

## Milo Raus *Europa Trilogie*: eine pluralistische Gesellschaft?

Marie Urban (Metz)

Am Beispiel der Stücke *The Civil Wars*, *The Dark Ages* und *Empire* des Schweizer Regisseurs Milo Rau möchte ich in diesem Beitrag reflektieren, wie kulturelle Diversität auf der Bühne als politisches Engagement genutzt werden kann. Dabei sollen auch die Ambivalenz der Theaterpraktiken und die daraus resultierende Ästhetik von Milo Rau betrachtet werden. Die Beschäftigung mit der Montagestruktur sowie der Grenzüberschreitung von Realität und Fiktion in dieser Trilogie über Europa führt schließlich zu einer Auseinandersetzung über den „Dia-log“ der Kulturen nach dem Denken des Philosophen François Jullien.

In den letzten Jahren wurde viel von einer Erneuerung der dokumentarischen Ästhetik geschrieben, vom autobiografischen *Akt* und vom Genre der Autofiktion, vor allem in der Literatur, aber auch im Theater.<sup>1</sup> Das Wechselverhältnis zwischen der Biografie und sozialen Strukturen und die individuelle Perspektive auf gesellschaftliche Prozesse werden damit in den Fokus gerückt. Die Theaterpraxis führt in einigen Fällen zur Gegenüberstellung mehrerer biografischer Erzählungen und persönlicher Erfahrungen, die den Zusammenhang zwischen Individualität und sozialen oder historischen Konstellationen hinterfragen.

Eine Untersuchung zu aktuellen dokumentarischen Praktiken im deutschsprachigen Raum zeigt,<sup>2</sup> dass Künstler:innen heute zunehmend Wert darauf legen, in kreativen Prozessen Situationen zu schaffen, die es zu erforschen gilt, und die damit verbundenen Beziehungserfahrungen zu nutzen. Dabei kann es sich um kollektive Kreationen handeln, um Reisen, die mit dem gesamten künstlerischen Team durchgeführt werden, um Methoden, die dem investigativen Journalismus ähneln, oder auch um Feldforschungen. Die so während des Schaffensprozesses gemachten Erfah-

---

1 In einem Artikel aus dem Jahr 2005 stellt Louis Patrick Leroux fest, dass das Autobiografische im Theater sich stark vermehrt. Vgl. Leroux, Louis Patrick: *Théâtre autobiographique: quelques notions*, in: *La tentation biographique, Jeu: revue de théâtre* III/2 (2004), 75–85, <http://id.erudit.org/iderudit/25505ac> [28.04.2023].

2 Vgl. Urban, Marie: *Création théâtrale et expériences documentaires*, Aix-en Provence 2023.

rungen sind untrennbar mit dem Werk verbunden, auch wenn sie in ihrem fiktionalen Werden mehr oder weniger transformiert werden.

Die Erfahrung und die verschiedenen Arten, Realitäten zu schaffen und sie in einem relationalen Raum außerhalb der klassischen Produktionsmethoden zu erfahren, sind politisch. Die politischen Dimensionen dieser neuen Praktiken zeigen sich auch in der Suche nach Authentizität und neuen Bühnenpräsenzen, genauer gesagt in dem Wunsch, Menschen mit gewöhnlichen Schicksalen, Expert:innen des Alltags,<sup>3</sup> manchmal auch die Unsichtbaren der Gesellschaft,<sup>4</sup> in den Vordergrund zu stellen. Die Erneuerung von dokumentarischen Praktiken trägt dazu bei, eine pluralistische Gesellschaft auf der Bühne darzustellen. Um genauer zu sein, geht es zunehmend darum, im Theater der Gegenwart die Pluralität zum Vorschein zu bringen. Auch wenn biografische Theaterarbeit oft mit der Teilnahme von „nicht-professionellen Performer:innen“ einhergeht, sind es auch immer häufiger professionelle Schauspieler:innen, die auf der Bühne ihre eigene Geschichte (also einige biografische Elemente) erzählen. So werden sie zu Darsteller:innen ihrer selbst. Der „performative Geisteszustand“,<sup>5</sup> der daraus entsteht, betont die Bedeutung von Unmittelbarkeit, Erfahrung und Authentizität im Theater. Nicht professionelle Darsteller:innen oder Performer:innen entwickeln durch ihre Zeugenaussagen auf der Bühne neue „Dramatizitäten“.<sup>6</sup> Die Bühne entwickelt dann ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit, indem ästhetische und politische Aspekte miteinander verknüpft werden.

---

3 Der Begriff wurde von dem Kollektiv Rimini Protokoll eingeführt, wird heute aber weiter gefasst verwendet.

4 Hier könnte man zum Beispiel die Arbeit von Didier Ruiz nennen, die er seit vielen Jahren mit den von ihm so genannten „Unschuldigen“ durchführt, d. h. mit nichtprofessionellen Darsteller:innen, die sowohl individuelle als auch kollektive Geschichten mit sich tragen.

5 Frei übersetzt. Im Original: „L'état d'esprit performatif“. Dieser Begriff wird mehrfach von Joseph Danan in seinem Buch *Entre théâtre et performance* benutzt. Vgl. Danan, Joseph: *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles 2016.

6 Frei übersetzt. Im Original: „dramaticités“. Dieser Begriff wird mehrfach von Joseph Danan in seinem Buch *Entre théâtre et performance* benutzt. Er verwendet den Begriff „Dramatizitäten“, um das Einsetzen von Handlungen innerhalb von Dramaturgien zu beschreiben, die der Performativität entlehnt sind und nicht vollständig mit der Repräsentation brechen. Er zieht es vor, von neuen Dramatizitäten zu sprechen, anstatt den Begriff „postdramatisch“ zu verwenden.

### 1. Pluralität in der Trilogie: die kulturellen Wurzeln Europas

Milo Rau hinterfragt in seiner Trilogie über Europa das Verhältnis von Individuum und Kollektiv. Die Analyse Europas, die er durch die Stücke *The Civil Wars*,<sup>7</sup> *The Dark Ages*<sup>8</sup> und *Empire*<sup>9</sup> entwickelt, präsentiert eine Polyphonie von singulären Stimmen von Schauspieler:innen verschiedener Nationalitäten, die Fragmente ihrer Biografien enthüllen. Wichtig ist es auf die Vielzahl von Sprachen und Kulturen hinzuweisen, die alle drei Stücke durchziehen und die die kulturelle Dynamik Europas in seinen transnationalen, nationalen und provinziellen Kulturen widerspiegeln. Das Dispositiv ist in allen drei Stücken gleich: Die Schauspieler:innen befinden sich auf der Bühne innerhalb eines realistischen Bühnenbilds, das in jedem Stück einem Ort entspricht, der in ihren Erzählungen wichtig ist. Über ihnen befindet sich eine Leinwand, auf die ihre Gesichter in Großaufnahme projiziert werden. Durch das Sprechen vor der Kamera und durch schwarz-weiße Nahaufnahmen, die auf der Leinwand gezeigt werden, vermischen sich ihre Geschichten. Die drei Stücke bieten intime Porträts der Schauspieler:innen, in denen sich die Ideologien Europas, die Umbrüche, Kriege und seine turbulente Geschichte des 20. Jahrhunderts widerspiegeln. Es gibt diejenigen, die vor Europa geflohen sind, ebenso wie diejenigen, die versuchen in Europa einen idealen Zielort zu finden. Bei einer übergreifenden Betrachtung der gesamten Trilogie wird eine Bewegung, eine Art Zirkel sichtbar, der die Migrationsbewegungen in Europa repräsentiert.

*The Civil Wars* geht von Recherchen zu jungen Europäern aus,<sup>10</sup> die nach Syrien ausreisen, um „am Horror eines Krieges teilzunehmen, der nicht ihr

---

7 Die Uraufführung von *The Civil Wars* fand am 27. August 2014 im Rahmen des Festivals Zürcher Theater Spektakel in Zürich statt. Ich habe *The Civil Wars* am 18. April 2015 an der Schaubühne in Berlin gesehen.

8 Die Uraufführung von *The Dark Ages* fand am 11. September 2015 im Residenztheater in München statt. Ich habe am 6. Februar 2016 das Stück im Theater Nanterre Amandiers in Paris besucht.

9 Die Uraufführung von *Empire* fand am 1. September 2016 im Rahmen des Festivals Zürcher Theater Spektakel in Zürich und am 8. September 2016 in der Schaubühne in Berlin statt. Am 11. September 2016 besuchte ich das Stück an der Schaubühne in Berlin und am 13. März 2019 im Theater du Maillon in Straßburg.

10 Der Regisseur hat mit *The Civil Wars* Recherchen in den Brüsseler Stadtteilen Molenbeek und Vilvoorde unternommen, indem er Familien interviewte, deren Söhne zum Kämpfen nach Syrien gegangen waren (noch bevor der Islamische Staat und sein Kalifat 2014 gegründet wurden).

Krieg ist“<sup>11</sup> und berichtet von Gewalt und Vaterlosigkeit in ihren Biografien. Die Reflexion über das Patriarchat in Europa wird also umkreist von der Thematik der Radikalisierung. In *The Dark Ages* widmet Rau sich den dunklen Perioden der jüngsten Geschichte des vereinten Europas. In diesem zweiten Teil der Trilogie sind es Schauspieler:innen aus Deutschland, Russland, Bosnien und Serbien, die über ihre Erfahrungen während der Kriege im ehemaligen Jugoslawien oder in Deutschland während des Zweiten Weltkriegs und danach berichten. Sie erzählen über die Notwendigkeit oder den Zwang, das Land zu verlassen. Sie enthüllen ihre von Entwurzelung geprägten Lebenswege. Es geht um die großen ideologischen Veränderungen in Europa, insbesondere um jene im Osten nach Titos Tod, nach dem Ende des kommunistischen Regimes in Jugoslawien, um das Wiederaufleben des Nationalismus und um die blutigen ethnischen Konflikte, die darauf folgten. Im Stück *Empire* stehen sowohl Zeitzeug:innen aus dem alten Europa als auch junge kurdische und syrische Schauspieler:innen auf der Bühne, die nach Europa gekommen sind, um hier Zuflucht zu finden. Nach West- und Osteuropa konzentriert sich Milo Rau in diesem letzten Teil auf den Süden und fragt, wo die Grenzen des „Europäischen Reichs“ liegen. Der Regisseur betont in zahlreichen Texten und Interviews die zerstörerische Realität des europäischen Imperialismus insbesondere aufgrund der Festung, die heute in Europa angesichts der Migration errichtet wird.

## 2. Politisches Engagement und Arbeitsprozess

Milo Rau verurteilt die unmenschliche Politik der Europäischen Union, die korrupten Partner in Afrika und im Nahen Osten.<sup>12</sup> Er betont in einem Artikel der Zeitschrift *Theater der Zeit*: „Die Wahrheit Europas liegt in Zentralafrika, in der Ukraine, in Syrien.“<sup>13</sup> Damit verteidigt er die Idee eines „globalen Realismus“. Anstatt seine Arbeit als dokumentarisches Theater zu beschreiben, kann man sagen, dass seine Projekte, so unterschiedlich sie

---

11 Auszug aus einem Text, der von dem Schauspieler Sébastien Foucault in dem Stück *The Civil Wars* gesprochen wurde, Uraufführung Zürich 28.08.2014. Im Original: „participer à l'horreur d'une guerre civile qui n'est pas la leur“.

12 Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass sich diese Kritikpunkte sehr explizit in seinem Projekt *Das Kongo Tribunal* zeigen.

13 Rau, Milo/Bossart, Rolf: Buchenwald, Bukavu, Bochum. Was ist globaler Realismus? Milo Rau im Gespräch mit Rolf Bossart, in: *Theater der Zeit* Oktober 2015, 27–31, hier 29.

auch sein mögen, das Ergebnis einer politischen Praxis sind. Seine Vorgehensweise ist von seinem Studium der Soziologie, seiner Tätigkeit als Journalist und Reporter und seiner Tätigkeit als Aktivist geprägt. Er entwickelt eine politische Praxis, die durch eigene Erfahrungen und Recherchen gekennzeichnet ist. Dazu gehören Begegnungen und Reisen, insbesondere in Konfliktgebieten, um die Widersprüche unserer Gesellschaft besser zu verstehen. Er wünscht sich, dass neue dialektische Gedanken über Europa und die Welt entwickelt werden, da wir Teil einer globalisierten Welt sind und sich die Politik heute auf die Verwaltung der Globalisierung beschränkt. Der Regisseur hält es daher für notwendig, eine globale politische Sensibilität zu entwickeln.<sup>14</sup> Dazu ruft er die Künstler:innen der Zukunft auf, wieder zu Reisenden zu werden: „Sie müssen Distanz gewinnen zu ihrem Land, zu ihrem Kontinent, zu ihrem Leben und zu ihrer Zeit.“<sup>15</sup> Er beklagt, dass wir uns von einer Situation nicht betroffen fühlen, solange wir sie uns nicht vorstellen können, wie die Klimakatastrophe, die für viele noch weit weg scheint und doch bereits sehr nahe ist. Milo Raus Ansatz ist es, diese Themen sichtbar zu machen. Die Kunst kann somit zu einer Form der Bewusstmachung unbewussten Wissens beitragen, indem sie eine Reise unternimmt, die sowohl imaginär als auch konkret ist. Von einem eher philosophischen Standpunkt aus betrachtet, schreibt er in seinem Manifest von 2015: „Man erkennt das Eigene nur aus der Entfernung.“<sup>16</sup> Diese Distanz stellt er in seinen kreativen Prozessen auf die Probe.

Die Recherchen für das Stück *Empire* führten Milo Rau und sein Team beispielsweise in die Grenzgebiete zwischen Syrien und dem Irak, um mit dem Schauspieler Ramo Ali die Spuren seiner Vergangenheit nachzuverfolgen. Der Regisseur betont, dass Ramo Ali auf diese Weise sein Land und seine Mutter wiedersehen konnte.<sup>17</sup> Die Reisen sind für Milo Rau auch eine Möglichkeit, all die Stimmen abseits der klassischen Medien zu hören, denn er sagt, dass er während seiner Recherchen „sowohl mit Daesh-Sympathisanten als auch mit deren Opfern“<sup>18</sup> gesprochen habe. Hier zeigt sich die Notwendigkeit, persönlich zu recherchieren, um ein alternati-

---

14 Vgl. Rau, Milo: An die Künstler der Zukunft, Manifest per Skype von Ursina Lardi gelesen, Sophiensaele, Really usefull Theater, 20. November 2015.

15 Rau: An die Künstler der Zukunft.

16 Rau: An die Künstler der Zukunft.

17 Vgl. Rau, Milo: Entretien avec Milo Rau: Tu ne te feras point d'image, in: Programm des Stückes *Empire*, IIPM – International Institute of Political Murder und Schaubühne Berlin, Spielzeit 2016/17, 31.

18 Rau: Entretien avec Milo Rau, 31.

ves Wissen zu den klassischen Medieninformationen zu produzieren. Diese Vorgehensweise ist Teil des Konzepts und könnte als eine Art „ästhetischer Journalismus“<sup>19</sup> bezeichnet werden. Stefan Bläske stellt in einem Interview klar, dass ihm diese Recherche-Reisen – an denen er als Dramaturg beteiligt ist – immer zu kurz erscheinen. Er fügt jedoch hinzu, dass diese Zeit bereits ein immenser Luxus sei, wenn man sie mit der eines Journalisten vergleiche, der nur zwei Tage vor Ort verbringe, bevor er seinen Artikel veröffentlicht.<sup>20</sup>

Die Reise an die Grenze zu Syrien birgt Risiken, zu denen Milo Rau von Journalist:innen oft befragt wurde. Die Arbeit des Regisseurs zeichnet sich durch einen pragmatischen Ansatz mit einer politischen Dimension aus. Aber dieser direkte Bezug zur Realität hat auch Auswirkungen auf den Kontext, in dem der Regisseur und sein Team handeln. Milo Rau arbeite „ohne Netz“,<sup>21</sup> schreibt die Journalistin Ghania Adamo, aber welche Folgen kann das haben? Am Ende von *Empire* zeigt Ramo Ali ein Video, das für das Theaterprojekt gedreht wurde, als er das Grab seines Vaters besuchte. Auf dem Video sieht man, wie er sich übergibt, während er auf der Bühne erzählt, dass dies die Reaktion seines Körpers sei, wenn er traurig ist. Dann wird in den wenigen Gesprächen, die er mit dem Kameramann führt, die ständige Gefahr um sie herum deutlich, da sich ein türkischer Wachturm in der Nähe befindet. Seine Heimat Qamichli liegt an der Grenze zur Türkei und erlebte 2016 (das Jahr der Premiere des Stücks) Auseinandersetzungen zwischen dem syrischen Regime und den Kurden, aber auch Anschläge des Islamischen Staates. Schließlich gelingt es Ramo Ali, den vorbereiteten Text wiederzugeben. In den meisten seiner Aufführungen geht Milo Rau von sehr schockierenden Fakten aus und erforscht Möglichkeiten der Darstellung, indem er nach der Grenze des Erträglichen sucht. Wie Milo Rau selbst sagt, sind seine Aufführungen keine bloßen Provokationen.<sup>22</sup> Eindeutig zeigt sich hier die Überschreitung der Grenze zwischen Realität und Fiktion, zwischen dem Theaterprozess und dem intimen Leben des Schauspielers, der als Flüchtling nach Europa gekommen ist. Trotz der

---

19 Vgl. Cramerotti, Alfredo: *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, Bristol/Chicago 2009.

20 Ein Interview wurde mit Stefan Bläske am 14. März 2019 in Straßburg geführt.

21 Milo Rau in einem Interview mit Ghania Adamo. Vgl. Rau, Milo/Adamo, Ghania: „Les scènes de guerre de Milo Rau“, in: *La Liberté*, 01.10.2016.

22 Vgl. AFP: Milo Rau, le théâtre de la controverse à Avignon, in: *L'Express*, 08.07.2018, [https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/milo-rau-le-theatre-de-la-controverse-a-avignon\\_2023798.html](https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/milo-rau-le-theatre-de-la-controverse-a-avignon_2023798.html) [28.04.2023].

unbestreitbaren Komplexität seiner Arbeit ist in diesem Video eine Suche nach Sensationalismus zu erkennen, die Gefahr läuft, einen exhibitionistischen Charakter anzunehmen.<sup>23</sup>

### 3. Europas Pluralität: zwischen intimer Erzählung und kulturellem Gedächtnis

Eher allgemein betrachtet, versucht Milo Rau aus diesen Personen auf der Bühne Figuren zu formen und aus ihren Geschichten einen neuen Mythos zu erschaffen. Aus diesem Grund verknüpft er die Biografien der Schauspieler:innen mit dem Theater und der Geschichte des Theaters. Die Fassaden des Bühnenaufbaus werden zu Beginn jeder Vorstellung gedreht, um zu signalisieren, dass das Publikum hinter die Kulissen blicken wird. Hier spielt sich „das Welttheater“ ab, womit sich Milo Rau unter anderem auf Shakespeare bezieht. Man könnte sich aber auch fragen, ob es sich um die „Gesellschaft des Spektakels“ handelt, die vor unseren Augen aufgerufen wird. In diesem Fall geht Milo Rau das Risiko ein, die schmerzhaften Erlebnisse, die von den Schauspieler:innen durchlebt und enthüllt werden, zu ästhetisieren. Trotz der Wiederholung der Aufführungen bleibt der Text, zumindest teilweise, sehr intim. Stefan Bläske berichtet in diesem Zusammenhang, dass es für die Schauspieler:in Maia Morgenstern psychisch belastend sei, das Stück *Empire* zu spielen.<sup>24</sup> Das Dispositiv stellt also ethische Fragen, die auch durch die Vielzahl an Aufführungen nicht an Brisanz verlieren. Die reale Erfahrung der Schauspieler:innen wird nach Ansicht des Regisseurs durch eine archetypische Bedeutung ergänzt, die an wichtige Ereignisse der europäischen Geschichte anknüpft. Diese Geschichten sind für Milo Rau beispielhaft für unsere Zeit und bilden einen neuen dramatischen Text, den der Regisseur als eine neue Sprache betrachtet.

---

23 Es wäre möglich, eine ähnliche Auseinandersetzung in Bezug auf eine andere Szene des Stücks *Empire* zu entwickeln. Wenn der Schauspieler Rami Khalaf von der Suche nach seinem vermissten Bruder unter zwölftausend Gesichtern von Menschen erzählt, die in den Gefängnissen des Bashar-el-Assad-Regimes gefoltert wurden und gestorben sind, lässt er einige Fotos dieser Gesichter auf der Leinwand ablaufen und sagt nach jedem Bild auf Arabisch „weiter“. Am unerträglichsten ist hier zweifellos der Moment, in dem Rami Khalaf sich umdreht und den Blick der einzelnen Zuschauer:innen im Publikum sucht.

24 Stefan Bläske, Dramaturg von Milo Rau, erwähnte diesen Aspekt während eines Workshops, der am 16. März 2019 in Straßburg mit Kunststudenten im Rahmen der Aufführungen von *Empire* im Theater Maillon, am 13. und 14. März 2019, durchgeführt wurde.

Die in der Trilogie verwendeten Dokumente sind sowohl mit dem persönlichen als auch dem kulturellen Gedächtnis verbunden. Ein Beispiel hierfür sind die Archivaufnahmen der Anschläge in Sarajevo, die in *The Dark Ages* gezeigt werden. Die Schauspielerin Vadrana Saksan war Zeugin dieser Anschläge. Erwähnenswert ist auch der gefälschte rumänische Pass des syrischen Schauspielers Rami Khalaf, der in *Empire* zu sehen ist: Dieser private und politische Gegenstand ermöglichte ihm die Flucht nach Paris. Entweder verweisen historische oder Archivadokumente auf Ereignisse aus der persönlichen Geschichte der Schauspieler:innen oder persönliche Dokumente wie ein Foto beziehen sich auf Ereignisse, die zur Geschichte Europas gehören. Das Foto von Sara De Bosschere, auf dem sie als Kind auf einem Stuhl schläft und welches sie in *The Civil Wars* zeigt, verweist auf einen politischen und historischen Moment, da es während eines internationalen trotzkistischen Treffens aufgenommen wurde. Später erfährt man, dass ihr Vater zu dieser Zeit seine erste Depression durchmachte. Die biografischen Fragmente, die mit Migration oder Verlust verbunden sind, werden in ein Spannungsfeld versetzt und durch die Montagetechnik in eine Beziehung zu historischen Ereignissen gestellt. Durch Dialoge mit mehreren Stimmen setzen sie Singularitäten in Beziehung, die ein kulturelles Gedächtnis bilden und so der Vergangenheit eine besondere Bedeutung verleihen.

Während das kommunikative Gedächtnis hierbei zunächst der Alltagsorganisation und -deutung dient, sind mit dem kulturellen Gedächtnis ideologische und politische Zielsetzungen verbunden: Das kulturelle Gedächtnis ist nicht der Speicher des Vergangenen an sich, sondern der Entwurf derjenigen Vergangenheit, die eine Gemeinschaft sich geben will.<sup>25</sup>

Es gibt nur sehr wenig Interaktion zwischen den Schauspieler:innen, die vor der Kamera sprechen, und doch vermischen sich ihre Lebensgeschichten in jedem Stück ebenso wie zwischen den Stücken. Auf diese Weise schafft der Regisseur einen Reflexionsraum, der diese Erzählungen und damit die biografische Identität sowie die Geschichte neu hinterfragt und in Bewegung setzt.

---

25 Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung, Hamburg 2008, 65.

#### 4. Realismus und Theatralität

Die formale Ästhetik der Trilogie trägt dazu bei, diesen oft sehr intimen Mikro-Erzählungen einen exemplarischen Charakter zu verleihen. Die realen Biografien sind zugleich authentisch und gespielt. Die Gesichter der Schauspieler:innen in Nahaufnahme bieten eine intensive Präsenz, die durch die Verschmelzung von Schauspieler:in und Zeitzeuge oder Zeitzeugin noch betont wird. Aus ihren Erzählungen entstehen Bilder: Die Gesichter werden zu Projektionsflächen für die Zuschauer:innen. Die schlichten Inszenierungen der Trilogie zwingen dazu, über das unmittelbar Sichtbare hinauszusehen. „Über das hinauszusehen, was der Blick uns wahrnehmen lässt, bedeutet kurz gesagt, sich zu bemühen, *gegen* das Sichtbare zu sehen.“<sup>26</sup> Diese Dramaturgie des Fragments entfaltet eine Dialektik zwischen dem Sichtbaren und dem Verborgenen, zwischen der Leere und der Fülle. Der Akt des Sprechens wird auf eine Form reduziert, die dazu neigt, die Präsenz der Schauspieler:innen hervorzuheben und die Konzentration der Zuschauer:innen zu aktivieren. Milo Rau definiert Realismus im Theater wie folgt: „Realismus heißt nicht, dass etwas Wirkliches repräsentiert wird. Realismus heißt, dass der Vorgang der Repräsentation selbst real wird.“<sup>27</sup> Die Präsenz des Schauspielers oder der Schauspielerin wird durch seine/ihre Geste des Bezeugens real. „Was wird aus einem Zeitzeugen oder einem Schauspieler, wenn er über sich selber spricht [...]? Es geht heute also um Theater als Präsenzmedium. [...] Theater stellt Gegenwärtigkeit her – Gegenwärtigkeit von Vergangenen, aber auch von Zukünftigem.“<sup>28</sup> Was Milo Rau als „das Erscheinen“ bezeichnet, wäre hier in der Spannung zwischen dem/der Schauspieler:in, der/die eine Rolle spielt, und dem authentischen Zeugen oder der Zeugin angesiedelt.

Milo Rau greift auf das intime Wort der Zeuginnen und Zeugen zurück und hinterfragt das gelieferte Material, indem er mit dem Rahmen der Aufführung spielt, insbesondere durch die Verschachtelung der Medien und der *Mise en abyme*. Er untersucht das Theater und seine Fähigkeit, aus realen Erzählungen eine dramatische Form zu erzeugen, um andere

---

26 Frei übersetzt. Im Original: „Voir au-delà de ce que nous laisse percevoir le regard, c'est en somme faire l'effort de voir *contre* le visible.“ Vgl. Curnier, Jean-Paul: *Montrer l'invisible*. Ecrits sur l'image, Arles 2009, 73. Hervorhebung im Original/bei Curnier.

27 Rau, Milo: Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hg. u. mit e. Essay v. Johannes Birgfeld, Berlin 2019, 29.

28 Rau: Das geschichtliche Gefühl, 60.

Potenziale der Vergangenheit und der Zukunft aufzuzeigen. Wir befinden uns zwar im Theater, aber es könnte sich durchaus um ein Filmset handeln, zumal die Gesichter in Schwarz-Weiß und in Großaufnahme dazu beitragen, die individuellen Biografien in einem Spiel zwischen Porträt, Reportage und Film zeitlos zu machen. In der Tradition des Storytellings sehen die Zuschauer:innen die Mimik der Gesichter in ihren Details; und die Schauspieler:innen, die auf der Bühne in die Kamera sprechen (außer wenn sie Auszüge aus Stücken des klassischen Repertoires spielen), können flüstern und eine intime Diktion annehmen, die normalerweise dem Kino eigen ist.

Jedes Stück ist von einer wichtigen Theaterreferenz durchzogen, die als Metapher für die Inhalte jedes Teils der Trilogie dient. Vom Tschechowschen Realismus einer entzauberten Welt (in *The Civil Wars*), in der jedes Detail unersetzlich ist, umgeben von Barockmusik, geht es weiter zu Shakespeares *Theatrum mundi* (in *The Dark Ages*), in dem die Figuren wie Marionetten in einer chaotischen und absurden Welt wirken, begleitet von der slowenischen Band Laibach. Schließlich bezieht sich *Empire* auf antike Tragödien, indem *Medea* von Euripides und die *Orestie* von Aischylos zitiert werden und auf die Ursprünge Europas verweisen. Außerdem berichten die Schauspieler:innen in jeder Aufführung auf unterschiedliche Weise von ihren Erfahrungen als Schauspieler:innen, da das Spiel, die Fiktion und das Theater integrale Bestandteile ihres Werdegangs sind. Dieses Verfahren vermischt geschickt das Theater mit ihrer Realität. Ganz am Ende von *Empire* stellt sich der exilierte griechische Schauspieler vor, wie er nach Hause zurückkehrt und *Agamemnon* vor dem Haus seines Vaters inszeniert. Seine Rückkehr ist somit ein Echo auf Agamemnons Rückkehr nach Mykene, mit der Aischylos' *Orestie* beginnt.

Der im deutschsprachigen Raum sehr bekannte Schauspieler Manfred Zapatka erzählt in *The Dark Ages* eine Anekdote, in der seine alternde Mutter einmal fest daran glaubte, dass er gestorben sei, weil sie in einem Fernsehfilm gesehen habe, wie er ermordet wurde. Er fügt dann hinzu, dass sie nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden könne. Dieser Satz zieht sich durch das gesamte Stück, das immer wieder mit dieser Porosität zwischen Realität und Fiktion spielt und metaphorisch darauf verweist, wie Lebensgeschichten von Fiktionen entlehnt sind. Die intime Nähe des Erfahrungsberichts steht in Spannung zu einer theatralen Distanz, die immer wieder enthüllt wird. Mehr als um einen Verweis auf das Theater handelt es sich um mehrere *Mise en abyme*, die ineinandergreifen und den

Eindruck von Unendlichkeit vermitteln. Rau möchte seinen Stücken und seinen Schauspieler:innen „eine tragische Blindheit“<sup>29</sup> verleihen. Er bekräftigt sein Interesse an der Kunst der *mimèsis* in dem Sinne, dass das Theater die Konstruktion einer Realität ermöglicht.<sup>30</sup> Die mimetische Darstellung bei Rau ist mit einer Intensivierung der Erzählung durch die reale Präsenz des Zeugen oder der Zeugin in der Trilogie verbunden. Johannes Birgfeld analysiert Milo Raus Konzept der *mimèsis*, das seiner Meinung nach nicht völlig von Aristoteles' Konzept abweicht, sondern „eine signifikante Variation“ davon ist, wie folgt:

Entscheidend an der Mimesis ist nicht die Frage ihrer Ursachen – angeborene Fähigkeit, Einsicht in den sozialen Konventionscharakter aller Realitätsbehauptung –, sondern der Befund, dass das Spiel als Nachahmung auf eine grundsätzliche Befähigung des Menschen trifft, das Nachgeahmte als Realität zu behandeln, sich ihm gegenüber – für einen begrenzten Zeitraum – wie zu einer Realität zu verhalten.<sup>31</sup>

Es gibt einen symbolischen Akt im theatralischen Sprechen des Zeitzeugen oder der Zeitzeugin. Man könnte von einem utopischen Akt sprechen, der zum Handeln aufruft und sich im Handeln verankert. Die *mimèsis*, die er einsetzt, entspricht der Definition, die Philippe Lacoue-Labarthe in einem Text über Nietzsche anführt, in dem er von einer *mimèsis* spricht, die ihre Modelle konstruiert, kurz gesagt, einer „kreativen *mimèsis*“,<sup>32</sup> die sich durch ihre Kraft durchsetzt und aus einzigartigen Schöpfungsprozessen soziale und politische Modelle schafft.

Die Herstellung eines theatralen Rahmens stellt die Zeuginnen und Zeugen und ihre persönlichen Geschichten in Spannung zum Gesellschaftlichen und Historischen. Die Trilogie zeigt die Notwendigkeit, über die europäische Vergangenheit nachzudenken, das Europa von gestern und heute. Trotzdem könnte man sich fragen, ob Milo Raus Behauptung, mit dieser Trilogie „eine politische Psychoanalyse unserer Zeit“ zu schaffen, oder „das kollektive Unbewusste unserer Zeit“<sup>33</sup> zu untersuchen, nicht et-

---

29 Rau: Entretien avec Milo Rau, 35.

30 Vgl. Rau: Das geschichtliche Gefühl, 32.

31 Birgfeld, Johannes: Milo Raus Theater der Revolution. Mimesis, Immersion und Transzendenz, Tragödie und globaler Realismus, in: Rau: Das geschichtliche Gefühl, 149–171, hier 155.

32 Lacoue-Labarthe, Philippe: L'imitation des Modernes, Paris 1986, 108.

33 Im Original: „À travers la parole des acteurs, c'est un inconscient collectif de notre époque qui est visé.“ Rau: Entretien avec Milo Rau, 4.

was zu hochgegriffen ist. Es wäre wahrscheinlich richtiger zu sagen, dass die Trilogie die Deutung der Geschichtsschreibung in Frage stellt. Die Stücke der *Europa Trilogie* beleuchten und erneuern vor allem die Lektüre des Einflusses der Vergangenheit auf unsere Gegenwart. Milo Rau reist an die Grenzen Europas und mischt die Aussagen der Zeuginnen und Zeugen aus dem alten und neuen Europa, um die kulturelle Vielfalt auf dem alten Kontinent zu erleben. Er möchte eine Verbindung zwischen den individuellen Erzählungen und der großen Geschichte herstellen. Diese Dramaturgie des Fragments entfaltet eine Dialektik zwischen dem Sichtbaren und dem Verborgenen, zwischen der Leere und der Fülle. Milo Rau wünscht sich, dass diese realen Personen zu universellen Charakteren werden. Dieses Streben nach Universalität muss aber näher erläutert werden, da „die pseudo-universalistische Vernunft“<sup>34</sup> heute heftig kritisiert wird. Anstatt einen Archetyp zu repräsentieren, lassen die Schauspieler:innen die Lücke zwischen ihren biografischen Fragmenten sichtbar werden und verknüpfen sie auf diese Weise miteinander. Die Lücke, die die Aussagen der Zeuginnen und Zeugen hinterlassen, verweist auf andere mögliche individuelle Erzählungen. In seinem Text *La dent, la paume*<sup>35</sup> nähert sich Jean-François Lyotard dem Theater über die Frage der Abwesenheit.

Die Theatralität wird von Lyotard in der Beziehung zwischen Verbergen und Zeigen gesehen. Lyotard hinterfragt das theatralische Zeichen in unserer Erfahrung des modernen Kapitalismus, in dem alles austauschbar ist. Der/die Schauspieler:in wäre ein Zeichen, wenn er/sie nichts tut. Die Zeugenschauspieler:innen würden eine Präsenz schaffen, die auf die „Intensitätseffekte“ verweist, von denen Lyotard beim Lesen der Texte von Zeami spricht. Denn nach Zeami läge die Macht des Bezeichnens in der Lücke und der Leere.

---

34 Suaudeau, Julien/Niang, Mame-Fatou: *Universalime*, Paris 2022, 18. Im Original: „La raison pseudo-universaliste n'est autre que la raison coloniale : elle n'est pas l'universalisme comme projet pour l'humanité, mais une idéologie de l'universel au service de la supériorité européenne.“

35 Vgl. Lyotard, Jean-François: *La dent, la paume*, in: Ders.: *Les Dispositifs pulsionnels*, hg. v. Christian Bourgeois, Paris 1980, 89–97.

## 5. Fazit

Es lässt sich festhalten, dass genau diese Lücken, oder nach François Jullien diese *Abstände*, zwischen den Aussagen der Zeuginnen und Zeugen das *Gemeinsame* zum Vorschein bringen. Aber dieses *Gemeinsame* darf nicht mit dem *Gleichartigen* verwechselt werden. So definiert der Philosoph den Abstand folgendermaßen: „Abstand meint eine Distanz, die sich auftut, die Getrenntes einander gegenüberstellt, die ein *Zwischen* zum Vorschein bringt, welches die einmal getrennten Terme in Spannung versetzt und sie dazu nötigt, sich gegenseitig zu betrachten.“<sup>36</sup> Dank einem *Zwischen*, das vom *Abstand* eröffnet wird, wird es möglich, über die Perspektive der Identität hinauszugehen und über unsere kulturellen *Ressourcen*<sup>37</sup> und nicht über unsere Unterschiede nachzudenken. Im Fall der Trilogie setzt die Kopräsenz der biografischen Erzählungen die Abstände in Spannung.<sup>38</sup> Dies wird mit der intensiven Präsenz der Gesichter der Darsteller:innen auf der Bühne und auf der Leinwand in Nahaufnahme noch verstärkt. Das *Gemeinsame* aus dem Abstand wird von Jullien als „aktiv und intensiv“ beschrieben.<sup>39</sup> Laut Jullien hat der *Abstand* eine ethische und politische Dimension, weil er einen Rückzug auf sich selbst sowie eine feste und essentialistische Definition von Identität vermeidet.<sup>40</sup> So betrachtet, gibt es keine europäische kulturelle Identität zu definieren, sondern vielmehr die Vielfalt der Kulturen zu erfahren. François Jullien betrachtet das Kulturelle in der Intensität des *Abstands*, das transformiert und dessen Heterogenität anerkannt werden muss.<sup>41</sup>

Diese kulturelle Heterogenität eröffnet die Möglichkeit, durch eine – wenn auch nur teilweise – Erneuerung der Theaterpraxis und eine Rückkehr zur Empirie, Europa zu hinterfragen. Milo Raus Trilogie stellt individuelle Schicksale in Spannung zur Rationalität, zum Humanismus oder auch zum Universalismus Europas. Eine vielstimmige und einzigartige Gemeinschaft untersucht die großen europäischen Werte, während sie sich immer wieder auf ihre Mythen und Grundlagen beruft.

---

36 Jullien, François: Es gibt keine kulturelle Identität. Übers. a. d. Frz. v. Erwin Landrichter, Berlin 2017, 85.

37 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 42.

38 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 36–37.

39 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 88.

40 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 41–42.

41 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 38–44.

