuschauer notgedrungen (durch die inszenatorische Praxis veranlaßt), ob er auf den Bühnenvorgang als Fiktion (ästhetisch) oder als Realität (also z.B. moralisch) reagieren soll, so verunsichert ein solcher Grenzgang des Theaters zum Realen gerade diese entscheidende Disposition des Zuschauers: die unreflektierte Sicherheit und Gewißheit, mit der er sein Zuschauersein als unproblematische soziale Verhaltensweise erlebt.<sup>192</sup>

Die erzeugte Verunsicherung wirkt sich beim Reenactment auf ganz besondere Weise aus. Angenommen die dargestellte Realität zeigt Handlungen, welche als sozial oder moralisch problematisch verstanden werden können, so entsteht beim Zuschauer ein innerer Konflikt zu seinem physischen Eingreifen. Dieser wird allerdings aufgrund der offensichtlichen Theaterrahmung und dem damit verbundenen Wissen um die gespielte Realität unterbunden. Die von Milo Rau zusätzlich eingesetzten Entfremdungen führen darüber hinaus zu einer distanzierten Betrachtung des Inhalts und der Darstellung eines Stückes, worauf sich für den Zuschauer bei den Arbeiten des IIPM, welche politische oder gewaltbezogene Themen fokussieren, die Frage ergibt, inwieweit beim Originalereignis hätte eingegriffen werden können. Es entsteht so nicht nur eine Verantwortlichkeit für den Moment der Aufführung, indem dargestellte und darstellende Realität verschwimmen, sondern auch ein zeitlich verschobenes Verantwortungsgefühl für Geschehnisse in der Vergangenheit, die in den Inszenierungen thematisiert werden.

Dieser Gedanke führt wiederum zur These von Lacan zurück, der kurz den 'Wiederholungszwang' aus Freuds Theorie zum 'Unterbewussten' benannte.<sup>193</sup>

---

191Vgl.: Lehmann, Hans- Thies: „TheatReales. Notizen“, in Fiebach, Joachim (Hrsg.): *Theater der Welt*, Theater der Zeit-Arbeitsbuch II 1999, Berlin, S. 65-69, hier S. 66.

192Ebd. S. 66/67.

193Vgl.: Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 62.

Dieser stellt sich bei Subjekten ein, welche prägende Negativereignisse erlebt haben, die unverarbeitet geblieben sind. Innerhalb eines Traumes findet durch die Wiederholung eines Moments der Vergangenheit, eine Konfrontation und Verarbeitung des Erlebnisses statt. Ob die dokumentarischen Produktionen des IIPM, und im Speziellen die Reenactments, bei der Verarbeitung einschneidender Ereignisse der Vergangenheit eine ähnliche Wirkung erzielen, sei hier dahingestellt. Es erfolgt aber in jedem Falle eine Konfrontation mit einem zurückliegenden Ereignis. Wie der Theaterzuschauer damit umgeht sei ihm überlassen. Für weitere Informationen zu den behandelten Inhalten stellt das IIPM umfangreiches Begleitmaterial zur Verfügung.

Die bisherigen theoretischen Betrachtungen erklären sich ausführlicher durch die Analyse einzelner Produktionen des IIPM, welche nun im zweiten Abschnitt dieser Arbeit im Mittelpunkt stehen wird. Dabei werden einige der bisher gewonnenen Erkenntnisse wieder aufgegriffen und in Verbindung zu einem konkreten Theaterprojekt gesetzt.

## **6. Verschiedene Modelle Dokumentarischen Theaters des IIPM**

Wie in vorangegangenen Kapiteln der Arbeit beschrieben, hat das IIPM von 2007 bis 2013 bereits neun verschiedene Projekte erarbeitet, welche auf sehr unterschiedliche Weise realisiert wurden. Neben Theaterinszenierungen entstanden Ausstellungen und Buchpublikationen, es wurden Online-Texte veröffentlicht und Diskussionsrunden auf universitärer oder künstlerischer Ebene ins Leben gerufen. Die einzelnen Arbeiten thematisieren verschiedene Arten von Gewalt, meinen dabei aber nicht allein die körperlich angewendete Gewalt, sondern sie beziehen sich vorrangig auf staatliche Machtapparate, propagandistische Hetze, Menschenrechtsverletzungen und gesellschaftliche Randgruppen. Dabei bleibt die Betrachtung von Einzelpersonen zwar Bestandteil, aber wird gleichzeitig nebensächlich, um den Fokus auf herrschende Systeme und ideologisches Gedankengut zu richten, womit der Zuschauer konfrontiert werden soll. So auch in den folgenden ausgewählten drei Arbeiten 'Die letzten Tage der Ceausescus' (2009), 'Hate Radio' (2011) und 'Breiviks Erklärung' (2012), welche

nun näher analysiert werden sollen. Neben kurzer Beschreibung von Form und Inhalt der Theaterprojekte, sowie der Betrachtung der Aufarbeitung des jeweils genutzten Stoffes, wird bei der Untersuchung für jede Produktion ein anderer Schwerpunkt festgelegt. So findet bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' eine Fortführung der bereits begonnenen Reenactment- Betrachtung statt, es werden Bezüge zum Manifest des IIPM hergestellt, Aspekte der medialen Macht angesprochen und Vorteile des Theaters gegenüber anderen Genren aufgezeigt. 'Hate Radio' bedient sich eines veränderten Stils, der unter Vergleich zur vorangegangenen Arbeit und deren Form untersucht wird. Außerdem werden Unterschiede zwischen der Erstaufführung in Ruanda und Vorstellungen auf deutschen Bühnen angesprochen und Bezüge zu Stücken hergestellt, welche ebenso den Genozid von 1994 aufgreifen. Und bei einer der öffentlichkeitswirksamsten Theaterproduktion 'Breiviks Erklärung', wird einerseits Milo Raus Wunsch nach einer „Enthüllung des Realen“<sup>194</sup> thematisiert, welcher der klassischen Medienberichterstattung mit ihren überschriebenen Medienpräsentationen gegenübersteht, und andererseits darüber debattiert, inwieweit Theater politisch sein und wirken kann.

Bei der inhaltlichen Betrachtung der Arbeiten wird außerdem ein Bezug zu den herangezogenen Originalereignissen hergestellt, um somit Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zwischen dem Stoff und der szenischen Umsetzung festmachen zu können. Ziel der Betrachtung wird sein, die unterschiedlichen dokumentarischen Modelle der Arbeiten des IIPM zu vergleichen. Außerdem soll untersucht werden, inwieweit es dem IIPM gelingt, den angestrebten Wertungsverzicht mit einer kritischen Aufarbeitung der Stoffe zusammenzubringen. Eine Übersicht zu den Beteiligten der Produktionen und einzelnen Fotos befindet sich im Anhang.

### **6.1. 'Die letzten Tage der Ceausescus' (2009)**

Wie der Titel dieser Produktion bereits verrät, thematisiert das IIPM mit 'Die letzten Tage der Ceausescus' den gewaltsamen Tod des rumänischen Diktators

---

<sup>194</sup>Interview von Harald Asel mit Milo Rau: „Die Enthüllung des Realen“, in der Sendung *Vis à vis* vom 04.11.2013 bei Inforadio rbb, auf: [http://www.inforadio.de/programm/schema/sendungen/vis\\_a\\_vis/201311/196820.html](http://www.inforadio.de/programm/schema/sendungen/vis_a_vis/201311/196820.html), (Stand 25.01.2014).

Nikolai Ceausescu und dessen Frau Elena. Nachdem er 1974 in der sozialistischen Republik Rumänien Staatspräsident wurde und jahrzehntlang ein grausames Regime führte, folgte im Herbst 1989 schließlich ein Volksaufstand, bei dem das Ehepaar festgenommen, einem Schauprozess unterzogen und erschossen wurde. Sowohl von den Aufständen, als auch der Aburteilung im Schauprozess ist Videomaterial überliefert worden, welches durch die Medienberichterstattung weltweit Bekanntheit erlangte.<sup>195</sup> Dieses wurde für das IIPM zur Grundlage um ein Reenactment-Projekt zu entwickeln, da es dessen Grundsätzen entsprach, im kollektiven Gedächtnis verankert und medial bzw. durch Dokumente nachvollziehbar zu sein.<sup>196</sup> Milo Rau erweiterte gemeinsam mit seinem Dramaturgen Jens Dietrich das Material durch Interviews, welche er mit ehemals Beteiligten in Rumänien führte, um das Originalereignis so detailgetreu wie möglich nachvollziehen und szenisch umsetzen zu können. Die Produktion wurde anhand von 16 Schauspielern umgesetzt und feierte am 18. Dezember 2009 Premiere im HAU 2 in Berlin. Es folgten weitere Aufführungen in Deutschland, Rumänien und der Schweiz, welche von Diskussionen, Lesungen und Publikumsgesprächen begleitet wurden.<sup>197</sup>

Neben der Theaterinszenierung, veröffentlichte Milo Rau mit dem IIPM 2010 einen Dokumentationsband unter gleichem Namen,<sup>198</sup> welcher die Interviews, Prozessprotokolle des Originalereignisses und weiteres Material zu Recherche und Inszenierung beinhaltet, um die szenische Arbeit theoretisch zu ergänzen und zu reflektieren. Des Weiteren entstand ein 70-minütiger Film zur Vorpremiere im Odeon-Theater in Bukarest,<sup>199</sup> der mit Originalaufnahmen der Revolution von 1989 und inszenierten Zeugenaussagen montiert wurde.<sup>200</sup>

---

195Vgl.: Interview des IIPM mit Andrei Kemenici: „Sag mir Nicu, werden denn Menschen in Rumänien erschossen?“, erschienen am 16.06.2009, auf: <http://www.althusser-haende.org/2009/06>, (Stand 25.01.2014).

196Vgl.: Geisel, Sieglinde: „Die Erforschung des Ungeheuren“, (Stand 25.01.2014), auf: [www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne\\_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014).

197Vgl.: Pressemappe des IIPM zu 'Die letzten Tage der Ceausescus', auf: [http://www.die-letzten-tage.com/Pressemappe%20\\_Ceausescu\\_.pdf](http://www.die-letzten-tage.com/Pressemappe%20_Ceausescu_.pdf), (Stand 25.01.2014).

198Rau, Milo: „Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie“, Verbrecher Verlag, Berlin 2010.

199Die Vorpremiere fand am 10./11. Dezember 2009 im Teatrul Odeon Bukarest statt.

200Download-Möglichkeit auf der Homepage des IIPM, unter „Material“: [http://international-institute.de/?page\\_id=1342](http://international-institute.de/?page_id=1342), (Stand 25.01.2014).

### **6.1.1. Inszenierungsbeschreibung von 'Die letzten Tage der Ceausescus'**

Zu Beginn der Inszenierung erblickt der Zuschauer auf der Bühne sechs schmale, nebeneinander aufgestellte Leinwände vor einem schwarzen Hintergrund. Auf ihnen werden kurze Schrift-Projektionen sichtbar, die über die Herrschaft des Diktatorenpaars berichten. Danach erscheinen auf den äußeren beiden Leinwänden Projektionen von Portrait-Gemälden von Nicolai und Elena Ceausescu, welche nach wenigen Sekunden von einer verschneiten Stadtprojektion von Bukarest, auf allen freistehenden Pfeilern überblendet wird. Letztere findet Begleitung von Geräuschen eines Wintersturms, die mit dem Erschwärzen des winterlichen Stadtbildes leiser werden. Auf einer der mittleren Leinwände erscheint nun die erste Zeugenfigur, die Schriftstellerin Ana Blandiana, die sich sitzender Weise mit verschränkten Beinen in beigem Kleid und rotem Jackett, frontal an das Publikum richtet und von ihren persönlichen Eindrücken zur rumänischen Revolution im Herbst/Winter 1989 erzählt. Sie berichtet aus der Gegenwartsperspektive über ihre Eindrücke in der Vergangenheit, über Zensur, über Demonstrationen und das Verschwinden der Ceausescus kurz vor Weihnachten '89. Ihr folgt auf einer anderen Leinwand die Figur des jungen Rumänen Dinu Lupescu, einem sportlich gekleideten Mann, der den Sturz aus der Perspektive des damals neunjährigen Jungen erzählt. Er richtet sich ebenso frontal ans Publikum, wie bei einem Interview oder Vortrag. Auch während seines Berichts erfolgen Portrait-Einblendungen der Ceausescus. Des weiteren schließen sich Erzählungen des Revolutionärs Ion Caramitru, des Kasernen-Kommandanten Andrei Kemenici und des Fallschirmjägers Dorin Carlan an, der mit zwei anderen Soldaten die Hinrichtung des Ceausescu-Ehepaars vornahm und beide erschoss. Und auch eine Figur namens Victor Stanculescu beschreibt seine Eindrücke als General und einer der Hauptvertrauten der Ceausescus, der zur Zeit der Revolution die Fronten wechselte und den Prozess mit der anschließenden Ermordung in Targoviste vorbereitete und einleitete.

Die Aussagen der einzelnen Figuren reihen sich wie ein Puzzle aneinander und ergeben so ein breitgefächertes Bild über die Eindrücke, als auch Hintergründe der Revolution und der Ermordung der Ceausescus. Darüber hinaus werden die

Erzählungen durch Archiv-Aufnahmen im Found-Footage-Stil ergänzt, so zum Beispiel vom Aufmarsch der Demonstranten auf Bukarests Straßen oder der Bloßstellung Ceausescus, bei seiner Rede vor dem Zentralkomitee am 21.12.1989, als er sich durch Pfiffe und Demonstrantenrufe unterbrechen lassen musste. Des weiteren folgen Aufzeichnungen von der Besetzung des staatlichen Fernsehstudios, bei denen die Demonstranten öffentlich die Befreiung bekunden und den Sieg ausrufen, und Filmaufnahmen des Prozesses um die Ceausescus, wie sie damals im Fernsehen ausgestrahlt wurden. Die Archiv-Aufnahmen erscheinen entweder als Großbilder auf allen sechs Leinwänden, mit weiteren Aufnahmen nebeneinander oder gedoppelt und werden immer wieder von den Aussagen der Zeugen unterbrochen bzw. beschreibend ergänzt. Die Figuren werden teilweise allein, manchmal auch gleichzeitig sichtbar und sprechen alle in rumänischer Sprache mit deutschen Untertiteln. Die Projektion wirft sie fortwährend an unterschiedliche Stelen und zeigt sie wechselweise in Großaufnahme, Nahaufnahme, Halbnahe oder Halbtotale. Es entsteht eine Collage aus Zeugenaussagen, Archivbildern, und Einzeltönen, die sich zu einem umfangreichen Gesamtbild aus verschiedenen Perspektiven ergänzt.

Nun fällt der Vorhang und öffnet sich wieder nach einem kurzem Umbau. Der Zuschauer blickt nun auf einen um 45°-schräg versetzten Raum im Bühnenraum, dessen Decke und zwei der Vorderwände ausgespart wurden, damit der Zuschauer von allen Richtungen hineinblicken kann. Er ist mit Linoliumboden, hüfthoher Holzvertäfelung, leicht verfärbten weißlichen Wänden und veralteten Gardinenbahnen vor den Fenstern ausgestattet. An der hinteren Wand befindet sich eine Tür und im Saal sind Tische mit Stühlen zu einem U angeordnet, welches zum Zuschauerraum geöffnet ist und auf denen Akten, Stifte und Gläser verteilt sind. In dem in Neonlicht getauchten Saal stehen fünf regungslose Figuren. Es sind der Pflichtverteidiger Teodorescu, der Berater Major Florescu, General Stanculescu und zwei Militärmänner deren Erstarrung sich nach wenigen Sekunden in ein im Flüsterton geführtes Gespräch auflöst, bei dem die Soldaten aus dem Raum geschickt werden und die drei anderen Figuren etwas, offensichtlich heimlich, besprechen. Danach verlassen auch diese den Raum und

nach wenigen Sekunden führt ein Soldat das Ceausescu-Ehepaar herein und fordert sie auf, sich an den hinteren Tisch zu setzen, bevor er sich, bewaffnet mit einem Maschinengewehr, an die Tür stellt. Nun betreten alle weiteren Gerichts-Beteiligten, der Richter mit Assistent, drei Verteidiger, ein Ankläger und fünf Beobachter, den Saal und verteilen sich rund um die Tische. Die Ceausescus tragen Wintermäntel, alle anderen Militäruniformen oder Anzüge, die in mattem braun, grau oder dunkelgrün gehalten sind. Noch vor der Eröffnung des Prozesses verkündet die Figur Nikolai Ceausescu: „Ich erkenne kein Gericht an, außer der Großen Nationalversammlung.“ Diese Aussage wiederholt er mehrfach während der Verhandlung. Der Richter klärt die Angeklagten auf, dass sie sich vor einem Volksgericht befinden und Rumänien ein neues legislatives Organ besäße, was Ceausescu als Staatsstreich bezeichnet. Die Verteidigung bemüht sich um ein Gespräch mit dem Diktatorenehepaar, welches aufgrund der Nichtanerkennung des Gerichts aber ablehnt. Mit der Verlesung der Anklageschrift wird die Hinrichtung des Präsidenten und seiner Frau gefordert, aufgrund eines Genozids, der Untergrabung der Staatsmacht und der Volkswirtschaft, staatsfeindlicher Handlungen und dem Vergehen von Diversionsakten. Es handelt sich um einen klassisch geführten Schauprozess, mit Verhöhnung der Angeklagten und vorgetäuschter Anhörung der Schuldigen. Das Verhör findet nur zwischen Richter, bzw. dessen Assistenten, und den Ceausescus statt. Alle anderen halten sich ruhig im Hintergrund, diskutieren leise und verfolgen den Gerichtsverlauf. Die Verteidigung bemüht sich fortwährend um Intervention, welche aber weiterhin von den Beschuldigten abgelehnt wird. General Stanculescu verteilt mehrfach kleine Zettel bei den Beobachtern und beim Richter und scheint den Prozess, mit den darauf notierten Anordnungen, zu steuern. Der Richter macht gegen Ende, über die dort vermerkten Notizen, einen erstaunten Eindruck. Verteidiger, Anklage und Richter scheinen sich einig zu sein: Es gibt nur einen Ausweg durch die Ermordung der Ceausescus. Das Tribunal zieht sich schließlich zur Urteilsfindung zurück und verlässt den Saal, während alle anderen warten und diskutieren bis sich der Richter mit seinem Assistenten wieder im Saal einfindet. Mit der Verlesung des Urteils, wird der Tod des Diktatorenpaares besiegelt und ihr

privates Vermögen offiziell an den Staat zurückgeführt. Nach Beendigung des Schauprozesses gibt Stanculescu einem Soldaten leise Anweisungen, fast alle verlassen den Raum, bis auf die Verurteilten, der Strafverteidiger Teodorescu und ein Militärmann. Nikolai Ceausescu beschwert sich lautstark über die Ungerechtigkeit dieses Prozesses, worauf eine längere Stille die Bühne ausfüllt. Daraufhin werden die Angeklagten von drei Soldaten aufgefordert einzeln mitzukommen, sie bestehen aber auf ihr Zusammenbleiben. Ihre Arme werden trotz ihres großen Widerstandes auf deren Rücken gefesselt und sie werden gemeinsam aus dem Raum geführt. Der Verteidiger folgt ihnen und die Bühne geht ins Black über. Alles was nun geschieht, ist für den Zuschauer nur noch auditiv wahrnehmbar. Eine männliche Stimme ruft: „Zur Mauer!“. Es sind Schreie zu vernehmen, die mit Schussgeräuschen eines Maschinengewehrs verstummen. Eine weitere Stimme schreit: „Stellt das Feuer ein!“ worauf allerdings weiterhin viele Schüsse fallen. Diesen folgt eine längere Stille und der Vorhang fällt.

### **6.1.2. Der Schauprozess der Ceausescus von 1989**

Um die Inszenierung nun genauer auf ihre Form und Umsetzung untersuchen zu können, muss vorerst eine Betrachtung des Originalereignisses und dessen Überlieferungen erfolgen, um so die Genauigkeit in der Wiederdarstellung zu prüfen. Der Schauprozess vom 25. Dezember 1989 wurde durch ein, über Nacht zusammengestelltes, Verhandlungs-Komitee organisiert und in einer Militärkaserne in Targoviste, 80km nordwestlich von Bukarest abgehalten. General Stanculescu hatte die Ceausescus zwei Tage zuvor persönlich als ihr vermeintlicher Vertrauter dahin gebracht. Bei dem damaligen Prozess waren insgesamt 19 Menschen vor Ort, die sich aus fünf Richtern, fünf Beobachtern, drei Verteidigern, zwei Militärs Männern, einem Ankläger, einem Kameramann und den zwei Angeklagten Nikolai und Elena Ceausescu zusammensetzten.<sup>201</sup> Die geheime Gerichtsverhandlung dauerte ca. eine Stunde und wurde unter Ausschluss der Öffentlichkeit durchgeführt, aber von dem Kameramann vor Ort gefilmt. Teile dieser Aufnahmen waren im Anschluss im rumänischen Fernsehen und in den

---

<sup>201</sup>Vgl.: Rau, Milo: „Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie“, S. 168/169.

weltweiten Nachrichten zu sehen.<sup>202</sup> Die meisten Rumänen erfuhren erst auf diese Weise vom Erfolg der Revolution und vom Tod des Diktators und dessen Frau. Allerdings entstanden Zweifel an der Ermordung von Nikolai und Elena Ceausescu, weil nur die Toten, aber nicht der Tötungsvorgang filmisch festgehalten wurde. Bei der 18-monatigen Recherche von Milo Rau fanden verschiedene Interviews mit Beteiligten der Revolution und des Prozesses statt und der Kasernen-Kommandant von Targoviste, Andrei Kemenici, erklärte den Mangel an filmischen Beweisen folgendermaßen:

Es wurde alles gefilmt. Eine einzige Stelle – und hierfür war der Kameramann verantwortlich – ist nicht aufgenommen worden: nämlich der Anfang der Exekution. Nachdem sich alle in Bewegung gesetzt hatten und Richtung Kasernenhof gingen, wollte der Kameramann die Kabel für das Aufnahmegerät herausziehen – denn damals funktionierte alles über Kabel. Er hatte keine Akkus dabei – und fragte uns nach einer Verlängerungsschnur. Doch woher sollten wir diese nehmen? Wir waren schließlich eine Militäreinheit. Bis er es schaffte, eine Kassette herbei zu holen, wurde schon geschossen.<sup>203</sup>

Auch wenn nur diese Form der Strafe in Frage kam, so hatte nahezu keiner mit einer derartig schnellen Exekution gerechnet, da das rumänische Strafgesetzbuch ein fünftägiges Einspruchsrecht vorsah.<sup>204</sup> Stanculescu bestimmte bereits vor dem Verfahren das Urteil, so wie es bei einem Schauprozess normalerweise über einen längeren Zeitraum hinweg üblich ist, und besprach im Voraus mit den Fallschirmjägern vom Militär die Details der Erschießung. Bis heute gibt es viele Unklarheiten zur Revolution und zum Tod des Diktatorenehepaars und es ranken sich viele Mythen um das Geschehen im Dezember 1989 in Rumänien. Eine Offenlegung der Revolutionsakten, welche zur Aufklärung verhelfen könnte, hat bisher nicht stattgefunden. Die staatlichen Unterlagen werden sogar versteckt gehalten.<sup>205</sup> Daher hatte das IIPM für seine Nachforschungen nur die Möglichkeit, die filmisch überlieferten, unvollständigen Aufzeichnungen zu nutzen und auf Recherchereise nach Rumänien zu gehen, um Zeitzeugen zu interviewen. So besuchte Milo Rau die Kaserne in Targoviste, sprach mit den ehemals Beteiligten

---

202Vgl. z.B.: ARD-Fernsehprogramm: „Tagesschau vom 26.12.1989: Tod Ceausescus / Neue Staatsführung in Rumänien“, auf: <http://www.youtube.com/watch?v=LBgfnNk3Ltk>, (Stand 25.01.2014).

203Interview des IIPM mit Andrei Kemenici: „Sag mir, Nicu, werden denn Menschen in Rumänien erschossen? (Teil 2)“, auf: <http://www.althussers-haende.org/2009/06>.

204Ebd.

205Vgl.: Foyer – Das Theatermagazin zu „Die letzten Tage der Ceausescus“, hochgeladen vom IIPM am 23.04.2010, auf: [http://www.youtube.com/watch?v=0SB82y0\\_DZc](http://www.youtube.com/watch?v=0SB82y0_DZc), (Stand 25.01.2014).

und sammelte verschiedenste öffentlich zugängliche Dokumente, die ihm in der Gesamtheit ein umfangreiches Bild zum damaligen Geschehen lieferten. So ist die Arbeit des Künstlerkollektivs „[...] eine der Recherche, des Suchens und Findens, der Vernetzung und Strukturierung, nicht so sehr ein schöpferischer Akt des Erfindens.“<sup>206</sup> Die Vorbereitungen beliefen sich auf 18 Monate, bis zur Erstellung eines allumfassenden Skripts.<sup>207</sup> Mit dem Reenactment wird der Prozess der Weltöffentlichkeit das erste Mal in gesamter Länge gezeigt.

### **6.1.3. Formbetrachtung und Analyse von 'Die letzten Tage der Ceausescus'**

'Die letzten Tage der Ceausescus' hat einen klassischen Bühnenaufbau im Guckkastenformat, bei dem Zuschauer und Darsteller anhand von Publikumsbereich und Bühne klar voneinander getrennt sind. Das Stück besitzt eine Gesamtlänge von ca. 80 Minuten, ist mit rumänischen Schauspielern besetzt und durchgängig in rumänischer Sprache mit deutschen Untertiteln gefasst. Die zweiteilige Arbeit beginnt mit einem Prolog aus verschiedenen Zeugenaussagen, bei dem sich die Figuren rückblickend aus der Gegenwart an die Ereignisse von 1989 erinnern. Der zweite Teil ist eine reine Wiederdarstellung des Prozesses der Ceausescus, mit anschließender, auditiv wahrnehmbarer Ermordung der beiden Angeklagten.

An erster Stelle soll nun der Prolog ausführlich untersucht werden, bevor wir im Anschluss zur Analyse des Reenactments kommen.

Der Prolog ist ein Konstrukt aus sich ergänzenden Zeugenaussagen, welche mit filmischen Originalaufnahmen gemischt wurden. Die Monologe der insgesamt sechs Figuren des ersten Teils entstanden aus den in Rumänien geführten Interviews des IIPM mit Beteiligten des Sturzes. Die Erzählungen wurden mit den Darstellern gemeinsam drastisch verdichtet, damit ein möglichst umfangreiches Bild mit verschiedenen, teilweisen widersprüchlichen Eindrücken entsteht.<sup>208</sup> So

---

206Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian: „Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll“, Alexander Verlag, Berlin 2007, S. 78.

207Vgl.: IIPM: „The Realm of the Real (Warsaw Lecture. Part 2)“, veröffentlicht am 09.08.2012, auf: <http://www.althussers-haende.org/the-realm-of-the-real-warsaw-lecture-part-2>, (Stand 23.11.2013).

208Vgl.: Pressemappe des IIPM zu 'Die letzten Tage der Ceausescus', auf: [http://www.die-letzten-tage.com/Pressemappe%20\\_Ceausescu\\_.pdf](http://www.die-letzten-tage.com/Pressemappe%20_Ceausescu_.pdf), (Stand 25.01.2014).

berichtet General Stanculescu beispielsweise, dass es keinen anderen Ausweg als die Ermordung des Diktatorenpaares gegeben hätte, der Fallschirmjäger Dorin Carlan hingegen, dass er Zweifel an der Richtigkeit der sofortigen Exekution hegt. Es wird in der Kombination der Aussagen also kein übereinstimmendes Meinungsbild angestrebt, sondern ein neutraler Überblick zum Geschehen gegeben. Durch die Form der Projektion der Zeugen ergibt sich die Möglichkeit, sie auf unterschiedlichen Projektionswänden der Bühne erscheinen zu lassen, entweder allein oder zusammen, und sie in verschiedenen Bildeinstellungen zu zeigen. Zwischen den Figuren entsteht aber kein Dialog, sondern alle sprechen frontal zum Publikum und erzählen ihre eigene Geschichte. So wird eine Wirkung wie bei einem Fernsehinterview erzielt. Die einzelnen Projektionswände unterstützen bei der strikten räumlichen Trennung der Figuren und die projizierende Umsetzung vereinfacht das Einbringen filmisch-überlieferten Materials. Es entsteht dadurch keine Konkurrenz zwischen Figuren auf der Bühne und der Projektion, sondern eine Vereinfachung in der Aneinanderreihung der Zeugenaussagen und der Archivaufnahmen, welche durch das Montage-Prinzip des Films zusammengefügt wurden. Dabei ist das Found-Footage-Material so in die gegenwärtigen Figurenmonologe eingebaut, dass es die Zeugenaussagen belegt bzw. ergänzt und damit für den Zuschauer eine konkrete visuelle Vorstellung zur Revolution 1989 und zum Prozess der Ceausescus entstehen lässt. Blicken wir zurück ins dokumentarische Theater der 60er Jahre, so war sich bereits Peter Weiss über die Wirkung einer solchen ergänzenden Unterbrechung in der Berichterstattung bewusst.

Diese Brüche im Handlungsverlauf [...] zeigen, wie ein Einzelner oder eine Gruppe von den Ereignissen getroffen wird. Schilderung innerer Realität als Antwort auf äußere Vorgänge. Doch sollen solche heftigen Verschiebungen nicht Verwirrung herbeiführen, sondern aufmerksam machen auf die Vielschichtigkeit des Ereignisses, [...].<sup>209</sup>

Mit dem gebildeten Konstrukt aus den Schilderungen der Zeugen und dem überlieferten Filmmaterial gelingt es bereits im ersten Teil der Inszenierung einen weitreichenden Einblick in das Geschehen von 1989 zu eröffnen und damit die bekannten oberflächlichen Medienberichte aufzubrechen und dahinter zu blicken.

---

<sup>209</sup>Weiss, Peter: „Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater“, Theater Heute, Heft 3, 1968, S. 32-34, hier Punkt 12c.

Die subjektiven Zeugenaussagen enthalten auch persönliche Empfindungen, welche von jeder Figur anders beschrieben werden. Durch das Einspielen des Filmmaterials gelingt es, diese unterschiedlichen Aussagen zu untermauern und ihnen durch die nachweisenden Bilder eine gewisse Wahrheitsgarantie zu verleihen. Die Filmbilder machen damit die Erzählungen der Figuren glaubhaft. Neben der benannten Öffnung des Medienbildes wird gleichzeitig auch eine Hinterfragung der bekannten Darstellungen vorgenommen, indem die filmischen Aufnahmen beispielsweise gedoppelt und nebeneinander gezeigt werden. So sieht der Zuschauer die weitverbreitete Filmaufzeichnung von Nicolai Ceausescus letzter Rede vor dem Gebäude des Zentralkomitees 1989, nicht nur einfach gezeigt, sondern gedoppelt nebeneinander gesetzt. Diese Veränderungen bewirken eine Hinterfragung des fixierten Status der verbreiteten Filmaufzeichnungen, die sich ins kollektive Gedächtnis eingebrannt haben. Durch Schnitte, Zoom und andere Bearbeitungen werden die Aufnahmen neu montiert und entsprechen so nicht mehr der bisherigen Sehgewohnheit auf das medial verbreitete Ereignis, wodurch Raum für ein Reflektieren eröffnet wird. Die Dopplung einiger Bilder verdeutlicht beispielsweise, dass die Kameraaufnahmen nur einen subjektiven Blick abgeben, denn unabhängig in welcher Vielzahl sie gezeigt werden, so eröffnen sie trotzdem immer wieder die gleiche Ansicht und können keinen Rundumblick auf das ursprüngliche Geschehen geben, sondern bleiben eine einseitige Frontalabbildung. Es werden auch Aufnahmen der Ceausescus vom Prozess gezeigt, dabei aber so verändert, dass gemeinsame Bilder geteilt wurden, um die Personen einzeln auf unterschiedlichen Projektionswänden erscheinen zu lassen. Dadurch wird das bekannte Gesamtbild aufgelöst und durch den Einsatz von Zoom auf die Figuren die Möglichkeit gegeben, sie in ihren Erscheinungen und Reaktionen intensiver betrachten zu können. Neben den benannten Filmbildern der Ceausescus erscheinen während des Prologs gelegentlich Einzelportraits der beiden als Fotos oder Gemälde, welche bereits zu deren Machtzeiten propagandistisch genutzt wurden und überall in Rumänien verbreitet waren. Sie stehen für den damaligen Personenkult um den Präsidenten, eines der typischen Attribute zur Machtdemonstration des ehemaligen diktatorischen

Regimes. Die Portraits sind nicht nur frontal abbildend, sondern zeigen ihre Objekte zudem seitlich und sind während den Figurenerzählungen vereinzelt so angeordnet, als ob sie den Zeugen zuhören und sie betrachten würden. Es gelingt mit der bewussten Montage aller Bestandteile des Prologs, den Zeugenaussagen, dem eingespielten Archivmaterial, den Portraits und der gelegentlich begleitenden Winterlandschaft einen Rahmen der Zeitlosigkeit zu erschaffen, der die Distanz von zwanzig Jahren scheinbar überwindet. Gemeint ist hierbei, dass durch den Prolog nicht nur eine Vergegenwärtigung der Ereignisse von vor über zwanzig Jahren entsteht, sondern dass die Figuren der Gegenwart mit ihren Erinnerungen in der Vergangenheit verschmelzen und somit gleichzeitig ganz dort und ganz hier sind, wie Milo Rau es bereits beschrieb.<sup>210</sup> Der so entstandene Zwischenraum ist ein Schwebezustand zwischen beiden Zeiten und somit zeitlos. Dieser Effekt wird durch die eingeflochtenen Filmaufzeichnungen der Vergangenheit verstärkt und mit dem anschließenden Reenactment vom Prozess ins Unermessliche gesteigert. Hierbei ist wichtig zu erwähnen, dass bei dieser sinnlichen Erfahrung von Zeit aber nicht vergessen werden darf, dass das Originalgeschehen mit seiner Wiederdarstellung nicht wieder zum Leben erweckt werden kann. Dies bezieht sich auf die Unstimmigkeit von Zeit, Raum und Ort, welche mit der Wiederholung entsteht und bereits in der theoretischen Betrachtung von Lacans und Webers Thesen ausgeführt wurde.<sup>211</sup>

Aufgrund der Paarung von erinnernden Zeugenaussagen und der darauffolgenden Wiederholung des Geschehens der Vergangenheit im zweiten Teil des Theaterstücks, ergibt sich zudem ein Bezug zu Kierkegaards These von Kapitel fünf. In dieser trennt er die Wiederholung strikt von dem Erinnern, da sie in entgegengesetzte Richtungen wirken. Der Vorgang des Erinnerns sei dabei ein Rückblicken aus der Gegenwart in die Vergangenheit, die Wiederholung dagegen ein sogenanntes 'Vorwärtserinnern', das etwas Neues erschafft.<sup>212</sup> Dem IIPM gelingt es, innerhalb der Inszenierung eine Begegnung dieser Beiden zu erzeugen.

---

210Vgl.: vorliegende Arbeit S. 35; oder: Rau, Milo: „Hymne auf Nikolai Evreinov“, auf: <http://www.althussers-haende.org/2008/01/page/2>, (Stand 01.08.2013).

211Vgl.: vorliegende Arbeit S. 41/42; oder: Weber, Samuel im Gespräch: „Homeland Security. Zum Theater des Heimischen“, S. 37.

212Vgl.: Ebd.; oder: Kierkegaard, Søren: „Die Wiederholung“, S. 3.

Der Prolog kann hierbei als rückblickende Erinnerung und das Reenactment als eben benanntes 'Vorwärtserinnern' verstanden werden. Damit ist der erste Teil der Arbeit einerseits als Teil dieser Begegnung zu verstehen und wirkt gleichzeitig inhaltlich vorbereitend für das Reenactment. Inwieweit die Wiederdarstellung des Prozesses etwas Neues erzeugt und sich somit vom Originalmoment unterscheidet, soll nun fortlaufend näher untersucht werden.

Betrachten wir als Erstes die Faktoren Ort, Dauer und Personen, so können wir für das Originalgeschehen Folgendes festhalten: Der Schauprozess fand im Dezember 1989 in einer Kaserne in Targoviste statt, hatte insgesamt 19 Beteiligte und dauerte ungefähr eine Stunde. Kurze Zeit nachdem das Todesurteil gerichtlich verkündet wurde, erschoss man das Ceausescus- Ehepaar vor Ort. Wie bereits erwähnt, wurde die Rekonstruktion des Schauprozesses anhand von Videogrammen vorgenommen, welche schon im Prolog in Ausschnitten zu sehen sind, und mit Dokumenten und den Protokollen, der in Rumänien geführten Interviews, ergänzt wurden. Das IIPM nutzte das Filmmaterial der Verhandlung wie ein überliefertes Beweisdokument, welches für die Wiederdarstellung von allen Seiten durchleuchtet werden musste. Der Ablauf ist in seiner Struktur und seiner zeitlichen Dauer wie beim Original umgesetzt worden. Auch Gestik und Mimik der Schauspieler wurden anhand der Aufzeichnungen genauestens studiert und wiedergegeben. Dazu gehört auch die Aufrechterhaltung der unsichtbaren vierte Wand zum Publikum, da im originalen Kasernenzimmer keine Zuschauer, sondern nur die Prozessbeteiligten anwesend waren. Dadurch wird der Zuschauer bei der Wiederdarstellung zu einem unbeteiligten Beobachter, zu einem Voyeur gemacht. Mit der Reenactment- Umsetzung entstanden allerdings auch verschiedene Veränderungen welche bereits beim Wiederdarstellungsort beginnen. Die Wiederholung des Ereignisses wird nicht in der Kaserne in Targoviste gezeigt, sondern auf verschiedenen Bühnen in Europa. Des weiteren wird auf vier der ursprünglich anwesenden Personen beim Verfahren verzichtet, wobei es sich um drei Richter und den Kameramann handelt. Diese Entbehrung wurde sicherlich aufgrund der Bühnenanpassung vorgenommen, da die Richter laut den Aufzeichnung sonst mit dem Rücken zum Publikum gesessen und die Sicht auf

die Verteidigung und die Angeklagten versperrt hätten.<sup>213</sup> Außerdem hatten die Richter neben der stillen Urteilsberatung keinerlei Funktion für den Prozess selbst. Ebenso wurde der Kameramann weggelassen, da er für den Verlauf keine tragende Rolle übernahm, sondern lediglich die Bilder aufzeichnete.

Wenn wir nun die Bühnengestaltung betrachten, so fällt auf, dass die bespielte Kulisse des Reenactments freistehend und im 45°-Winkel versetzt im Bühnenraum angeordnet ist, wodurch ein Raum im Raum entsteht. Im Nachbau des Kasernenzimmers fand eine starke Orientierung am Original statt, aber trotz dessen sind verschiedene Änderungen vorgenommen worden.<sup>214</sup> So gab es Anpassungen der Raummaße und Aussparungen zweier Wände und der Raumdecke, welche lediglich durch einen Stahlrahmen angedeutet werden, um den Zuschauern einen freien Blick auf das Bühnengeschehen zu ermöglichen. Der ungenutzte Teil der Bühne, d.h. die ungenutzte Rahmung der Kulisse, wurde weder verhangen noch anderweitig angepasst, sodass dieser Bereich für den Zuschauer während des gesamten Reenactments sichtbar bleibt. Für den Bühnen- und Kostümbildner der Inszenierung, Anton Lukas,<sup>215</sup> verdeutlicht diese Umsetzung des verdoppelten Raumes ein Erinnern wie bei einem Déjà-Vus, welches einen Moment der Gegenwart mit einem nahezu identischen Moment der Vergangenheit verknüpft.<sup>216</sup> Gemeint zu sein scheint hier die Sichtbarmachung des Theaterrahmens, welche die Ferne zum Originalereignis betont, indem der Theater-Charakter bewusst ausgestellt wird. So erlebt der Zuschauer den Moment des Ereignisses nach, ist sich aufgrund dieser Rahmung aber bewusst, dass es sich bei der Wiederholung um ein Theaterstück auf einer Bühne handelt, welches ein Ereignis in der geschlossenen Theaterhandlung wiederholt.

Bei der weiterführenden Betrachtung von Raumfarben, Kostümen und Beleuchtung wurde sich exakt an den Farbtönen der filmischen Überlieferungen orientiert, mit vielen Grautönen, verblasstem Grün und Braun, und dunkel

---

213Vgl.: Rau, Milo: „Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie“, S. 168/169.

214Ebd. S. 245.

215Anton Lukas ist fester Bestandteil des Künstlerkollektivs des IIPM und hat bei der Vielzahl der bisher entstandenen Produktionen die Bühnen- und Kostümgestaltung übernommen. Vgl.: <http://www.antonlukas.de/index.php?area=produktion&task=iipm>, (Stand 25.01.2014).

216Ebd.

gehaltenem, weißen Neonlicht. Recherchen des IIPM ergaben, dass der Originalschauplatz ursprünglich heller und die Uniformen farbtintensiver waren, doch das Künstlerkollektiv machte sich die Veränderungen der filmischen Aufzeichnungen, die der schlechten technischen Mittel geschuldet waren, zu nutze. Laut Anton Lukas sollte anhand der Farb- und Lichtwahl etwas „[...] Deprimierendes, Unglückliches, Klaustrophobisches [...]“ erzeugt, also eine besondere Atmosphäre erschaffen werden.<sup>217</sup> So ist bereits hier festzustellen, dass sich das künstlerische Reenactment des Prozesses, mit den inhaltlichen Abläufen zwar exakt am Originalereignis orientiert, in der künstlerischen Gestaltung jedoch Änderungen vornimmt und sich dabei teilweise mehr am filmischen und medial verbreiteten Material orientiert als am Original. Dieser Bezug zu den Filmbildern erzeugt zweierlei Wirkung, da so einerseits am Medienereignis, welches tief im kollektiven Gedächtnis der weltweiten Bevölkerung verankert ist, angeknüpft, aber gleichzeitig nicht ebenso ausschnitthaft weitergesponnen wird, sondern durch den inhaltlichen Bezug auf das Originalereignis, der überschriebene Charakter der Medienbilder aufgebrochen wird, um hinter dieses vermittelte Bild zu blicken.

Milo Rau greift bei der Hinrichtung am Ende des Prozesses ebenso auf die Medienpräsentation zurück, indem er die Exekution nur auditiv erfahrbar macht und die genauen Abläufe im Dunkeln lässt. Wie bereits erwähnt gibt es zwar filmische Aufnahmen vom Prozess, aber nicht von der Hinrichtung selbst. Durch das Black wird eine Möglichkeit gefunden, einerseits die Ermordung vom realen Ereignis mit einzubeziehen und gleichzeitig auf die nicht vorhandenen Filmbilder anzuspielen.

Das IIPM scheint während der gesamten Inszenierung mit den Medienbildern zu spielen, indem sie bereits im Prolog aufgegriffen und dem daran anschließenden Reenactment gegenübergestellt werden. Da die Prozessausschnitte vereinzelt Beteiligte von 1989 zeigen, allen voran das Ceausescu-Ehepaar, werden die nachahmenden Schauspieler, welche durch Maske und Kostüm zwar ähnlich aussehen aber klar von ihren originalen Vorbildern zu unterscheiden sind, als Double-Figuren entlarvt. Damit wird das gesamte Reenactment als Imitation

---

<sup>217</sup>Rau, Milo: „Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie“, Verbrecher Verlag, Berlin 2010, S. 244-249.

offengelegt. Die Medienbilder werden also nicht nur eingesetzt um am kollektiven Gedächtnis der Zuschauer anzusetzen, sondern gleichermaßen um zu betonen, dass es sich mit dem Reenactment nicht um das Original, sondern um das von Lacan beschriebene 'Neue' handelt.<sup>218</sup> Diese Art der Umsetzung hat auf den Zuschauer also eine entfremdende Wirkung, da es ihm so erschwert wird, die erzeugte Illusion der Wiederdarstellung für real zu halten. Dies wird dadurch unterstützt, dass einige Schauspieler innerhalb des gesamten Stücks mehrere Rollen spielen. So übernimmt Victoria Cocias beispielsweise im Prolog die Rolle der Zeugin Ana Blandiana und beim Reenactment Elena Ceausescu, und Constantin Cojocaru besetzt gleichermaßen die Zeugenfigur Dorin Carlan und folgend Nikolai Ceausescu. Für das rumänische Publikum äußert sich dieser Effekt, im Gegensatz zum deutschen, noch stärker, da die Schauspieler sehr bekannt in Film, Fernsehen und Theater in Rumänien sind.<sup>219</sup> Die meisten Zuschauer kennen die Darsteller daher von anderen Rollen und können sie so klarer als 'Spielende' definieren. Diese Entfremdungen verhindern eine Illusionserzeugung des Reenactments auf zwei Ebenen. Es wird dem Zuschauer so einerseits erschwert, die dargestellte Realität für seine gegenwärtige Lebensrealität zu halten und außerdem verhindert, dass er die Wiederdarstellung mit dem Originalmoment aus der Vergangenheit verschmelzen lässt. So gelingt es mit dem Reenactment an der originalen Vorlage zu bleiben und gleichzeitig die Behauptung zu vermeiden, dass die Wiederdarstellung die Realität sei. Es wird sogar bewusst die Verfehlung des Realen ausgestellt.

Da das Reenactment zu den grundlegendsten Inszenierungsformen des IIPM gezählt werden kann, soll nun untersucht werden, inwieweit 'Die letzten Tage der Ceausescus' typische Merkmale eines Reenactments besitzt und ob es sich genau an den im Manifest benannten Arbeitsmerkmalen des IIPM orientiert.

So ist ein Grundsatz des Schaffens des IIPM, dass der verwendete Stoff der einzelnen Arbeiten bereits im kollektiven Gedächtnis der Zuschauer verfestigt sein

---

<sup>218</sup>Vgl.: vorliegende Arbeit S. 40/41; oder: Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 67.

<sup>219</sup>Vgl.: Bossart, Rolf/ Rau, Milo: „Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt“, in: Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, Theater der Zeit 2013, S. 14-35, hier: S. 26.

müsse.<sup>220</sup> Wie bereits erläutert, erfuhr die Weltöffentlichkeit vor allem durch die Medien vom Prozess und der anschließenden Ermordung der Ceausescus 1989. Dies ist, wie der Mediengeschichtspräsident Götz Großklaus beobachtete, durchaus gewöhnlich in der gegenwärtigen Zeit, da neue kollektive Erfahrungen nahezu ausschließlich anhand der Medien gemacht werden.<sup>221</sup> In Erweiterung auf die künstlerische Wiederdarstellung eines historischen Ereignisses, zieht der Theater- und Medienprofessor Ulf Otto folgende Schlüsse:

Reenactments suchen die Ereignishaftigkeit der Medien und die Medialität des Ereignisses. Sie übersetzen mediale Vorbilder in materielle Erfahrungsräume und zielen in der körperlichen Aneignung dieser Erfahrungsräume wiederum selbst auf die Erzeugung medialer Nachbildungen.<sup>222</sup>

Wie sich bei der vorangegangenen Analyse bereits herausstellte, ist die These von Ulf Otto durchaus zutreffend für die Inszenierung von 'Die letzten Tage der Ceausescus', da das Reenactment vorrangig auf den medialen Bildern aufbaut und dafür sogar Differenzen zum Originalereignis duldet. Es erfolgt also eine Konzentration auf das vielfach Gesehene, dem sich die Zuschauer näher fühlen, als dem Originalgeschehen, welchem sie nicht beiwohnen konnten. Da das Reenactment trotz dessen danach strebt, die Medienbilder zu öffnen, um zu betrachten welche Wahrheiten sich dahinter befinden, ergibt sich oftmals ein neues Bild zum damaligen Geschehen und dessen Gesamtumfang, Komplexität und Bedeutungsreichtum.<sup>223</sup> Da es anhand des Reenactments gelingt, die mediale Macht der Bildmanipulation auszuhebeln, wird so der Unterschied zwischen der mehrfach überschriebenen, vermittelten Medienpräsentation und der historischen Wahrheit ersichtlich.<sup>224</sup>

Um ein historisches Ereignis als Reenactment umsetzen zu können, muss es noch

---

220Vgl.: vorliegende Arbeit S. 28 ff. (Grundsätze Reenactment) und S. 33/34 (Grundsätze Manifest).

221Vgl.: Hans- Thies Lehmann: „Medien“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 404; unter Bezug auf: Großklaus, Götz: „Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne“, Frankfurt am Main 1995, S. 108.

222Otto, Ulf: „Re: Enactment. Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit“, in: Roselt, Jens/ Otto, Ulf (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, Transcript Verlag, Bielefeld 2012, S. 229-254, hier S. 235/236.

223Vgl.: Bossart, Rolf/ Rau, Milo: „Das offene Geheimnis. Breivik auf der Bühne“, auf: <http://www.althussers-haende.org/bossartrau-das-offene-geheimnis-breivik-auf-der-buhne>, (Stand 11.12.2013).

224Vgl.: Sylvia Sasse/ Rau, Milo: „Das Reale des Simulacrum“, in: Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, Theater der Zeit 2013, S. 55-69, hier: S. 57.

weitere Eigenschaften aufweisen. Da es in aller Exaktheit und ohne Auslassungen wiedergegeben werden soll, muss der zeitliche Rahmen des Ereignisses begrenzt sein. Es ist also nicht möglich einen Querschnitt durch die Geschichte zu zeigen, sondern es kann nur ein einzelner Augenblick wiedergegeben werden. Die Verhandlung von 1989 entspricht diesem zeitlichen Ausschnitt, da sie nur einen Zeitraum von ca. 60 Minuten einnahm und so innerhalb einer Theaterinszenierung lückenlos, d.h. verzichtend auf Schnitte durch Kürzungen oder Sprünge, wiedergegeben werden kann. Ein zusätzlicher Vorteil ist die gegebene Gerichts-dramaturgie des Prozesses, welche von sich aus einen fortschreitenden Handlungsverlauf mit abschließendem Urteil vorgibt und somit bei der Theaterumsetzung problemlos auf einen künstlichen Spannungsbogen verzichten kann. Damit gelingt es das im Manifest benannte Prinzip des 'Genau So'<sup>225</sup> umzusetzen, welches eine größtmögliche Übereinstimmung zwischen aufgegriffenem Originalmoment und dessen szenischer Wiederaufnahme fordert. Bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' zeigt sich dies neben der Korrektheit in der Wiedergabe des zeitlichen Rahmens und des gerichtlichen Ablaufs, auch in der Detailtreue bei der Abbildung des Originalereignisses in Kulisse (dem Kasernenzimmer), Kostüm, Requisite, Mimik und Gestik. Es wird damit eine naturalistische Darstellung angestrebt, welche beim Zuschauer einen Realitätseffekt in Roland Barthes Sinne anstrebt.<sup>226</sup> Dabei wird auch der Text in seiner rumänischen Muttersprache belassen und nicht ins Deutsche oder Englische übersetzt. Der Unterschied beim Reenactment ist jedoch, dass die dargestellte Realität nicht fiktiv, also ausgedacht ist, sondern einen bereits stattgefundenen Moment detailgetreu nachstellt. Das Ziel dabei ist, nicht zu behaupten dass der Moment die Realität sei, sondern dem Zuschauer ein bestmögliches Nacherleben des Originalmoments zu eröffnen und gleichzeitig auszustellen, dass es sich um ein bewusst wiederholtes Geschehen handelt. Daher werden verschiedene entfremdende Mittel eingesetzt, wie beispielsweise die Raum-im-Raum-Gestaltung oder die auf Unterschiede verweisenden Medienbilder, um dem Zuschauer den Wiederholungscharakter des Reenactmentteils im Stück vor Augen

---

225Vgl.: vorliegende Arbeit S. 33/34.

226Vgl.: vorliegende Arbeit S. 44/45.

zu führen. Die naturalistische Darstellung ermöglicht beim Zuschauer eine Wahrheitsvermutung zu erwecken, bei der er davon ausgeht, dass die Wiederdarstellung das vergangene Ereignis genauso präsentiert wie es gewesen ist und dabei auch nutzlose Details, wie Barthes sie beschrieb, einschließt.<sup>227</sup> An dieser Stelle muss allerdings der Verzicht auf vier Prozessbeteiligte bei der Wiederdarstellung angemerkt werden, wodurch die Inszenierung vom 'Genau So'-Charakter der Arbeitsweise des IIPM abweicht. Wie bereits erwähnt, waren die drei ausgesparten Richter und der Kameramann nicht bedeutend für den Verlauf des Prozesses, müssten aber trotz dessen als Figuren in der exakten Wiederdarstellung auftauchen. Das Auslassen der Figuren lässt sich hierbei als künstlerischer Gestaltungsakt erklären, um eine freie Sicht auf die Bühne zu gewährleisten. Dass solche gestalterischen Veränderungen bei einem künstlerischen Reenactment durchaus möglich sind, solange die Handlungsdarstellung nicht darunter leidet, wurde bereits in Kapitel vier näher ausgeführt.

Betrachten wir nun weiter das Manifest des IIPM, so ist dort auch vermerkt, dass sich die künstlerische Arbeit um „vollkommene Objektivität“ bemühen müsse.<sup>228</sup> Dies zeigt sich bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' durch die Vermeidung theatraler Übertreibungen und dem Auslassen jeglicher Wertung. So betont das IIPM, dass ihre Arbeiten nicht aufklärerisch, sondern rein dokumentarisch seien. Die Hauptaufgabe ihres Schaffens bestehe nicht darin, als Informationsträger zu agieren, so wie es beispielsweise Fernsehdokumentationen anstreben.<sup>229</sup> Bei der Ceausescu-Arbeit wird ein konkreter Moment der Geschichte herausgegriffen und mit dem Reenactment exakt wiederdargestellt, ohne über die damaligen Taten ein Urteil zu fällen. Die Wahl der Reenactmentform setzte diese wertfreie Umsetzung mit ihrem Grundsatz „[n]icht Interpretation, sondern Rekonstruktion und Recherche [...]“<sup>230</sup> von Anfang an voraus. Mit dieser Umsetzung geht auch der im

---

227Vgl.: Barthes, Roland: „L'effet de réel“, erschienen in *Communications*, 11, 1968.

228Vgl.: vorliegende Arbeit S. 33/34.

229Vgl.: Rau, Milo/ Ryser, Vera: „Diese grosse, die ganze Welt einschliessende Gestikulation“, vom 07.09.2012, auf: <http://www.althussers-haende.org/rauryser-diese-grosse-die-ganze-welt-einschliessende-gestikulation>, (Stand 01.08.2013).

230Otto, Ulf: „Re: Enactment. Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit“, in: *Theater als Zeitmaschine*, S. 248.

Manifest angeführte Anspruch des „wissenschaftlichen Eifers“ einher,<sup>231</sup> welcher beim Reenactment einen großen Stellenwert einnimmt. Durch die genaue Analyse des Originalereignisses, anhand von Dokumenten, Videos und anderen bereits aufgeführten Quellen, welches im Anschluss szenisch exakt nachgeahmt wird, zielt das Reenactment darauf ab, ein medial geprägtes Ereignis zu entmythologisieren und zu erfragen, was hinter der medialen Präsentation in der Vergangenheit wirklich geschehen ist.<sup>232</sup> Auf diese Weise kann das thematisierte Geschehen der Vergangenheit vom Zuschauer ganz neutral betrachtet werden und darüber hinaus eine Prüfung der Relevanz der damaligen Ereignisse für die Gegenwart erfolgen. Bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' bedeutet dies eine erneute Konfrontation mit dem Prozess von 1989, welcher durch die exakte Rekonstruktion in seinem gesamten Umfang und Inhalt vom Publikum studiert werden kann, ohne in Vorgänge einbezogen zu werden. Die These von Hans-Thies Lehmann, dass eine Wiederholung eine Bedeutungsfülle oder aber Entleerung des Originalereignisses bewirkt, wurde bereits an anderer Stelle dieser Arbeit erläutert.<sup>233</sup> Gemeint ist hierbei die Überführung des Ereignisses

[...] in einen Zeichenzusammenhang, der nicht mehr die Sache selbst ist, sondern nur mehr stellvertretend an sie erinnert. Das im Gedächtnisbehalten ist unweigerlich verknüpft mit dem Verschwinden der Sache, die abwesend anwesend gehalten wird.<sup>234</sup>

Durch die Wiederdarstellung eines Moments der Vergangenheit, wird dieser für kurze Zeit in der Gegenwart präsent. Dabei verändert die Wiederholung die Erinnerung an das Original, da der ursprüngliche Moment durch das Wiederholen überschrieben wird und sich somit auch der Rückblick auf das ursprüngliche Ereignis verändert. Anhand der Wiederdarstellung können für einen Zuschauer beispielsweise bisher unbekannte Fakten sichtbar werden oder neue Empfindungen entstehen. Wenn wir hier die Gefühlsebene aufgreifen, kommen wir zu einem weiteren wichtigen Charaktermerkmal eines Reenactments: Es soll eine Atmosphäre erschaffen, die es ermöglicht den Originalmoment nach-

---

231 Vgl.: vorliegende Arbeit S. 33/34.

232 Vgl.: Arns, Inke: „Vorwort und Dank“, in: *History Will Repeat Itself*, S. 6-10, hier S. 8.

233 Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: „Zeit“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 336.

234 Siegmund, Gerald: „Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität“, in: Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian: *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, S. 182-205, hier S. 185.

zuerleben.<sup>235</sup> Doch was ist mit dieser Atmosphäre gemeint und wie entsteht sie?

Erika Fischer- Lichte definiert Atmosphären als

[...] ortlos, aber dennoch räumlich ergossen. Sie gehören weder allein den Objekten bzw. den Menschen an, die sie auszustrahlen scheinen, noch denen, die den Raum betreten und sie leiblich erspüren. Sie sind im Theaterraum gewöhnlich das erste, das die Zuschauer erfasst und ‚tingiert‘ und ihnen so eine ganz spezifische Erfahrung von Raum, von Räumlichkeit ermöglicht. Diese Erfahrung lässt sich nicht unter Rekurs auf einzelne Elemente des Raumes erklären. Denn nicht sie sind es, welche die Atmosphäre erschaffen, sondern das – bei Inszenierungen in der Regel wohlkalkulierte – Zusammenspiel aller.<sup>236</sup>

Das Entstehen einer Atmosphäre ist also von der Art der Inszenierung abhängig. Betrachten wir das Theater im Allgemeinen, so hat es die Möglichkeit, mit einer gewählten naturalistischen Darstellung und der damit verbundenen „[...] Reduktion auf Einfachstes [...]“, neue Wahrnehmungsweisen zu eröffnen.<sup>237</sup> So kann etwas Alltägliches, etwas vielfach Gesehenes plötzlich klarer erscheinen, da auf jede Überhöhung und Verschönerung verzichtet wird. Das Reenactment im speziellen Falle, strebt nicht nur eine realitätsnahe Darstellung an, sondern entnimmt auch die konkreten Stoffe aus der Realität. Das Reenactment optimiert dabei die Wiedergabe, indem es nach einem Perfektionismus in seiner Nachahmung des gewählten Geschehens strebt. Trotz der Inszenierung soll die Wiederholung 'echt' wirken.<sup>238</sup> Die daraus entstandene Atmosphäre ist laut Milo Rau der einzige Weg, womit die künstliche Situation transzendiert und ein Eintritt in den geschichtlichen Moment möglich wird.<sup>239</sup> Er spricht hierbei davon, „[...] in ein Bild einzutreten wie in einen Wachtraum [...]“. <sup>240</sup>Erinnern wir uns an Lacans Theorie zum Traum in „Tyche und Automaton“, <sup>241</sup> welche während der Untersuchung auch als zweite Realität bezeichnet wurde, so scheint Rau hier genau auf diese Idee einzugehen. Der im Zwischenraum von Bewusstsein und Wahrnehmung entstandene Traum, welcher mit der geschlossenen Theaterrealität

---

235 Vgl.: vorliegende Arbeit S. 28/29.

236 Fischer-Lichte, Erika: „Performativität und Ereignis“, in: Fischer-Lichte, Erika/ Horn, Christian/ Umathum, Sandra/ Warstat, Matthias: *Performativität und Ereignis*, A. Francke Verlag Tübingen 2003, S. 11-37.

237 Vgl.: Lehmann, Hans- Thies: „Panorama des Postdramatischen Theaters“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 172.

238 Vgl.: Rau, Milo: „Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie“, S. 37. 239 Ebd.

240 Bossart, Rolf/ Rau, Milo: „Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt“, in: *Die Enthüllung des Realen*, S. 26/27.

241 Vgl.: vorliegende Arbeit S. 35 ff.

gleichgesetzt werden kann, verarbeitet Bestandteile der Wirklichkeit so, dass der Träumer/ Beteiligte/ Zuschauer sinnlich keine klare Trennung zwischen der entstandenen zweiten Realität und der Wirklichkeit vornehmen kann. Im Falle des Reenactments in 'Die letzten Tage der Ceausescus' bedeutet dies, dass die allumfassende Inszenierung mit ihrer künstlerischen Gestaltung, wie beispielsweise Licht, Kulisse und Kostümfarben, eine Atmosphäre erwecken kann, in der die dargestellte Vergangenheit in den gegenwärtigen Erfahrungsbereich der Zuschauer eindringt und sich mit diesem vermischt.<sup>242</sup> Der Live-Moment im Theater, mit realen Menschen an einem realen Ort, ist ein Erlebnisort um Geschichte gemeinsam zu erfahren.<sup>243</sup>

Theater ist ein lebendiger Interaktionszusammenhang zwischen Menschen, der sich im Hier und Jetzt ereignet. Die Theatersituation, die durch die Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern hergestellt wird und bei deren Auseinandergehen unwiederbringlich zerfällt, ermöglicht nicht nur die situative Produktion von Bedeutung, sondern auch einen lustvollen Austausch von Reizen und Energie, der anders so nicht möglich wäre.<sup>244</sup>

Bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' war dieses atmosphärische Eintreten in die Geschichte, also die Vermischung von Lebensrealität und dargestellter Realität, scheinbar so stark, dass bei einigen Vorstellungen zum Schluss erst nach mehreren Minuten geklatscht wurde.<sup>245</sup> Es schien der Respekt gegenüber dem Originalereignis zu sein, mit seiner beendenden Hinrichtung, der die Zuschauer zögern lies. Es dauerte einen Moment bis sich das Publikum mit seinem Bewusstsein wieder klar in der Gegenwart positionierte und sich so der Tatsache bewusst wurde, dass es sich um ein Theaterstück handelt, welches am Ende beklatscht wird. An diesem Beispiel wird deutlich wie das Theater mit seinem erzeugten Live-Moment einen einmaligen Erlebnisraum öffnet, der im Falle des Reenactments Geschichte erfahrbar macht. Wichtig ist hierbei zu sagen, dass der entstandene Moment und die damit verbundene Atmosphäre im Theater unwiederbringlich ist und mit dem Ende der Inszenierung zerfällt.

---

242Vgl.: Otto, Ulf: „Re: Enactment. Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit“, in: *Theater als Zeitmaschine*, S. 234.

243Ebd. S. 235.

244Siegmond, Gerald: „Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität“, in: Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian: *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, S. 182-205, hier S. 182.

245Vgl.: Geisel, Sieglinde: „Die Erforschung des Ungeheuren“, (Stand 20.08.2013) auf: [www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne\\_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014).

Anhand dieser Besonderheit, lässt sich bereits erkennen, dass die Form des Theater gegenüber anderen Genren, wie Film oder bildender Kunst, bestimmte Vorzüge besitzt. Im Gegensatz zu einem Dokument, Bild oder Gegenstand in einem Museum, welches/r archiviert und als totes Abbild eines Geschehens zur Schau gestellt wird, schafft es das dokumentarische Theater, und im Speziellen das Reenactment, die Distanz zwischen Vergangenheit und Jetztzeit, durch die Belebung eines Ereignisses zu überwinden.<sup>246</sup> Darüber hinaus erreicht es eine Unmittelbarkeit wie kein anderes Medium, da sowohl Film, als auch Literatur oder bildende Künste nie so unvermittelt, so greifbar wahrgenommen werden können, wie eine Theatervorstellung mit real anwesenden Körpern in einem realen Raum. Des weiteren gelingt es dem gegenwärtigen Theater, wie es auch bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' der Fall ist, eine Intermedialität herzustellen, indem es beispielsweise Projektionen von Bildern oder Filmen in die Inszenierung integriert und somit verschiedene Kunstgenre in sich vereint.

'Die letzten Tage der Ceausescus' ist nicht die einzige Produktion des IIPM, welche hier untersucht werden soll. Um dem Titel der vorliegenden Arbeit gerecht zu werden, welcher die Betrachtung unterschiedlicher dokumentarischer Modelle des Künstlerkollektivs beinhaltet, wird nun im Anschluss eine weitere Inszenierung namens 'Hate Radio' vorgestellt und analysiert. Dabei werden punktuell Bezüge zum bereits erläuterten Reenactment hergestellt und Vergleiche gezogen.

## **6.2. 'Hate Radio' (2011)**

1994 ereignete sich in Ostafrika ein Massenmord, welcher sich aufgrund der Medienberichterstattung in das kollektive Gedächtnis der weltweiten Bevölkerung einbrannte. Gemeint ist hier der Völkermord in Ruanda, bei welchem die Gesellschaftsgruppe der Hutu versuchte die Tutsi auszulöschen und fast eine Million Menschen starben. Als grundlegende Ursache für dieses geschichtsträchtige Ereignis wird heute die Kolonialisierung um 1900 mit der eingeführten Rassentrennung gesehen. Diese wurde im gesamten Land etabliert und führte über

---

<sup>246</sup>Vgl.: Rokem, Freddie: „Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater“, Neofelis Verlag, Berlin 2012, S. 30.

ein Jahrhundert zu Auseinandersetzungen und zahlreichen Morden.<sup>247</sup> Ein Jahr vor dem Völkermord 1994 gründete sich in Ruanda ein Radiosender namens RTL (Radio-Télévision Libre des Mille Collines), welcher die Rassenideologie gepaart mit moderner Popmusik aggressiv verbreitete. Der Sender trägt heute auch den Namen „Hass Radio“, da er bewusst Hetze gegen Tutsi betrieb und als grundlegender Auslöser des brutalen Völkermords betrachtet wird.<sup>248</sup>

Das IIPM griff die Thematik des Radios als Propagandainstrument auf und verarbeitete sie in dem 2011 uraufgeführten Stück 'Hate Radio'. Wie bei der Vorstellung des IIPM bereits erwähnt wurde, thematisiert es in seinen Arbeiten vorrangig Inhalte wie die Gewalt herrschender Systeme, Genozide, Kriegsformen oder ideologisches Gedankengut.<sup>249</sup> Milo Rau nahm den ruandischen Völkermord als Stoff auf, da der damalige Krieg nicht nur das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft, sondern vor allem Raus individuelles Gedächtnis in seiner Jugend prägte. Da sich alle Einwohner Ruandas an den Morden beteiligten, darunter auch junge Menschen, wurde ihm die Prägung eines Systems bewusst, die jedes Individuum manipulieren kann.

Ich will diese Geschichte aus Afrika herausholen und über meine Generation erzählen: über Männer, die in den neunziger Jahren Teenager waren. Ich war 1994 gerade 17, ein junger Mann, so wie 90 Prozent der Mörder in Ruanda. In 'Hate Radio' zeige ich [...] eine völlig normale Jugend, die in einem historischen Moment tötet.<sup>250</sup>

Interessant ist bei dieser Produktion, dass nicht der Genozid selbst in den Fokus gerückt wurde, welcher ausführliche Darlegung in den Medien fand, sondern die dahinterstehende Kriegspropaganda durch einen Radiosender.

Es gibt durchaus Theaterarbeiten, welche den ruandischen Völkermord thematisieren, wie beispielsweise Dorcy Rugambas 'L'investigation' (2005) oder Hans-Werner Kroesingers 'Ruanda revisited' (2009). Dorcy Rugamba ist einer der Schauspieler bei 'Hate Radio' und er beschäftigte sich auf künstlerischer Ebene bereits umfangreich mit dem ruandischen Genozid.<sup>251</sup> In 'L'investigation' griff er

---

247Vgl.: Hooge, Heiko: „Uganda, Ruanda“, Reisebuchverlag Iwanowski, 2. Auflage 2011, S. 47-55.

248Vgl.: Corniciuc, Patricia: „Hassparolen und Popmusik“, vom 29.11.2011, auf: <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/158813/index.html>, (Stand 25.01.2014).

249Vgl.: vorliegende Arbeit S. 9.

250Leinkauf, Maxi: „Mann der Tat“, vom 30.11.2012, auf: <http://www.freitag.de/autoren/maxi-leinkauf/mann-der-tat>, (Stand 25.01.2014).

251Vgl.: Pressemappe des IIPM zu 'Hate Radio', auf: <http://international-institute.de/wp>

mit der kongolesischen Theatergruppe Urwintore das Stück 'Die Ermittlung' von Peter Weiss auf und bezog den Text nicht länger auf den deutschen Holocaust, sondern auf den Völkermord in Ruanda. Gemeinsam mit der Belgierin Isabelle Gyselinx konstruierte er den Text so, dass das ursprüngliche Stück größtenteils erhalten blieb, aber mit Textstücken zum ruandischen Genozid durchsetzt wurde, welche die Schauspieler teilweise in der Landessprache Kinyarwanda präsentierten. Das Bühnenbild blieb im Sinne von Peter Weiss nüchtern gehalten und die Schauspieler übernahmen abwechselnd unterschiedliche Rollen und wechselten dabei zwischen Opfer- und Täterfiguren hin und her. Insgesamt wird mit 'L'investigation' eine Systembetrachtung von Bürgerkriegen vorgenommen und der allgemeine Umgang mit den Taten nach ihrer Durchführung offengelegt. Das Stück wurde in verschiedenen Ländern in Ostafrika und Europa gezeigt.<sup>252</sup>

Hans-Werner Kroesinger betrachtete bei seinem dokumentarischen Stück 'Ruanda revisited' einen viel größeren Zeitraum um den Völkermord 1994, wobei er bereits bei der Kolonialisierung um 1900 begann. Dabei wurde im ersten Teil der Arbeit ein aufklärender Überblick zu den Geschehnissen vor dem Völkermord gegeben, danach aufgrund der Thematisierung eines Friedensabkommens eine Feierstimmung mit Sekt und Buffet verbreitet, um danach den Schockmoment zu vergrößern, als der Fokus auf den Völkermord und seine Gräueltaten fällt. Die Zuschauer saßen gegen Ende der Vorstellung in einem Zelt und hörten Laster, Schüsse und Schreie außerhalb, um den Krieg hautnah spüren zu können.<sup>253</sup> Die Texte bezog Kroesinger dabei aus Veröffentlichungen des US-Offiziers Roméo Dallaire und verschiedenen Büchern zu Ruandas Geschichte um dem Völkermord. Damit basierte das Stück auf dokumentarischen Inhalten, wurde aber sehr frei gestaltet und mit aufklärerischem Charakter versehen.<sup>254</sup>

Auch in anderen Genren wird Ruandas Genozid thematisiert, wobei das Radio RTLM jedoch kaum Benennung findet. Falls es überhaupt thematisiert wird, dann

---

*content/uploads/2011/11/Pressemappe\_Hate-Radio\_20111007.pdf*, S. 7, (Stand 25.01.2014).

252Born, Katharina: „Auschwitz afrikanisch“, Jüdische Allgemeine, vom 25.01.2007, auf: <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/3411>, (Stand 25.01.2014).

253Vgl.: Idems, Monika: „Eine Theater-Reise in Ruandas Katastrophe“, WAZ, vom 01.12.2009, auf: <http://www.derwesten.de/kultur/eine-theater-reise-in-ruandas-katastrophe-id2188969.html>, (Stand 25.01.2014).

254Vgl.: Schneider, Lena: „Der Geschmack des Unbedarften“, Theater der Zeit, Heft 2, Februar 2009, S. 40/41.

ist es nur eine beiläufige Erwähnung und tritt in den Hintergrund. So auch bei dem Film 'Hotel Rwanda' von Terry George,<sup>255</sup> welcher von einem Hotelbesitzer in Ruanda erzählt, der zur Zeit des Genozids viele Flüchtlinge aufnahm und sie in seinem Haus versteckte. Innerhalb einiger Szenen ist der Radiosender und dessen Mordaufrufe zwar inhaltlicher Bestandteil, wird aber nicht vordergründig behandelt.

Milo Rau scheint also einer der Ersten zu sein, der sich explizit mit der Radiobedeutung beim ruandischen Genozid und dessen Macht auseinandersetzt. Die Beteiligung des Senders am Ausbruch des damaligen Völkermords ist der Weltbevölkerung weitestgehend verschlossen geblieben, obwohl er die Gesellschaft in Ruanda Anfang der 90er Jahre grundlegend prägte. Angesichts der geringen medialen Beachtung dieses Sachverhalts, musste das IIPM auch für diese Arbeit einen hohen Rechercheaufwand betreiben, um alle Informationen, die für die szenische Umsetzung nötig waren, einzuholen. Dazu reiste Milo Rau mit dem Dramaturgen Jens Dietrich, über einen Zeitraum von zwei Jahren, mehrfach nach Ruanda, um mit ca. 50 Beteiligten des Genozids zu sprechen und die gesellschaftliche Wirkung des Radiosenders zu erforschen.<sup>256</sup> Die Uraufführung fand am 17.11.2011 im ehemaligen Radiostudio des RTLM in Kigali, der Hauptstadt Ruandas, statt.<sup>257</sup> In den mittlerweile leerstehenden Räumen wurde das Radiostudio nachgebaut und eine Sendestunde des RTLM mit vier Schauspielern wiederdargestellt. Das Publikum folgte dem Geschehen über kleine Rekorder mit Kopfhörern von der gegenüberliegenden Straßenseite des Gebäudes aus, und hatte dank der äußeren Glasfassade des Studios freien Blick auf das Geschehen. Das IIPM setzte sich mit dieser Umsetzung das Ziel, die alltägliche Wirkung des Senders bewusst zu machen, da sich das Studio an einem Hauptverkehrspunkt von Kigali befand und das Alltagsgeschehen während der Wiederdarstellung ungestört weiterlief. Somit griff das Künstlerkollektiv mit der Wiederdarstellung in Ruanda nicht nur die dokumentarischen Inhalte eines vergangenen Geschehnisses auf, um

---

255,„Hotel Rwanda“, Regie: George Terry, Drehbuch: Keir Pearson/ Terry George, USA/GB/I/FR: Universum Film GmbH 2004, Fassung: DVD 2005, 122 Min.

256Vgl.: Wille, Franz: „Der geballte Charme des Genozids“, Theater heute, Heft Nr.2, Februar 2012, S. 6-9.

257Der Premiere gingen Voraufführungen am 3./4./5.11.2011 im Kunsthaus Bregenz in Österreich voraus.

sie szenisch neu zu verarbeiten, sondern führte sie zudem an ihren Originalschauplatz zurück. Begleitet wurde die Uraufführung von einem Nachgespräch welches die Zuschauerwirkung spiegeln sollte. Dies war insofern wichtig, da nahezu das gesamte Publikum aus Überlebenden des Genozids bestand und durch die Wiederdarstellung an traumatische Erlebnisse der Vergangenheit erinnert wurde. Hierbei ist anzumerken, dass die Völkertrennung, der Genozid und alles was damit verbunden war, im heutigen Alltag in Ruanda nicht mehr thematisiert wird und daher das Wiederaufleben des Radiosenders als einschneidendes Erlebnis empfunden wurde. Nach zwei weiteren Aufführung an den Folgetagen im 'Memorial-Center' in Kigali (einem Museum und einer Gedenkstätte zum Genozid), fand die Deutschlandpremiere von 'Hate Radio' am 01.12.2011 im HAU in Berlin statt.<sup>258</sup> Die europäische Theaterinszenierung unterscheidet sich in verschiedenen Punkten von der Aufführung in Ruanda. 'Hate Radio' wurde für das internationale Publikum als Bühnenstück konzipiert, welches von Zeugenaussagen gerahmt ist. Es werden dabei keinerlei Bezüge mehr zum Ort des Geschehens hergestellt, wie es zuvor in Ruanda üblich war. Und die Aufführung findet im geschützten Theaterrahmen statt und wird nicht wie in Ruanda in das Alltagsgeschehen gemischt. Einige weitere Veränderungen werden sich beim Lesen der Inszenierungsbeschreibung des 'Hate Radio' -Bühnenstücks herausstellen, sollen allerdings nicht mehr vorrangig thematisiert werden, da sich der Untersuchungsrahmen bei der vorliegenden Arbeit vor allem auf den Vergleich des europäischen Bühnenstücks mit anderen Produktionen des IIPM bezieht. Das Theaterstück tourte 2012 durch verschiedene Länder in Europa, wurde darüber hinaus in Nordamerika und Asien gezeigt und erhielt Einladungen zum 'Berliner Theatertreffen', zum Münchner Festival 'Radikal Jung' und zum 'Festival d'Avignon'. Außerdem wurde die Theaterproduktion durch ein gleichnamiges Buch<sup>259</sup> und einen Film, sowie eine Ausstellung erweitert, um „[...] 'Hate Radio' zu einer breiten, interdisziplinär geführten Intervention zu Fragen nach Aktualität und Erscheinungsformen rassistischer Gewalt in Europa und Afrika und ihrer

---

258Vgl.: IIPM: Pressemappe zu 'Hate Radio', auf: [http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/11/PI\\_HATE-RADIO\\_20110831-1.pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/11/PI_HATE-RADIO_20110831-1.pdf), S. 1, (Stand 05.01.2014).

259Rau, Milo: „Hate Radio“, Verbrecher Verlag, Erscheinungsdatum 20.01.2014.

Darstellbarkeit in der Kunst“ zu erweitern.<sup>260</sup>

### **6.2.1. Inszenierungsbeschreibung von 'Hate Radio'**

Mit Betreten des Aufführungsraumes erblickt der Betrachter den Bühnenbereich mittig im Saal und jeweils rechts und links davon aufsteigende Zuschauertribünen. Auf der ebenerdigen Bühnenfläche befindet sich ein Quader, der zu den Zuschauerseiten mit Jalousien verdeckt ist. Auf den Sitzen befinden sich Kopfhörer für jeden Zuschauer. Zu Beginn der Vorstellung verdunkelt sich der Raum und die verhängenden Rollos verwandeln sich in eine Projektionsfläche für eingeblendete Schrifttafeln. Diese berichten vom Flugzeugabsturz des ruandischen Präsidenten 1994, dem anschließenden Ausbruch des Bürgerkriegs, dem RTLM mit dessen Moderatoren und dem Internationalen Gericht in Tansania, an dem im Jahr 2000 ein großer Prozess gegen die Verantwortlichen des Radiosenders geführt wurde. Nach einer Ablende erfolgt nun an gleicher Stelle eine filmische Projektion von zwei Figuren, welche lebensgroß vor einem schwarzen Hintergrund abgebildet sind. Wie sich anhand des nun geführten Dialoges herausstellt, ist es ein Prozessermittler und einer der ehemaligen RTLM-Moderatoren, Georges Ruggiu. Der Ermittler befragt den Radiomoderator, zu seinem Beginn beim Radio, zu seiner Motivation für die ideologische Radioarbeit und über vorangegangene Lügen bei den Ermittlungsarbeiten. Das Gespräch ist ausschnitthaft und während der gesamten Unterhaltung schauen beide frontal ins Publikum, ohne jedweden Blickkontakt zueinander aufzunehmen. Der Dialog wechselt sich mit einem weiteren Ermittlungsgespräch ab, welches mit der Radiomoderatorin Valerie Bemeriki geführt wird und bei dem sie zu ähnlichen Hintergründen und ihrem Verhältnis zu Herrn Ruggiu Auskunft geben muss. Diesem Verhörwechsel folgt nach einer Ablende eine Reihe kurzer Zeugenberichte, bei denen eine internationale Journalistin, ein Exilierter, ein weiterer Überlebender und erneut Georges Ruggiu von ihren Eindrücken des Radio RTLM, dem Ausbruch des Genozids und den brutalen Ermordungen erzählen. Die Figuren berichten emotionslos von ihren Geschichten, stehen dabei

---

<sup>260</sup>Vgl.: IIPM: Pressemappe zu 'Hate Radio', auf: [http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/11/PI\\_HATE-RADIO\\_20110831-1.pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/11/PI_HATE-RADIO_20110831-1.pdf), S. 5, (Stand 25.01.2014).

frontal zum Publikum gerichtet und werden teilweise von Schauspielern verkörpert, welche zuvor noch andere Rollen spielten.

Nachdem die Projektion endet, werden die Jalousien hochgefahren, sodass sich das Innere des mittig positionierten Quaders auf der Bühne offenbart. Es handelt sich um einen gläsernen Kasten in dem sich zwei Räume befinden, die zu den Zuschauerseiten offen einsehbar sind. Innerhalb dieser befinden sich fünf Figuren, welche für wenige Sekunden im Freeze erstarrt bleiben. In dem Größeren der beiden Räume steht ein Rundtisch mit Mikrofonen an dem zwei der Figuren sitzen, ein weiterer Moderator steht an der äußeren Glasfassade und blickt in Richtung einer Zuschauerhälfte und neben ihm lümmelt ein Soldat mit Maschinengewehr im seinem Stuhl. Im kleineren Zimmer, einer Technikkabine, die durch ein Fenster mit dem anderen Raum verbunden ist, begrüßt der DJ nach dem Aufbrechen des Freeze die Radiohörerschaft und spielt dazu zentralafrikanische Popmusik ein. Die Moderator-Figuren, bestehend aus drei ruandischen Hutu-Extremisten und einem Italo-Belgier, sind sehr unterschiedlich gekleidet mit Anzug, Trainingsjacke, Hemd in Tarnoptik oder ärmellosem T-Shirt. Die Räume wurden naturalistisch ausgestattet, mit Klimaanlage und Dämmmatten an der Wand, Papierkorb, Getränketisch, Flipchart, Musikboxen und unbenutzten Stühlen im Raum. In der Technikkabine befinden sich zudem diverse Aufnahme- und Abspielgeräte, Computertechnik und ein Telefon. Die Räume sind mit Neonlichtern beleuchtet und insgesamt wird das Bild eines normalen Radiostudios der 90er Jahre vermittelt, welches durch einen Glaskasten betrachtet werden kann. Die sich nun anschließende Wiederdarstellung einer Abend-Sendestunde des RTLM ist eine Mischung aus Plaudereien der Moderatoren, Nachrichten und Popmusik der 90er. Es wird Bier getrunken, geraucht, viel gelacht und somit ein ausgelassener Eindruck erweckt. Doch die nationale und internationale Berichterstattung erweist sich nicht nur als einseitig, sondern auch propagandistisch und wird dementsprechend verdreht dargestellt. Die verfolgte Gruppe der Tutsi wird von den drei Moderatoren Georges, Valerie und Kantano als 'Kakerlaken' bezeichnet und soll vernichtet werden. Der Völkermord scheint zu diesem Zeitpunkt bereits begonnen zu haben, da allen Kämpfenden an den Straßensperren

im Land, Mut und Durchhaltevermögen zugesprochen wird. In die hetzenden Moderatorenberichte gliedern sich ein Geschichtsquiz mit Live-Zuschaltungen von Zuhörern, Aufrufe zu Musikwünschen und die Verlesung einer Liste von Flüchtigen, welche gejagt, gefoltert und ermordet werden sollen. Außerdem ruft ein 11-jähriger Hörer an, der von vier flüchtigen Tutsi-Rebellen erzählt, die er nun melden möchte, damit sie von den Hutu verfolgt werden können. Es ergibt sich innerhalb der Sendestunde ein Konstrukt aus Hassparolen, Witzen, ausgelassener Musik und subjektiver Berichterstattung, welches durchaus modern und interaktiv wirkt. Die Hetze scheint sich dabei unterschwellig in das erheiternde Programm zu mischen, ist aber anhand der klar gewählten Worte der Moderatoren nicht zu verkennen. Zudem wird im Studio sehr professionell gearbeitet, denn der Flipchart bietet eine Übersicht zu einzelnen Programmpunkten und auch technisch scheint jeder Beteiligte sein Handwerk zu verstehen. Während der gesamten Sendestunde bleibt die vierte Wand schauspielerisch aufrecht erhalten, welche zudem visuell durch die Glasfassade zwischen Bühne und Zuschauerraum verdeutlicht wird. Zum Schluss der Wiederdarstellung der Radiosendung wird wie jeden Abend das Lied „Le dernier slow“ gespielt, das während des Völkermords zu einer Art Hymne für die Hutu-Kämpfer wurde. Mit dem Ende des Songs stehen alle Figuren wieder an dem Platz, an dem die Wiederdarstellung begonnen hat und verfallen erneut ins Freeze, woraufhin die Jalousien am Glasblock herunterfahren und die projizierte Zeugenberichterstattung, wie auch die Verhöre fortgesetzt werden. Bei diesen wird nun hauptsächlich thematisiert, was nach dem Genozid geschehen ist. So befragt der Ermittler den Moderator Georges Ruggiu zu seinem im Nachhinein veröffentlichten Buch zum Radio RTLM und Valerie Bemeriki zu ihrer Gefangennahme und ihrer Reue. Danach erscheinen erneut Schriftprojektionen, die vom Verbleib der damaligen Moderatoren erzählen und gefolgt sind von Schilderungen der Journalistin, des Exilierten und zwei Überlebenden, welche von ihren Erfahrungen nach dem Völkermord berichten und rückblickende Gefühle offenbaren. Außer den deutschen Schriftprojektionen wird während des gesamten Stückes ausschließlich auf Kinyarwanda (der Nationalsprache Ruandas) und Französisch (der Kolonialsprache) gesprochen. Der Zuschauer kann den

Inhalten der Texte durch eingeblendete Übertitel folgen, während er das Geschehen auditiv über sein Headset wahrnimmt. Nach den Zeugenberichten endet die Projektion und damit auch die Theaterinszenierung.

### **6.2.2. Das ruandische Radio RTL 1994**

Zur Analyse des 'Hate Radio' Projekts, muss erst einmal die Bedeutung und Wirkung des damaligen Senders RTL 1994 betrachtet werden. Aufgrund dessen, dass nur ca. 30 Prozent der Bevölkerung lesen konnte,<sup>261</sup> war das Radio ein wichtiges Informationsmedium. Fernsehgeräte waren viel zu teuer und ein eigenes Fernsehprogramm für Ruanda gab es nicht. Da sich die Regierung dessen bewusst war, verteilte sie in großem Maße Radiogeräte, um die Bevölkerung mit dem landeseigenen Regierungssender, genannt 'Radio Rwanda', leichter erreichen zu können. Dies war damals der einzige existierende Radiosender, der weniger Wert auf Unterhaltung legte, sondern vorrangig zur Wissensvermittlung und Verbreitung von Neuigkeiten diente. Im Sommer 1993 ging das Radio RTL 1994 das erste Mal auf Sendung und war für das streng katholisch geprägte Land ein echter Skandal.<sup>262</sup> Es sorgte aufgrund des provokanten Moderationsstils, der Witze und der modernen Pop-Musik für Aufsehen, wurde aber aufgrund seines Unterhaltungsfaktors und seiner Interaktivität, da es Hörer ins Programm einbezog, schnell angenommen.<sup>263</sup> Das Sendestudio befand sich in der Hauptstadt Kigali, erreichte aber aufgrund des zuvor gut ausgebauten Radionetzes alle Teile des Landes. Der Sender war regierungsunabhängig, daher gestalterisch vollkommen frei, und orientierte sich an amerikanischen oder europäischen Radiosendern, weswegen er schnell beliebter als das Regierungsradio wurde.<sup>264</sup> Englischsprachige Sender der Nachbarländer verstanden die Ruander oftmals nicht, da in ihrem Land fast ausschließlich die Nationalsprache Kinyarwanda und die Kolonialsprache Französisch gesprochen wurde. Dadurch besaß das RTL 1994

---

261 Vgl.: Hooge, Heiko: „Uganda, Ruanda“, Reisebuchverlag Iwanowski, S. 123.

262 Vgl.: Rau, Milo/ Bossart, Rolf: „Wenn aus Wasser Eis wird“, im Begleitheft des IIPM zu dem Stück 'Hate Radio', S. 7-10.

263 Ebd.

264 Vgl.: Sendungsmittschnitt auf Deutschlandfunk: Theißen, Hermann/ Rau Milo: „Hate Radio“, vom 27.03.2012, Text unter: [http://www.deutschlandfunk.de/hate-radio.1247.de.html?dram:article\\_id=190474](http://www.deutschlandfunk.de/hate-radio.1247.de.html?dram:article_id=190474), (Stand 25.01.2014).

einige Alleinstellungsmerkmale wodurch sein Einfluss innerhalb kürzester Zeit enorm groß wurde. Bereits wenige Wochen nach Sendebeginn nahm das RTLM viel politischere Züge an, verbreitete mit seinen insgesamt zehn Moderatoren nach wenigen Monaten bewusst rassistische Ideologie und wurde somit zu einem Propagandaapparat für den Völkermord.<sup>265</sup> Anfang April 1994 rief es offiziell den Krieg aus und blieb während des gesamten Genozids federführender Bestandteil. Milo Rau recherchierte für 'Hate Radio' ähnlich umfangreich, wie es bereits bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' der Fall war. Er nutzte alte Sendungsmitschnitte des RTLM, Zeitdokumente wie extremistische Zeitungen und die in Ruanda geführten Interviews mit Zeitzeugen.<sup>266</sup> Von den Gesprächen, waren vor allem die mit der ehemaligen Moderatorin Valerie Bemeriki, welche im Gefängnis in Ruandas Hauptstadt sitzt, von Bedeutung. Sie konnte als ehemaliges Mitglied des Senders viele interne Einblicke eröffnen, das Programmsystem erklären und dabei helfen das Studio zu rekonstruieren.<sup>267</sup> Außerdem zog das IIPM die Gerichtsprotokolle und Videoaufnahmen der Arusha- Prozesse von 2000 heran, bei dem Verfahren gegen 'Hassmedien' des ruandischen Völkermords geführt wurden, und informierte sich anhand der umfangreichen Erinnerungs- und Erklärungsliteratur zu Ruandas Genozid von Jean Hatzfeld und Jean-Pierre Chrétien.<sup>268</sup> Aus dem gesamten Material formten Milo Rau und Jens Dietrich die Zeugenaussagen und Gerichtsdialoge im Stück und rekonstruierten eine Sendestunde von Radio RTLM. Das Stück war ursprünglich auf französisch verfasst, wurde aber mit den Schauspielern im Inszenierungsprozess teilweise auf Kinyarwanda übersetzt und schließlich zweisprachig aufgeführt.<sup>269</sup>

### **6.2.3. Formbetrachtung und Analyse von 'Hate Radio'**

'Hate Radio' ist ein dreigeteiltes Stück, welches mit Verhörsausschnitten und Zeugenaussagen beginnt, im Hauptteil der Inszenierung eine Sendestunde des

---

265Vgl.: Wahl, Christine: „Die Wahrheit der Wiederholung“, Theater heute, Mai 2012, S. 25.

266Vgl.: Wille, Franz: „Der geballte Charme des Genozids“, Theater heute, Heft Nr. 2, Februar 2012, S. 6-9.

267 Vgl.: Wahl, Christine: „Die Wahrheit der Wiederholung“, Theater heute, Mai 2012, S. 26.

268Vgl.: Anmerkungen zum Text von 'Hate Radio', S. 2; verfügbar zum Download, auf: <http://international-institute.de/?p=345>, (Stand 15.01.2014).

269Ebd.

RTLTM wiederdarstellt und mit dem erneuten Aufgreifen von Zeugenaussagen die Theatervorstellung schließt. Das Stück besitzt also eine einleitende und abschließende Rahmung aus Zeugenberichten, die Hintergrundinformationen zum Genozid 1994 geben und sowohl Opfer als auch Täter sprechen lassen.<sup>270</sup> Die Umsetzung ähnelt hierbei sehr dem Prolog von 'Die letzten Tagen der Ceausescus', da die Zeugen auch hier mittels einer Projektion erscheinen, dabei in alltäglicher Kleidung lebensgroß an abgegrenzte Wände (hier Jalousien) geworfen werden und dem Zuschauer frontal von den Erlebnissen während des Völkermords berichten. Bei 'Hate Radio' wurden jedoch zusätzlich Auszüge von Verhören der Arusha-Prozesse im Jahr 2000 eingebaut, um so auch Täteraussagen in die Zeugenberichte zu integrieren. Dabei wählte das IIPM Ausschnitte der Prozesse, bei denen die Moderatoren größtenteils zu ihrer moralischen Haltung im Bezug auf ihre Taten befragt werden. Die Antworten fallen sehr unterschiedlich aus, da Georges Ruggiu sich zu seiner Schuld bekennt, die Moderatorin Valerie Bemeriki jedoch hinter ihren Taten steht und sie verteidigt. Es wird hierbei also kein Stereotyp als Täter, sondern eine Sammlung aus unterschiedlichen Ansichten präsentiert. Des weiteren berichtet eine externe Journalistin und ein Kriegsflüchtling, wodurch eine ähnliche Collage wie bei der Ceausescu- Arbeit des IIPM entsteht. Dort wurden die Zeugenaussagen jedoch exakt aus den zuvor geführten Interviews entnommen, verdichtet und von den entsprechenden Zeugenfiguren vorgetragen. Bei 'Hate Radio' sind es laut Milo Rau

[...] allegorische Figuren, gefügt aus den Erzählungen Hunderter verschiedener Zeitzeugen und dem, was während des Schreibens und während der Proben und Aufführungen als künstlerische Wahrheit von meiner und von der Seite der Schauspieler und ruandischen Zuschauer hinzukam.<sup>271</sup>

Die Zeugenfiguren sind hier also fiktive Schöpfungen, auch wenn sie auf dokumentarischem Stoff aufbauen. Ein weiterer Unterschied zu 'Die letzten Tage der Ceausescus' ist der Verzicht auf das Einbauen von überliefertem filmischen Material. Da es vom Studio des RTLTM keine Filmaufnahmen gab, hätte Milo Rau nur die Möglichkeit gehabt, Filmausschnitte der Moderatoren-Verhöre bei den Arusha- Prozessen oder Aufnahmen der Ermordungen während des Krieges zu

<sup>270</sup>Auf die Rahmung durch Zeugenaussagen wurde bei der Aufführung in Ruanda verzichtet.

<sup>271</sup>Vgl.: Anmerkungen zum Text von 'Hate Radio', S. 2; verfügbar zum Download, auf: <http://international-institute.de/?p=345>, (Stand 15.01.2014).

zeigen. Die Filmdokumente der Prozesse sind jedoch nur von Einzelpersonen bei der tansanischen Regierung einzusehen und liegen für die breite Bevölkerung unter Verschluss.<sup>272</sup> Und mit dem Einblenden von Bildern körperlicher Gewalt könnte das Risiko bestehen, vom gesetzten Fokus der Systembetrachtung des Propagandaapparats abzudriften und beim Zuschauer zu starke emotionale Regungen hervorzurufen. Die Rahmung der Wiederdarstellung der Sendestunde des RTLTM ist also rein erzählerisch, leitet zu Beginn des Theaterstücks in die Thematik ein und beendet die Aufführung mit Nachbetrachtungen von Zeugen zum Genozid. Dabei wird eine breiter Überblick von Eindrücken gegeben, ohne dabei in eine bestimmte Richtung zu lenken, oder sogar zu werten. Damit besitzt der einleitende Teil der Zeugenaussagen viele Ähnlichkeiten zum Prolog bei der Ceausescu-Arbeit, ist insgesamt aber freier bearbeitet wurden und beinhaltet mehr fiktive Elemente und sogar fiktive Figuren.

Nach dem ersten Teil der Arbeit folgt die Wiederdarstellung einer Sendestunde des RTLTM. Dabei kommt es auch bei diesem Stück zwischen den Zeugenaussagen und der Wiederdarstellung, zur Begegnung von Erinnern und Wiederholung in Kierkegaards Sinne.<sup>273</sup> Es ergibt sich an dieser Stelle jedoch die Frage, wie detailgetreu die Wiederholung dieser Sendestunde vorgenommen wurde. Betrachten wir die Anzahl der Figuren, die Kulisse des Sendestudios, die Kostüme und den Handlungsablauf, so muss als erstes festgestellt werden, dass das Nachvollziehen der Korrektheit in der Wiedergabe sich hier schwieriger gestaltet als bei 'Die letzten Tage der Ceausescus', da kein überliefertes Videomaterial vom Sender vorhanden ist. Wir wissen jedoch, dass die Rekonstruktion des Sendestudios mithilfe von der Moderatorin Valerie Bemeriki durchgeführt wurde, welche jegliche Details genau schildern konnte. Das somit entstandene Raummodell vom Studio wurde mit einem überlieferten Foto<sup>274</sup> abgeglichen und schließlich an die Bühnenpräsentation angepasst, indem klarere räumliche

---

272Kraler, Alber: „Lösungen für die gesplante Gesellschaft“, in: *Stichproben*, Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien, 3/2002, auf:

[http://stichproben.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/p\\_stichproben/Artikel/Nummer03/Nr3\\_Kraler.pdf](http://stichproben.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_stichproben/Artikel/Nummer03/Nr3_Kraler.pdf), S. 16- 21, (Stand 15.01.2014).

273Vgl.: Kierkegaard, Søren: „Die Wiederholung“, S. 3.

274Vgl.: Foto auf Homepage des IIPM: [http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/08/HateRadio5\\_801x3401.jpg](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/08/HateRadio5_801x3401.jpg), (Stand 15.01.2014).

Abtrennungen und Aussparungen von Seitenwänden vorgenommen wurden. Die naturalistische Raumgestaltung mit der Integration vieler ungenutzter Details, wurden nach Bemerikis Erzählungen zum Alltagsgeschehen im Studio eingefügt. Bei der weiterführenden Betrachtung der Figuren im Stück fällt auf, dass lediglich vier von ursprünglich zehn Moderatoren wiederdargestellt werden.<sup>275</sup> Dies ist darauf zurückzuführen, dass während einer Sendestunde nie alle Moderatoren anwesend waren und Milo Rau die Bekanntesten und politisch Extremsten (Valerie Bemeriki, Kantano Habimana, Georges Ruggiu, DJ Joseph) herausgreifen und ausstellen wollte. Ihr damaliges Aussehen konnte anhand von Photos rekonstruiert werden,<sup>276</sup> an denen sich Maske und Kostüm fürs Stück orientierten. Die Wahl der Kostüme, wie auch den genauen Handlungsablauf bestimmte Milo Rau jedoch vollkommen frei, wie er in den Anmerkungen zum Stücktext beschreibt.

Die hier abgedruckte Abendsendung des RTL M hat es nie gegeben, sie ist eine Kondensation aus Tausenden von Sendestunden, aus Pamphleten, Erinnerungen, dialogisierten Aussagen von Moderatoren und Hörern [...]. Nicht alle Worte wurden genauso gesprochen, wie sie hier geschrieben stehen. Und doch ist nichts mutwillig erfunden.<sup>277</sup>

Wenn wir nun also davon sprechen, dass es sich um eine Wiederdarstellung einer Sendestunde handelt, sollte davon ausgegangen werden, dass sich diese Wiederholung des Sendungsausschnitts als Reenactment bezeichnen lässt. Beziehen wir nun aber das Zitat von Milo Rau ein, welches beschreibt, dass die präsentierte Konzeption der Sendestunde so nie stattgefunden hat, handelt es sich dann um eine andere dokumentarische Form, oder kann die hier gewählte Wiederdarstellung trotzdem als Reenactment bezeichnet werden?

Ziehen wir die zwei wichtigsten Grundeigenschaften eines Reenactments aus Kapitel vier heran, welche besagen, dass das aufgegriffene Originalgeschehen im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft verankert und mit Dokumenten belegbar sein muss,<sup>278</sup> so erfüllt die nachgestellte Sendestunde bei 'Hate Radio' beide Faktoren. Die vorliegenden Beweismittel/ Quellen zum 'Hate Radio'-

---

275Vgl.: vorliegende Arbeit S. 79/80.

276Fotobeispiele im Begleitheft des IIPM zum Stück 'Hate Radio', S. 15, 20, 22.

277Anmerkungen zum Text von 'Hate Radio', S. 2; verfügbar zum Download, auf: <http://international-institute.de/?p=345>, (Stand 15.01.2014).

278Vgl.: vorliegende Arbeit S. 28.

Projekt wurden bereits ausführlich beschrieben und zum kollektiven Gedächtnis lässt sich sagen: Auch wenn die Weltbevölkerung nicht von dem Einfluss des Radiosenders wusste, so doch die ruandische Bevölkerung. Erinnern wir uns an die These von Carl Hegemann in Kapitel fünf, in der er beschrieb, dass Gesellschaften unabhängig voneinander eigenen Erfahrungen machen können und somit auch ein eigenes gemeinschaftliches Gedächtnis ausbilden,<sup>279</sup> so lässt sich diese Erkenntnis auch auf die ruandische Gesellschaft beziehen. Die Ruander sind zwar als Teil der Weltbevölkerung zu betrachten, grenzen sich jedoch mit Geschehnissen, welche vor der Weltöffentlichkeit verborgen bleiben, als einzelne Gemeinschaft innerhalb der Weltbevölkerung ab, so wie es andere Länder auch tun und bilden somit ihre eigene gesellschaftliche Erinnerung.

Zur Klärung, ob es sich bei 'Hate Radio' trotz der Veränderungen durch Milo Rau um ein Reenactment handelt, soll ein weiterer Punkt in Betracht gezogen werden. Schauen wir uns den Zeitraum des aufgegriffenen Originalgeschehens an, so unterscheidet er sich mit der Gesamtdauer von einem Jahr enorm von dem einstündigen Prozess bei 'Die letzten Tage der Ceausescus'. Das RTL M produzierte innerhalb dieser großen Zeitspanne jeden Tag neue Sendungen und bot daher eine unglaubliche Fülle an Stoff für eine Wiederdarstellung. Milo Rau griff aus dieser Materialmenge die wichtigsten Momente heraus, fügte sie im Rahmen seiner Textkonzeptionierung und Regiearbeit zusammen und arrangierte sie zielgerichtet.<sup>280</sup> Hierbei war es wichtig, möglichst viele Unterhaltungs- und Propagandamethoden (wie Nachrichten-Berichterstattung, Geschichtsquiz, Anrufer- Liveschaltung, bunte Musikauswahl, Hetzreden, etc.) zu der wiederdargestellten Sendestunde zu verdichten. Erst dadurch gelang es dem IIPM, einen weitreichenden Überblick vom Machtapparat 'Radio' im Genozid 1994 zu eröffnen und damit eine Erscheinungsform rassistischer Gewalt und dessen Propagandasystem zur Beobachtung offenzulegen.

Da sich bei der Verdichtung ausschließlich auf überlieferte Dokumente und Zeugenaussagen bezogen wurde, betont der Regisseur, dass bei der Wieder-

---

279Vgl.: Hegemann, Carl: „Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005“, Theater der Zeit Recherchen 28, S. 18.

280Vgl.: Wahl, Christine: „Die Wahrheit der Wiederholung“, Theater heute, Mai 2012, S. 25.

darstellung der Sendestunde durchaus von einem Reenactment zu sprechen sei. Da es sich hierbei um die künstlerische und nicht historische Variante dieser Form handelt, kann das IIPM einen gewissen gestalterischen Spielraum nutzen. So beschreibt Milo Rau:

Reenactment ist vielleicht insofern ein irrtümlicher Begriff, als viele glauben, es handle sich dabei einfach um die Wiederholung eines Bildes oder die Wiederaufführung eines Ereignisses. Für mich ist ein künstlerisches Reenactment – im Unterschied zu einem historischen [...] - überhaupt erst die Herstellung eines Ereignisses; eine Rekonstruktion von etwas, was es irgendwann vielleicht mal gegeben hat, aber in der Bedeutungsweite von jetzt.<sup>281</sup>

Wie das Zitat andeutet, bezieht sich ein Reenactment vor allem auf die Gegenwart, da das wieder dargestellte Ereignis auf seine Relevanz in der Jetztzeit geprüft werden soll.<sup>282</sup> Daher sind einige Anpassungen bei der Wiederdarstellung durchaus als legitim anzusehen. Das RTL-M orientierte sich zwar an westlichen Programmen, war nach Milo Rauss Aussagen jedoch mit seinem Gesamtprogramm nach heutigen Maßstäben zu 'langfädig' und schlichtweg langweilig.<sup>283</sup> Deshalb verlieh er dem gesamten Programm ein schnelleres Tempo, welches damit an gegenwärtige Verhältnisse eines Radioprogramms angepasst werden konnte. Somit nimmt der Regisseur „[...] eine Umstrukturierung der Vergangenheit für die Bedürfnisse eines (zeitgenössischen) Publikums“<sup>284</sup> vor und ermöglicht erst dadurch die angesprochene Prüfung der vergangenen Ereignisse in der Gegenwart. Ein weiteres Ziel des Regisseurs war es, das Thema aus Afrika herauszuholen und es zu einem weltweiten Problem der 90er- Generation zu machen.<sup>285</sup> Dazu veränderte er das Musikprogramm und orientierte Kostüme, wie auch die Raumgestaltung an internationalen Trends von vor 20 Jahren. So wird im Reenactment neben ost- und zentral-afrikanischen Liedern auch Nirvanas „Rape Me“ gespielt, die Figur Valerie Bemeriki durch ein Nelson-Mandela-T-Shirt gekleidet und der DJ-Pult von Musikpostern des Rappers „2Pac“ aufgewertet. Für diese Gestaltungen bei der Wiederdarstellung, gibt es beim Originalmoment keine

---

281 Zitat von Milo Rau, in: Wahl, Christine: „Die Wahrheit der Wiederholung“, Theater heute, Mai 2012, S. 25.

282 Vgl.: vorliegende Arbeit S. 28.

283 Bossart, Rolf/ Rau, Milo: „Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt“, in: *Die Enthüllung des Realen*, S. 19.

284 Arns, Inke/ Horn, Gabriele (Hrsg.): „Strategien des Reenactment“, in: *History Will Repeat Itself*, S. 36-63, hier S. 49/50.

285 Vgl.: vorliegende Arbeit S. 72.

basierenden Quellen,<sup>286</sup> sie können jedoch auch nicht hundertprozentig ausgeschlossen werden. Wichtig war dabei nur, die Grundstrukturen des Senders nicht allumfassend zu ändern, sondern einzelne Teile nahezu unbemerkt anzupassen, um damit die Relevanzprüfung des Originalereignisses in der Gegenwart zu vereinfachen. Auf grundlegende Änderungen, wie das Hinzufügen eines künstlichen Spannungsbogens wurde verzichtet. Die Einfügungen, die mit der künstlerischen Gestaltung vorgenommen wurden, dienten vorrangig zur Erzeugung einer Atmosphäre, welche die Zuschauer in das geschichtliche Ereignis eintauchen, d.h. Geschichte erleben lässt.<sup>287</sup> Da diese Art der Atmosphäre bereits bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' ausführlich beschrieben wurde,<sup>288</sup> soll an dieser Stelle nicht noch einmal vertiefend darauf eingegangen werden.

Einhergehend mit der künstlerischen Gestaltung, erzeugte das IIPM aber auch bewusste Widersprüche, wie beispielsweise Valerie Bemerikis Hassparolen in Kombination zu ihrem Tshirt zeigen, auf dem der südafrikanischen Anti-Apartheids- Kämpfer abgedruckt ist, welcher als Symbol für Gleichheit, Gerechtigkeit und Frieden aufgefasst wird. Es ist zwar auch hierbei nicht komplett auszuschließen, dass es diese Konstellation in Wirklichkeit gegeben hat, doch im Stück wird diese Gegensätzlichkeit eingesetzt, um jeder einseitigen Darstellung und einer damit verbundenen Wertung entgegenzuwirken. Dazu zählt auch die Unterschiedlichkeit der Kostüme der einzelnen Moderationsfiguren, welche in Militärs- oder Joggingjacke, Hiphop-Outfit oder Anzug gezeigt werden. Wie zuvor bei den Zeugenfiguren, soll auch hier kein Stereotyp von Tätern erzeugt, sondern die Verschiedenheit der Beteiligten ausgestellt werden. Damit folgt das IIPM dem im Manifest vermerkten Grundsatz der „vollkommenen Objektivität“<sup>289</sup> und dem Ausstellungscharakter eines Reenactments. Das Stück und im Speziellen die Wiederdarstellung, wird nicht in eine bestimmte Richtung gelenkt, sondern stellt allein die Abläufe eines vergangenen Ereignisses dar. Diesen Ausstellungscharakter signalisiert auch der Glaskasten um das Radiostudio bei der

---

286Bossart, Rolf/ Rau, Milo: „Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt“, in: *Die Enthüllung des Realen*, S. 22.

287Vgl.: Fellmann, Christoph: „Die tieferen Schichten der Wahrheit“, in: Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, Theater der Zeit 2013, S.41-43, hier S. 41/42.

288Vgl.: vorliegende Arbeit S. 68-70.

289Vgl.: vorliegende Arbeit S. 33/34.

Wiederdarstellung, welches einen Eindruck, wie bei einem hinter Glas gehaltenem Gemälde oder Gegenstand in einem Museum erweckt. An einem solchen Ort werden jedoch tote Bestandteile der kulturellen Vergangenheit archiviert und zugänglich gemacht, wohingegen das Reenactment belebte Ereignisse zeigt. Wichtig ist hierbei aber, dass in beiden Fällen Geschichte unkommentiert ausgestellt wird, um sie bei der Betrachtung für sich selbst sprechen zu lassen.<sup>290</sup> Um diesen Ausstellungscharakter zu unterstützen, wird während des gesamten Radio- Reenactments die unsichtbare vierte Wand aufrecht erhalten, wodurch der Zuschauer das wiederdargestellte Geschehen unbeteiligt beobachten kann. Mit dem umrahmenden Glaskasten weist die hier vorliegende Wiederholung gestalterische Ähnlichkeiten zu der bereits benannten Arbeit 'The Milgram Reenactment' auf. In dieser, wurden Experimente aus den 60er Jahren wiederdargestellt, bei denen gesellschaftliche Machtverhältnisse untersucht werden sollten. Um den Experimentier- und Ausstellungscharakter mit dem Reenactment zu visualisieren, wurde auch hier eine Glasscheibe zwischen dem Publikum und der Wiederdarstellungskulisse montiert.<sup>291</sup> Bei 'Hate Radio' ist neben der optischen Beeinflussung durch den Glasbau auch die veränderte, leisere Akustik von Bedeutung. Die Zuschauer haben während der gesamten Reenactment- Stunde Kopfhörer auf, worüber sie alle akustischen Elemente der Wiederdarstellung erfassen. Dadurch gelingt es die Wahrnehmung von Radiomedien zu imitieren, welche sich ausschließlich auf eine auditive Wirkung beschränkt. Darüber hinaus wird es anhand des gezeigten Studiogeschehens im Reenactments möglich, das für die Öffentlichkeit sonst Unsichtbare, sichtbar zu machen. Im Falle des Radio RTL M bedeutet dies, dass den führenden Stimmen dieses Propagandaapparats ein Gesicht gegeben und die Maschinerie hinter den ausgestrahlten Sendungen offengelegt wird. Anhand dessen wird der Wahrnehmungsbereich bei der Betrachtung erweitert und verstärkt, da neben dem Zuhören auch das Zuschauen als Wahrnehmungssinn hinzukommt. Die benannte

---

290Vgl.: Siegmund, Gerald: „Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität“, in: Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian: *Rimini Protokoll. Experten des Alltags*. S. 182-205, hier S. 183.

291Vgl.: Arns, Inke: „Strategien des Reenactment“, in: *History Will Repeat Itself*, S. 36-63, hier S. 44.

Sichtbarmachung des Radioapparats mit seinen wichtigsten Beteiligten meint jedoch nicht, dass die echten Moderatoren von 1994 bei der Wiederdarstellung der Sendestunde beteiligt sind, sondern dass Darsteller die Moderator-Figuren spielen. Um daher keinerlei Vermischung von den Schauspielern und deren verkörperten Figur von Seiten der Zuschauer zu gefährden, wirkt die Inszenierung mit Doppelrollen entgegen. Ähnlich wie bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' nehmen einige der Schauspieler zu Beginn und zum Schluss der Arbeit andere Rollen ein, als bei dem Reenactment. Damit wird dem Zuschauer keine Möglichkeit gegeben, die realen Schauspieler mit ihren Rollen zu assoziieren, welche zwar auf dokumentarischem Stoff beruhen, trotz dessen aber ein Teil des fiktiven Theaterstücks sind. Milo Rau war es dennoch wichtig, dass die Darsteller persönliche Beziehungen zum ruandischen Genozid von 1994 aufweisen. Dabei wollte er jedoch nicht auf die Professionalität von Schauspielern verzichten und suchte schließlich ausgebildete Darsteller mit entsprechendem biographischen Hintergrund. So kam er beispielsweise zu dem Darsteller Dorcy Rugamba, welcher in Ruanda geboren wurde und im Völkermord den Großteil seiner Familie verlor. Durch den persönlichen Bezug der Schauspieler zu den wiederdargestellten Ereignissen und der Erhaltung der ursprünglichen Sprachen im Stück, wird dem Zuschauer eine gewisse Glaubhaftigkeit zu dem Gesehenen vermittelt. Damit werden bei 'Hate Radio' sogenannte 'Experten des Alltags' auf die Bühne gebracht, welche aufgrund der gewählten Darstellungen zwar nicht mit ihren verkörperten Rollen, aber mit den thematisierten Geschehnissen verschmelzen.<sup>292</sup>

Betrachten wir die Arbeit in seiner Gesamtheit, so verfolgt Milo Rau mit 'Hate Radio' das Ziel, einen prägenden Kriegsmoment der weltweiten Geschichte aufzugreifen und eine darin aktive mediale Propagandamacht mit ihren Propagandastrategien, wie auch den Denkweisen der Beteiligten, offenzulegen. Dies setzt das IIPM mit einem künstlerischen Reenactment einer Sendestunde des Hassradios um, welches von fiktiven Zeugenberichten gerahmt wird. Dabei hat der Zuschauer die Möglichkeit, die Wiederdarstellung einer Sendestunde des propagandistischen Radiosenders RTLM mitzuverfolgen, ohne jedoch in das Geschehen eingreifen zu können. Dies war auch bei 'Die letzten Tage Ceausescus'

<sup>292</sup>Vgl.: vorliegende Arbeit S. 1.

der Fall, wird hier aber anhand der Glaswände zusätzlich optisch untermauert. Die so entstandene räumliche Distanz ist quasi als eine Verkörperung der zeitlichen Distanz zum weit zurückliegenden Originalereignis zu verstehen.

Milo Rau hat die Thematik des Genozids aufgegriffen, in der Annahme, dass sich solche rassistischen Gewalttaten in der zukünftigen Menschheitsgeschichte wiederholen werden, da Gewalt und Rassismus immer Bestandteil in einer Gesellschaft sind. So vertritt er den Standpunkt: „Wenn die Geschichte etwas lehrt, dann, dass der Mensch immer so sadistisch ist, wie das Gesetz es ihm erlaubt.“<sup>293</sup> An diesen Wiederholungsgedanken scheint sich auch das Reenactment zu orientieren, da die Wiederdarstellung exakt im gleichen Moment endet, wo sie begonnen hat und dem Zuschauer auf diese Weise die Endlosschleife solcher geschichtlichen Momente aufzeigen kann.

Es gibt zudem eine weitere Arbeit des IIPM, welche sich mit solchem rassistischen Gedankengut beschäftigt. Gemeint ist hierbei die Produktion 'Breiviks Erklärung', welche sich mit der Ideologie eines Massenmörders befasst. Diese Arbeit soll nun als drittes Projekt des IIPM herangezogen werden, um es auf seine dokumentarische Umsetzung und Aufführungsform hin zu untersuchen. Bei der Betrachtung wird zudem auf Rau's Idee zur 'Enthüllung des Realen' eingegangen und die politische Seite der Arbeit des IIPM betrachtet.

### **6.3. 'Breiviks Erklärung' (2012)**

Die Produktion 'Breiviks Erklärung' gehört zu einem Gesamtprojekt des IIPM, welches im Herbst 2012 ins Leben gerufen wurde und den Namen 'You will not like what comes after America' trägt. Die Hauptidee dahinter ist, die Hintergründe verschiedener Kriege im 20. Jahrhundert zu betrachten und die Rolle Europas für sich vorbereitende Kriege der Zukunft in den Mittelpunkt zu stellen. Das gesamte Projekt wurde mit 'Breiviks Erklärung' eröffnet, mit den 'Berliner Gesprächen' und einzelnen Aktionen im Jahr 2013 weitergeführt und soll bis Ende 2015 mit drei weiteren Theaterprojekten und einer zusätzlichen Gesprächsreihe ergänzt

---

<sup>293</sup>Vgl.: Geisel, Sieglinde: „Die Erforschung des Ungeheuren“, (Stand 19.01.2014):  
[www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne\\_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014).

werden.<sup>294</sup> An dieser Stelle soll jedoch die eröffnende Theaterarbeit 'Breiviks Erklärung' in den Fokus rücken, um sie folgend bei der Untersuchung verschiedener dokumentarischer Modelle des IIPM einzubeziehen.

2011 erfuhr die Weltöffentlichkeit anhand der Medienberichterstattung von einem Massaker in Norwegen, bei dem 77 Menschen starben und hunderte verletzt wurden. Der damalige Täter Anders Behring Breivik entzündete vor dem Regierungsgebäude in Oslo eine Autobombe und tötete noch am gleichen Tag auf der Insel Utöya 69 Jugendliche mit einer Waffe.<sup>295</sup> Nach der Festnahme folgte der Gerichtsprozess am Osloer Amtsgericht im Frühjahr 2012, bei dem Breivik eine Verteidigungsrede verlas und damit versuchte seine Taten zu erklären. Die Rede verdeutlichte seine nationalistische und rassistische Ideologie, seine Verbundenheit zu Terrorgruppen wie der NSU und Al Quaida und seine Idee vom Niedergang Europas aufgrund der Globalisierung.<sup>296</sup> Breivik wird seit seiner menschenfeindlichen Tat in den Massenmedien als „Monster“ oder „Bestie“<sup>297</sup> verschrien und sollte als geistig unzurechnungsfähig erklärt werden, was aufgrund seiner Gegenwehr jedoch nicht umgesetzt wurde. Breivik beharrte darauf, dass die Hintergründe seiner Taten ernst genommen werden sollten, da er kein Terrorist, sondern ein politischer Aktivist sei. Er wurde in Norwegen zu 21 Jahren Haft verurteilt.<sup>298</sup>

Das IIPM griff in dem Projekt 'Breiviks Erklärung' die vor Gericht gehaltene Rede vom zweiten Prozesstag auf, welche bis dahin vom öffentlichen Diskurs innerhalb der Medienberichterstattung ferngehalten wurde. Die Stellungnahme des Täters ist vom Gericht zwar nicht öffentlich gemacht worden, aber laut Milo Rau war das Schriftstück zur Rede im Internet zu finden.

---

294Vgl.: Internetseite des Projekts: „Über: You will not like what comes after America“, auf: [http://www.afteramerica.net/?page\\_id=2](http://www.afteramerica.net/?page_id=2), (Stand 25.01.2014).

295Vgl.: o.V.: „Chronologie der Anschläge in Norwegen. Die drei Stunden zwischen Explosion und Festnahme“, vom 19.08.2011, auf: <http://www.tagesschau.de/ausland/norwegenchronologie100.html>, (Stand 25.01.2014).

296Vgl.: Internetseite des IIPM: „You will not like what comes after America (#1 Breiviks Erklärung)“, auf: <http://international-institute.de/?p=2759>, (Stand 25.01.2014).

297Vgl.: Kaube, Jürgen: „Zurechnung“, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30.11.2011, auf: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/anders-breivik-zurechnung-11546660.html>, (Stand 25.01.2014).

298Vgl.: o.V.: „Urteilsbegründung: Warum das Gericht Breivik für zurechnungsfähig hält“, Spiegelonline vom 24.08.2012, auf: <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/fall-breivik-gericht-in-oslo-haelt-attentaeter-fuer-zurechnungsfahig-a-851944.html>, (Stand 25.01.2014).

Breiviks Erklärung hatte schon lange vor meiner Inszenierung eine riesige Verbreitung im Internet. Jeder kann sie lesen. Mich interessierte es, die Rede als Ganzes auf die Bühne zu bringen, nicht nur in Auszügen, wie es die Medien machten.<sup>299</sup>

Trotz des Vorsatzes, den kompletten Text zu verwenden, verdichtete er das ursprünglich 20-seitige Manuskript auf 13 Seiten, um so die wichtigsten Punkte der Rede herauszugreifen und lies sie von der deutsch-türkischen Schauspielerin Sascha Ö. Soydan verlesen. Die Uraufführung war am 19.12.2012 im Deutschen Nationaltheater in Weimar geplant, wurde jedoch zwei Tage zuvor aufgrund des politischen Inhalts von der Intendanz abgesetzt, worauf das IIPM die Premiere von 'Breiviks Erklärung' in ein nahegelegenes Kino verlagerte.<sup>300</sup> Auch danach blieb das Stück in der Öffentlichkeit umstritten, da das Theaterprojekt einem Massenmörder eine Bühne bieten würde.

Ein ähnliche Arbeit hat es bereits im Jahr 2000 mit dem Film 'Das Himmler-Projekt' von Romuald Karmakar gegeben. In diesem las der Schauspieler Manfred Zapatka eine Rede des nationalsozialistischen Politikers und Reichsführer der SS, Heinrich Himmler, aus dem Jahr 1943 vor. Die dokumentarische Aufnahme wurde weder durch Schnitte unterbrochen noch durch Effekte verändert, sondern bildete die Verlesung einfach ab.<sup>301</sup>

Wie sich die Lesung der Rede bei 'Breiviks Erklärung' genau gestaltet, soll die nachfolgende Inszenierungsbeschreibung und die anschließende Analyse zeigen. Dabei wird auch die politische Bedeutung dieses Projekts näher untersucht.

### **6.3.1. Inszenierungsbeschreibung von 'Breiviks Erklärung'**

Bei dem Theater-Projekt 'Breiviks Erklärung' betritt der Zuschauer einen Raum, welcher einem Konferenzsaal oder Vortragsraum gleicht. Auf der einen Seite befinden sich die Sitzplätze der 'Zuhörer' und auf der anderen Seite ein hölzerner Rednerpult vor einer holzvertäfelten Wand. Am Pult steht die Schauspielerin

---

299Rau, Milo/ Rau, Simone: „Finstere Themen faszinieren mich“, Schweizer Tagesanzeiger vom 30.07.2013, auf: [http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Finstere-Themen-faszinieren-mich/story/22481559?dossier\\_id=2072](http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Finstere-Themen-faszinieren-mich/story/22481559?dossier_id=2072), (Stand 25.01.2014).

300Vgl.: o.V.: „Deutsches Nationaltheater Weimar distanziert sich von Breivik-Performance“, vom 18.10.2012, auf: [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7365%3Adeutsches-nationaltheater-weimar-distanziert-sich-von-breivik-performance&catid=126%3Ameldungen&Itemid=40](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7365%3Adeutsches-nationaltheater-weimar-distanziert-sich-von-breivik-performance&catid=126%3Ameldungen&Itemid=40), (Stand 25.01.2014).

301Vgl.: Interview auf der Internetseite des Regisseurs Romuald Karmakar: <http://www.romuald-karmakar.de/himmler/index.htm>, (Stand 25.01.2014).

Sascha Ö. Soydan, welche von vorn und von oben mit Scheinwerfern beleuchtet wird und vor der eine Kamera aufgebaut wurde, welche auf sie gerichtet ist. Sie trägt Jeans und eine rote Sweatshirtjacke. Während alle im Saal ihre Plätze einnehmen, trinkt die Schauspielerin einen Schluck aus ihrer Wasserflasche und kaut Kaugummi, bis Ruhe im Raum einkehrt. Nun beginnt sie, von den vor ihr liegenden losen Blättern vorzulesen. Dabei richtet sie sich frontal an das Publikum und schaut immer wieder in die vor ihr aufgebaute Kamera. Das dabei entstandene Kamerabild wird mittels einer Projektion zeitgleich vergrößert neben sie an die Wand geworfen und wirkt leicht verzerrt. Sie liest langsam aber fließend, zeigt dabei keine emotionalen Regungen und kaut Kaugummi nebenbei. Durch bewusst gesetzte Pausen und die eingesetzte minimale Mimik werden Akzente im Text gesetzt.

Inhaltlich geht es in dem Manuskript um die öffentliche Deutung von Breiviks Person, durch welche er sich verkannt fühlt und daher mit dieser Stellungnahme entgegentritt. Er berichtet dabei von einer „absurden Dämonisierung“ seiner Person, weil er das größte europäische Attentat seit dem zweiten Weltkrieg verübt habe. So legt er dar, dass er mit der Rede seine Hintergründe zur Tat näher erklären möchte und beginnt danach mit einem Geschichtsvortrag zu Norwegen und Europa aus seiner Sichtweise. Dazu zieht er Aussagen von Philosophen heran, nutzt Studien und eigene Erforschungen, um seine Aussagen möglichst wissenschaftlich begründen zu können. Er thematisiert die Einwanderung von Asiaten und Afrikanern, die Vermischung der Völker allgemein und die Demokratielosigkeit Europas, da nationale Standpunkte nicht frei geäußert werden könnten, obwohl sie nur dem Schutze des Volkes dienen würden. Nach den ersten 20 Minuten der Lesung, entfernt die Schauspielerin Sascha Ö. Soydan ihren Kaugummi und fährt mit dem Vorlesen des Textes fort. Breivik fehle in Europa die politische Unabhängigkeit von Journalisten und Medien im Allgemeinen und daher hätte er sich zu einer aktiven Tat entschieden, um seine Meinung zur Schau zu tragen und sie endlich öffentlich machen zu können. Er befürwortet Taten anderer Nationalisten wie der NSU-Gruppe in Deutschland und bezeichnet sich selbst als Retter vieler Millionen Menschen, weswegen er als Nationalheld

betrachtet werden müsse. Er bedauert das Unverständnis der breiten Öffentlichkeit und sagt einen europäischen Bürgerkrieg voraus, welcher aufgrund des steigenden „Multikulturalismus“ und „Kulturmarxismus“ geschürt würde. Zum Schluss seiner Rede merkt er an, dass alle aufgeführten Inhalte dokumentarisch nachweisbar seien und plädiert daher auf einen gerichtlichen Freispruch. An dieser Stelle endet die ca. 70-minütige Verlesung der Rede von Sascha Ö. Soydan, sie trinkt erneut aus ihrer Wasserflasche und das Licht geht ins Black über, womit 'Breiviks Erklärung' schließt.

### **6.3.2. Formbetrachtung und Analyse von 'Breiviks Erklärung'**

Die hier vorliegende Theaterarbeit ist von ihrem Rechercheaufwand und der künstlerischen Gestaltung weitaus weniger umfangreich als die beiden zuvor analysierten Projekte. Es handelt sich hierbei ausschließlich um die Verlesung der Rede eines Straftäters ohne Prolog, Epilog oder eine andere Rahmung. Trotz dessen bietet die Arbeit viele Analyseansätze, welche nun nähere Betrachtung finden sollen. Außerdem werden wir uns der Untersuchung widmen, welche dokumentarische Darstellungsform das IIPM hier gewählt hat und worin sie sich damit von den 'Die letzten Tage der Ceausescus' und 'Hate Radio' unterscheidet.

Betrachten wir als Erstes den Raum der Lesung. Dort steht die Schauspielerin Sascha Ö. Soydan von allen Seiten beleuchtet an ihrem Pult, die Kamera ist auf sie gerichtet und das damit erzeugte Abbild wird vergrößert neben ihr an die Wand projiziert. Noch bevor die Verlesung der Rede beginnt, wirkt dieser Aufbau wie bei einer Fernsehnachrichtensendung, bei der Zuschauer vor Ort live dabei sein dürfen. Dieser Verdacht bestätigt sich, als die Schauspielerin während des Lesens häufig in die Kamera blickt und den Betrachter des Kamerabildes damit direkt anschaut. Gleichermaßen fallen jedoch Widersprüche dazu auf, da die Leserin Kaugummi kaut, eine Joggingjacke trägt, aus einer Plastikflasche trinkt und aus der Ich-Perspektive vorträgt. Offizielle Nachrichten informieren jedoch objektiv und versuchen jegliche offensichtliche Subjektivierung bei der Berichterstattung zu vermeiden. Diese Tatsache, wie auch die anderen genannten Bestandteile entsprechen weniger der Darstellung einer Nachrichtensprecherin, sondern

vermitteln vielmehr den Eindruck, etwas Alltäglichem beizuwohnen. Ein Widerspruch dazu ist wiederum, dass die Verlesung offensichtlich inszeniert ist. Auch wenn sich die Schauspielerin keiner großen Gesten bedient, so sind ihre gesetzten Pausen, ihr Lesetempo, ihre unterbrechenden Blicke zur Kamera und ihre geringe Mimik bewusst einstudiert. Nichts davon wirkt zufällig. Sie liest den Text nicht zweifelnd, aber auch nicht bestätigend, sondern wertungsfrei. Betrachten wir jedoch den Inhalt der Rede, so scheint dieser der Erscheinung der Schauspielerin zu widersprechen. Der verlesene Text thematisiert inhaltlich den Untergang Norwegens und Europas, aufgrund der Vermischung der Völker und der Islamisierung. Die Schauspielerin ist jedoch türkischer Abstammung, was sich auch in ihrem Erscheinungsbild zeigt, und ihre Vorfahren lebten in einem Land, welches bis heute durch den Islam geprägt ist. Aber warum wählte Milo Rau bei der Verlesung des Textes all diese Widersprüche?

Prinzipiell geht es bei 'Breiviks Erklärung' um die Verlesung der Gerichtsrede eines Massenmörders, welcher darin seine nationalistische und rassistische Ideologie hinter seiner Tat darlegt. Damit folgt diese Theaterarbeit mit dem aufgegriffenen Stoff, den beiden zuvor analysierten Projekten, da alle gesellschaftlich-politische Themen in den Mittelpunkt stellen. Bei 'Die letzten Tage der Ceausescu' war es ein gerichtlich beschlossener Mord am Diktatorenehepaar Rumäniens, welcher zur Befreiung des rumänischen Volkes führen sollte. Bei 'Hate Radio' war es ein Genozid, welcher mit rassistischer Ideologie und zahlreichen Morden das ruandische Volk reinigen sollte. Und bei 'Breiviks Erklärung' sind es die Morde an 77 Menschen aufgrund einer national-rassistischen Haltung. In allen drei Fällen handelt es sich thematisch um Morde, welche politisch motiviert waren und dessen hintergründige Gedanken und Ideologien bei den Arbeiten des IIPM enthüllt werden sollen. Bei der ersten untersuchten Arbeit wurde dies anhand eines reinen Reenactments des verurteilenden Gerichtsprozesses vorgenommen, bei der zweiten Arbeit mit einem verdichteten Reenactment des früheren Hassradios in Ruanda und bei der vorliegenden dritten Arbeit, durch die Verlesung der ideologischen Rede des Mörders. Während die anderen Arbeiten jedoch wiederdarstellend arbeiten, also

frühere Figuren szenisch verkörpern, will das IIPM bei 'Breiviks Erklärung' eine Loslösung von der Figur des Massenmörders. Unabhängig von seiner Person, soll seine politisch-gesellschaftliche Ideologie offengelegt werden. So beschreibt Milo Rau: „Ich aktualisiere in 'Breiviks Erklärung' keine Gestik, keine Mimik, keine Psyche und keinen Menschen – sondern einen politischen Text.“<sup>302</sup> Dies erinnert an Roland Barthes Aufsatz „Der Tod des Autors“,<sup>303</sup> welcher die Kernthese besitzt, dass ein Text unabhängig von seinem Verfasser betrachtet und gedeutet werden könne. Die Bedeutung entstehe nicht anhand des Autors, sondern wird durch den Rezipienten erzeugt.<sup>304</sup> Dies entspricht dem Ansatz des IIPM, da mit der Verlesung nicht Anders Behring Breivik als Person wieder dargestellt werden soll, sondern ausschließlich seine Rede in den Mittelpunkt rückt und der Öffentlichkeit präsentiert wird.

Neben der Distanzierung vom Verfasser des Textes soll auch der Vorlesende nicht in den Zusammenhang mit dem Inhalt des Textes gebracht werden. Daher wählte das IIPM die Schauspielerin Sascha Ö. Soydan, welche aufgrund ihres weiblichen Geschlechts und ihrer türkischen Abstammung weder dem Verfasser ähnelt, noch die rassenideologischen Inhalte des Textes vertritt. Das Bühnenbild mit Rednerpult und die Vortragsweise der Schauspielerin verleihen der Lesung einen ernstzunehmenden und offiziellen Rahmen, die sportive Kleidung und das Kauen des Kaugummis geben der Lesung jedoch einen widersprechenden alltäglichen Charakter. Es scheint, als sollten die genannten Differenzen eine Neutralisierung des Verlesens dieses politischen Textes bezwecken, da somit kein stereotyper Kontext erzeugt wird. Mit der Gestaltung des Vorlesungsraumes wird sich sowohl von einem konkreten Ort, wie beispielsweise einem Gerichtssaal, als auch einer konkreten Person, wie Breivik, distanziert. Um die Differenz von Leserin und gelesenen Text zu verstärken, wurde zudem der Lese-Stil bewusst so inszeniert, dass die Schauspielerin als Spielende erkennbar wird. Die Regiearbeit liegt bei der Gestaltung dieser Lesung darin, die Beziehung zwischen dem Schriftstück und

---

302Bossart, Rolf/ Rau, Milo: „Das offene Geheimnis. Breivik auf der Bühne“, vom: 22.08.2012, auf: <http://www.althussers-haende.org/bossarrau-das-offene-geheimnis-breivik-auf-der-buhne>, (Stand 21.01.2014).

303Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Reclam, Stuttgart 2000, S. 185-193.

304Ebd.

dessen Vorleser zu definieren und diese klar nach außen sichtbar zu machen. Hier wurde sich für den Weg der maximalen Künstlichkeit entschieden, ohne den Vortrag lächerlich zu machen oder übermäßig überzeugt zu gestalten, wodurch er mit einer Wertung versehen werden würde. Das Künstliche liegt an dieser Stelle in der Geschwindigkeit des Lesens, der Akzentuierung der Pausen und der Blicke, wodurch die Verlesung einen unnatürlichen Charakter erhält und die Lesende offensichtlich als Schauspielende definiert wird. Erst durch diese gestalterischen Neutralisierungen gelingt es, dem Zuschauer eine unabhängige Betrachtung des Textinhalts zu ermöglichen.

Die hiermit gewählte Form des Projekts 'Breiviks Erklärung' ist also eine 'Lecture Performance', da ein Text vor einem Publikum verlesen wird und der Lesevorgang künstlerische Gestaltung erhält. Auch wenn dieser künstlerische Eingriff in die Lesung hierbei keine großen Gesten beinhaltet, so führt er doch zu einer allumfassenden Inszenierung dieser.

Diese Ausgestaltung war dem Intendanten des Deutschen Nationaltheater Weimar jedoch zu wenig, da er keinen transformierenden künstlerischen Akt in der Arbeit erkennen konnte und ihm somit die politische Verbindung zum Text zu stark erhalten blieb, weshalb er das Stück absetzte.<sup>305</sup> Wenn das künstlerische Einwirken auf den Text und dessen Vortrag nun so gering ist, ergibt sich die Frage, warum das Schriftstück dann nicht zum eigenständigen Lesen in einem musealen Rahmen ausgestellt wurde. Die Begründung beginnt damit, dass das IIPM den Zuschauer mit den aufgegriffenen Stoffen konfrontieren will. Dies soll aber nicht auszugsweise, sondern in seiner Gesamtheit geschehen. Die Auseinandersetzungen mit einem Schriftstück ist bei einer Museumsausstellung weitaus weniger intensiv, als die Verlesung der Rede, da der Rezipient beim eigenständigen Lesen selbst aussuchen kann, wo er beginnt, wie schnell er liest, ob er Abschnitte überspringen möchte oder vorzeitig aufhört zu lesen. Bei der Vorlesesituation in einem geschlossenen Raum jedoch, muss die Rede ohne Unterbrechungen ausgehalten werden. Dadurch kann es gelingen, einen Rahmen

---

<sup>305</sup>Vgl.: „Breiviks Erklärung“, Sendung Kulturplatz vom 24.10.2012, SRF-Schweizer Radio und Fernsehen, auf: <http://www.srf.ch/player/tv/kulturplatz/video/breiviks-erklaerung?id=5170218-a-9cca-49df-b0cf-766584862595>, (Stand 21.01.2014).

der Auseinandersetzung zu erschaffen, bei dem der Zuschauer mit Inhalten konfrontiert wird, die ihm im Alltag nicht begegnen.<sup>306</sup> Erweitert wird dies durch den abgelösten Kontext, in den Milo Rau die Verlesung setzt. Die Rede soll nicht mehr mit dem konkreten Ereignis des Mordes in Verbindung gebracht werden, sondern in einem losgelösten Rahmen präsentiert werden. Der Theaterraum ermöglicht diese freie Begegnung indem er die alltäglichen Bedeutungen aufhebt, wie es auch bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' und 'Hate Radio' der Fall war. Mit dem alleinigen Ausstellen von Breiviks Rede, würde die Ablösung nicht in diesem Maße stattfinden können, da der Lesevorgang vom Rezipienten selbst ausgeführt werden würde. Nicht nur die Auswahl seines Lesens ist dabei bestimmend, sondern auch die Grundhaltung mit der sich dem Text zuwendet. Breiviks Tat von 2011 ist medial so umfangreich thematisiert worden, dass der Text kaum ohne die eingprägten Bilder von seiner Tat rezipiert werden kann. Die Medienberichterstattung beschäftigte sich vor allem mit der Person Breivik, d.h. mit seiner Selbstpräsentation vor der Presse und vor Gericht. Aufgrund seines selbstbewussten Auftretens wurde er schnell als unmenschliches Wesen bezeichnet, welches aus der Gesellschaft verbannt werden müsse. Nach seinen 77 Morden ist diese Auffassung durchaus nachvollziehbar und soll hier nicht in Frage gestellt werden. Es geht bei der Betrachtung ausschließlich um die mediale Prägung der Gesellschaft und die Möglichkeit diese Prägung für einen kurzen Moment wirkungslos zu machen. Der Text kann im alltäglichen Kontext nahezu unmöglich aus dem geprägten Medienbild losgelöst werden. Dem IIPM geht es jedoch nicht um Breiviks Person und um seine Tat, sondern allein um seine entwickelte Ideologie und Argumentationskette.<sup>307</sup> Dieses Interesse besteht nicht, um die dort ausgeführten Gedanken zu bejahen oder zu verneinen, sondern allein um sie kennenzulernen und zu verstehen. Breiviks Rede wird dabei wie ein Schaubeispiel für eine rassistische Ideologie herangezogen.

Rasch erkennt man, dass die Argumente des Textes ein geschlossenes Denksystem bedienen, dass einer strengen rassistischen Logik folgt. Vieles ist faktisch falsch, vieles verdreht. Aber erst durch diese Theaterlesung wird hörbar, dass der Text

---

306Oppliger, Matthias: „Das große Aushalten“, Schweizer Tageswoche, vom 20.04.2013, auf: <http://www.tageswoche.ch/+bekuf>, (Stand 25.01.2014).

307Meyer, Frank/ Rau, Milo: „Wir zeigen lieber den Figaro nochmal“, in: Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, S. 154-157, hier S. 154.

ressentimentgeladene Elemente zu einem Konvolut kombiniert, das auf große Zustimmung spekuliert – der Topos von der 'Fremdheit im eigenen Land' etwa ist weit verbreitet, die Rede vom Glaubensverlust an die Demokratie fast Allgemeingut. Erst die Verlegung der Rede auf die Bühne ermöglicht es zu diesen bekannten Befunden kritische Distanz herzustellen.<sup>308</sup>

Die Angriffspunkte von Breiviks Rede sind von alltäglichen Problemthemen geprägt, welche bereits in der Politik und der Gesellschaft öffentlich diskutiert wurden. Darin sieht Rau die Wichtigkeit in der öffentlichen Thematisierung dieses Textes, da er davon ausgeht, dass eine Vielzahl des westeuropäischen Publikums die anfänglich angeführten Gedanken der Rede, für nachvollziehbar halten würde und sogar ähnlicher Meinung sei.<sup>309</sup> Das interessante an der Textbetrachtung wäre der Punkt des Umbruchs, an dem die Überlegungen in eine rassistische Richtung gelenkt werden und schließlich in einen Wahn übergehen. Diese unabhängige Wahrnehmung der betrachteten Rede wird allerdings nur durch eine objektive Präsentation möglich, welche hier mit einer Lecture Performance umgesetzt wird. Die Wirkung ist dabei ähnlich wie bei die 'Die letzten Tage der Ceausescus' und 'Hate Radio', da es bei allen dreien gelingt, ein Medienbild oder eine Medienpropaganda zu hinterfragen, indem die bekannten Bilder aufgebrochen werden. Dabei ist von einer 'Enthüllung des Realen' zu sprechen, welche zu einer Entmythologisierung der erzeugten Medienbilder/-prägung führt und das Darunterliegende aufzeigt. Innerhalb der Lesung von Breiviks Rede wird visuell auf die Medienprägung angespielt, indem die Projektion der aufgezeichneten Kamerabilder durch ihr Format den Eindruck erweckt, es seien Bilder einer Nachrichtensendung. Die gewählte Nah-Einstellung der Kamera, der Stil des Lesens und die gesetzten Blicke der Schauspielerin prägen diesen Eindruck. Die Projektion des erzeugten Filmbildes ist allerdings verändert, da Sascha Ö. Soydan darauf leicht breitgezerrt wirkt und das Abbild insgesamt blasser erscheint. Mit dem Einsatz der Projektion wird ein wichtiger Hinweis im Bezug auf die Medienbetrachtung eines Ereignisses gegeben: Die Medienberichterstattung kann immer nur einen vermittelten Blick auf ein Ereignis geben. Dieser Sachverhalt

---

308Pilz, Dirk: „Skandal um Theaterlesung in Weimar“, in: Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, S. 152-161, hier: S. 155.

309Bossart, Rolf/ Rau, Milo: „Wir sind Körper, durchströmt von Ideologie“, in: Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, S. 157-161, hier S. 161.

wird jedoch selten sichtbar, da nahezu alle Geschehnisse durch die Medien wahrgenommen werden. Hans- Thies Lehmann spricht dabei von einer „[...] Zusammenhanglosigkeit zwischen Abbildung und Abgebildetem“.<sup>310</sup> Bei 'Breiviks Erklärung' sieht der Betrachter allerdings sowohl das Originalbild, als auch das durch die Kamera entstandene Bild und kann auf diese Weise die Unterschiede selbst wahrnehmen. Damit verbildlicht auch die Projektion die angestrebte Enthüllung des Realen und den damit verbundenen Blick hinter die Medienbilder. Außerdem betont sie die Unabhängigkeit der Verlesung des Textes von der Person Breivik, da keine Abbildungen von ihm, sondern von der Vorleserin gezeigt werden.

Nach diesen Betrachtungen soll die Verlesung von Breiviks Rede nun auf ihre politische Wirkung untersucht werden. Neben dem DNT in Weimar, sagte auch das Haus der Kunst in München die Lecture Performance ab, mit der Begründung, dass der Vertrag Arbeiten mit antisemitischen und rechtsradikalen Inhalten ausschließe.<sup>311</sup> Auch für sie war die künstlerische Verarbeitung zu gering, um der Rede den politischen Charakter zu entziehen. Doch ist die Lecture Performance 'Breiviks Erklärung' eine politische Arbeit? Milo Rau näherte sich dem Text mit der Einstellung:

'Hören wir uns doch mal an, was Breivik sagt' – das ist die Haltung meiner Inszenierung. Wenn die Wirklichkeit provoziert, dann ist eben die Wirklichkeit ein Skandal. Kunst darf nicht politisch korrekt sein.<sup>312</sup>

Seiner Ansicht nach, wäre eine Verfälschung des Inhalts ein politischer Eingriff, die einfache Repräsentation dessen hingegen nicht. Erinnern wir uns an das dokumentarische Theater der 20er Jahre, welches Theaterstücke aus damals aktuellen Debatten entwickelte, um propagandistische Erziehung zu leisten, so lässt sich die damalige Form eindeutig als politisches Theater identifizieren.<sup>313</sup> In den 60er Jahren wurden mit den Dokumentartheaterstücken zwar keine parteizugehörigen Arbeiten mehr entwickelt, aber es wurden aktuelle oder vergangene

---

310Lehmann, Hans- Thies: „Epilog“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 470.

311o.V.: „Haus der Kunst verhindert Breivik-Theaterstück“, vom 04.04.2013, auf: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article114999883/Haus-der-Kunst-verhindert-Breivik-Theaterstueck.html>, (Stand 25.01.2014).

312Leinkauf, Maxi/ Rau, Milo: „So ist der Mensch“, in: Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, S. 22-26, hier: S. 22.

313Vgl.: vorliegende Arbeit S. 14-18.

politische Stoffe aufgegriffen, mit einer Wertung versehen und mit dem Ziel der erzieherischen Wirkung vor Publikum aufgeführt. Also auch zu diesem Zeitpunkt trug das dokumentarische Theater noch politische Züge.<sup>314</sup> Das zeitgenössische postdramatische Theater eignet sich nach Aussage von Hans- Thies Lehmann jedoch kaum noch um politische Aufklärung zu betreiben, da die Medien mittlerweile weitaus schneller über Missstände innerhalb der Gesellschaft informieren können, als das Theater. Bis der Bearbeitungsprozess an einem Stück abgeschlossen wäre, hätten in der Öffentlichkeit bereits neue Themen den Fokus eingenommen.<sup>315</sup> Das Politische könne seiner Auffassung nach nur indirekt im Theater erscheinen. Dies erreiche es, indem es nicht etwas Politisches wiedergibt, sondern als Unterbrechung des Politischen fungiere.<sup>316</sup> Als Beispiel wäre hierfür die Thematisierung von Randgruppen zu nennen, welche in der Realität ausgeschlossen und isoliert werden, im Rahmen des Theaters jedoch eine Stimme erhalten.<sup>317</sup> Ziehen wir nun also 'Breiviks Erklärung' heran, so geschieht dort etwas Vergleichbares. Eine in der Öffentlichkeit ausgeschlossene Ideologie, wird anhand einer Lecture Performance in den Fokus gerückt. Auch wenn das Schriftstück politische Züge trägt, so wird es im Rahmen der Lesung nicht propagiert, sondern wertungsfrei zur Betrachtung freigegeben. Nach Milo Raus Ansicht, können seine künstlerischen Dokumentar-Projekte nur auf eine Weise mit etwas Politischem zusammengebracht werden:

[...] - nämlich in der Reaktion des Publikums, der Öffentlichkeit. Auf letztlich nicht planbare Weise, werden die Zuschauer selbst zu Akteuren, und zwar nicht, indem ich Ihnen irgendein konkretes Angebot mache, sondern indem ich eine ausreichend komplexe künstlerische Situation schaffe, zu der sie sich verhalten müssen.<sup>318</sup>

Eine politische Wirkung der einzelnen Projekte des IIPM soll sich nach dieser Aussage also nur durch die Reaktion der Zuschauer einstellen. Betrachten wir die analysierten Arbeiten des Künstlerkollektivs, so greifen alle einen politischen

---

314Vgl.: vorliegende Arbeit S. 18-24.

315Lehmann, Hans- Thies: „Epilog“, in: *Postdramatisches Theater*, S. 450.

316Ebd. S. 18.

317Eiermann, André: „Vom Postdramatischen Politischen zum Postspektakulären Politischen“, in: Müller- Schöll, Nikolaus/ Schallenberg, André/ Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20.Jahrhundert*, Theater der Zeit Recherchen 92, Berlin 2012, S.136-148, hier S. 37.

318Ryser, Vera/ Rau, Milo: „Situationismus rückwärts“, in: Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, Theater der Zeit 2013, S. 44-50, hier S. 46.

Moment der Geschichte auf. Dies war in der ersten betrachteten Arbeit der Gerichtsprozess um das ehemalige rumänische Diktatorenpaar, in der zweiten ein propagandistischer Radiosender und bei 'Breiviks Erklärung' die ideologische Verteidigungsrede eines Massenmörders. Alle Stoffe sind zwar von sich aus politisch, werden anhand der gewählten künstlerischen Darstellungen jedoch aus ihrer gesellschaftlichen Debatte herausgezogen, isoliert und im freien Kunstrahmen wertungsfrei zur Betrachtung ausgestellt. Eine politische Wirkung entsteht erst durch die Deutung der Zuschauer und deren Verhalten zu den Theaterprojekten. So wäre als politische Wirkung das Zögern beim Schlussapplaus zu nennen, wie es bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' der Fall war, oder die Klage des Diktatorensohns, welcher seinen Vater bei der Aufführung des Prozesses als fehlerhaft dargestellt empfand. Bei 'Hate Radio' kann die Überlegung, den ursprünglichen Ort des Radiosenders in Ruanda zu einem Museumsort des RTL M auszubauen, als gesellschaftlich-politische Reaktion betrachtet werden. Und bei 'Breiviks Erklärung' ist es eventuell der moralische Konflikt, in den jeder Zuschauer der Lecture Performance gebracht werden könnte, wenn er einzelnen Punkten in Breiviks Rede gedanklich zustimmt. Eine politische Reaktion kann sich aber auch dadurch zeigen, dass es keine Reaktion gibt. Das heißt in der Gesamtbetrachtung, dass jegliches Verhalten der Zuschauer nach den Aufführungen als politisch verstanden werden kann. Der Zuschauer hat somit eine permanente Mitverantwortung für die Wirkung des einer Theaterarbeit. Nun bleibt nur noch die Frage offen, warum 'Breiviks Erklärung' in Weimar und München noch vor der Aufführung verboten wurde, wenn die Lecture Performance von sich aus nicht politisch ist. Die Antwort ist vielleicht bei der Aktualität des Stoffes zu finden. Bei der Erstlesung von Breiviks Rede, lag dessen Massenmord erst ca. ein Jahr zurück und in der Gesellschaft hat noch nicht eine derart große Verarbeitung mit dem Ereignis stattgefunden, wie bei herangezogenem Stoff, welcher vor 20 Jahren aktuell war. An Breiviks Tat könnten noch zu viele Emotionen gekoppelt sein, um den Text mit der Verlesung unabhängig zu betrachten und daher könnte die gesamte Veranstaltung eine Provokation für alle Angehörigen sein. Doch eine endgültige Antwort wird sich im

Rahmen dieser Arbeit nicht finden lassen. Mit 'Breiviks Erklärung' wurde jedoch ein Weg gefunden, den aufgegriffenen politischen Stoff in einen neuen und unabhängigen Kontext zu setzen, der eine neutralisierte Betrachtung eines verdrängten bzw. isolierten Gedankenguts ermöglicht.

## **7. Schlussbetrachtung**

Nach der abgeschlossenen Analyse der drei ausgewählten Theaterproduktionen des IIPM, sollen nun die wichtigsten Erkenntnisse dieser Arbeit zusammengefasst werden. Wie die Untersuchung der einzelnen dokumentarischen Theaterarbeiten zeigte, weisen sie in ihrem Umgang mit dem aufgegriffenen Stoff Ähnlichkeiten auf, unterschieden sich jedoch in ihren dokumentarischen Aufführungsformen. Alle drei Produktionen beschäftigten sich mit gesellschaftlich-politischen Themen aus der realen Vergangenheit, welche von ihrer medialen Verbreitung geprägt waren. Bei 'Die letzten Tage der Ceausescus' handelte es sich dabei um den Prozess des Ceausescuehepaar, welcher 1989 medial weltweit verbreitet wurde, dabei jedoch nur Ausschnitte des Prozesses wiedergab. Mit 'Hate Radio' griff das IIPM einen propagandistischen Radiosender in Ruanda auf, welcher 1994 selbst ein Massenmedium war und für die Verbreitung seiner Ideologie sorgte. Und bei 'Breiviks Erklärung' wurde das Gedankengut eines medial vielbetrachteten rassistischen Massenmörders aufgenommen und verarbeitet. In allen hier analysierten Arbeiten lag eine kritische Herangehensweise an die bestehenden Medienbilder zugrunde. Die durch die Medien vielfach stattgefundenen Überlagerungsprozesse der Ereignisse wurden mit den jeweiligen künstlerischen Umsetzungen aufgebrochen, um das darunterliegende Reale zu enthüllen und wertungsfrei auszustellen.

Im Falle von 'Die letzten Tage der Ceausescus' wurde dies mit einem künstlerischen Reenactment umgesetzt, welchem ein Prolog aus Zeugenaussagen vorausging. Die Wiederdarstellung des Prozesses, wie auch die vorangestellten Zeugenberichte orientierten sich sehr genau am originalen Vorbild und wurden künstlerisch kaum verändert.

Bei 'Hate Radio' stellte sich im Verlauf der Analyse heraus, dass auch diese

Produktion mit einem künstlerischen Reenactment arbeitet, welches jedoch einer viel freieren Gestaltung unterliegt. Dieser genutzte künstlerische Freiraum zeigte sich bereits bei den rahmenden Zeugenaussagen, welche sich von hunderten Zeugen in der Realität auf wenige fiktive Figuren im Stück beschränkten. Das künstlerische Reenactment musste gestalterisch insofern angepasst werden, da der aufgegriffene Stoff aus einem Zeitraum von einem Jahr stammte und auf eine Sendestunde verdichtet wiedergegeben wurde. Zudem modernisierte Milo Rau mit einigen künstlerischen Eingriffen die Wiederdarstellung, um dem gegenwärtigen Publikum die damaligen Medieneinfluss des Senders klarer zu verdeutlichen und damit die Wirkung der Enthüllung des Realen zu vergrößern.

Und bei der dritten betrachteten Arbeit 'Breiviks Erklärung' wurde das Aufbrechen des Medienbildes mit einer Lecture Performance umgesetzt, bei der Breivik als Person aus den Betrachtungen ausgeschlossen wurde und sein ideologischer Text Betrachtung fand.

Alle hier analysierten Projekte des IIPM verfolgten die im Manifest aufgeführten Bestrebungen. Die einzelnen aufgegriffenen Stoffe sind im kollektiven Gedächtnis verankert und die Recherche und Aufarbeitung erfolgte mit wissenschaftlicher Genauigkeit. Die entstandenen Theaterproduktionen bemühen sich anhand unterschiedlicher Darstellungen um die Wiedergabe des 'Genau So', also um die Enthüllung des Realen, und arbeiten dabei objektiv, in dem sie die Stücke nicht mit einer Wertung versehen, sondern bedeutungsoffen ausstellen. Dahinter steht der Gedanke nicht Aufklärung zu betreiben, sondern zu dokumentieren. Einhergehend damit werden die aufgegriffenen gesellschaftlich-politischen Stoffe nicht gedeutet oder politisch eingesetzt, sondern lediglich repräsentiert und streben damit keinerlei politische Wirkung an. Alle drei Arbeiten nehmen ihre Kraft aus ihrem dokumentarischen Gehalt und nicht aus der künstlerischen Gestaltung und einer etwaigen Deutung.

Auch wenn die Arbeiten unterschiedliche dokumentarische Formen hervorgebracht haben, so sind sie sich in Grundstrukturen in vielen Punkten ähnlich. Die beiden entstandenen Arbeiten 'Die letzten Tage der Ceausescus' und 'Hate Radio' können darüber hinaus beim Zuschauer eine Wahrnehmungsweise

wecken, die von der Reenactmentform herrührt. Die künstlerische Gestaltung des Reenactments bei den zwei Projekten, fällt zwar sehr unterschiedlich aus, aber bei beiden gelingt es, ein geschichtliches Ereignis geordnet und so realitätsnah wie möglich im geschützten Theaterrahmen zu wiederholen. Dabei kann eine Atmosphäre entstehen, die dem Zuschauer ein sinnliches Erleben von Geschichte ermöglicht. Eine solche Wahrnehmungsweise wird nur anhand sehr weniger dokumentarischer Theaterstücke hervorgerufen. Damit zeigt die Analyse der ausgewählten Produktionen des IIPM einen interessanten Weg im Umgang mit historischen Ereignissen und deren dokumentarischer Verarbeitung. Es gibt jedoch noch weitere Theaterproduktionen des IIPM die innerhalb der vorliegenden Arbeit weitestgehend unbeachtet blieben. Diese würden sicher weitere dokumentarische Modelle und Wirkungsweisen aufzeigen, da sich Milo Rau mit seinem Künstlerkollektiv darum bemüht, für jeden aufgegriffen Stoff einen eigene Form zur dokumentarischen Umsetzung zu finden.

## 8. Quellenverzeichnis

### Literaturliste:

Aristoteles: „Poetik“, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Reclam, 2005.

Arns, Inke / Horn, Gabriele (Hrsg.): „Vorwort und Dank“, in: *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Erscheinung zur Ausstellung 'History will repeat itself', 2. Auflage, Revolver 2008, S. 6-11.

Barthes, Roland: „L'effet de réel“, erschienen in *Communications*, 11, 1968.

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Reclam, Stuttgart 2000, S. 185-193.

Barton, Brian: „Das Dokumentartheater“, Sammlung Metzler Band 232, Stuttgart 1987.

Behrendt, Eva: „Marco war ein Schmuskind“, *Theater heute*, Heft 6, 2005, S. 46-47.

Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen*, Theater der Zeit, Berlin 2013.

Büchner, Georg: „Werke und Briefe“, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1965.

Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian: „Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll“, Alexander Verlag, Berlin 2007.

Eiermann, André: „Vom Postdramatischen Politischen zum Postspektakulären Politischen“, in: Müller- Schöll, Nikolaus/ Schallenberg, André/ Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Theater der Zeit Recherchen 92, Berlin 2012, S.136-148.

Forsyth, Alison/ Megson, Chris (Hrsg.): *get real. documentary theatre past and present*, Palgrave Macmillan 2009.

Freud, Sigmund: „Die Traumdeutung“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1991.

Freud, Sigmund: „Psychologie des Unbewußten“, Studienausgabe, Band 3 von 10, 6. Auflage, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989.

Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters“, Band 1, 2. durchgesehene Auflage, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1988.

- Fischer-Lichte, Erika: „Semiotische Aspekte der Theaterwissenschaft: Theatersemiotik“, in: Posner, Roland/ Robering, Klaus/ Sebeok, Thomas A.: *Semiotik, Semiotics*, 3.Band, de Gruyter 2003, S. 3103-3118.
- Fischer-Lichte, Erika: „Performativität und Ereignis“, in: Fischer-Lichte, Erika/ Horn, Christian/ Umathum, Sandra/ Warstat, Matthias: *Performativität und Ereignis*, A. Francke Verlag Tübingen 2003, S. 11-37.
- Gronemeyer, Andrea: „Theater. Ein Schnellkurs“, überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe, Dumont Buchverlag, Köln 2009.
- Großklaus, Götz: „Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne“, Frankfurt am Main 1995.
- Hegemann, Carl: „Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005“, in Umathum, Sandra (Hrsg.): *Theater der Zeit Recherchen* 28, Berlin 2005, S. 18-20.
- Hooge, Heiko: „Uganda, Ruanda“, Reisebuchverlag Iwanowski, 2. Auflage 2011.
- John, Annyka: „Erwin Piscator - Das politische Theater“, Grin Verlag 2007.
- Kierkegaard, Søren: „Die Wiederholung“, in: Gesammelte Werke Abt. 5. und 6, Band 4: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843*, Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag 1955.
- Kipphardt, Heinar: „Kern und Sinn aus Dokumenten“, Theater heute, Heft 11, Hannover 1964, S.63.
- Lacan, Jacques: „Tyche und Automaton“ in: Haas, Norbert (Hrsg. in deutscher Sprache): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Das Seminar: Buch 11, 3. Auflage, Quadriga, Weinheim 1987, S. 59-71.
- Lehmann, Hans- Thies: „Postdramatisches Theater“, Verlag der Autoren, Frankfurt 1999.
- Lehmann, Hans- Thies: „TheatReales. Notizen“, in Fiebach, Joachim (Hrsg.): *Theater der Welt*, Theater der Zeit-Arbeitsbuch II 1999, Berlin, S. 65-69.
- Martin,Carol (Hrsg.): „dramaturgy of the real on the world stage“, Palgrave Macmillan 2010.
- Müller- Schöll, Nikolaus: „(Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion“, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 22/2, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007, S. 141-151.

Raddatz, Frank M./ Tiedemann, Kathrin (Hrsg.): „Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt“, Theater der Zeit Recherchen 70, Berlin 2010.

Raddatz, Frank M./ Tiedemann, Kathrin (Hrsg.): „Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm“, Theater der Zeit Recherchen 47, Berlin 2007

Rau, Milo: „Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie“, Verbrecher Verlag, Berlin 2010.

Rau, Milo: „Was ist Unst?“, Züricher Zeitung, Heft Nr. 38, veröffentlicht am 20.02.2009.

Rau, Milo/ Bossart, Rolf: „Wenn aus Wasser Eis wird“, im Begleitheft des IIPM zu dem Stück 'Hate Radio', S. 7-10.

Rokem, Freddie: „Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater“, Neofelis Verlag, Berlin 2012.

Roselt, Jens/ Otto, Ulf (Hrsg.): „Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments“, Transcript Verlag, Bielefeld 2012.

Rosen, Philip: "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts," in Renov, Michael (Hrsg.): *Theorizing Documentary*, Routledge, 1993, S. 58-89.

Salloch, Erika: „Peter Weiss. ‚Die Ermittlung‘. Zur Struktur des Dokumentartheaters“, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1972.

Schmitz, Ingeborg: „Dokumentartheater bei Peter Weiss von d. 'Ermittlung' zu 'Hölderlin'“, Lang, Frankfurt am Main 1981.

Schneider, Lena: „Der Geschmack des Unbedarften“, Theater der Zeit, Heft 2, Februar 2009, S. 40/41.

Schneider, Lothar: „Literaturtheorien des Naturalismus“, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2001, S. 466-467.

Simhandel, Peter: „Theatergeschichte in einem Band“, Aktualisierte Neuauflage, Henschel Verlag 2007.

Wahl, Christine: „Die Wahrheit der Wiederholung“, Ein Gespräch von Christine Wahl mit Milo Rau, Theater heute, Heft Nr. 5 Mai 2012, S. 24-27.

Wallraff, Günther: „Wirkungen in der Praxis“, Akzente, Heft 4, 1970.

Weiss, Peter: „Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater“, Theater Heute, Heft 3, Hannover 1968, S. 32-34.

Weiss, Peter: „Im Vorabdruck: Peter Weiss 'Die Ermittlung'“, in: *Theater 1965, Chronik und Bilanz des Bühnenjahres*, Theater heute, Heft 1, Hannover 1965, S. 57-87.

Wille, Franz: „Der geballte Charme des Genozids“, Theater heute, Heft 2, Februar 2012, S. 6-9.

#### Internetquellen:

Baron, Christian: „Europäischer Common Sense“, vom 19.10.2012, auf: [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7370:breiviks-erklaerung-nmilo-rau-&catid=82](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7370:breiviks-erklaerung-nmilo-rau-&catid=82), (Stand 25.01.2014).

Born, Katharina: „Auschwitz afrikanisch“, Jüdische Allgemeine, vom 25.01.2007, auf: <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/3411>, (Stand 25.01.2014).

Corniciuc, Patricia: „Hassparolen und Popmusik“, vom 29.11.2011, auf: <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/158813/index.html>, (Stand 25.01.2014).

Geisel, Sieglinde: „Die Erforschung des Ungeheuren“, Neue Züricher Zeitung, vom 09.05.2011, auf: [www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne\\_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/die-erforschung-des-ungeheuren-1.10515014), (Stand 25.01.2014).

Harald Asel: „Die Enthüllung des Realen“, in der Sendung *Vis à vis* vom 04.11.2013 bei Inforadio rbb, auf: [http://www.inforadio.de/programm/schema/sendungen/vis\\_a\\_vis/201311/196820.html](http://www.inforadio.de/programm/schema/sendungen/vis_a_vis/201311/196820.html), (Stand 25.01.2014).

Hedinger, Johannes M.: „Der Lieblingsnestbeschmutzer“, Schweizer Monat, vom 04.2013, auf: [www.schweizermonat.ch/artikel/der-lieblingsnestbeschmutzer](http://www.schweizermonat.ch/artikel/der-lieblingsnestbeschmutzer), (Stand 25.01.2014).

Idems, Monika: „Eine Theater-Reise in Ruandas Katastrophe“, WAZ, vom 01.12.2009, auf: <http://www.derwesten.de/kultur/eine-theater-reise-in-ruandas-katastrophe-id2188969.html>, (Stand 25.01.2014).

Kaube, Jürgen: „Zurechnung“, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30.11.2011, auf: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/anders-breivik-zurechnung-11546660.html>, (Stand 25.01.2014).

Kedves, Alexandra: „Ohne Nestbeschmutzer gibt es keine Dramen“, Schweizer Tagesanzeiger, vom 07.03.2013, auf: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/Ohne-Boesewichte-gibt-es-keine->

*Dramen/story/24914976*, (Stand 25.01.2014)

Kraler, Alber: „Lösungen für die gesplante Gesellschaft“, in: *Stichproben*, Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien, 3/2002, auf: [http://stichproben.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/p\\_stichproben/Artikel/Nummer03/Nr3\\_Kraler.pdf](http://stichproben.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_stichproben/Artikel/Nummer03/Nr3_Kraler.pdf), S. 16- 21, (Stand 25.01.2014).

Leinkauf, Maxi: „Mann der Tat“, vom 30.11.2012, auf: <http://www.freitag.de/autoren/maxi-leinkauf/mann-der-tat>, (Stand 25.01.2014).

Oppliger, Matthias: „Das große Aushalten“, Schweizer Tageswoche, vom 20.04.2013, auf: <http://www.tageswoche.ch/+bekuf>, (Stand 25.01.2014).

Rau, Milo: „Das Reenactment als Performanceformat: Theorie“, bei: Künstlerische Darstellungsformate im Wandel, Internationale Tagung an der Hochschule der Künste in Zürich 2012, auf: <http://blog.zhdk.ch/darstellungsformate/tagung-kunstlerisch-darstellungsformate-im-wandel/>, (Stand 25.01.2014).

Rau, Milo: „Genau so. Realitätseffekte in 'Die letzten Tage der Ceausescus'“, auf: <http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/09/Text%20Milo%20Rau%20Genau%20so.pdf>, S. 2, (Stand 25.01.2014).

Rau, Milo: „International Institut of Political Murder. Erstes europäisches Reenactment- Institut eröffnet!“, vom 04.02.2008, auf: <http://pressemitteilung.ws/node/121570>, (Stand 25.01.2014).

Rau, Simone: „Finstere Themen faszinieren mich“, Schweizer Tagesanzeiger vom 30.07.2013, auf: [http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Finstere-Themen-faszinieren-mich/story/22481559?dossier\\_id=2072](http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Finstere-Themen-faszinieren-mich/story/22481559?dossier_id=2072), (Stand 25.01.2014).

Theißen, Hermann/ Rau Milo: „Hate Radio“, vom 27.03.2012, Text unter: [http://www.deutschlandfunk.de/hate-radio.1247.de.html?dram:article\\_id=190474](http://www.deutschlandfunk.de/hate-radio.1247.de.html?dram:article_id=190474), (Stand 25.01.2014).

Wahl, Christine: „Hans-Werner Kroesinger“, Veröffentlichung des Goethe Instituts, auf: <http://www.goethe.de/kue/the/pur/kro/deindex.htm>, (Stand 25.01.2014).

o.V.: „Ablehnung des Breivik-Dramas“, Mittelbayerische Zeitung, vom 04.04.2013, auf: <http://www.mittelbayerische.de/nachrichten/kultur/artikel/ablehnung-des-breivik-dramas/899235/ablehnung-des-breivik-dramas.html>, (Stand 25.01.2014).

o.V.: „Chronologie der Anschläge in Norwegen. Die drei Stunden zwischen Explosion und Festnahme“, vom 19.08.2011, auf: <http://www.tagesschau.de/ausland/norwegenchronologie100.html>, (Stand 25.01.2014).

o.V.: „Deutsches Nationaltheater Weimar distanziert sich von Breivik-Performance“, vom 18.10.2012, auf: [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7365%3Adeutsches-nationaltheater-weimar-distanziert-sich-von-breivik-performance&catid=126%3Ameldungen&Itemid=40](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7365%3Adeutsches-nationaltheater-weimar-distanziert-sich-von-breivik-performance&catid=126%3Ameldungen&Itemid=40), (Stand 25.01.2014).

o.V.: „Haus der Kunst verhindert Breivik-Theaterstück“, vom 04.04.2013, auf: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article114999883/Haus-der-Kunst-verhindert-Breivik-Theaterstueck.html>, (Stand 25.01.2014).

o.V.: „International Institute of Political Murder (IIPM): Montana“, vom 16.09.2008, auf: <http://www.bpb.de/veranstaltungen/140651/iipm-montana>, (Stand 25.01.2014).

o.V.: „Rod Dickinson 'The Milgram Re-enactment'“, auf: <http://www.hgb-leipzig.de/boese/index.php?lang=de&t=kuenstler&sub=dickinson>, (Stand 25.01.2014).

o.V.: „Urteilsbegründung: Warum das Gericht Breivik für zurechnungsfähig hält“, Spiegelonline vom 24.08.2012, auf: <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/fall-breivik-gericht-in-oslo-haelt-attentaeter-fuer-zurechnungsfahig-a-851944.html>, (Stand 25.01.2014).

Internetseite des Ausstatters Anton Lukas:  
<http://www.antonlukas.de>.

Internetseite des Festivals Radikal Jung in München:  
<http://www.itstherealthing.ch/>.

Internetseite des Gesamtkonzepts von 'You will not like what comes after America', auf: [http://www.afteramerica.net/?page\\_id=2](http://www.afteramerica.net/?page_id=2).

Internetseite des IIPM:  
<http://international-institute.de>.

Internetseite des Regisseurs Romuald Karmakar:  
<http://www.romuald-karmakar.de/himmler/index.htm>.

Internetseite Milo Rau – Theoretische Texte:  
<http://www.althussers-haende.org/>.

Pressemappe des IIPM zu 'Die letzten Tage der Ceausescu', auf:  
[http://www.die-letzten-tage.com/Pressemappe%20\\_Ceausescu\\_.pdf](http://www.die-letzten-tage.com/Pressemappe%20_Ceausescu_.pdf).

Pressemappe des IIPM zu 'Hate Radio', auf:  
[http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/11/Pressemappe\\_Hate-Radio\\_20111007.pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/11/Pressemappe_Hate-Radio_20111007.pdf).

### Filmmaterial:

ARD-Fernsehprogramm: „Tagesschau vom 26.12.1989: Tod Ceausescus / Neue Staatsführung in Rumänien“, auf:

<http://www.youtube.com/watch?v=LBgfnNk3Ltk> , (Stand 25.01.2014).

„Breiviks Erklärung“, Sendung Kulturplatz vom 24.10.2012, SRF-Schweizer Radio und Fernsehen, auf: <http://www.srf.ch/player/tv/kulturplatz/video/breiviks-erklaerung?id=5170218-a-9cca-49df-b0cf-766584862595>, (Stand 21.01.2014).

Foyer – Das Theatermagazin zu „Die letzten Tage der Ceausescus“, hochgeladen vom IIPM am 23.04.2010, auf: [http://www.youtube.com/watch?v=0SB82y0\\_DZc](http://www.youtube.com/watch?v=0SB82y0_DZc), (Stand 25.01.2014).

„Hotel Rwanda“, Regie: George Terry, Drehbuch: Keir Pearson/ Terry George, USA/GB/I/FR: Universum Film GmbH 2004, Fassung: DVD 2005, 122 Min.

**Internationale Institute of Political Murder:**

**'Die letzten Tage der Ceausescu'**

<b>Idee , Buch, Künstlerische Leitung</b>	Milo Rau
<b>Regie</b>	Milo Rau und Simone Eisenring
<b>Produktion &amp; Dramaturgie</b>	Jens Dietrich
<b>Recherche</b>	Milo Rau und Jens Dietrich
<b>Bühne und Kostüme</b>	Anton Lukas und Silvie Naunheim
<b>Regieassistenz</b>	Andreea Chiselev, David Schwartz
<b>Bühnenbildassistenz</b>	Adrian Cristea
<b>Produktionsassistenz</b>	Daniel Becksmann
<b>Öffentlichkeitsarbeit</b>	Yven Augustin
<b>Video, Ton &amp; Aufzeichnungsregie</b>	Marcel Bächtiger

**Besetzung (Prozess / Zeitzegen)**

<b>Elena Ceausescu / Ana Blandiana</b>	Victoria Cocias
<b>Nicolae Ceausescu / Andrei Kemenici</b>	Constantin Cojocaru
<b>Verteidiger 1 / Victor Stanculescu</b>	Constantin Draganescu
<b>Verteidiger 2 / Dinu Lupescu</b>	Alexandru Mihaescu
<b>Ankläger / Dorin Carlan</b>	Eugen Cristian Motriuc
<b>Richter / Ion Caramitru</b>	Mircea Rusu

**Mitwirkung von** Cezar Grumazescu, Ionut Moldoveanu, Vlad Chiriac, Hans Jurczyk, Thomas Weppel, Milos Kostic, Kristian Wanzl, Nikolaus Schneider, Robin Kulisch

**in Koproduktion** mit Migros-Kulturprozent Schweiz, KG Botschafter Berlin, Hebbel am Ufer Berlin (HAU), Schlachthaus Theater Bern, Theaterhaus Gessnerallee Zürich, Südpol Luzern, Teatrul Odeon Bukarest, NFP Berlin und Langfilm Zürich.

**Deutschlandpremiere** am 18.Dezember 2009 im HAU 2 in Berlin.



Quelle IIPM: <http://international-institute.de/?p=21>

**International Institute of Political Murder:**

**'Hate Radio'**

<b>Buch &amp; Regie</b>	Milo Rau
<b>Dramaturgie &amp; konzeptionelle Leitung</b>	Jens Dietrich
<b>Bühnenbild, Ausstattung, Kostüme</b>	Anton Lukas
<b>Dramaturgieassistentz &amp; Produktionsleitung</b>	Milena Kipfmüller
<b>Regieassistentz</b>	Mascha Euchner Martinez
<b>Öffentlichkeitsarbeit</b>	Yven Augustin
<b>Video</b>	Marcel Bächtiger
<b>Ton- &amp; Videoassistentz</b>	Jens Baudisch
<b>Beratung Tondesign</b>	Peter Göhler
<b>Wissenschaftliche Mitarbeit</b>	Eva Bertschy

Mit Afazali Dewaele, Sébastien Foucault, Dorcy Rugamba, Estelle Marion, Nancy Nkusi, Diogene Ntarindwa, Thomas Bading, Sven Tjaben

**In Koproduktion mit** Migros-Kulturprozent Schweiz, Kunsthaus Bregenz, Hebbel am Ufer (HAU) Berlin, Schlachthaus Theater Bern, Beursschouwburg Brüssel, migros mu-seum Zürich, Kaserne Basel, Südpol Luzern, Verbrecher Verlag Berlin, Kigali Genocide Memorial Centre und Ishyo Arts Centre Kigali.

**Deutschlandpremiere** am 01.12.2011 im Hau in Berlin.



Quelle: <http://international-institute.de/?p=345>

**International Institute of Political Murder:**

**Breviks Erklärung**

**Konzept &Regie**

**Produktionsleitung & Dramaturgie**

**Recherche**

**Ausstattung**

**Video**

**Ton**

Milo Rau

Milena Kipfmüller

Tobias Rentzsch

Anton Lukas

Markus Tomsche

Jens Baudisch

**Mit**

Sascha Ö. Soydan

**Premiere** am 19.10.2012 im Lichthauskino in Weimar



*Quelle: <http://international-institute.de/?p=2759>*