

Was ist Bühne, heute?

Erweitertes Editorial – ein kleiner Rundblick

Als Anfang letzten Jahres die Idee des Berliner Staatssekretärs für Kultur, Tim Renner, öffentlich wurde, den Direktor der *Tate Gallery of Modern Art* London, Chris Dercon, als Nachfolger des Volksbühnen-Intendanten Frank Castorf zu nominieren, gab es aus Theaterkreisen einen Aufschrei der Entrüstung: ein Kurator als Nachfolger eines Mannes, der sich als Theatermacher mit Leib und Seele erwiesen hat? Sollte die Volksbühne ihren Platz und ihren Charakter als experimenteller und politischer Theaterraum verlieren und einer nicht absehbaren Liaison mit Tanz, Kunst und Film weichen?

Diese Diskussion, aber auch Neue-Musik-Festivals wie *Staging the Sound* 2015 im dänischen Aarhus, seit 2015 die *MaerzMusik* Berlin mit neuen Konzertformaten, jüngere Entwicklungen in Musiktheater und konzertanter Komposition oder die Neukonzeption des Musiktheaterfestivals *Münchener Biennale* lenkten unseren Blick auf das Phänomen »Bühne« und die Frage: Was ist Bühne heute – als »Gefäß« für performative Inhalte und als Raum für deren Inszenierung? Was kann sie in ihrer traditionellen Form als Spielstätte noch leisten? In welcher Weise sind Bühnen aller Art, inklusive des Stadttheaters, noch in der Lage, als »Orte öffentlicher Selbstverständigung über die Grundwerte unserer Gesellschaft« und damit auch »als Schulen der Demokratie«¹ in den großen und kleinen Städten unseres Landes zu fungieren? Klar ist: Ohne Bühne als Aufmerksamkeit fesselnder Ort geht vieles nicht. »Denn erst, was gezeigt wird – auf der Bühne im öffentlichen Raum –, ist auch vorstellbar. Und erst was vorstellbar ist, wird möglich.«²

Als öffentlicher Raum ist sie aus dem Geist der Aufklärung vielfach längst herausgewachsen, hat für die Art des Zeigens, das Was und Wie, zeitgenössische Darstellungsmöglichkeiten entwickelt und heutigen Rezeptionsbedürfnissen angepasst. Einige dieser quasi inneren wie auch äußeren Veränderungen wollen wir in diesem Heft kenntlich machen und zur Diskussion stellen: Welche zeitgenössischen Inhalte, künstlerischen Anliegen und nicht zuletzt Produktionsstrukturen haben die Nutzung des Bühnenraumes erweitert und

2 welche Notwendigkeiten gibt es, die Bühne zu

verlassen, andere Darstellungsräume zu nutzen? Der Vergleich mit anderen performativen Künsten, vor allem mit dem Theater, verweist auf die Brisanz solcher Fragestellungen.

Chris Dercon: Theater weiter entwickeln?

Betrachtet man jenen Personalwechsel an der Volksbühne und dessen Konsequenzen auf seinen Kern hin, betrifft dieser eben nicht nur das Theater als Kunstgenre mit der Bühne als Spielfläche, sondern verallgemeinert den Terminus Bühne zum kulturellen Ausdrucks- und Erlebnisort inklusive seiner Wahrnehmbarkeit und Rezipierbarkeit. Der Auftrag, dem sich Dercon stellt, nämlich »über die Strukturen des Theaters von morgen nachzudenken«, umfasst für ihn, »die Stadt als Bühne gleich mit (zu) inszenieren. Bildende Künstler, Filmemacher, alle drängen in die darstellende Kunst. Sie ist die Zukunft der Künste. Dafür braucht man neue Räumlichkeiten. Die Volksbühne hat immer wieder, in Gestalt von Castorf, Schlingensiefel, Pollesch und sicherlich Bert Neumann, die Stadt inszeniert. Diese Inszenierung möchte ich weitertreiben.«³ Dazu gehören für ihn Fragen wie: »Was ist die Zukunft des Theaters, was muss man entwickeln, was ist die Struktur? Immer redet man über Arbeitsbedingungen und Finanzstrukturen. Dabei müsste man über wirklich neue Modelle nachdenken. Ich sage nicht: Man braucht ein Labor, sondern neue Strukturen.«⁴ Zu diesen neuen Strukturen gehört für Dercon nicht an letzter Stelle die »digitale Bühne«: »Ich bin Intendant. Und ich will das Theater weiterentwickeln, auch in den Neuen Medien. Die Arbeit von Castorf und Peymann kennt man weltweit – über YouTube. Also habe ich gedacht, man braucht ein Globaltheater fürs 21. Jahrhundert, in das Regisseure, Choreografen, Tänzer, Musiker eingeladen werden, für das Netz Formate zu entwickeln – für eine digitale Bühne. Dann habe ich fünf Satelliten, die Volksbühne, den Prater, das wunderbare Babylon, den Hangar in Tempelhof und die digitale Bühne. Das ist der Ausgangspunkt, die Stadt zu inszenieren.«⁵

Klangkunst, neue Genres, Stadt

Das Überschreiten und Nivellieren von Bühne ist keineswegs neu, wie wir aus der Geschichte der verschiedenen Kunst-Avantgarden des 20. Jahrhunderts wissen. Neue Erkenntnisse und zwingende Gestaltungsabsichten haben in Theater, Tanz, Musik, Musiktheater – oder denkt man an Fluxus auch in der Bildenden Kunst – immer wieder den Rahmen von Bühne

3 Chris Dercon im Interview mit Rüdiger Schaper »Veränderung tut immer weh«, in: *Der Tagesspiegel*, 29.4.2015, zit. n. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/neuer-intendant-der-volksbuehne-chris-dercon-veraenderung-tut-immer-weh/11689384.html>, Zugriff: 18.1.2016.

4 Chris Dercon im Interview mit Holger Liebs »Die Kunst muss das Theater nicht retten«, in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 15.4.2015, zit. n. <http://www.monopol-magazin.de/Chris-Dercon-Interview-Volksbuehne>, Zugriff: 18.1.2016.

1 Gunnar Decker, *Korrigiert euch! Theaterdämmerung in Berlin, Rostock, Dessau*, in: *Theater der Zeit*, 5/2015, S. 25.

2 Milo Rau, *Ein Theater für alle*, in: Ders., *Althusser's Hände. Essays und Kommentare*, hrsg. v. Rolf Bossart, Verbrecher Verlag, Berlin 2015, S. 58.

5 Ebd.

gesprengt. Das waren einzelne, experimentelle Kunstarbeiten, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts quantitativ deutlich zugenommen haben. Neue Kunstformen wie die Klangkunst sind hinzugekommen, in denen sich die Frage danach: Was ist Bühne, was ist Ort, was Kunst wiederum ganz anders stellt.

Ähnlich wie mit der Klangkunst entwickelten sich in jüngster Zeit auch im kompositorischen Bereich neue Genres und Kunstformen, die auf Bühne verzichten, weil die Gestaltungsabsichten diese nicht mehr erforderten. Dazu gehören Landschaftskomposition, Konzert- und Operninstallation, performative Klangaktionen oder Arbeiten, für die es noch keine Genrebezeichnung gibt. Als Beispiele seien ganze Werkreihen in Peter Ablingers Schaffen wie *Orte, Sehen und Hören* oder seine Stadt- und Landschaftsoper genannt, Johannes Kreidlers GEMA-Aktion *product placement* und die Komposition *Fremdarbeit*, aber auch Patrick Franks *Theorieoper Freiheit – die eutopische Gesellschaft*. Besonders aber ist das Hinterfragen von konventionellen Aufführungsformaten durch Bewegung, Licht, Performance und Video – Einzelfall übergreifend – bei der heute jüngsten Komponistengeneration zu beobachten.

Angesichts der damit einhergehenden semantischen Modifikation des Terminus »Bühne« fragten wir weiter: Wie sind entsprechende klangliche und performative Ereignisse einzuordnen und zu bewerten, betrachtet man eine ganze Stadt als Bühne? (Stadt hier nicht mehr als Metapher wie bei Dercon, sondern als realen Ort respektive reale Situation.) Ist »die Bühne« dann weniger Kunstort als vielmehr Ausdruck und Beschreibung von Lebenskultur? Und was sagt das über eine Stadt und ihre Menschen aus?

In verschiedensten künstlerischen Zusammenhängen wird das Phänomen Bühne immer wichtiger, beschäftigt nicht mehr nur einzelne Komponisten, sondern wird, wie in Aarhus oder Berlin, von ganzen Festivals thematisiert. Mit dem 21. Jahrhundert beginnt eine zuvor punktuell zu beobachtende, neue Qualität in eine neue Quantität umzuschlagen. Bemerkenswert ist in jedem Fall, dass durch das Aufbrechen des zuvor fixen, standardisierten Verhältnisses von Bühne und Auditorium zugleich die Qualität von Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit – also die Zuhörer oder besser noch das Zuhören – einen anderen Stellenwert innerhalb des Dispositivs Musik erhalten. Aus Entfernung und Distanz werden Nähe und Beteiligtsein. Man kann dies auch als Strategien gegen Routine, Oberflächlichkeit und Vergleichgültigung innerhalb heutiger Rezeptionsprozesse bezeichnen. Das führt zu dem Paradox, dass im 21. Jahrhundert die

künstlerische Umgestaltung des Bühnenraumes bis hin zu dessen Auflösung derart verstanden werden kann, dass damit der Bühne als »Orte öffentlicher Selbstverständigung« und »als Schulen der Demokratie« (um dieses große Wort noch einmal zu zitieren) ein neuer Sinn gegeben wird.

Musik und Musiktheater

Eine Neuinszenierung des Bühnenraums und dessen Überschreitung sind besonders bei jenen Komponisten zu beobachten, die das traditionelle Instrumentarium um elektronische visuelle und akustische Medien erweiterten. Der Festivaltitel »Staging the Sound«, ein Begriff des dänischen Komponisten Simon Steen-Andersen, enthält die Bühne gleich in doppeltem Sinne: als Inszenierung von Klang und als Ort. Diese doppelte Bedeutung zeigt, dass es um mehr geht als um jene Verräumlichung von Musik, wie sie seit den 1950er Jahren aus der Avantgardebewegung heraus dem kompositorischen Schaffen neue Gestaltungsdimensionen hinzugefügt hat. »Staging the Sound« meint die *Theatralisierung* des Instrumental- und Vokalklangs auf, vor und hinter der Bühne mit den Mitteln von Elektronik, Live-Elektronik, Video und Live-Video. Ebenso umfasst der Begriff für ihn die Möglichkeit einer komponierten Reinterpretation von klassischer Musik: die Wiederbelebung alter Musik aus der Hörperspektive der Gegenwart. Die Bühne als Aufführungsort bleibt erhalten, sie wird aber visuell und akustisch neu definiert.

Erweiterung oder Vervielfachung von Bühnenraum ist ebenso eine Konsequenz der Erforschung neuer Konzertformate, denen man auf Festivals neuer Musik punktuell immer wieder begegnet. Aber erst seit 2015, mit der Übernahme der künstlerischen Leitung durch Berno Odo Polzer, hat sich die Berliner *MaerzMusik* als *Festival für Zeitfragen* solche

Konzertformat *Time to gather* mit Marino Formenti: »ein Klavierabend mit der Freiheit, von nah oder fern zuzuhören, dem Pianisten dreinzureden, mit ihm gemeinsam das nächste Stück auszuwählen, mit ihm Klavier zu spielen oder zu singen ... den Verlauf des Abends mitzugestalten.« (Foto und © Sascha Osaka)





The Long Now 2015, dreißig Stunden Musik im Kraftwerk Mitte: »ein Ort der andauernden Gegenwart. Ein Raum, in dem sich Zeit selbst entfalten und das Zeitgefühl sich verlieren kann.« (© Camille Blake/Berliner Festspiele)

Erforschung *expressis verbis* auf die Fahnen geschrieben. Während bei Komponisten wie etwa Steen-Andersen die Bühnenerweiterung unmittelbar mit der jeweiligen Komposition, korrespondiert und nur für diese gilt, sind sie bei der *MaerzMusik* Rahmensetzungen für verschiedenste Musik: neue Konzertformate. Beispiele dafür sind *Liquid Room* und *The Long Now* als bühnensprengende Eröffnungs- und Abschlusskonzerte.

Doch auch dieser erweiterte Bühnenrahmen ist nicht starr, sondern variabel. Aus *Liquid Room* zum Beispiel, 2015 mit dem Ictus Ensemble für einen großen Raum ohne Bestuhlung im Haus der Berliner Festspiele entwickelt, wird 2016 *Time to gather* mit dem und für den Pianisten Marino Formenti. Der »fließend« gewordene Raum mit verschiedensten Bühnensituationen an verschiedenen Raumorten (die sich die Zuhörer auswählen oder die sie auch ignorieren können) korrespondiert nun mit der Unabsehbarkeit dessen, was zu hören sein wird. »Was wir mit Marino Formenti versuchen, ist die Festlichkeit und die Exzeptionalität des Eröffnungsabends in eine Energie zu verwandeln, die intim ist. [...] Formenti hat eine große Zahl von Kompositionen vorbereitet, aber was davon gespielt wird, wird in der Dynamik des Konzerts entschieden. Ich glaube, dadurch wird unsere Wahrnehmung des Prozesses Konzert komplett verändert, weil die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, was jetzt passiert und nicht klar ist, wohin die Reise geht.«⁶

Interessant für Musiktheater, besonders auch unter der Fragestellung: »Was ist Bühne heute?«, wird auch die neu konzipierte *Münchener Biennale für neues Musiktheater* (28.5.-9.6.) unter der künstlerischen Leitung des Intendanten-Duos Daniel Ott und Manos Tsangaris. Mit fünf Texten bildet sie denn auch das Themenzentrum dieses Heftes. Denn man muss kein Prophet sein, um zu sagen: Von dieser Biennale

4 werden Impulse ausgehen, die das Musikthea-

ter in seiner Beziehung zur Wirklichkeit, zur Welt wie auch seine Bühnenpräsenz verändern werden. Von außen geschaut verwandelt sich die Biennale von einem Präsentationsort für in Auftrag gegebene Uraufführungen zu einer, wenn auch wichtigen, Station innerhalb eines Produktionsprozesses. Der Weg, der Erarbeitungsprozess wird nun als Bestandteil von Festivalkultur ebenso wichtig wie die Resultate. Aus einem Festival wird eine Werkstatt. Bereits 2013 hatte das Intendanten-Duo Erarbeitungsprozesse angestoßen, in denen kulturelle Identitäten und künstlerische Erfahrungen aus aller Welt zusammenfinden können. Internationale Teams, die sich autonom zu Arbeitskollektiven zusammengeschlossen haben, erarbeiten über die Dauer von drei Jahren jene Projekte, die während der Biennale – nicht nur auf Bühnen – präsentiert werden. Internationalität wird durch solche Teamarbeit integraler Bestandteil der Kompositionen – Musiktheater öffnet sich der Bühne der Welt und Welt dringt als vielfältige Kultur- und Kunsterfahrung in jedes neu entstehende Stück Musiktheater ein.

Positionen im Theater

Am offensivsten scheinen sich die Auseinandersetzungen um das Beharren auf Weltlichkeit und die Reaktivierung von Bühnenpräsenz derzeit im Theater abzuspielen: neorealistic, experimentell, progressiv, wagemutig. Man denke etwa an die Programmenerneuerung des Berliner Maxim Gorki Theaters seit 2013/14 unter der Intendanz von Shermin Langhoff und Jens Hillje, an Ensemble wie Rimini Protokoll oder an Regisseure wie Milo Rau. Dieses Ringen um aktuelle Positionen ist in vollem Gange, wie Ende Januar zum Beispiel auch das Symposium *Was soll das Theater? Zum gegenwärtigen Theaterverständnis* der Sektion Darstellende Kunst der Akademie der Künste Berlin zeigte. In mehreren Diskussionsrunden ging man hier Fragen nach wie: »Was kann das Theater heute? Braucht Wirklichkeit eine dramatische Form? Wer darf auf die Bühne und welche anderen Räume braucht es?«⁷

Verallgemeinert und damit zugespitzt hat diese Problematik die Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters Shermin Langhoff mit der Frage: »Funktioniert das Theater-Theater noch?«⁸, was für sie in die selbst gestellte Aufgabe mündet: Wie muss Theater heute beschaffen sein, um »unsere Gegenwart zu entziffern«⁹. Oder wie es Milo Rau als Aufgabe für das Theater forderte, soll Theater »nicht blind werden für die Wirklichkeit«: »...; die Energieströme zwischen dem, was ist und dem, was auf unseren Bühnen zur Erscheinung gebracht wird, (sind) wieder freizulegen; das Imaginäre konsequent

7 Zit. n. Programmankündigungsflyer der Akademie der Künste Berlin 1-2 2016.

8 Zit.n.: *Das Theater muss sagen, was Sache ist*. Shermin Langhoff, die Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters in Berlin, über die Überschreitung der Grenzen in der Wirklichkeit und in der Kunst ... Interview mit Arno Widmann, Berliner Zeitung 3./4. Januar 2015, Magazin S. 4., linke Spalte.

6 Berno Odo Polzer, zit. n. einem Audiobeitrag auf dem Blog Berliner Festspiele, Audiotake: *Time to gather*: <http://blog.berlinerfestspiele.de/sand-im-getriebe-unserer-getriebenheit/>, Zugriff 19.1.2016.

9 Ebd.

am gesellschaftlich Realen zu messen und bei Bedarf umzugestalten ...«¹⁰

Solch ein Freisetzen von Energieströmen weitet die Frage nach Schauspiel-Inhalten, Inszenierungsansätzen und Darstellungsformen zur Frage danach, was die Bühne als sozio-kultureller Ort im Zeitalter von Medienrevolution und damit einher gehender Hyperindividualisierung der Rezeption durch You Tube, soziale Netzwerke und Smartphone noch leisten kann? Welche Strategien hat Theater bereits vorgeschlagen? Um den Radius dessen wenigstens anzudeuten, auch um Vergleiche mit Musik und Musiktheater zu ermöglichen, seien im Folgenden die oben benannten Positionen kurz skizziert.



MAXIM GORKI THEATER Das kleinste der vier Berliner Staatstheater folgt mindestens vier Maximen, über die man als Motto eine Forderung Shermin Langhoffs stellen könnte: »Wir brauchen aber politisches Theater und Zivilcourage, auch von den Intendanten«¹¹. Theater sollte »unsere Gegenwart entziffern«, »Stellung beziehen«, »in guter alter Theatertradition der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten« und »die Welt ins Theater holen«. Das spiegelt sich in der Stückauswahl und Inszenierung, also im Repertoire (das einige der derzeit kritischsten Autoren von Heiner Müller und Rainer Maria Faßbinder bis zu Sybille Berg, Elfriede Jelinek oder Falk Richter versammelt). Zugleich aber, und das ist das Besondere des Gorki-Theaters, hat es diesen Anspruch in seine Arbeitsstrukturen integriert, entsprechend der Überzeugung: »Wir stellen uns nicht nur die Fragen: Wir sind selbst die Frage. Dieses Theater, dieses Ensemble spielt nicht nur die Auseinandersetzungen: Sie finden auch hier statt.«¹² Mit dieser Identifizierung ist eine Reformierung der Institution Theater von seiner Basis her, seinen Produktionsstrukturen, verbunden (ähnlich wie es jetzt bei der *Münchener Biennale. Festival für neues Musiktheater* der Fall ist). Bühne stellt – als Schauplatz – nicht Gegenwart dar, sondern Bühne ist bereits Gegenwart.

Der Entscheidung für Stücke, die brennende soziale Fragen mit ihren Auswirkungen auf das Menschsein gestalten, korrespondieren

die Inszenierungskonzepte. Den Kern dafür bildet ein Ensemble mit Schauspielern aus aller Herren Länder, eingeschlossen Migrant*innen. *Common Ground* (= Gemeinsamkeit) von Yael Ronen zum Beispiel bringt SchauspielerInnen zusammen, die aus Belgrad oder Sarajevo, aus Novi Sad oder Prijedor nach Berlin gekommen sind. Die Rechercharbeit während einer gemeinsamen Reise nach Bosnien und die kollektive Erarbeitung des Theaterstücks bringt die Welt in seiner unmittelbaren Präsenz auf die Bühne, verkörpert in Personen, die aus dieser Welt stammen. Ähnliche Erarbeitungsprozesse zeichnen andere Theaterprojekte aus.

Damit wird Theater zur kollektiv-diskursiven Erarbeitung und Präsentation (statt vorhandene Stücke auf die Bühne zu bringen), die an das Publikum durch entsprechende Veranstaltungsformate weiter gegeben wird. Das kann in Form von mehrsprachigen Lesenseln nach einer Aufführung geschehen, als Passagen-Gespräch zum Beispiel über *Stören! Strategien politischer Intervention* oder als Inszenierungs-idee, die die Bühne negiert und Theater als chorisch-theatralische Installation inmitten des Publikums stattfinden lässt, dieses also direkt anspricht (*In unserem Namen*, Textfassung von Sebastian Nübling für ein vielsprachiges Ensemble aus Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* und Aischylos' *Die Schutzfliehenden*). Überhaupt wurde das Öffnen des Theaters in den Stadtraum hinein, zu den hier lebenden Menschen, ein ganz wichtiger Punkt im Programmangebot des Hauses, wofür *Gorki X* eingeführt wurde: »Das X ist Freiraum für alle. Uns interessieren die Geschichten aller. Kommen! Mitmachen! Mitmischen!« (homepage Maxim Gorki Theater). Dieses X umfasst ein vielfältiges Angebot für Schulen, außerdem den *Gorki Club*, der Jugendliche wie auch die Generation 60+ zum Theaterspielen einlädt. Dazu kommt das *Labor* mit einem *Mitternachts-Schauspielerlabor* als Begegnungsort von an

10 Milo Rau, *Ein Theater für alle* (2011), in: Ders., *Althussers Hände. Essays und Kommentare*, hrsg. v. Rolf Bossart, Verbrecher Verlag, Berlin 2015, S. 58.

links: Das Intendantenduo des Maxim Gorki Theaters Shermin Langhoff und Jens Hillje (Foto © Esra Rohloff/Maxim Gorki Theater)
unten: Szene aus *In unserem Namen* von Sebastian Nübling nach Elfriede Jelinek, Aischylos u.a.) mit: Maryam Abu Khaled, Ayham Majid Agha, Tamer Arslan, Elmira Bahrami, Vernesa Berbo, Karim Daoud, Anastasia Gubareva, Mateja Meded, Cynthia Micas, Orit Nahmias, Tim Porath, Dimitrij Schaad, Hasan Taşgın, Thomas Wodianka, Mehmet Yılmaz, Regie: Sebastian Nübling (Foto und © Ute Langkafel MAIFOTO)

11 Dieses und alle weiteren Zitate stammen aus: *Das Theater muss sagen, was Sache ist.*, a.a.O. S. 4-5.

12 Ebd. S. 4, Spalte 3.



15 Milo Rau, *Stil und Methode* (11.10.2008) in: Ders., *Allhussers Hände, ...*, a.a.O., S. 216.

13 In diesem herausfordernden Sinne hat die kleine Nebenbühne *Studio* für Kleinkunst, Musik, Film und Gespräche sein Januar-Programm mit dem Motto überschrieben: *Die Welt brennt – Warum Kunst heute?*

16 Milo Rau im Gespräch mit Georg Kasch: *Die Welt ist die Bühne*, in: Amnesty Journal Juni 2013, zit. n. <https://www.amnesty.de/journal/2013/juni/die-welt-ist-die-buehne>, Zugriff: 22.1.2016.

17 Ebd.

18 Benjamin Wihstutz, *Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen Beobachtungen zur Topologie experimenteller Theaterformen*, München: Wilhelm Fink Verlag 2015, zit. n. http://www.rimini-protokoll.de/website/de/articles_date.html, Zugriff 22.1.2016.

14 Milo Rau im Interview mit Fabian Ebeling, »Es gibt keine historische Wahrheit« in: *Kulturaustausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven* 1/2016: *Was bleibt?*, zit. n.: <http://www.kulturaustausch.de>, Zugriff 22.1.2016

oben: Der Theaterregisseur Milo Rau (Foto: International Institute of Political Murder)
unten: Szene aus Milo Raus Film *Die Moskauer Prozesse* (Foto: International Institute of Political Murder)

Theater Interessierten jeden Alters mit Schauspielern. Der solcherart offensiv geführte Diskurs, ob innerhalb des Ensembles, als Dialoge an Orten der Erarbeitung oder auch mit dem Publikum ist für das Maxim Gorki Theater inklusive seiner Bühnenpräsenz Lebensmittel geworden. Vor allem dadurch aber wurde es tatsächlich zum einem öffentlichen Raum.¹³



MILO RAU Am radikalsten hat wohl derzeit der Schweizer Regisseur den Bühnenraum neu definiert. Bühne ist als Darstellungsraum zugleich Präsenz und Realität, damit wird die Welt zur Bühne. Als künstlerische Interventionen in die Realität erhalten seine Arbeiten, analog zu dem Begriff von Joseph Beuys, den Charakter einer sozialen Plastik – mit theatralen Mitteln. Sein Realitätsbegriff schließt dabei im Sinne postmodernen Denkens Distanz und Differenz ein: »So wie ich Realität verstehe, wird sie über die Erinnerung konstituiert; im menschlichen Bewusstsein, im Bewusstsein der Schauspieler, aber auch in dem der Medien. Es gibt keine historische ›Wahrheit‹, es gibt nur eine vermittelte, tradierte, gelebte Vergangenheit.«¹⁴ Aus dieser Überzeugung resultiert der seinen Stücken zugrunde liegende Arbeitsstil: »Wirkliche Theatralität – und Theatralität ist immer Klarheit nichts anderes als Klarheit – ist Distanz zum Leben, ist seine Dokumentation und eine Feier des dokumentierenden Bewusstseins.« [...] »Was ist Klarheit? Klarheit ist: Unter der Differenz, die sich zwischen uns und der Welt (oder: der Welt und unseren



Träumen) auftut, nicht zu leiden, sie nicht zu irgend einem Prinzip zu erheben, sondern sie als dokumentarisches Spiel zu betrachten.«¹⁵

Gesellschaftspolitische Konflikte aus der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart finden auf der Bühne als theatrale Realität statt: politisch brisante Strafverfahren (zum Beispiel *Die Moskauer Prozesse* und *Die Zürcher Prozesse*, beides 2013), Tribunale, in denen die Hintergründe des bald zwanzig Jahre dauernden Kongokriegs vor Ort, im Ostkongo und in Berlin, verhandelt werden (*Das Kongo Tribunal*, 2015) oder der Völkermord in Ruanda (*Hate Radio*, 2011/12 und *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*, 2016). Die Basis dafür bilden aufwendige Recherchen vor Ort. Zentrale Methode ist das Re-enactment mit Darstellern als Menschen, die in den betreffenden Fall verwickelt sind. Darstellungsformen sind Theaterstück, -performance und Talkshow auf der Bühne oder Szenische Ausstellungen. Zugleich verfolgt Milo Rau intensiv die Erweiterung seiner Theaterarbeiten zu crossmedialen Projekten, weil »Theater nur absurd wenig Leute sehen«¹⁶. Bücher dienen der theoretischen Auseinandersetzung und Filme transformieren Theater ins Massenmedium. Als Produktions-, Recherche- und Denkwerkstatt gründete er für seine Arbeit das *Internationale Institut für politischen Mord (IIPM)*. »Ich denke, dass Kunst symbolische Akte schaffen kann«, sagte Rau. »Wenn man Glück hat, setzten die dann Kettenreaktionen in Gang. Wenn man Pech hat, wird man im Feuilleton hämisch besprochen und es ist allen egal.«¹⁷

RIMINI PROTOKOLL ist eine mobile, Regie führende Künstlergruppe, die aus drei Leuten besteht: Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel. Ähnlich wie Milo Rau arbeiten sie an der Grenze, oder besser: im Grenzraum von Realität und Fiktion, aber mit völlig anderen Methoden und künstlerischen Ergebnissen.

Berühmt geworden sind sie durch ihre Arbeit im Stadtraum und stehen damit beispielhaft für einen »topologischen Wandel im experimentellen Theater«¹⁸. Sie inszenieren keine Stücke für die Bühne, sondern der Bühnenraum wird gleichsam zur Abbildung von Städten genutzt, (*100 % Stadt*, seit 2010: Tokyo, Kraków, San Diego, Riga, Paris, Brüssel, Jakarta, Penang und viele andere rund um den Erdball). Bei anderen Theaterideen werden Orte oder tatsächliche Situationen zur theatralen Bühne umfunktioniert wie zum Beispiel die Hauptversammlung der Daimler Benz-AG im ICC (*Hauptversammlung*, 2009). Ortsgebundene Bühnensituationen können aber auch gänzlich aufgelöst werden wie in dem begehbaren Stasi-Hörspiel für Berlin und Dresden, in dem

betroffene Menschen durch die Stadt geschickt wurden, um heute an den originalen Orten originale Observationsprotokolle und andere akustische Dokumente per Androidtelefon abzuhören (50 Aktenkilometer, 2011). Aus dem Theater auf einer Bühne wurde eine begehbare, temporäre Installation oder Inszenierungen im oder des öffentlichen Raum/s. Ist das dann aber noch Theater? Liquid Theatre ...

Ähnlich wie bei Milo Rau handelt es sich um Formen von Dokumentartheater, das aus sozialer und politischer Perspektive unseren Blick auf die Wirklichkeit neu fokussiert. Kunst wird zum spielerischen Erkenntnismittel. Am Beginn stehen auch hier umfangreiche, ergebnisoffene Recherchen. Die Begegnung und Auseinandersetzung mit Menschen ist dabei ein zentrales Motiv, interessant aber sind ebenso »Orte, ein System, ein Ritual. Oft entstehen Ideen eben genau durch alltägliche Beobachtungen, auf dem Weg durch die Stadt, auf Reisen, beim Zeitungslesen, Fernsehschauen und im Gespräch mit Menschen. Wenn uns

ein Thema interessiert, zu dem wir Experten suchen, durchforsten wir Telefonbücher, schalten Kleinanzeigen und gehen natürlich an die Orte, in bestimmte Milieus. Die Texte für die Stücke entstehen erst viel später bei den Proben, gemeinsam mit unseren »Experten des Alltags.«¹⁹

19 Ebd.

Experten des Alltags sind Menschen jeglichen Alters, aller nur möglichen Berufe und Nationalität, die in den Stücken als Stellvertreter ihrer jeweiligen sozialen Kontexte fungieren. Rimini Protokoll arbeitet ohne Schauspieler. Jeder Mitwirkende aber bringt seine eigene Sicht auf ein Thema ein (zum Beispiel in dem Multi-Player-Video-Stück *Situation Rooms*, 2014, zum Waffenhandel), sodass während der theatralen Umsetzung Realitätsverschachtelungen entstehen, für Mitwirkende und Zuschauer gleichermaßen. Der Einbruch von Realität hat bei Rimini Protokoll die Bühne als Spielort beinahe überflüssig gemacht, zumindest hat sie ihre zentrale Funktion als Spielort verloren. ■



Rimini Protokoll, *100% Yogyakarta* 2015 in Jakarta, @ Ramos Pane (Goethe Institut Jakarta).