

Proceedings of the European Society for Aesthetics

Volume 14, 2022

Edited by Vítor Moura and Connell Vaughan



Published by



Proceedings of the European Society for Aesthetics

Founded in 2009 by Fabian Dorsch

Internet: <http://proceedings.eurosa.org>

Email: proceedings@eurosa.org

ISSN: 1664 – 5278

Editors

Connell Vaughan (Technological University Dublin)

Vitor Moura (University of Minho, Guimarães)

Editorial Board

Adam Andrzejewski (University of Warsaw)

Claire Anscomb (De Montfort University)

María José Alcaraz León (University of Murcia)

Pauline von Bonsdorff (University of Jyväskylä)

Tereza Hadravová (Charles University, Prague)

Regina-Nino Mion (Estonian Academy of Arts, Tallinn)

Jochen Schuff (Free University of Berlin)

Elena Tavani (University of Naples)

Iris Vidmar Jovanović (University of Rijeka)

Publisher

The European Society for Aesthetics



Department of Philosophy

University of Fribourg

Avenue de l'Europe 20

1700 Fribourg

Switzerland

Internet: <http://www.eurosa.org>

Email: secretary@eurosa.org

Proceedings of the European Society for Aesthetics

Volume 14, 2022

Edited by Vítor Moura and Connell Vaughan

Table of Contents

Hassan Ali <i>Rosebud: Exploring Deleuzian Temporality through the Wellesian Shot</i>	1
Sacha Behrend <i>On the Apparent Incompatibility of Perceptual and Conventional Accounts of Pictures</i>	14
Anu Besson <i>On Aesthetic Practices and Cultural Identity of Finnish Emigrants</i>	28
Pol Capdevila <i>Mood in Cinema. Towards a Unified Form of Time</i>	38
Jokob Deibl <i>From Infinite Rapprochement to the Open: From Kant to Hölderlin</i>	56
Viviana Galletta <i>The Laocoön and the Devil: A Path through the Franciscus Hemsterhuis' Letter on Sculpture</i>	68
Lorenzo Gineprini <i>The Uncanniness of the Ordinary: Rethinking the Uncanny within Aesthetics</i>	86
Jason Holt <i>Self-Referential Aesthetics in the Art of Leonard Cohen</i>	100
Mariliis Elizabeth Holzmann <i>An Alien Phenomenology of Object Oriented Aesthetics and Genderqueer Representations in Julia Ducournau's Titane (2021)</i>	112

Daniel Kuran <i>From Ethics to Aesthetics: On an Aesthetic Sense in Kant's Philosophy of Religion</i>	128
Salvador Rubio Marco <i>Can Poems do Philosophy?: the Philosopher as a Sportsman of the Mind</i>	141
Philip Mills <i>Wanting Austin Inside Out: Viral Poetics and Queer Theory</i>	151
Eva Schürmann <i>"A Real Fact is a Fact of Aesthetic Experience." On the Actuality of Whitehead's Aesthetics</i>	166
Thomas Symeonidis <i>Designing Worlds: Explorations of the Possible Structures of the Aesthetic in Jacques Rancière</i>	183
Asmus Trautsch <i>Transformation and Transcendence of the Tragic: Milo Rau's "Theatre of the Real"</i>	194
Elettra Villani <i>The Category of the Aesthetic: Considerations on Theodor W. Adorno's Reading of Kierkegaard</i>	218

Transformation and Transcendence of the Tragic: Milo Rau's “Theatre of the Real”

Asmus Trautsch¹²⁷

Berlin

ABSTRACT. The paper argues that the productions for theatre of the internationally celebrated Swiss director Milo Rau, director of the NTGent, and his International Institute for Political Murder (IIPM) can be regarded as an aesthetic and political transformation of Greek tragedy and its philosophical reception. The typical form of a reenactment that Milo Rau has become famous for can count as a revival of the practice of early Greek tragedy insofar as his reenactments and other theatrical productions aesthetically highlight the tragic dialectics of the global capitalistic order. Likewise, the audience response Rau intends to elicit entails an emotional participation, mainly through compassion, and recognition of one's own guilty enmeshment in global political and societal order. The paper proposes to understand his productions not just as recognition of the actuality of tragedy but also as a transcendence of tragic necessity insofar as they open up possibilities to intervene in historical situations that produce tragic narratives. The aesthetic experience of tragic involvement can make the spectators reflect on their ability to resist the seemingly fateful historical reality.

1. Einleitung

I'm not talking to you as an actress, because it's not about art anymore, it's not about theatre anymore. Our tragedy happens here and now, in the world, before our very eyes.¹²⁸ (Kay Sara, actress, performer and indigenous activist)

¹²⁷ Email: a.trautsch@gmx.de

¹²⁸ Kay Sara: This madness has to stop. Speech from 16th of May 2020, <https://www.ntgent.be/en/news/aan-deze-waanzin-moet-een-einde-komen>

Der äußerst produktive Schweizer Theatermacher Milo Rau inszeniert keine Tragödien. Während die Zahl der weltweit aufgeführten tragischen Stücke seit dem Ende der 1960er Jahre stark angestiegen ist und aktuell kaum eine Spielzeit eines größeren Stadttheaters im deutschsprachigen Raum ohne Inszenierungen antiker oder neuzeitlicher Tragödien auskommt,¹²⁹ findet man keine Inszenierungen von Klassikern wie Shakespeare oder Racine unter den Theaterproduktionen Milo Raus und des IIPM bzw. NTGent ebenso vergeblich wie die zeitgenössischer Autorinnen und Autoren, die Tragödien oder tragische Stoffe in ihren Arbeiten ausdrücklich aufgenommen haben wie etwa Elfriede Jelinek (*Die Schutzbefohlenen*), Sarah Kane (*Phaedra's Love*) oder Botho Strauß (*Ithaca*). In Raus Arbeiten gibt es keine Masken, keine Tänze und keinen Kothurn. Weder finden sich Chorstücke darunter, in denen Einar Schleaf eine nötige Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie erkannte, noch auf Körperbewegungen fokussierte Aufführungen, die sich – wie Richard Schechners *Dionysus in 69* (1968), Ariane Mnouchkines *Les Atrides* (1990-1993) oder Jan Fabres *Mount Olympus* (2015) – dem dionysischen Element der Tragödie widmen und den tragischen Schmerz tanzend darstellen. Dieser Befund dürfte sich auch fortsetzen: Folgt man dem 2018 veröffentlichten *Genter Manifest*, lehnt der Schweizer Regisseur Aufführungen klassischer Stücke rigoros ab: “Die wörtliche Adaption von Klassikern auf der Bühne ist verboten.”¹³⁰ Maximal 20% der Textvorlage dürften historischen Texten entstammen, so die Forderung des Manifests, dem Milo Raus Arbeiten am NTGent folgen.

Trotz dieses Befunds möchte ich für die These argumentieren, dass das “Realtheater” Milo Raus und des IIPM als kritische Aneignung der antiken Tragödie und eine Neuverhandlung des Begriffs des Tragischen verstanden werden kann.¹³¹ Milo Raus Arbeiten stellen eine produktive Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie und Versuche zu ihrer Transformationen unter Bedingungen des globalen Kapitalismus dar. Sie bringen Tragik auf die Bühne und überschreiten sie zugleich.

¹²⁹ Vgl. Edith Hall, “Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century”, in: Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (Hrsg.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford 2004, S. 1-46.

¹³⁰ Milo Rau, “Das Genter Manifest”, in: ders., *Globaler Realismus – Goldenes Buch I/Global Realism – Golden Book I*, Berlin 2018, S. 144.

¹³¹ Vgl. Johannes Birgfeld: “Milo Raus Theater der Revolution”, in: Milo Rau, *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus*, Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hrsg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2019, S. 149-171, hier: S. 164.

3. Tragödienspuren

Die Abwesenheit der antiken oder modernen Tragödien in Milo Raus Programmen wird durch seine Texte und mündliche Beiträge zur Tragödie und zum Tragischen konterkariert.

Wenn Milo Rau keine europäischen Tragödientexte im Sinne des dramatischen Literaturtheaters inszeniert, so hat er sie doch mehrfach in seinen Produktionen verarbeitet. Euripides' *Bakchen* etwa bildet die Vorlage für *Montana* (2007), jedoch so, dass die Vorlage bis auf einen Halbsatz nicht mehr zu erkennen ist.¹³² In der *Europa Trilogie* (2014-2016) werden sowohl Shakespeares *Hamlet* (*The Dark Ages*, 2015), der auch in *Die Wiederholung* (2018) eine Rolle spielt, als auch Euripides' *Medea* (*Empire*, 2016) und Aischylos' *Orestie* integriert.¹³³ Für *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* (2016)¹³⁴ stehen Protagonist und Handlungsverlauf von Sophokles' *König Ödipus Pate*.¹³⁵ Einige Titel der wie in der Tragödie oft fünf Akte¹³⁶ umfassenden Stücke haben an antike Tragödien gemahnende Titel wie "Die Schutzflehenden" (1. Akt von *The Dark Ages*).

Der Regisseur und Autor bekennt sich – wiewohl selbst äußerst erfolgreich – zu einem "tragic worldview", der sich in seinem Interesse für die charakteristische Hoffnungslosigkeit des Individuums ausdrücke.¹³⁷ Statt aber aus diesem Grund Klassiker der Tragödie zu inszenieren, schreibt er selbst neue Tragödien und führt sie mit seinen Teams auf. Die Beschäftigung mit der antiken Tragödie hat jüngst eine neue Dimension in Milo Raus Arbeit gewonnen: Am 27. März 2019 hatte seine Bearbeitung von Aischylos' *Orestie* – d.h. vor allem von Teilen der Handlung und des Textes¹³⁸ – unter dem Titel *Orestes in Mosul* im irakischen

¹³² Vgl. Rolf Bossart, Milo Rau, "Das ist der Grund, warum es Kunst gibt", in: Rolf Bossart (Hrsg.), *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, Theater der Zeit, Berlin 2013, S. 16.

¹³³ Vgl. Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, S. 67, 73.

¹³⁴ Von August bis Dezember 2018 ist eine erweiterte, am NTGent erarbeitete Version unter dem Titel *Compassie. De geschiedenis van het machinegeweer* aufgeführt worden.

¹³⁵ Vgl. Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 108.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 39. Vgl. zur regelpoetischen Forderung der 5 Akte Horaz, *Epistula ad Pisones (Ars poetica)*, V. 189.

¹³⁷ Rau, *Orestes in Mosul*, S. 29.

¹³⁸ Zum Bearbeitungsprozess siehe Milo Rau, *Orestes in Mosul – Golden Book III*, Berlin 2019, S. 16f.

Mossul Premiere, gefolgt von Aufführungen (als eine Art “Making-Of” ohne die aufgrund verweigerter Visa nicht angereisten irakischen Darsteller) am NTGent und am Theater Bochum im April und Mai 2019 (Abb. 1).¹³⁹ Aktuell produziert der Regisseur im Amazonas-Gebiet eine neue Tragödie nach Sophokles, in der eine indigene Aktivistin zur Antigone wird.¹⁴⁰ Es handelt sich bei diesen Produktionen nicht um Aufführungen des Originaltexts, sondern um Verwandlungen der antiken Dramen in neue Kontexte. Die Rollen bleiben, viel am Text und Kontext wird an die neue Situation angepasst.

3. Die tragische Dialektik im globalen Kapitalismus

Die Fortschreibung und Kommentierung der griechischen Tragödie gründet für Milo Rau auf der Einsicht in die tragischen Verhältnisse im Realen. Die theater- und literaturwissenschaftlich vertretene These vom “Ende der Tragödie” muss für das Realtheater wie eine Ablenkung von der existentiellen Leistung wirken, zu der das politische Theater fähig ist, dem es laut Rau um die Frage geht: “Wie zivilisiere ich die Tragödie, ohne sie zum Stillstand zu bringen?” Für ihn ist Theater ein Raum, “in dem es *drauf ankommt*” und in dem er sich “existenziell verantwortlich”¹⁴¹ fühlt. Diese Charakterisierung macht bereits einsichtig, dass es Milo Rau und seinen Mitstreitern um ein Theater geht, in dem der Ernst der Praxis und seine tragische Dimension nicht aufgelöst, sondern verhandelt werden.

Das Verhältnis von Raus Realtheater zur Tragik im Realen wird in seinen Texten explizit. So spricht er in der Eröffnungsrede zum *Kongo Tribunal* von der “Tragödie des kongolesischen Volkes”,¹⁴² wie er auch die Kriege im Irak, Syrien und Jugoslawien als Tragödien begreift.¹⁴³ Anders als die verbreitete alltagsprachige und auch in akademischer Forschung zu findende Redeweise von schrecklichen Tatsachen wie Kriegen als Tragödien

¹³⁹ Ebd., S. 107. Diese Regiearbeit Raus ist gleichwohl keine Inszenierung eines klassischen Textes, von dem nur die Struktur und einige Fragmente des Originaltextes verwendet werden (ebd., S. 16).

¹⁴⁰ Auf diese wegen der Corona-Pandemie im März 2020 unterbrochene Produktion der *Antigone im Amazonas*, die erst nach Fertigstellung dieses Aufsatzes begonnen wurde, kann ich leider nicht mehr eingehen.

¹⁴¹ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 41, 42, 45.

¹⁴² Milo Rau, “Die Wahrheit hören lassen. Eröffnungsrede zum Kongo Tribunal“, in: ders., *Globaler Realismus – Goldenes Buch I/Global Realism – Golden Book I*, Berlin 2018, S. 124.

¹⁴³ Vgl. Andrea Kasiske, “Regisseur Milo Rau - und das Ende Europas?“, Interview mit Milo Rau der *Deutschen Welle* vom 2.11.2016.

verbindet sich für Milo Rau mit “Tragik” aber ein spezifischer Sinn.

Zum einen geht es Milo Rau um die universellen, aus der antiken Tragödie vertrauten Themen der Gewalt und des Bösen, der irrationalen Schicksalhaftigkeit und “unmöglichen Gerechtigkeit”,¹⁴⁴ des Verlusts und des Leidens – und dabei zugleich um ihre theatrale und narrative Darstellung und Erfahrung. In Reenactments historisch spezifischer Ereignisse wie der Produktion *Die letzten Tage der Ceausescu* (2009/2010), die den Schauprozess gegen das Ehepaar Ceausescu vom 25.12.1989 aufführt, oder *Die Wiederholung* (2018), die sich auf den Mord an Ihsane Jarfi durch eine Gruppe homophober junger Männern in Liège am 22. April 2012 bezieht, werden daher auch allgemeine Fragen von existentiellem Gewicht adressiert: “Wie sprechen wir eigentlich über den Tod, die Trauer, die Einsamkeit – dieses unerklärliche, unerbittliche Schicksal aller Menschen? Und wie zeigen wir die Gewalt, die zum Tode führt? Wie können wir mit Verlust umgehen?”¹⁴⁵ Diese Fragen leiten auch die jüngste Produktion am NTGent an: *Grief & Beauty* (2021), die das auf Video begleitete Sterben einer Frau mit der gesellschaftlichen Reaktion konfrontiert. Der Tod ist für Rau “die radikalste Tragödie, sicher die demokratischste”, weil sie keinen Ausweg lasse.¹⁴⁶

Der Verzicht auf Aufführungen von historischen Theatertexten Klassikerdistanz wird von Milo Rau theaterpolitisch und zuweilen polemisch akzentuiert, um ein neues zeitgenössischeres Verständnis des Stadttheaters zu propagieren. Zugleich aber nutzt er die Klassiker, um in der zeitgenössischen Geschichte das Tragische zu enthüllen.¹⁴⁷ “We do not need to act a tragedy”, gab 2019 Mustafa Dargham, ein junger irakischer Chorist im *Orestes in Mosul*, der *New York Times* zur Auskunft und ergänzte: “This play is just talking about the reality of Mosul.”¹⁴⁸ Ebenso bezieht Sara Kay, die die Protagonistin in Raus *Antigone in the Amazon* spielt, die nach einer Uraufführung im November 2020 im brasilianischen Bundesstaat Pará im Mai 2023 in Gent gezeigt werden wird. Nicht die tragische Antike kehrt bei Rau wieder, sondern die Moderne erscheint selbst als aischyleisch-archaisch: “It’s shocking just

¹⁴⁴ Milo Rau, *Europa Trilogie*, S. 136.

¹⁴⁵ Laudenbach, “Die Toten hören uns.”

¹⁴⁶ <https://www.berliner-zeitung.de/politik-gesellschaft/pandemie-trauer-und-der-liebende-blick-der-lebenden-li.207805>

¹⁴⁷ Vgl. Ewoud Ceulemans, “‘Orestes in Mosul’: wat op het scherm te zien is, is vaak interessanter dan wat op de scène gebeurt”, in: *De Morgen*, 18.04.2019.

¹⁴⁸ Alissa J. Rubin, “Can a Greek Tragedy Help Heal a Scarred City?”, in: *The New York Times*, 17.04.2019.

how archaic we are today and how modern archaic societies are.”¹⁴⁹

Die Darstellung des Tragischen ist keine allgemeine, ewig wahre, gar der realen Welt allegorisch enthobene, sondern basiert auf der konkreten Geschichtlichkeit heutiger Lebensläufe. In ihnen aber zeigt sich Universelles, die Verflochtenheit des Handelns und Leidens in globaler Dimension. Marxistisch ist Raus Ansatz, weil er kenntlich machen will, dass diese Ordnung nicht nur hier und da Ungerechtigkeiten sozusagen als “Nebeneffekte” zulässt, sondern auf systematischer Ausbeutung insbesondere der Menschen in den ehemaligen Kolonien Europas beruht und auf einen ökologischen Kollaps der anthropozänen Zivilisation zusteuert. Das politische Pathos seiner Arbeiten liegt darin, die Einsicht in den globalen Zusammenhang von ökonomischem Wachstum – insbesondere in Europa, den USA und China – und Zerstörung – der Ausbeutung von rohstoffreichen Regionen in Afrika und Asien bis hin zu katastrophalen Kriegen, dem gewaltsamen Ende traditioneller Kulturen und der massiven und vermutlich irreversiblen Ruinierung des Planeten – exemplarisch als Wahrheit über die kapitalistisch dominierte Welt ihren notorisch diesen Zusammenhang ausblendenden Bewohnern zu Bewusstsein zu bringen. Es geht dem Theater des Realen darum, den “Weltinnenraum des Kapitals”¹⁵⁰ vor allem seinen europäischen Nutznießern auszuleuchten, um seine Konsequenzen sichtbar zu machen und gegen sie Handlungsmöglichkeiten aufzuschließen. Der historischen Selbstunterscheidung der Moderne von der Tragik der Antike antwortet Milo Rau aufgeklärter Katastrophismus, der die “Tragik unserer Zeit”¹⁵¹ in der globalen politischen Verstrickung aller Produzenten und Konsumenten erkennt, die zu einem zivilisatorischen “Kollaps aller klimatischen und sozialen Überlebenssysteme”¹⁵² in der zweiten Hälfte des 21. Jahrhunderts führt.

Tragisch im antiken Sinn ist der von Rau als “Schicksal” apostrophierte globale politische, ökonomische und ökologische Wirkungszusammenhang aufgrund der dialektischen Rückwirkung von Handlungen auf die Akteure und ihrer unfreiwilligen Verstrickung in Schuld und Unheil. Mit der Betonung des globalen Zusammenhangs und der ausdrücklichen Frage

¹⁴⁹ Rau, *Orestes in Mosul*, S. 24.

¹⁵⁰ Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt a.M. 2005; vgl. Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 248.

¹⁵¹ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 236.

¹⁵² Milo Rau, *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*, Zürich, Berlin 2013, S. 48.

nach der Zukunft der Menschheit kann eine sowohl von rechts als auch von links je unterschiedlich begriffene und bewertete räumliche, ökonomische oder politische Trennung von “die” versus “wir” oder “West” versus “Ost” nicht als politisch weiterführend verstanden werden. Es gibt, so Rau, “kein Anderes mehr”, sondern längst “nur einen einzigen planetaren Innenraum”,¹⁵³ in dem die Begrenzung der Folgen von zerstörerischer Aktivität auf Entfernte nicht allein ein moralisch höchst fragwürdiges Privileg der Industriestaaten darstellt, sondern auch eine fatale Illusion. Denn alles ist im Realen längst auf eine im einzelnen oft schwer nachvollziehbare Weise interdependent.

Die von der Globalisierung erzeugten, nicht erst die durch die anthropogene Klimaerwärmung hervorgerufenen Verwerfungen werden auf die Hauptverantwortlichen – die Menschen der reichen Industriestaaten – fatal zurückwirken, auch wenn sie sich besser zu schützen in der Lage sind und sein werden als die Hauptleidtragenden im globalen Süden. Doch auch die Ausbeutung der lokalen Bevölkerung etwa in Zentralafrika oder die industrielle Zerstörung traditioneller Kulturen wirkt auf den liberal-humanistischen Menschen Europas oder der USA zurück, indem dessen damit kollidierendes normatives Selbstbild unterminiert wird. Die Folge sind Verdrängung und sonstige Formen der moralisch höchst fragwürdigen Distanzierung von systemischer Schuld, d.h. die unbewusste oder zynische Einwilligung in die eigene Verantwortungslosigkeit.

Diese Verfassung des Bewusstseins im globalen Kapitalismus zu verstehen und in aller Klarheit darzustellen, dass “die ökologischen, die humanen, die philosophischen Katastrophen”¹⁵⁴ bereits am Eintreten sind, heißt für Milo Rau, ein tragisches Wissen wie in der antiken Tragödie zu vermitteln: Was man selbst – auch ohne böse Absicht oder ausreichende Kenntnis – tut, ist kausal nicht zu isolieren von dem, was ein anderer und letztlich auch man selbst erleiden wird. Was ich als gewöhnliche Bürgerin in der EU nicht zur Kenntnis nehme oder vermeintlich unschuldig oder – wie Aktivisten in NGOs – sogar mit ethisch gutem Willen tue, verstrickt mich, wie insbesondere *Mitleid. Geschichte des Maschinengewehrs* zeigt, in den globalen Schuldzusammenhang: “Wenn ich vorgeblich nichts weiß von der Ungerechtigkeit auf der Welt, heißt das nicht, dass ich nicht mitschuldig bin an ihr – genau

¹⁵³ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 142.

¹⁵⁴ Ebd., S. 239.

dadurch werde ich es.”¹⁵⁵

Die Verstrickung von Handeln und Schuld, von Beförderung des Unglücks mit guten Intentionen zeigt eine Dialektik, die in der antiken Tragödie im Moment des Umschlags zur Wirkung kommt. Er markiert den Punkt, an dem die Erfahrung des Könnens und Tuns verkehrt wird in die des Leidens, in faktische Verschuldung und Unheil. Absichten kippen in ihr Gegenteil (die aristotelische *peripeteia*), Unwissen wird zu Wissen (*anagnorisis*),¹⁵⁶ Unschuldige werden zu Schuldigen, Macht schlägt um in Ohnmacht, Freiheit in Unfreiheit und Glück in Unglück.¹⁵⁷ Dieses Motiv der tragischen Dialektik aus den attischen Texten und ihrer aristotelischen Theorie wird in der neuzeitlichen Tragödientheorie von Schelling und Hegel über Simmel, Weber und Freud bis die Kritische Theorie aufgenommen.¹⁵⁸

In Milo Raus Theater des Realen kommt sie in globaler Perspektive ebenfalls als tragische zur Erscheinung. Die ironisch distanzierende Haltung zum Wirklichen, die Milo Rau in seiner *Kritik der postmodernen Vernunft* (2013) und vielen seiner Texte polemisch angreift, wird in seinem Theater existentiell gewendet zur tragischen Ironie im Realen. Es zielt darauf, die reale tragische Verstrickung zu zeigen und zu Bewusstsein zu bringen, wie im *Kongo Tribunal* (2015), bei dem es im Verlauf der drei Tage in Bukavu (29.-31.05.2015, Abb. 2) und Berlin (26.-28.06.2015) um nichts weniger als “die wahre Gestalt eines wirtschaftlichen Weltkriegs”¹⁵⁹ ging.

Freilich erhöht das Realtheater des Globalen Realismus damit auch sein Risiko, an seinen epistemischen Ansprüchen zu scheitern.¹⁶⁰ Die Frage, die es bei jeder Produktion neu beantworten muss, lautet: Wie werden die sozioökonomischen Bedingungen der lebensgeschichtlichen Tragik unter globalen Bedingungen in ihrer theatralen Darstellung erkennbar? Dass dies nicht immer mit der für sich stehenden Aufführung allein gelingen kann, zeigt sich in der Strategie Raus mit dem IIPM und NTGent, jeweils ein Buch mit Interviews und Texten zu den Produktionen im Berliner Verbecher Verlag sowie weitere Essays und

¹⁵⁵ Ebd., S. 44.

¹⁵⁶ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, 1452a-b.

¹⁵⁷ Vgl. Asmus Trautsch, *Der Umschlag von allem in nichts. Eine Theorie tragischer Erfahrung*, Berlin, Boston 2020.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. und Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, in: *Schriften*, Bd. I, Frankfurt a.M. 1978, S. 149-260.

¹⁵⁹ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 40.

¹⁶⁰ Vgl. Jakob Hayner: “Spiel mir das Stück von der Versöhnung”, in: *Jungle World*, 02.05.2019.”

theoretische Texte zu veröffentlichen, Interviews zu geben und die Produktionen in die öffentliche Diskussion zu bringen. Die Bühne allein reicht nicht mehr für die Erkenntnis und Bearbeitung globaler Tragik.

4. Exemplarische Darstellung des Tragischen

Um dem Tragischen nahezukommen, müssen die ignorierten oder weitgehend aus der öffentlichen Wahrnehmung fallenden Zusammenhänge als Netze der (verdrängten) Verantwortlichkeit aufgedeckt werden. Die so vergegenwärtigte, das Publikum in der eigenen Verantwortung adressierende Geschichte im tragischen Theater vermag aufzudecken, zu erinnern, zu erregen und die Frage nach Alternativen gegenüber dem Bestehenden zu provozieren.

Wie ist es aber ästhetisch und theaterpraktisch möglich, etwas Komplexes und Allgemeines wie geschichtliche Zusammenhänge oder das “tragische wie banale Wesen der Gewalt”,¹⁶¹ das selbst für abstrahierende theoretische Beschreibung eine Herausforderung darstellt, überhaupt theatralisch zur Erscheinung zu bringen? Die Antwort liegt für Milo Rau in einem Konzept exemplarischer Darstellung, einer an Goethes Symbolbegriff und Hegels Einsicht in die Realisierung des Allgemeinen im Besonderen entwickelten Methode, die er “Affirmation” nennt. Sie zielt auf die Erkennbarkeit eines Allgemeinen – etwa der Dialektik des globalen Kapitalismus – im Besonderen, wobei das Besondere die Figuren auf der Bühne darstellen, in deren individueller Lebensgeschichte sich das Allgemeine konkret in Erfahrungsspuren ausprägt.

Die Methode der Affirmation entdeckt im Subjektiven das kollektive humane Projekt, ohne aber das Geringste des subjektiven Überschusses abzugeben. Für mich ist jeder Schauspieler, jeder Mensch, den ich interviewe, mit dem ich arbeite, der erste und letzte, der exemplarische Mensch. [...] Die Methode der Affirmation ist also in einem Satz: Das Spezifische ins Exemplarische zu führen, ohne das Geringste vom Spezifischen aufzugeben.¹⁶²

161 Laudenbach, “Die Toten hören uns.”

162 Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 11f. Vgl. zum Symbolbegriff auch Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, S. 95f.

Indem ein Schauspieler eine Figur verkörpert, die in einem für die Zuschauer meist nicht identifizierbaren Maß auf seiner eigenen Lebensgeschichte oder der Geschichte historischer Individuen beruht, exemplifiziert sein Spiel die je besonderen Auswirkungen einer alle betreffenden historischen Konstellation. Die *Figur* ist also immer ein Doppeltes: *Individuum*, das von (eigener und angeeigneter) Geschichte geprägt ist und insofern dem Publikum als von ihnen unterschiedene Besonderheit *gegenübertritt*, zugleich aber ein *Zeichen* für das konstituiert, was dieses Individuum mit seinen Zuschauern *verbindet*: Sie ist “zugleich ganz sich [sic] selbst (und niemand anderes), die reine Gabe einer totalen Individualität, eines fremden Lebens, und doch eben etwas völlig Allgemeines, etwas, das uns allen gehört”,¹⁶³ so Rau.

Voraussetzung dafür ist erstens, dass die geschichtlichen Ereignisse “eine Tragödie [sind], die ins Individuelle hineinspielt”,¹⁶⁴ dass also transsubjektive Prozesse wie geopolitische Konflikte am einzelnen Leben wie in einer Monade erkennbar werden. Die Erfahrung des Individuums wird zum Zeichen für das die einzelnen systemisch Umgreifende, weil dessen Wahrheit nur durch seine Wirkungen auf das Leben einzelner für einzelne – die ästhetischen Subjekte im Publikum – erkennbar wird. Dadurch erkennen sich Spieler und Zuschauer in einer Art Schicksalsgemeinschaft. Die Geschichte wie die der Globalisierung ist ein empirisch als Ganzes nicht fassbares Resultat der Mannigfaltigkeit von kollektiven und individuellen Entscheidungen im komplexen Kontext der Technosphäre und Biosphäre.

Die zweite Voraussetzung besteht in der spezifischen Fähigkeit von Schauspielerinnen und Schauspielern, dieses Allgemeine mit seinem begrenzten Repertoire an Möglichkeiten zu zeigen. Das kann es nach Milo Rau, wenn die Spielenden – statt sich in ironischer Distanz gegenüber der Festlegung auf eine Rolle freizuspielen – eine Figur so utopisch verkörpern, dass an ihrem individuellen Fall die Mechanismen der Geschichte beispielhaft erkennbar werden und eine solidarische Identifikation durch die Zusehenden möglich wird. Entscheidend dafür ist die Konkretion, die eine bestimmte Individualität zeigt, die sich, ihre je eigenen Geschichten, ihre Bindungen und Verluste “mit und für andere”¹⁶⁵ erzählt. Dabei müssen die Schauspieler auch Distanz zum biographischen Anteil von sich einnehmen, sie spielen eine

¹⁶³ Rau, “Der einzige Autor, der mich im Theater interessiert”.

¹⁶⁴ Colette M. Schmidt, “Milo Rau: “Meine Hoffnung ist eine Revolution von unten””, Interview mit Milo Rau, in: *Der Standard*, 31.8.2016.

¹⁶⁵ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 12.

Rolle, die nicht *nur* die Zusammenfassung ihrer Lebensgeschichte ist, mit der sie sich vielmehr bewusst zu identifizieren haben.

Milo Rau zitiert einen Satz seines soziologischen Lehrers Pierre Bourdieu, der dieses ästhetische Einlassen auf die Konkretion der Figur zum Ausdruck bringt: “In jedem Menschen spiegelt sich die Welt, wenn man nur lange genug hinschaut.”¹⁶⁶ Die Konkretion muss also so weit getrieben werden, dass aus der Figur Universalität aufscheint: “Eine Individualität [...], angereichert mit Schicksal und jenem unserer Spezies eigenen Trotz, den man Humanität nennen könnte.”¹⁶⁷ Die so verstandene Figurendarstellung ist keine bereits durch das theatrale Dispositiv irgendwie gegebene Repräsentation, sondern verdankt sich am öffentlichen bzw. “tragischen Ort”¹⁶⁸ des Theaters einem bewussten Akt, für den die Schauspieler eine geradezu existentielle Verantwortung übernehmen müssen. Sie tragen Verantwortung, die Geschichten, die auch ihre intimen eigenen sind, “mit einem Selbstbewusstsein [zu] präsentieren, das sich als Teil der universalen Geschichte versteht”,¹⁶⁹ wie Rolf Bossart betont. Damit sprengen sie den vermeintlich bloß privaten Rahmen ihres Lebens in den öffentlichen Horizont des Politischen auf, in dem das Einzelne als Angelegenheit aller erscheint, weil alle an den alle vernetzenden Bedingungen aktiv und passiv teilhaben. Durch diese Darstellung wird das Einzelne als ein Fall der Möglichkeit zu gegenwärtigen Lebensgeschichten überhaupt erkennbar. Die politische Kraft des Theaters liegt darin, dem Individuellen gerecht zu werden und in ihm das zu entbergen, das alle angeht.¹⁷⁰

Insbesondere die *Europa Trilogie* und *Mitleid. Geschichte des Maschinengewehrs* zeigen, wie diese Methode funktioniert. So spielen in ersterer 13 Schauspieler (Ramo Ali, Karim Bel Kacem, Sara De Bosschere, Sébastien Foucault, Akillas Karazissis, Rami Khalaf, Johan Leysen, Sanja Mitrović, Maia Morgenstern, Sudbin Musić, Vedrana Seksan, Valery Tschepplanowa und Manfred Zapatka) Figuren, die aus ihrer eigenen Biographie genährt sind, und erzählen in ihren Muttersprachen Arabisch, Bosnisch, Deutsch, Flämisch, Französisch,

¹⁶⁶ Rau, *Europa Trilogie*, S. 12

¹⁶⁷ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 18.

¹⁶⁸ Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, S. 16.

¹⁶⁹ Bossart, “Schrecken, Trauer und Versöhnung. Religiöse Potenziale im Theater von Milo Rau”, in: *Neue Wege* 11/2017, <https://www.neuweege.ch/schrecken-trauer-und-versoehnung-religioese-potenziale-im-theater-von-milo-rau> (Zugriff am 11.1.2019).

¹⁷⁰ Vgl. Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 149.

Griechisch, Kurdisch, Rumänisch, Serbokroatisch und Russisch ihre individuellen Geschichten, deren Konstellation und Verbindung zugleich “eine innere, eine unbewusste Geschichte Europas”¹⁷¹ auffaltet (Abb. 4). In den drei eher statischen Stücken sprechen die Figuren vor allem – ihre Erzählung ist die Substanz der Aufführungen, nicht effektvolle theatrale Bühnenaktionen. Auch darin liegt eine Nähe zur antiken Tragödie, die physische Aktionen (insbesondere Gewaltakte) kaum auf der Bühne zeigt, sondern die Figuren von ihnen erzählen lässt.¹⁷²

In *Mitleid* stellt Ursina Lardi sich an der Berliner Schaubühne als NGO-Mitarbeiterin dar, die wie der Sophokleische Ödipus ihre eigene tragische Blindheit erkennen muss. Sie erzählt auf einer mit den Trümmern der Geschichte vollgestellten Bühne, unter einer sie als Videobild vergrößernden Leinwand über ihre Erfahrungen im Kongo und darin zugleich die tragische Schuld der humanistischen Europäer mit ihrer gut gemeinten Entwicklungshilfe (Abb. 5). Insbesondere Lardi, deren außergewöhnliche Schauspielkunst Milo Rau in einem Essay gewürdigt hat,¹⁷³ gelingt es dabei, aus einer existentiellen Identifikation mit ihrer Rolle als handelnder NGO-Aktivistin und zugleich als tragisch blinder weißer Europäerin, die selbst zur schuldig Leidenden wird, eine symbolische Allgemeinheit zu vermitteln. Exemplarisch beantwortet sie durch ihr erzählendes Spiel die Frage: “Was geschieht tatsächlich, wenn wir glauben, das Gute und Richtige zu tun?”¹⁷⁴ Dieses sozusagen Lardi auf den Leib geschnittene Stück wird von ihr so konkret gespielt, dass sie jederzeit sich selbst als historisches Individuum und ihre Rolle als Schauspielerin zugleich verkörpert.

In dieser Affirmation liegt wiederum eine starke Verbindung zur antiken Tragödie. Denn auch in ihr treten unterschiedliche “Charaktere” (Aristoteles)¹⁷⁵ auf, die als besondere Individuen sich in ihren Erkenntnissen, Erfahrungen und Motiven unterscheiden, zugleich aber

¹⁷¹ Milo Rau, *Europa Trilogie*, S. 10.

¹⁷² In *Die Wiederholung* (2018) wird Gewalt durchaus gespielt und gezeigt – auch in *Mitleid* pinkelt Ursina Lardi, die von der entsprechenden Demütigung eines Opfers erzählt, auf die Bühne.

¹⁷³ Vgl. Milo Rau, “Notizen zu meiner Arbeit mit Ursina Lardi/Notes sur mon travail avec Ursina Lardi/Appunti sul mio lavoro con Ursina Lardi/Notes on My Work with Ursina Lardi”, in: Anne Fournier, Paola Gilardi, Andreas Klæui, Yvonne Schmidt (Hrsg.), *Ursina Lardi. MIMOS. Schweizer Theaterjahrbuch*, Bern 2017, S. 79ff.

¹⁷⁴ ““Wer sieht uns, wenn wir leiden?” Der Regisseur Milo Rau im Gespräch mit Stefan Bläse”, in: Milo Rau, *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*. Begleitheft zur Uraufführung, Schaubühne Berlin 2016, S. 11-25.

¹⁷⁵ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, 1449b-1450a.

etwas Allgemeines exemplifizieren, etwa die Ironie heroischen Handelns, soziale Bedingungen Geschlechterrollen und Lebensformen oder die Dimensionen tragischen Leidens. Sie sind wie bei Rau “Mischformen aus Einzelwesen und Typen”.¹⁷⁶

Doch auch Unterschiede zwischen antiken und Rau’schen Figuren fallen auf: Zum einen sind in den antiken Dramen die Figuren nicht biographisch sie selbst, sondern schauspielende männliche Bürger, die die Rolle von historisch konkreten Individuen meist aus dem Mythos übernehmen. Zum anderen ist das Personal bei Milo Rau radikal demokratisiert, während der Mythos vor allem das Schicksal von Protagonisten mit sozialer Macht erzählt. Wie das bürgerliche Theater seit Lessing und Schiller die “Fallhöhe” abbaute und Menschen des Dritten Stands als ebenso heroisch Handelnde und Leidende zeigte, präsentiert das Realtheater des IIPM und NTGent gewöhnliche Menschen ohne Rangabzeichen auf globaler Ebene als Heldinnen und Helden, die durch das Sich-Zeigen “nobilitiert werden”¹⁷⁷ und Bedeutung in “Großaufnahme und tragischer Größe”¹⁷⁸ gewinnen.

Doch mit Blick auf die Darstellung des Allgemeinen im Besonderen gibt es gegenüber der Methode der griechischen Tragödie letztlich nur eine Differenz des Grades: “Wie in einem antiken Drama sprechen die Individuen, es sind aber Figuren, die für uns alle stehen”,¹⁷⁹ so Rau. Sie sind “Konzentrate menschlicher Erfahrung”, die auch heute, bei größter Differenz zu den Lebensbedingungen im archaischen Griechenland, “einen Effekt des Wiedererkennens ermöglichen”.¹⁸⁰ Das können sie, weil das, was sie an Hoffnung, Begehren, Leid und Schmerz zum Ausdruck bringen, eine Anerkennung der Differenz im Wiedererkennen erzeugt. Es wird in der ästhetischen Erfahrung der Tragödie also die Erfahrung eines Besonderen und die der Repräsentation des Allgemeinen und damit der doppelte Aspekt von individueller Biographie und ihrem exemplarischen Charakter als Erkenntnisform eines Allgemeinen überblendet.

Dieser doppelte Aspekt wird besonders einsichtig im *Orestes in Mosul*, in dem Aischylos’ *Orestie* wie eine zweieinhalbtausend Jahre alte Folie wirkt, durch die die gegenwärtige Lebensrealität im nördlichen Irak wie die antike Athens wirkt und *vice versa*: “In

¹⁷⁶ Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, S. 36.

¹⁷⁷ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 67.

¹⁷⁸ Milo Rau, “‘Die Geste der Gebrüder Eyck wiederholen’. Milo Rau im Gespräch über sein Interesse und seine Arbeit am Projekt *Der Genter Altar*”.

¹⁷⁹ Milo Rau, *Europa Trilogie*, S. 20.

¹⁸⁰ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 77.

Mossul weist jede Biografie Parallelen zu den Charakteren aus der Tragödie des Aischylos”¹⁸¹.

5. Furcht, Mitleid und Katharsis

Die an Aristoteles‘ Tragödiensatz entzündete rezeptionsästhetische Debatte zur Tragödie, die mit der Renaissance wieder einsetzte, dreht sich um drei Begriffe, die auch in Milo Raus Arbeiten eine große Rolle spielen: Furcht, Mitleid und Katharsis.

Die Angst bzw. Furcht ist für Rau kein Nebeneffekt experimentellen Theaters, sondern Methode, denn erst wenn sie dominant wird, wenn man in der Angst “völlig eingeschlossen ist [...] – erst dann fängt die künstlerische Arbeit an”¹⁸² – eine Aussage, die von einem Regisseur und Intendanten freilich fragwürdig klingt. Aber was ist mit der Angst der Zuschauer? Um sie dreht sich ja die Frage der Tragödienwirkung seit Platon. Auch dem IIPM geht es nicht darum, dass die Künstler, “sondern die Zuschauer”¹⁸³ leiden. Dimension dieser emotionalen Erfahrung kann eine Angst sein, in der eigenen tragischen Blindheit ertappt worden zu sein und sich als mitverantwortlich für den Schrecken zu erkennen. Man könnte sagen: Die Angst der Zuschauer ist hier die des Patienten vor der Analyse – mit den praktischen Konsequenzen, die die eigene Einsicht fordert, sein Leben ändern zu müssen.

Dies gilt umso mehr mit Blick auf das Mitleid. An dem ethischen, sozialen Gefühl kritisiert Milo Rau in *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* zum einen seine geopolitische Begrenztheit, zum anderen seine narzisstische Dimension, einen zynischen Humanismus zu bestärken, der es beim guten Gefühl belässt, anstatt zur politischen Solidarität zu führen.¹⁸⁴ Es gibt aber auch ein Mitleid, das die Nähe des anderen empathisch sucht und die schuldhafte Verflechtung des eigenen Tuns und Unterlassens mit dessen Dasein erkennt – das existentiell unter den gleichen Fragen steht wie das eigene: “Wer sieht uns, wenn wir leiden? Wer sieht uns, wenn wir zugrunde gehen?”, fragt sich Ursina Lardi am Beginn von *Mitleid* mit Blick auf ihr eigenes künftiges Leben. Das Mitleid, das eine geographische Erweiterung und praxeologische Reinigung des schaulustig-zynischen Mitleids bedeutet, stellt sich in der

¹⁸¹ Milo Rau, “Der endlose Zyklus der Gewalt”, in: *taz*, 15.04.2019.

¹⁸² Ebd., S. 206.

¹⁸³ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 41.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 116 und Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, S. 82ff.

solidarischen Identifikation der Zuschauer mit den Figuren ein. Ein existentielles, politisches Mitleid, eine globale Solidarität, ist das von Milo Rau normativ geforderte Gefühl,¹⁸⁵ das theatral durch die Einsicht in die Falschheit des zynischen Mitleids der Gewinner mit den Verlierern eingeübt zu werden vermag.

Das aber heißt für Milo Rau *Katharsis*: Sie ist “das Erkennen des schon Gewussten” wie im Prozess des *König Ödipus*, in dem der Protagonist seine tragische Blindheit durchbricht. Indem sich die Zuschauer in der Figur, die sich in andere mitleidend einfühlt, selbst erkennen, wird gar eine “Steigerung von Katharsis”¹⁸⁶ möglich und das begrenzt-narzisstische Mitleid kann sich durch Einsicht in die eigene Mitschuld und Mitverantwortung zu einem politisch-existentialen Gefühl weiten, in dem jedes Individuum als nicht-dehumanisierbarer Mensch erscheint, in dem das Elend in anderen Regionen und Kulturen eines ist, “das uns alle, das *mich* betrifft.”¹⁸⁷ Die Pointe von Raus Katharsiskonzeption liegt darin, dass Katharsis nicht vorhandene Gefühle erregt und abbaut, sondern überhaupt eine ästhetische Erziehung zum richtigen Gefühl darstellt: einem nachhaltigen Solidaritätsgefühl, das die Einsicht in die Universalität des Menschlichen und der Verantwortung erst erarbeitet hat. In der Debatte über das Verständnis des Genitivs in Aristoteles’ These von der Reinigung von Furcht und Mitleid¹⁸⁸ würde das Theater des Realen für die Deutung als *genitivus subjectivus* stehen: Das Mitleid soll gereinigt werden, nicht der Zuschauer vom Mitleid überhaupt. Im Gegenteil: Er soll nicht-exklusives Mitleid, Empathie, Solidarität erst lernen, dazu durch die Aufführung aufgeklärt und bewegt werden. Entsprechend dieser Katharsiskonzeption ist das praktische Ziel des Globalen Realismus, dessen Programm das Realtheater des IIPM verfolgt, “die Entwicklung einer globalen politischen Empfindsamkeit und damit einer global gedachten praktischen Solidarität.”¹⁸⁹

Ob die Energie der Katharsis so weit reicht, bleibt eine Frage, die jede Zuschauerin und jeder Zuschauer angesichts der jeweiligen Produktion für sich selbst beantworten muss. Es besteht stets das Risiko, dass die ästhetisch-theatrale Kraft, durch die erst ein Publikum

¹⁸⁵ Vgl. Milo Rau in “Der endlose Zyklus der Gewalt”.

¹⁸⁶ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 108. Vgl. dazu Bossart, “Schrecken, Trauer und Versöhnung“.

¹⁸⁷ Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, S. 62.

¹⁸⁸ Aristoteles, *Poetik*, 1449b.

¹⁸⁹ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 257. Zum Globalen Realismus siehe Milo Rau: “Was ist Globaler Realismus”, in: ders., *Globaler Realismus – Goldenes Buch I/Global Realism – Golden Book I*, Berlin 2018, S. 33-42

ergriffen wird, sich nicht stark genug mit dem epistemischen Anspruch an das Enthüllen der wahren historischen Wirkzusammenhänge und Konstellationen verbindet und der Eindruck des (vermeintlich) Dokumentarischen und medial Vermittelten das Publikum auf Distanz hält und die körperlich-emotionale Dynamik der Katharsis behindert.

6. Die Überschreitung des Tragischen im Realtheater

Wer von praktischen und politischen Zielen redet, scheint die Tragödie entweder hinter sich gelassen zu haben oder sich noch vor ihr zu befinden. In der antiken Tragik führt innerhalb der Tragödie kein Weg aus der tragischen Erfahrung heraus: Das Unheil wirkt aussichtslos. Es gibt nur ein Ende der Aufführung, nicht aber eine Auflösung des Tragischen. Die moderne Theater- und Theoriesgeschichte hat versucht, Tragik entweder in eine Komik zu verwandeln, in der sich die Figuren von ihrem Scheitern heiter verabschieden, oder sie romantisch im Spiel mit metadramatischer Rollendistanz aufzulösen.¹⁹⁰ Milo Raus tragödienartiges Realtheater eröffnet einen anderen Weg: Die Tragik, so Rau, ist mitnichten am Ende, nur zeigt sie sich erst oder zumindest viel stärker, wenn man über den Rand befriedeter Wohlstandsbezirke in Europa hinausblickt.¹⁹¹ Das global inspirierte Theater soll die Tragik darstellen und zwar so, dass es auch symbolisch Auswege vorführt, auf denen die tragikogenen Verhältnisse der auf den Abgrund zusteuern Welt der globalen Zivilisation überwunden werden können. Entsprechend ist das Programm des Globalen Realismus politisch wie das des Tragik-Kritikers Brecht: Es geht nicht primär um Reflexion und Kritik, sondern um tatsächliche Veränderung.

Wie aber ist solch ein politisches Theater globaler Tragik denkbar? Wie können Aufführungen eine veränderte Realität schaffen, wenn schon internationale politische Organisationen darin scheitern? Die Antwort auf diese Fragen kann sich auf zwei Einsichten stützen: Zum einen vollzieht die theatrale Darstellung der Tragik selbst bereits einen Schritt zu ihrer Aneignung, insofern Theater der Ort für "die Verwandlung von Schicksal in Erzählung"¹⁹² ist. In der theatralen Erzählung können sich die Figuren zu dem, was sie erlebt

¹⁹⁰ Vgl. Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, S. 110-157.

¹⁹¹ Rau, *Orestes in Mosul*, S. 27, 36.

¹⁹² Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 12.

haben, auf *eine neue Weise* verhalten: “Es gibt eine Freiheit, mit dem je eigenen individuellen Schicksal umzugehen im Sinne einer existenziellen Psychoanalyse.”¹⁹³ Es handelt sich um eine ästhetische Freiheit, in der das darstellende Individuum zum Gewesenen in ein künstlerisch aneignendes Verhältnis tritt und eine eigene Form des sprachlich-performativen Widerstands gegen den Schein eines übermächtigen Fatums entwickelt. Aus dem Freiheitsgewinn gegenüber der Tragik wird es möglich, ihren Schrecken in einen die Gemeinschaft der Darstellenden und Zuschauenden umfassenden Sinn zu verwandeln.¹⁹⁴ Indem das Realtheater die Tragik des Geschichtlichen auf der Bühne nicht einfach reproduziert, sondern als ästhetische Aufführung mit politischer Absicht transformiert, ruft es zur Einnahme einer ästhetisch-politischen Perspektive auf, in der die Tragik – der Kreislauf aus Handeln und Leiden, Gewalt und Schuld – erst ästhetisch erfahren und anerkannt werden muss, bevor er durchbrochen werden kann. Das erzählte Schicksal kann so in einem “tragische[n] Akt der Freiheit”¹⁹⁵ vor den Augen der anderen angenommen werden. Diese Freiheit haben bereits Schiller und Schelling den tragischen Figuren der Antike attestiert. So schreibt Schelling etwa, dass der Held noch in seinem Untergang seine Freiheit durch die Annahme der Schuld für eine nicht-absichtliche Tat beweise.¹⁹⁶

Das möglichst heterogene Kollektiv aus Produzenten und Rezipierenden ermöglicht dabei, die eigene “tragische Blindheit” erkennbar werden zu lassen, die die einzelnen – wie Ödipus – aufgrund der Beschränkung unserer Erkenntnisfähigkeit nicht alleine durchschauen können. Aus Einsicht in die strukturelle Limitierung der eigenen Perspektive im globalisierten Kapitalismus plädiert daher Rau für gemeinsame Erarbeitung und Autorschaft von Stücken, an der auch Laiendarsteller und zunehmend die Öffentlichkeit beteiligt sein sollen, wie der zweite, dritte, fünfte und siebte Punkt des *Gender Manifests* fordern.

¹⁹³ Ebd., S. 117.

¹⁹⁴ Vgl. Milo Raus Selbstaussage: “Meine Theaterprojekte sind für mich die Rettung aus alledem, meine Form der Transformation von Fatalismus in etwas Anderes – in etwas wie Solidarität, sogar Schönheit.” (in: Florian Merkel, “In jedem von uns steckt ein Pegidist”, Interview mit Milo Rau, in: *Die Welt*, 22.1.2016.)

¹⁹⁵ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 18.

¹⁹⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Bd. V, Stuttgart, Augsburg 1859, S. 695ff. Vgl. dazu Katia Hay, *Die Notwendigkeit des Scheiterns. Das Tragische als Bestimmung der Philosophie bei Schelling*, Freiburg 2012. Zu Schiller siehe Wolfram Ette, „Die Tragödie als Medium philosophischer Erkenntnis“, in: *Handbuch Literatur und Philosophie*, hrsg. v. Hans Feger, Stuttgart, Weimar 2012, S. 105ff.

Die zweite Einsicht besteht in der Freiheit der Darstellung *gegenüber* ihrem Gegenstand, auch wenn dieser sie als Genre definiert. Theater, das geschichtliche Tragik aufruft, ist ihr selbst nicht ausgeliefert, sondern kann aus ihrem Lauf heraus zugleich in sie eingreifen. In einer Analogie zur Intervention des Areopags und Athenes in die Kausalkette von Rachehandlungen in den *Eumeniden* des Aischylos geht es z. B. in *Mitleid* darum, “die Tragik der Geschichte zu durchbrechen”.¹⁹⁷ Die zweite Schauspielerin des Stücks, Consolate Sipérius (Abb. 6), hält den Kreislauf der Gewalt auf, weil sie am Ende kein Maschinengewehr nehmen will, um sich für erlittene Gewalt zu rächen, sondern sich weigert und stattdessen Kinderlachen eingespielt wird. Dadurch wird eine Zäsur erzeugt, die einen Ansatz für eine Transzendenz der Tragik ermöglicht. Eine ähnliche, wenngleich unentschlossener Zäsur zeigt sich am Ende von *Orestes in Mosul*, als der Chor junger irakischer Männer, von Athene (Khitan Idress) befragt, darüber abstimmen soll, ob IS-Mörder hingerichtet werden sollen (Abb. 7). Während er sich am Beginn der Proben noch dafür aussprach, enthalten sich nun alle: “Rachebedürfnis und Moral halten sich die tragische Waage.”¹⁹⁸

Zum anderen wird das Realtheater selbst zum Prototypen einer Praxis, die die Darstellung der Tragik in eine neue Praxis überführt und damit das, was Mark Fisher *Kapitalistischen Realismus* nannte,¹⁹⁹ aufbricht: die systemisch stabilisierte Weltanschauung, dass es keine veritablen Änderungen und Alternativen, sondern nur Reproduktionen des Ähnlichen innerhalb des alles bestimmenden Systems gäbe. Das Theater des Realen denkt nicht nur, sondern *setzt* performativ Alternativen gegen diese “monotone Tragik des globalisierten Kapitalismus”, der, wie Milo Rau in Tradition von Marx und der Kritischen Theorie bekräftigt, auch in seiner schicksalhaften, weil global dominanten Macht, eben “keine Naturkraft ist”,²⁰⁰ die sich nicht prinzipiell durch Menschen ändern ließe. Das ist die Pointe des Programms des Globalen Realismus: Was das Theater tut, muss, so Rau, selbst “wahr werden, es muss real werden. Analyse allein reicht nicht”,²⁰¹ um aus dem Diktat des Bestehenden einen Ausweg zu

¹⁹⁷ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 118.

¹⁹⁸ Daniele Muscionico, “Bei Milo Rau kommt Kunst an ihr Ende”, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.4.2019. Vgl. auch die Auskunft eines Schauspielers, die Entscheidung sei “tragisch“ (Milo Rau, “Der endlose Zyklus der Gewalt.“)

¹⁹⁹ Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester 2009.

²⁰⁰ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 142, 251.

²⁰¹ Bossart, Rau: “Das ist der Grund, warum es Kunst gibt“, in: *Die Enthüllung des Realen*, S. 18. Vgl. das erste, Marx’ elfte Feuerbachthese variiertes Dogma des *Gener Manifests*: “Es geht nicht mehr nur darum, die Welt

weisen. Dabei geht es nicht darum, reale Institutionen mimetisch auf der Bühne zu repräsentieren, sondern überhaupt erst neue zu schaffen: “Was es in der Realität, in der Politik nicht gibt, muss es dann in der Kunst geben.”²⁰²

Wenn im Ostkongo und Berlin das *Kongo Tribunal* tagt, um in einem eigens geschaffenen “utopischen Rechtsraum”²⁰³ (den es trotz beteiligter Juristen nicht gibt, sondern dessen Geltung die Kunst performativ behauptet) Genozide aufzuklären und Schuldige zu identifizieren, oder in der Berliner Schaubühne das von Rau assemblierte *Weltparlament* (Abb. 8) zusammenkommt, um eine Charta für das 21. Jahrhundert zu verabschieden, dann handelt es sich um “ein utopisches Theater: Das nicht im Rahmen des Bestehenden für Abhilfe sorgt oder es anklagt, sondern reale politische Alternativen eröffnet.”²⁰⁴

Statt die Machtpolitik und die Ungerechtigkeit nur zu kritisieren, damit andere die Praxis ändern, kreiert sie symbolisch selbst einen Entwurf für eine neue Praxis, die den Gegenstand der Kritik aushebelt. Diese “imaginäre Institutionalisierung”²⁰⁵, erprobt in der ästhetischen Form des Theaters, kann die für eine andere Politik notwendige rechtlich wirksame Institutionalisierung seiner Veränderungspraxis zwar nicht garantieren, aber ihre reale Möglichkeit exemplarisch als eine Art Modell unter Beweis stellen.

Dieser symbolische, ästhetische “Vor-Glanz einer zukünftigen, noch nicht realisierten Realität” hilft, “durch die Imagination irgendwann neue Dinge tatsächlich zu realisieren.”²⁰⁶ Das künstlerische Versprechen auf gesellschaftliche Veränderung wird bei Milo Rau praktisch, indem seine Arbeiten beanspruchen, exemplarisch in der ästhetischen Zeit der Aufführung das Versprechen bereits einzulösen, dass es bei der Dichotomie von Kunst und Leben nicht bleiben muss. Freilich liegt hierin auch das Risiko, dass der utopische Vorglanz für die Sache selbst genommen wird. So kann das kuratorisch zusammengerufene Weltparlament nur den Schein von demokratischer Legitimität erzeugen. Genau deshalb aber sollte man die Arbeiten Raus als künstlerische Modelle möglicher Institutionen und nicht schon die Prototypen ihrer

darzustellen. Es geht darum, sie zu verändern. Nicht die Darstellung des Realen ist das Ziel, sondern dass die Darstellung selbst real wird.”

²⁰² Im Gespräch zum Weltparlament auf *KulturZeit*, 7.11.2017, <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=69934> (Zugriff am 9.1.2019).

²⁰³ Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, S. 117.

²⁰⁴ Milo Rau in Merkel, “In jedem von uns steckt ein Pegidist.”

²⁰⁵ Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, S. 103.

²⁰⁶ Barzinger, “Warum der Regisseur Milo Rau Ärger mit Geheimdiensten und Milizen hat.”

Realisierung verstehen.

Ästhetische Autonomie kommt hier nicht in der Abgrenzung zur Praxis, sondern in der inspirativen Kraft für eine veränderte Praxis zum Ausdruck. Insofern leitet das Theater solch eines “Möglichkeitsrealismus” doch, anders als Milo Rau meint, zum Handeln an,²⁰⁷ insofern es mit geradezu megalomanischem Anspruch zeigt: Die neue, wahre Geschichte des Menschen im Anthropozän ist erst noch zu schreiben, der universale Humanismus, der solidarische Kampf für Gerechtigkeit sind erst noch zu verwirklichen – und zwar ab jetzt. Das Realtheater ist von dieser Überschreitung des Tragischen und der Gewinnung einer besseren Zukunft, für die sie ein Beispiel zu geben versucht, beseelt. Auf den realen Umschlag von Handeln in Schuld, Verlust und Leid unter den Bedingungen der globalen Weltordnung, den die Stücke der Ensembles von Rau aufrufen, antwortet in ihnen Widerstand gegen das vermeintliche Schicksal, das wir doch selbst als kontingentes Geschehen produzieren: der “Umschlag” des Willens, “die Ermächtigung, die Schubumkehr.”²⁰⁸, die von diesen tragödienartigen Spielen als Realität freigesetzt zu werden vermögen.

7. Gegenwart und Zukunft der Tragödie

Wie sich gezeigt hat, spielt das Theater des Realen zwischen Wiederholung der tragischen Geschichte und ihrer Überschreitung. In beidem handelt es sich um eine *Transzendenz der Tragik*. Zum einen im Sinne des *genitivus subjektivus*: Die reale Tragik der geschichtlichen Schuld in der Globalisierung transzendiert aus dem verworrenen und verdrängten Realen in die figürliche Kunst. Scharf ist es in seinen dramatischen Auswirkungen wahrnehmbar, die die Figuren im Theater erzählen und zeigen. Die tragische Geschichtlichkeit tritt über sie ins Bewusstsein der Zuschauer. Zugleich heißt *Transzendenz der Tragik* im Sinne des *genitivus objectivus*, dass durch die ästhetische Form der Produktion das tragische Schicksal durchbrochen und in neue theatrale wie praktische Möglichkeiten übertragen wird. Indem geschichtliche Tragik im Theater in eine “Gegen-Geschichte”²⁰⁹ (Alexander Kluge) umgeformt

²⁰⁷ Rau, Bossart, *Wiederholung und Ekstase*, S. 250, vgl. ebd., S. 65, 119.

²⁰⁸ Ebd., S. 252.

²⁰⁹ Vgl. Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, S. 24.

wird, ist das Verdikt über ihre Macht, die Zukunft zu determinieren, bereits gesprochen. Die Interventionen in die Kette der Gewalt sind jederzeit, hier und jetzt, durch alle, die sich in ästhetisch inspirierter Kraft politisch vereinen, als wirksame Akte möglich. Das Theater des Realen führt daher “Tragödie[n] gegen die Tragödie”²¹⁰ auf. Die Rettungsmöglichkeiten erschließen sich dabei nur, wenn man anhand exemplarischer Figuren ästhetisch erfährt, was es heißt, dass die Menschheit in den Abgrund steuert, und aus dieser Einsicht gemeinsam im Kollektivraum Theater Alternativen abgeleitet und realisiert werden: “Die Überwindung des Tragischen, des Unglücks und der Feindschaft funktioniert nur in der Gemeinschaft”,²¹¹ so Milo Raus These.

Vollzieht das Realtheater Raus und des IIPM also die moderne Überwindung der Tragödie? Die Idee einer ultimativen Utopie des Endes der Tragödie vertritt der Autor und Regisseur nicht. Wie in den *Eumeniden* das Gericht die tragische Zirkulation der Gewalt durch eine neue Praxis unterbricht, ihre Triebkraft, die Schuld und ihre Verluste aber nicht aus der Welt schafft, so werden auch in den Prozessstücken Milo Raus die Gegensätze diskursiv ausgetragen, sie bleiben aber nach den Aufführungen bestehen. Wie es im Irak nach dem Sieg über den IS weitergeht, ist offen. Die Abstimmung des Chors der irakischen Männer am Ende von *Orestes in Mosul* führt zur tragischen *epochē*, nicht zur Konfliktlösung. Transzendenz der Tragik heißt also: die Tragik ins Theater zu holen, dort Auswege aus ihr zu öffnen – und zugleich die Aussicht auf ihre Wiederkehr einzuüben. “Im Wissen um das Scheitern jeder politischen Handlung, um die Sinnlosigkeit aller Hoffnungen” liegt eine Würde, “die Herrlichkeit der tragischen Kunst”,²¹² die auf die politische Utopie bezogen bleibt, weil sie sie dialektisch hervortreibt. Die “Gegenrealität“ kann im Theater nur dann entstehen, wenn sie “den ganzen Schrecken der Realität”²¹³ zeigt.

Doch Theater als ästhetische Anstalt, das politische Praxis unter der Bedingung erprobt, dass sie sie nicht selbst ist, kann nur Alternativen aufzeigen, sie aber nicht politisch-gesellschaftlich implementieren. Dazu müsste es seinen Ort innerhalb des öffentlichen Raums, seine Aktionen und sein Publikum als öffentliche Provokation oder zivilen Ungehorsam

²¹⁰ Rau, “Der endlose Zyklus der Gewalt”. Vgl. die Betrachtungen von Freddy Decreus unter dem Titel “Exporting the tragic feeling“, in: Rau, *Orestes in Mosul*, S. 43ff.

²¹¹ Gregoris, “Milo Rau: ‘Ich will die absolute Notwendigkeit.’”

²¹² Ebd., S. 48.

²¹³ Gregoris, “Milo Rau: ‘Ich will die absolute Notwendigkeit.’”

wählen – und damit die ästhetische Distanz, aus der Gefühle und Reflexion eingeübt werden, eintauschen in eine Konfrontation, wie sie aktuell für die Aktionen der Letzten Generation oder XR typisch sind. Ob jedoch selbst dann die immer wiederkehrende Tragik von Gewalt und Schuld von Verstrickung in den Kreislauf aus Tun, Zulassen und Erleiden institutionell und nachhaltig gebrochen werden kann, bleibt eine von heute aus nicht zu beantwortende Frage.

References

Aristoteles, *Poetik*.

Barzinger, “Warum der Regisseur Milo Rau Ärger mit Geheimdiensten und Milizen hat.”

Birgfeld, Johannes (2019): ‘Milo Raus Theater der Revolution’, in: Johannes Birgfeld (ed.): Milo Rau, *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus*, Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, Berlin, p. 164.

Bossart, Rau: “Das ist der Grund, warum es Kunst gibt”, in: *Die Enthüllung des Realen*, S. 18.

Bossart, Rolf (2017), “Schrecken, Trauer und Versöhnung. Religiöse Potenziale im Theater von Milo Rau”, *Neue Wege* 11/2017, <https://www.neuewege.ch/schrecken-trauer-und-versoehnung-religioese-potenziale-im-theater-von-milo-rau> (Zugriff am 11.1.2019).

Bossart, Rolf/ Rau, Milo (2013), ‘Das ist der Grund, warum es Kunst gibt’, in: Rolf Bossart (ed.), *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, Theater der Zeit, Berlin, p. 16.

Ceulemans, Ewoud, (2019), “‘Orestes in Mosul’: wat op het scherm te zien is, is vaak interessanter dan wat op de scène gebeurt”, in: *De Morgen*, 18.04.2019.

Gespräch zum Weltparlament auf *KulturZeit*, 7.11.2017, <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=69934> (Zugriff am 9.1.2019).

Fisher, Mark, (2009), *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester.

Gregoris, “Milo Rau: ‘Ich will die absolute Notwendigkeit.’”

Hall, Edith (2004), ‘Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century’, in: Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, p. 1-46.

Hayner, Jakob (2019), “Spiel mir das Stück von der Versöhnung”, in: *Jungle World*, 02.05.2019.”

<https://www.berliner-zeitung.de/politik-gesellschaft/pandemie-trauer-und-der-liebende-blick-der-lebenden-li.207805>

Kasiske, Andrea (2016), ‘Regisseur Milo Rau - und das Ende Europas?’, Interview with Milo Rau, *Deutschen Welle*.

Kay, Sara (2020), ‘This madness has to stop. Speech from 16th of May 2020’, <https://www.ntgent.be/en/news/aan-deze-waanzin-moet-een-einde-komen>

Laudenbach, “‘Die Toten hören uns.’”

Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, 2005.

Merkel, Florian (2016), “‘In jedem von uns steckt ein Pegidist’”, Interview mit Milo Rau, in: *Die Welt*, 22.1.2016.)

Muscionico, Daniele (2019), “Bei Milo Rau kommt Kunst an ihr Ende”, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.4.2019. Vgl. auch die Auskunft eines Schauspielers, die Entscheidung sei “tragisch” (Milo Rau, “Der endlose Zyklus der Gewalt.”)

Rau, Milo (2013), *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*, Zürich, Berlin, S. 48.

Rau, Milo, *Europa Trilogie*, S. 136.

Rau, Milo, “Der einzige Autor, der mich im Theater interessiert”.

Rau, Milo, “Der endlose Zyklus der Gewalt”. Vgl. die Betrachtungen von Freddy Decreus unter dem Titel “Exporting the tragic feeling“, in: Rau, *Orestes in Mosul*, S. 43ff.

Rau, Milo (2017), “Notizen zu meiner Arbeit mit Ursina Lardi/Notes sur mon travail avec Ursina Lardi/Appunti sul mio lavoro con Ursina Lardi/Notes on My Work with Ursina Lardi”, in: Anne Fournier, Paola Gilardi, Andreas Klæui, Yvonne Schmidt (Hrsg.), *Ursina Lardi. MIMOS. Schweizer Theaterjahrbuch*, Bern, S. 79ff.

Rau, Milo (2018), ‘Das Genter Manifest’, in: *Globaler Realismus – Goldenes Buch I/Global Realism – Golden Book I*, Berlin, p. 144.

Rau, Milo (2018), ‘Die Wahrheit hören lassen. Eröffnungsrede zum Kongo Tribunal’, in: *Globaler Realismus – Goldenes Buch I/Global Realism – Golden Book I*, Berlin, S. 124.

Rau, Milo (2019), *Orestes in Mosul – Golden Book III*, Berlin, S. 29.

Rau, Milo / Bossart, Rolf (2017), *Wiederholung und Ekstase. Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*, Zürich, Berlin.

Rau, Milo, *Orestes in Mosul*, S. 27, 36.

- (2018), “Was ist Globaler Realismus”, in: ders., *Globaler Realismus – Goldenes Buch I/Global Realism – Golden Book I*, Berlin, S. 33-42
- (2019), “Der endlose Zyklus der Gewalt”, in: *taz*, 15.04.2019.
- “‘Die Geste der Gebrüder Eyck wiederholen‘. Milo Rau im Gespräch über sein Interesse und seine Arbeit am Projekt *Der Genter Altar*”.
- “‘Wer sieht uns, wenn wir leiden?’ Der Regisseur Milo Rau im Gespräch mit Stefan Bläske”, in: Milo Rau, *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*. Begleitheft zur Uraufführung, Schaubühne Berlin, S. 11-25.
- Rubin (2019), Alissa J., “Can a Greek Tragedy Help Heal a Scarred City?”, in: *The New York Times*, 17.04.2019.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1859), *Philosophie der Kunst*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Bd. V, Stuttgart, Augsburg, S. 695ff.
- Schmidt, Colette M. (2016), “Milo Rau: ‘Meine Hoffnung ist eine Revolution von unten’”, Interview mit Milo Rau, *Der Standard*, 31.8.2016.
- Sloterdijk, Peter, (2005), *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt a.M.: vgl. Rau,
- Szondi, Peter (1978), *Versuch über das Tragische*, in: *Schriften, Bd. I*, Frankfurt a.M., S. 149-260.
- Trautsch, Asmus, (2020), *Der Umschlag von allem in nichts. Eine Theorie tragischer Erfahrung*, Berlin, Boston.