

**Milo Rau** thematisiert in seinen Stücken die Flüchtlingskrise und den Genozid in Ruanda, die Situation im Kongo und die Lage der Kunstfreiheit im heutigen Russland. Rau scheut auch vor Themen wie Pädophilie und Dschihadismus nicht zurück. *Dominikus Müller* hat mit dem Regisseur gesprochen – über Verantwortung, Empathie, „Meta-Sklaverei“ und die Frage, ob wir alle nicht auch nur Arschlöcher sind



Milo Rau is one of Europe's best-known directors of political theatre. His plays have dealt with the refugee crisis and the Rwandan genocide, tribunals in Congo and artistic freedom in today's Russia. Rau doesn't shy away from topics like paedophilia and jihadism. *Dominikus Müller* spoke to him about responsibility, empathy, 'meta-slavery' and whether we're all just a bunch of assholes

# DIE GRENZEN DER EMPFINDSAMKEIT



1  
*Five Easy Pieces*  
rehearsal documentation  
Ghent, Belgium  
2016

## GET REAL



2

**DOMINIKUS MÜLLER** *Milo Rau, Ihr neuestes Stück, Five Easy Pieces, das sie mit dem Kunstzentrum CAMPO im belgischen Gent realisieren, ist ein Stück über den Kindermörder und Vergewaltiger Marc Dutroux. Und Sie bringen es mit Kindern auf die Bühne, richtig?*

**MILO RAU** Ja, es ist ein Kinderstück, wenn auch für Erwachsene. CAMPO realisiert alle zwei Jahre ein solches Projekt, und diesmal haben sie mich gefragt. Auf den Dutroux-Mythos bin ich schon im Rahmen eines anderen Projekts mit Belgienbezug, *The Civil Wars* (2014) gestoßen – in Gesprächen mit den Schauspielern beim Casting. Dutroux ist eine der wenigen Figuren in Belgien, mit der jeder etwas verbinden kann. Ein kollektives Trauma, in dem viele Geschichten und Momente der belgischen Geschichte zusammenlaufen. Dutroux wächst die ersten Jahre im Kongo auf, lebt dann im belgischen Süden, wo die Bergbau-Industrie zusammenbricht. Dort baut er seine Verließe, wird aber wegen der belgischen Staatskrise, die bis heute andauert, lange nicht überführt – aufgrund der komplett fehlenden Kooperation zwischen Wallonen und Flamen sowie der korrupten Eliten. Übrigens wurde nach den Attacken in Brüssel sofort die Parallele zum Fall Dutroux aufgemacht in Sachen Versagen der staatlichen Organe. Jenseits der thematischen Ebene aber hat es mich interessiert, mit Kindern einige der Grundfragen von Performance zu bearbeiten: Wie werden auf der Bühne Gefühle erzeugt? Warum zieht man sich auf der Bühne aus? Was ist ein Regisseur, was ein Schauspieler? Und wie „wird“ man überhaupt eine Figur?

**DM** *In Ihrem vorletzten Stück Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs,*

*das im Januar 2016 an der Schaubühne in Berlin Premiere hatte, und das sich auf der Oberfläche um die Flüchtlingsfrage, den Kongokonflikt und die Rolle von NGOs dreht, geht es ebenfalls um solche Grundfragen: Wie wird auf der Bühne performt? Wann wird dabei etwas „real“? Bis zu dem Punkt, an dem immer wieder Ihre Rolle als Regisseur thematisiert wird, wenn die Schauspieler beispielsweise ankündigen, was der Regisseur an dieser oder jener Stelle von ihnen wollte. Was nehmen Sie aus der Arbeit mit den Kindern im Bezug auf derartige Fragen mit?*

**MR** Im Kindertheater ist der Regisseur immer absolut sichtbar, auch wenn er normalerweise nie dargestellt wird. Mit Kindern arbeiten, heißt ein Stück weit Dressur. Mich hat das nun nicht als formale Frage, sondern in Kombination mit der Dutroux-Thematik interessiert: Wenn du mit Zehnjährigen arbeitest, wenn du sie verführst oder zwingst, dieses oder jenes zu tun auf der Bühne, wird Repräsentationskritik wieder Wirklichkeitskritik. Für Kinder ist das Verhalten von Erwachsenen, die Figur des Mörders oder des Polizisten, tatsächlich fremd, verführerisch, bizarr. Das hat nichts mit aufgesetzter Ironie oder Rollendistanz zu tun. Denn normalerweise finde ich diese ganzen Meta-Ebenen, dieses ständige „Wer bin ich eigentlich?“ auf der Bühne langweilig: Man steigt in eine Rolle ein, fällt dann wieder heraus und stellt dieses Herausfallen als intellektuellen Vorgang dar. Aber diese Form von Ironie ist nichts anderes als das ambitionierte Grinsen der Dummen. Das mag in den 1950er Jahren spannend gewesen sein, seit ein paar Jahrzehnten wird es aber an Schauspielschulen dogmatisch gelehrt. Egal, wie man Rollendistanz nun begründet – mit Brecht oder

2  
Milo Rau  
and team  
filming for  
*The Congo  
Tribunal* in a  
gold mine,  
Eastern Congo  
2015

**DOMINIKUS MÜLLER** *Your most recent work, Five Easy Pieces, produced with CAMPO arts centre in Ghent, Belgium, is about the child murderer and rapist Marc Dutroux. Why did you choose to work with child actors?*

**MILO RAU** It's a play with children, but for adults. CAMPO realizes a project with children every two years, and this time they asked me. I'd already come across the Dutroux myth in the context of another Belgium-related project, *The Civil Wars* (2014), while talking to the actors during casting. Dutroux is one of the few cases in Belgium to which everyone can relate: a collective trauma uniting the many strands and aspects of Belgian history. Dutroux spent the first years of his life in Congo, then lived in the south of Belgium during the collapse of the mining industry. That was where he built his dungeons, but he wasn't caught for a long time because of the crisis of the Belgian state that is still ongoing today – due to the complete lack of cooperation between the Walloons and the Flemish, the corrupt elites. Incidentally, following the attacks in Brussels, parallels were immediately drawn to the Dutroux case in terms of a failure of the state authorities. But beyond the subject matter, I was interested in exploring some of the basic questions of performance with children: How are emotions generated on stage? Why do people lay themselves bare? What's a director and what's an actor? And how does one 'become' a character?

**DM** *Your last play, Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs (Pity: The History of the Machine Gun), premiered in January 2016 at the Schaubühne in Berlin. On the surface, the play deals with the refugee question, the Congo conflict and the role of NGOs. Yet it*

meinetwegen mit Judith Butler –, sie verhindert als postmoderne Grundhaltung eine utopische Identifikation. Und damit wird eben die grundlegende politische Geste der Solidarität gleich mitverhindert: sich mit einer politischen Aufgabe zu identifizieren, auch wenn sie vielleicht reduzierter ist, als man möchte, und auch nicht bis ins Detail dem entspricht, was man selbst denkt und fühlt. In der Postmoderne, wie ich sie – vor allem im Hinblick aufs Theater – kritisiere, werden politische und ästhetische Momente bis hin zum Verschwinden des Politischen vermischt. Und angesichts der unglaublichen Welle engagierter Theaterstücke wollte ich mich – nun in *Mitleid* – fragen: Bis wohin reicht eigentlich das Engagement? Was passiert eigentlich mit dem, für das man sich engagiert? *Mitleid* und jetzt *Five Easy Pieces* bieten mir die Möglichkeit, mich mit all diesen abgenudelten postmodernen Fragen existenziell auseinanderzusetzen.

**DM** *In Mitleid wird das Spiel mit Rolle und Rollendistanz gebrochen, indem persönliche Geschichte, aufgeführte Biografie und geskripteter Text sich auf komplexe und für den Zuschauer oft intransparente Art und Weise überlagern. Die Hauptdarstellerin Ursina Lardi, die einen Monolog über NGOs im Kongo vorträgt, hat zum Beispiel selbst eine Vergangenheit in NGOs – zumindest kann man das im Internet nachlesen. Auf der Bühne erzeugt das einen ganz eigenen Realitätseffekt. Das unterscheidet sich schon sehr von den Techniken des Tribunals und des Prozesses, wie Sie sie immer wieder verwendet haben, beispielsweise 2015 mit Das Kongo Tribunal, für das Sie mit Zeugen, Sachverständigen und Anwälten über mehrere Tage den Genozid im Kongo untersucht haben, oder Die Moskauer Prozesse (2013), in denen sie ebenfalls mit Anwälten, Zeugen und Aktivisten die repressive russische Kulturpolitik unter die Lupe genommen haben.*

**MR** Klar, das unterscheidet sich, aber es geht in allen Formaten darum, Wahrheit herbeizuführen durch utopische oder fiktionale Rahmung. Realismus heißt nicht, dass das, was abgebildet wird, real ist, sondern dass der Vorgang des Abbildens selbst real wird. In den Prozessformaten wird das über verschiedene Legitimierungsmechanismen hergestellt: richtige Anwälte und keine Schauspieler, ein richtiger Fall und kein fiktionaler usw. Es geht tatsächlich darum, wer diese 100 Leute umgebracht, wer diese 1.000 vertrieben hat. Das ist die eine Form. *Mitleid* ist eine andere, die ich Theateressay nenne. Denn der Vorgang der Realisierung im aktuellen Theater kann meines Erachtens auf zwei Arten stattfinden: Auf der einen Seite, indem man einen Menschen auf die Bühne bringt, der an sich real ist und der von sich erzählt und der das auch erlebt hat – oder eben überlebt. Auf der anderen Seite steht die Logik der Einfühlung: Solange man auf einer Bühne steht, sind die Dinge real, wenn man aber abgeht, sind sie das nicht mehr. *Mitleid* kann man in dieser Konzeption als Übersetzung und Steigerung von Katharsis verstehen – was geschieht mit dem Zuschauer und was geschieht mit dem Schauspieler selbst, wenn er sich in eine Figur einfühlt oder jemanden dabei beobachtet, wie er das macht?

*also addresses basic questions of stagecraft: How does performance on stage work? When does something on stage become 'real'? Your role as director is repeatedly called into question: for instance, when actors announce on stage what the director wants from them at a given moment. What has your work with children taught you with regard to such questions?*

**MR** In children's theatre, the director is always completely visible, even if he or she is not normally on display. To an extent, working with children is like dressage. For me, this was interesting not as a formal question but in combination with the topic of Dutroux: when you work with ten-year-olds, when you coax or force them to do this or that on stage, then the critique of representation becomes once again a critique of reality. For children, the behaviour of adults, the figure of the murderer or the policeman, are actually strange, seductive, bizarre. This has nothing to do with contrived irony or distancing one's self from one's role. Because normally, all these meta-levels – this endlessly asking 'Who am I?' on stage – is something that bores me: you enter into a part, you fall out of it again, and you present this falling out as an intellectual procedure. But this form of irony is nothing but the ambitious grinning of stupid people. It may have been interesting in the 1950s, but for a few decades now it has been taught in acting schools as dogma. However role-distancing is explained – via Brecht or Judith Butler – as a fundamental postmodern attitude, it blocks utopian identification. And this also prevents the fundamental political gesture of solidarity: identifying with a political task, even if it may be more limited than one would like and even if

*used in the past, as with Das Kongo Tribunal (The Congo Tribunal) in 2015 for which you spent several days examining the genocide in Congo with witnesses, experts and lawyers, or Die Moskauer Prozesse (The Moscow Trials, 2013) in which you took a close look at Russia's repressive cultural policies, working with lawyers, witnesses and activists.*

**MR** Sure, it's different, but all of these formats are about inducing truth via utopian or fictional framing. Realism doesn't mean that what's shown is real, but that the process of showing itself becomes real. In the trial formats, this is achieved by various legitimizing mechanisms: real lawyers rather than actors, a real case rather than a fictional one, etc. It really is about who killed these 100 people, or who displaced these 1,000 others. That's one form. *Mitleid* is another: I call it a 'theatre essay'. In my view, the process of realization within today's theatre can take place in two ways: on the one hand, by bringing a person on stage who is real and who talks about themselves, something they have experienced – or survived. And on the other, the logic of empathy: as long as you're standing on a stage, things are real, but as soon as you exit the stage, they no longer are. In this light, *Mitleid* can be understood as a translation and heightening of catharsis: What happens to the spectator and what happens to the actors themselves when they feel their way into a character or watch someone else doing so?

**DM** *Beyond this structural level, there are also very specific comments on the role of NGOs in crisis zones. NGOs, and with them the West's 'humanitarian' activities, do not get off lightly.*

*'Realism doesn't mean that what's shown is real, but that the process of showing becomes real.'*

it doesn't correspond precisely with what one thinks and feels oneself. In postmodernity as I criticize it, mainly with regard to the theatre, the political and the aesthetic are mixed to the point where the political disappears. And in view of recent wave of politically engaged plays, I wanted, in *Mitleid*, to ask myself: How far does political engagement go? What actually happens to the objects for which one makes such a commitment? *Mitleid*, and now *Five Easy Pieces*, allow me to deal existentially with all these hackneyed postmodern questions.

**DM** *In Mitleid the question of 'roles' is broken by the way personal history, performed biography and scripted text overlap in a complex manner that is often not transparent to the audience. The main actress, Ursina Lardi, who delivers a monologue about NGOs in Congo, has herself worked for NGOs in the past – at least that's what it says online. On stage, this generates a particular reality effect which is very different from the techniques of the tribunal and the trial that you've often*

**MR** The classical Oedipus metaphor runs through the play, this figure of tragic blindness: here is someone who does something he believes to be right, and this turns him into a different character he has in fact always been, but who writes an entirely different story. The play traces this circle on various levels, among others in simple day-to-day politics: NGOs think they are offering aid, but in many cases it is they who produce the objects of this pity – weak and dependent governments and entire societies become accustomed to paternalism and lobbyism instead of politicizing themselves. Because the play is very complex in some places, it was important that in other places it should make some very simple, direct statements. And for me, these moments of criticism make the play into an essay, a historical work even. The clear references to the way we derive profit from this pity business were important to me. Because the history of humanity is banal, it's a history of violence: there are no good Congolese and bad whites, no good Tutsis and bad Hutus. Whoever has the

**DM** *Jenseits dieser strukturellen Ebene gibt es aber noch sehr direkte Kommentare zur Rolle von NGOs in Krisengebieten. Die NGOs und mit ihnen das westliche „humanitäre“ Engagement kommen dabei nicht gut weg.*

**MR** Durch das Stück zieht sich die klassische Ödipus-Metapher, also die Figur der tragischen Blindheit: Da ist jemand, der etwas tut, das er für richtig hält – und gerade dadurch zu einer anderen Figur wird, die er eigentlich immer schon war, die aber eine ganz andere, eine schuldhaftige Geschichte schreibt. Diesen Kreis beschreibt das Stück auf mehreren Ebenen, unter anderem in der simplen Tagespolitik: NGOs denken, sie bringen Hilfe, aber sie produzieren in vielen Fällen erst den Gegenstand dieses Mitleids – schwache und abhängige Regierungen, ganze Gesellschaften, die sich an Paternalismus und Lobbyismus gewöhnen, anstatt sich zu politisieren. Mir war wichtig, dass das Stück, gerade weil es an einigen Stellen sehr komplex ist, an anderen sehr einfache und direkte Aussagen macht, fast 1:1. Und diese Kritik-momente machen das Stück für mich zu einem Essay, ja einem Zeitstück. Die klaren Verweise darauf, dass wir aus dieser ganzen Mitleid-Sache Profit schlagen, waren mir wichtig. Denn die Menschheitsgeschichte ist banal, sie ist eine Geschichte der Gewalt:

*„Das bürgerliche Theater und seine Empfindsamkeit, das ist die alte Frau aus Brandenburg, die zu wenig Rente bezieht, das ist der kleine Junge, der an der Grenze Europas steht. Dass die unsere Tränen wert sind, das haben wir über 250 Jahre hinweg gelernt.“*

Es gibt keine guten Kongolesen und bösen Weißen, keine guten Tutsi und bösen Hutu. Wer das Maschinengewehr hat, bestimmt den Fortgang der Geschichte, die – und das beschreibt das Stück – eine ständige Aneinanderreihung von Rachehandlungen ist. In der klassischen Tragödie gibt es nun den Deus ex machina oder den Chor, der aus den Kulissen tritt und sagt: „Wir unterbrechen jetzt die Kette der Blutrache und sagen: Schluss.“ Schiedsspruch und Ende. Es ist vielleicht unfair, aber es ist jetzt einfach vorbei. In *Mitleid*. Die Geschichte des Maschinengewehrs kommt der zweiten Schauspielerin, Consolate Sipérius, diese Rolle zu, wenn sie ganz am Ende sagt – und das ist als Kitsch kritisiert worden: „Okay, ich könnte jetzt auch wieder ein Maschinengewehr nehmen und ins Publikum feuern, aber es interessiert mich nicht mehr. Denn das Leben geht weiter.“ Und dann spielt sie vom Band Kinderlachen ein. Ich wollte das unbedingt machen, obwohl ich damit das Stück in tragischer Hinsicht ein bisschen ruiniere – eben so wie die klassische Tragödie durch den Deus ex machina ruiniert wird. Der westliche Intellektuelle mag es einfach lieber, wenn die Sache völlig düster endet.

**DM** *Sie haben auf dem Höhepunkt der Flüchtlingskrise in einem Text in der Schweizer Sonntagszeitung mit dem Titel „Ich bin auch nur ein Arschloch!“ von „zynischem Humanismus“ gesprochen. Was meinen Sie damit?*

**MR** Der Humanismus zielt – anders als der Marxismus mit seiner Überzeugung, dass jeder Blickpunkt von den Produktionsbedingungen vorgeprägt ist – als Theorie auf das Universale ab. Aber auch eine Abbildung hat immer eine materialistische Basis, ebenso das, was mich berührt oder eben nicht berührt. Doch der zynische Humanismus leugnet das von einem neoliberalen Standpunkt aus: Man behauptet, man habe Mitleid mit diesen Leuten, die flüchten, und zwar über alle Grenzen hinweg, da man ja über Medien, Handels- und virtuelle Freundschaftsbeziehungen mit der ganzen Welt verknüpft sei usw. Guckt man aber genauer hin, dann endet dieser neoliberale Universalismus, soweit es die Gefühle betrifft, an den Grenzen Europas. Gerade deshalb war für mich der Tod des ertrunkenen dreijährigen syrischen Jungen Aylan Kurdi an der Grenze Europas – ein Tod, der medial extrem breit rezipiert wurde – ein so starkes Symbol für die Grenzen unserer Empfindsamkeit: bis dorthin und nicht weiter.

**DM** *Welche Rolle spielt hier das Gefühl, Empathie, „Mitleid“?*

**MR** Mich hat das in *Mitleid* als Untersuchung der alten Theater-Frage nach der Gefühlsökonomie in der Tragödie, also als Frage nach dem Dritten Stand interessiert. Denn die Standesschranken, wie wir sie noch aus den Stücken von Schiller kennen, haben sich aus der Horizontalen in die Vertikale verlagert: Der Dritte Stand ist das, was man früher die „Dritte Welt“ genannt hat, und der Erste Stand, die Adligen Schillers, das sind wir alle geworden, wir Bewohner der „Ersten Welt“. Der Dritte Stand wurde ja erst im bürgerlichen Drama als fühlende Spezies erfunden, erst seit der Aufklärung kann ein Händler oder Bauer „königliche“ Gefühle haben, ein Held sein. Wenn man sich dagegen die Literatur etwa des 17. Jahrhunderts anschaut, dann ist man erstaunt, mit welchem Zynismus über Bauern und Kleinbürger gesprochen wird, als würde es sich bei ihnen nicht um Menschen handeln. Was nun unseren heutigen Gefühlshaushalt angeht, so haben wir für diesen neuen Dritten Stand, für den kongolesischen Minenarbeiter, für das chinesische

3  
Das Kongo Tribunal:  
The Berlin Hearings  
performance documentation  
Sophiensaele, Berlin  
2015

4  
Hate Radio  
performance documentation  
Hebbel am Ufer, Berlin  
2011

machine gun defines the course of history which, as described in the play, is a constant sequence of acts of revenge. In classical tragedy, there is the *deus ex machina* or the chorus who comes out and says: 'We will now interrupt the chain of blood feuding and say: Enough! Final verdict, the end. It may be unfair, but it's over. In *Mitleid*, this role is played by the second actress, Consolate Sipérius, when she says, right at the end (a moment that has been criticized as kitsch): 'Okay, I could take a machine gun and fire into the audience again now, but that no longer interests me. Because life goes on.' And then she plays a tape of children laughing. I wanted to do this at all costs, although in terms of tragedy it slightly ruins the play – just as classical tragedy is ruined by the *deus ex machina*. Western intellectuals prefer when things come to a gloomy end. That's just the way it is.

**DM** *At the height of the refugee crisis, in a piece you wrote for the Swiss Sonntagszeitung newspaper titled I'm just an asshole, too!, you spoke of 'cynical humanism'. What do you mean by that?*

**MR** Unlike Marxism, with its belief that every viewpoint is shaped by the conditions of production, humanism as a theory aims for the universal. But pictures, too, always have a material basis, as does the fact that something may or doesn't affect me. Cynical humanism denies this from a neoliberal position: one claims to empathize with these people who are fleeing, across all borders, because one is connected to the whole world via the media, trade and virtual friendships. On closer inspection, however, this neoliberal universalism ends, as far as feelings are concerned, at Europe's borders. This is why the death of the drowned three-year-old Syrian boy Alan Kurdi on the border of Europe – a death that received widespread media coverage – is such a potent symbol of the limits of our sensitivity: this far and no further.

**DM** *What role do empathy and 'pity' play in this?*

**MR** In *Mitleid*, I was interested in examining the old theatre question of the emotional economy of tragedy, the question of the third estate. The divisions of social class as seen in the plays of Schiller have shifted from the



3

Subproletariat, für den vom IS unterdrückten Iraker keine Ausdrucksformen, keine Dramaturgie. Es gibt diesen Dritten Stand noch nicht als ein globales Subjekt: Das bürgerliche Theater und seine Empfindsamkeit, das ist die alte Frau aus Brandenburg, die zu wenig Rente bezieht, das ist der kleine Junge, der an der Grenze Europas steht. Dass die unsere Tränen wert sind, das haben wir über 250 Jahre hinweg gelernt.

**DM** Die sogenannte Flüchtlingskrise wurde im Frühjahr 2016 als mediendominierendes Thema von der Causa Böhmermann abgelöst.

*Parallel dazu lief Angela Merkels Flüchtlingsdeal mit der Türkei an. Haben sich da nicht zwei Elemente gegeneinander verschoben? Die eigentliche Politik taucht ab in den Hintergrund, während vorne eine hysterische Diskussion über Satire und Kunstfreiheit abläuft.*

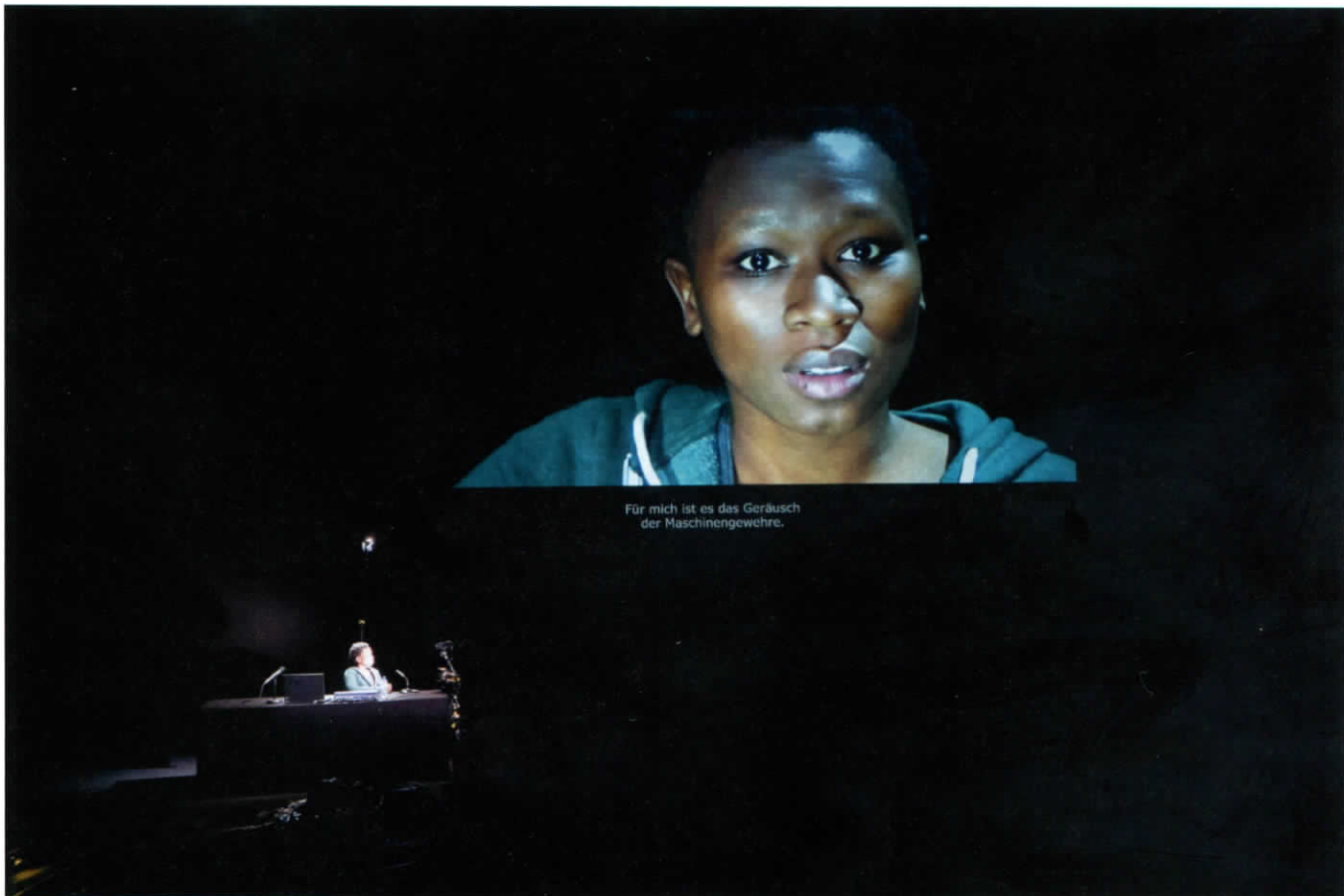
**MR** Man kann das aus verschiedenen Blickwinkeln sehen. Da wäre zum Beispiel ein lustiger Cartoon, der oft auf meiner Facebook-Timeline auftauchte: Darauf sieht man Merkel aus der Tür eines Konferenzraums heraus rufen: „Böhmermann, mach weiter mit deinen Scherzen, wir sind gleich

horizontal into the vertical: the third estate is what used to be called the 'third world', and the first estate, the nobility in Schiller, is now all of us, the inhabitants of the 'first world'. It was not until the emergence of bourgeois drama that the third estate was invented as a species with feelings; only since the Enlightenment can a merchant or a farmer have heroic sentiments. By contrast, if you look at the literature of the 17th century, for example, it is astonishing how cynically the farmers and ordinary citizens are discussed, as if they were not human. Where our emotional economy today is concerned, we have no dramaturgy or forms of expression for the new third estate – for the Congolese miners, the Chinese sub-proletariat, the Iraqis repressed by the Islamic State. This third estate does not yet exist as a global subject: bourgeois theatre and its sensitivity only reach as far as an old lady from Brandenburg whose pension is too small, or a little boy standing on Europe's border. These things are worthy of our tears, as we have learned over a period of 250 years.

**DM** In the spring of 2016, the so-called refugee crisis was replaced in the focus of media attention by the Böhmermann affair, in which a satirical poem by comedian Jan Böhmermann criticizing the Turkish president, incited Ankara to call for the satirist's criminal prosecution. At the same time, Angela Merkel's refugee deal with Turkey was launched. Has one thing displaced another here? The actual politics vanish into the background while a hysterical discussion about satire and artistic freedom rages in the foreground.



4



Für mich ist es das Geräusch  
der Maschinengewehre.

5

*'Bourgeois theatre reaches only so far as an old lady  
whose pension is too small or a boy standing on Europe's border.'*



6

durch mit TTIP: „Natürlich kann man die ganze Geschichte als Verschleierung der Realpolitik sehen. Aber diese Art, die „tatsächliche Politik“ und das „Spektakel“ in Bezug zueinander zu setzen, bedient sich eines alten Intellektuellen-Tricks: Es gibt immer noch eine Meta-Ebene, auf der die Dinge sich in ihrer „wahren Gestalt“ zeigen. Ich nenne das Meta-Sklaverei: Entweder man ist Sklave des Zeitgeists oder Sklave eines Meta-Diskurses, der den Zeitgeist kritisiert. Das läuft offensichtlich aufs Gleiche raus. Trotzdem fand ich Böhmermanns Erdoğan-Gedicht super, weil es so komplett überdreht war. Ich musste sehr lachen, als ich mir den Clip angeschaut habe. Und ich fand auch die Performance sehr gut, diese ganze Nummer nach der Logik: Das und das darf man nicht. Und dann vorzuführen, was man nicht darf.“

DM *Aber das ist ja am Ende wieder die beschriebene Meta-Sklaverei: Zu sagen, was man nicht sagen darf, um es als das zu markieren, was man nicht sagen darf. Und es so am Ende eben trotzdem sagen.*

MR Ja klar. Aber gerade das fand ich das Anarchische daran, dass sich einer so völlig in eine derart naive Form reinschmeißt, dass er solchen Spaß dran hat. Was Erdoğan angeht: Der hätte einfach so tun sollen, als wäre ihm das Ganze egal, denn jetzt wird er als der Präsident in Erinnerung bleiben, der abgestritten hat, Ziegen gefickt zu haben. Ich finde an der Sache jedoch etwas anderes problematisch: dass ein Kunstwerk eigentlich nur noch an seinem Skandalwert bemessen wird, ansonsten ist es etwas für ein paar bedauernswerte Connaisseurs. Wie konsequent oder schlecht etwas gemacht ist, was es anspricht oder nicht, das interessiert kein Schwein mehr. Es geht nur um so und so viele Klicks, um eine kleinbürgerliche Form von Aufregungsökonomie. Das ist eine Art des Mainstreamings, die durch alle Institutionen hindurch stattfindet. Das Verheerende daran ist, dass Satire mit politischer Radikalität verwechselt wird – dabei ist Politik ja schlicht und einfach Veränderung. Aber wenn die Leute über politische Kunst sprechen, dann sprechen sie nicht von irgendwelchen utopischen Räumen, Handlungsmöglichkeiten oder Solidaritäten, die hier eventuell künstlerisch dargestellt oder präfiguriert werden. Nein, sie sprechen davon, dass jemand eine Klage angehängt bekommt. Ich kenne das auch und habe das auch oft provoziert, aktuell mit *Five Easy Pieces*, keine Frage. Aber je älter ich werde, umso mehr frage ich mich, was denn eigentlich die spezifische Aufgabe von Kunst ist. Was unterscheidet sie beispielsweise von Satire oder Aktivismus?

DM *Und was unterscheidet sie?*

MR Für mich ist Kunst der Vollzug einer symbolischen Handlung. *Mitleid* ist ein Grenzprodukt, das ist eine fast schon theoretische Auseinandersetzung mit der Problematik der künstlerischen Geste selbst. Aber ansonsten meine ich so etwas wie: Eine Figur – egal wie realistisch oder symbolisch dargestellt – erfährt ein Schicksal, das Tragische oder Bizarre des Daseins, und

MR There are various ways of looking at this. One is a funny cartoon that kept appearing on my Facebook timeline: it shows Merkel calling out to Böhmermann from inside a conference room, asking him to fool around outside a bit longer until TTIP is in the bag. Of course the whole thing can be seen as an obfuscation of *Realpolitik*. But this approach of contrasting 'real politics' and 'the spectacle' uses an old intellectual trick: there's always another meta-level where things are revealed in their 'true colours'. I call it 'meta-slavery': either one is a slave to the zeitgeist or one is a slave to the meta-discourse that criticizes the zeitgeist. Which clearly amounts to the same thing. But I still thought Böhmermann's Erdoğan poem was great, because it was so totally over the top. I really laughed when I watched the clip. And I thought the performance was very good, the whole routine based on the logic that this thing and that thing are not allowed. And then exemplifying such a forbidden utterance.

DM *But in the end that boils down to the meta-slavery you just described: Saying what one is not allowed to say in order to mark it out as that which cannot be said. So that finally it gets said after all.*

MR Sure. But that's the anarchic thing about it, the way someone throws himself so wholeheartedly into such a naïve form, the way he has such fun with it. As far as Erdoğan is concerned, he should have pretended he didn't care, because now he'll be remembered as the president who denied being a goat-fucker. But there is something I find problematic about this affair: that an artwork is now measured purely in terms of its scandal value, otherwise it's something for a few pitiable connoisseurs. How rigorously or badly something is done, what it does or does not talk about – no one is interested in that anymore. It's all about clicks and page counts and a petit-bourgeois economy of outrage. This is the kind of mainstreaming that is taking place across all institutions. And the worst thing about it is that satire is being confused with political radicalism – whereas in fact, politics is quite simply just change. But when people talk about political art, they don't talk about potential forms of utopian space, action or solidarity that might be artistically represented or prefigured. No, they talk about someone being taken to court. I'm familiar with this and I've often provoked it. I'm doing it now with *Five Easy Pieces*. But the older I get, the more I ask myself what the specific task of art is. What sets it apart, for example, from satire or activism?

DM *And what does set it apart?*

MR For me, art is the accomplishment of a symbolic act. *Mitleid* is a borderline product, an almost theoretical exploration of the problem of the artistic gesture itself. But otherwise I'd say something like: a character – however realistically or symbolically portrayed – meets a fate, a tragic or bizarre existence, doing so in exemplary form for the audience. In both positive and negative terms, regardless of whether it shows the awfulness of the world and its lack of feeling, or a possible path of action not present in

reality itself. Art really does only this: it shows or enacts something that doesn't take place in reality, that is no part of the plan. Like collectives – in the petit-bourgeois mentality, the collective is considered intrinsically democratic and thus intrinsically good. But for me, the portrayal of a collective is only artistic if it doesn't exist in reality, if it's an impossible collective, one in which people join forces with others who are as different as they could possibly be, perhaps even enemies. A good example is Christoph Schlingensiefel's collaboration with disabled people, and with Nazis. At such moments, art permits a kind of solidarity in antagonism that does not exist outside art.

DM *In the major Schlingensiefel retrospective at Berlin's Kunstwerke in 2013–14, it became clear to me when these pieces work and when they don't. They function when Schlingensiefel puts his neck on the line, when he is visibly the one responsible. What does the question of responsibility mean to you?*

MR In most cases I delegate responsibility. I create spaces in which the players have to behave in such a way that they become responsible because what they are doing is taken seriously by the audience. In some of my plays, like *The Civil Wars*, the actors go into confessional mode and speak, for instance, about the incontinence of their fathers. It isn't clear whether this private content becomes universal in the art context, or whether it can be understood as an allegorical gesture at all. That only transpires during the performance itself. For *Hate Radio* (2011), a play about the broadcaster RTL M that laid the ideological groundwork for the Rwandan genocide, we travelled to Rwanda. Throughout the play, the actors make jokes about the dead. Among other things, we performed on a mass grave containing 250,000 murdered people. And the actors stood there insulting the corpses that lay beneath them. You ask yourself whether art is capable of pulling this off, whether anyone can even understand it? This is extremely arduous for the actors, the audience, and of course for me as the one ultimately responsible. It's almost unbearable.

DM *And what about the children in Five Easy Pieces?*

MR In this case, I can't delegate responsibility. That's another new experience for me, because this procedure of transference, of the director stepping back, is a fundamental part of my work. But what if you're doing a play about paedophilia with underage children: nine-year-olds, ten-year-olds, eleven-year-olds? There's no point thinking about it in theoretical terms, because what's interesting is the pragmatic aspect of the situation: how to deal with it. When you're not just making a joke, only then do you develop a finer sense of responsibility. And that's something that's been rather worn away with the Schlingensiefel generation and the thousands of Schlingensiefel epigones: at present, we're caught in a bizarre mechanism of one-upmanship. Now that a goatfucker poem about Erdoğan has been recited on German public television, what are we supposed to

5 + 6  
Mitleid.  
Die Geschichte  
des  
Maschinengewehrs  
performance  
documentation  
Schaubühne,  
Berlin  
2016



*„Wir sind in einem Überbietungsmechanismus gefangen. Was soll man, nachdem im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ein Ziegenficker-Gedicht über Erdoğan vorgelesen wurde, als nächstes machen? Soll man ein paar Türken erschießen in Germany's Next Topmodel?“*

zwar beispielhaft für die Zuschauenden. Im Positiven wie im Negativen, egal, ob sich die Schrecklichkeit der Welt zeigt und ihre Gefühllosigkeit, oder aber eine Handlungsmöglichkeit, die in der Wirklichkeit selbst nicht enthalten ist. Die Kunst macht eigentlich nur das: Sie zeigt etwas oder führt etwas aus, was real so nicht stattfindet, nicht vorgesehen ist. Beispiel Kollektive: Dem kleinbürgerlichen Bewusstsein gilt das Kollektiv an sich schon als demokratisch und damit per se als gut. Für mich ist die Darstellung eines Kollektivs aber erst dann künstlerisch, wenn es in der Wirklichkeit nicht vorkommt, wenn es ein unmögliches Kollektiv ist und man sich beispielsweise mit Leuten zusammenschließt, die maximal von einem selbst entfernt oder vielleicht sogar Feinde sind. Ein gutes Beispiel ist Christoph Schlingensiefels Zusammenarbeit mit Behinderten, mit Nazis. In solchen Momenten wird in der Kunst auch eine Solidarität im Antagonismus möglich, die es außerhalb von ihr nicht gibt.

**DM** *In der großen Schlingensiefel-Retrospektive in den Kunstwerken 2013–14 wurde mir deutlich, wann diese Arbeiten für mich funktionieren und wann nicht – nämlich dann, wenn Schlingensiefel den Kopfhinhält, wenn er sichtbar der Verantwortliche ist. Was bedeutet denn die Frage nach der Verantwortung für Sie?*

**MR** In den meisten Fällen delegiere ich Verantwortung. Ich schaffe Räume, in denen sich die Spieler so verhalten müssen, dass sie verantwortlich werden, weil das, was sie tun, vom Zuschauer ernst genommen wird. In manchen meiner Stücke, etwa *The Civil Wars*, lassen die Schauspieler die Hosen runter, sie sprechen beispielsweise über die Inkontinenz ihrer Väter und es ist nicht klar, ob dieser extreme Privatismus im Kunstrahmen universal wird, ob man es überhaupt als allegorische Geste verstehen kann. Das klärt sich erst in der Aufführung selbst. Für *Hate Radio* (2011), ein Stück über den Radiosender RTLM, der den Genozid in Ruanda ideologisch vorbereitet hat, sind wir nach Ruanda gefahren. Die Schauspieler machen in diesem Stück mehr oder weniger durchgehend Scherze über die Toten. Wir haben unter anderem auf einem Grab gespielt, in dem 250.000 Ermordete liegen. Und dort stehen dann die Schauspieler und beleidigen die Leichen, die unter ihnen liegen. Da fragt man sich schon, ob Kunst so etwas überhaupt stemmen kann, ob man das überhaupt verstehen kann? Das macht die Schauspieler und auch die Zuschauer total fertig, mich als Endverantwortlichen natürlich auch – es ist kaum auszuhalten.

**DM** *Und wie ist es im Falle der Kinder in Five Easy Pieces?*

**MR** In diesem Fall kann ich Verantwortung natürlich nicht delegieren. Und das ist für mich nochmal eine neue Erfahrung, weil dieser Vorgang der Übertragung, das Zurücktreten des Regisseurs, eine grundlegende Geste meiner Arbeit ist. Aber wenn du ein Stück über Pädophilie mit minderjährigen Kindern, Neunjährigen, Zehnjährigen, Elfjährigen machst? Es ist hinfällig, sich darüber theoretische Gedanken zu machen, denn das Interessante ist ja das Pragmatische der Situation: wie damit umgehen? Dann nämlich, wenn du nicht bloß einen Witz machst, dann erst entsteht ein Feingefühl für Verantwortlichkeit. Das ist ja etwas, das auch ein wenig durch die Schlingensiefel-Generation und die tausend Schlingensiefel-Epigonen zerfallen ist: Wir sind aktuell in einem bizarren Überbietungsmechanismus gefangen. Was soll man, nachdem im öffentlich-rechtlichen deutschen Fernsehen ein Ziegenficker-Gedicht über Erdoğan vorgelesen wurde, als Nächstes machen? Soll man ein paar Türken erschießen in „Germany's Next Topmodel“? Das Problem ist diese Abstumpfung, die fehlende Empfindsamkeit für die Tragweite dessen, was man tut. Und das war für mich die Herausforderung von *Five Easy Pieces*: mit maximal verletzbaren Schauspielern, eben mit Kindern, über das tabuisierteste Thema unserer Zeit zu arbeiten, die Pädophilie.

**DM** *Das Gros Ihrer Projekte in den letzten Jahren hat im Theaterrahmen stattgefunden. Institutionell und strukturell gesehen – was bietet das Theater, was zum Beispiel die bildende Kunst nicht bieten kann?*

**MR** Im Theater arbeitest du mit Menschen, und zwar mit sehr vielen Menschen. Und wenn man einen Hang zur sozialen Plastik hat und auch gern textbasiert arbeitet wie ich, dann ist das der ideale Rahmen. Zudem hat das Theater in der letzten Dekade eine Bewegung vollzogen, die in der bildenden Kunst schon früher stattgefunden hat: Es hat sich zum einen internationalisiert und zum anderen zwischen alle Genres gestellt – man kann Projekte machen, die zwischen Film, Literatur, auch bildender Kunst und klassischem Theater stattfinden. Eigentlich weitet sich das, was „Theater“ ist, seit den 1980er Jahren ständig aus. Ich sage immer, wir sind die goldene Generation – denn inzwischen beginnt das schon wieder ein wenig zurückzugehen. Und ein Vorteil ist sicher auch, dass im Theater nicht im Entferntesten diese Ökonomisierung stattfindet, dass einfach nicht diese Summen im Spiel sind wie in der bildenden Kunst.

**DM** *Es gibt in der bildenden Kunst, besonders der Performance, momentan eine Menge Versuche, mit engagierten Performern zu arbeiten, statt – wie früher üblich – den eigenen Körper*

do next? Shoot a few Turks on 'Germany's Next Top Model'? The problem is this stultification, this lack of sensitivity to the consequences of one's actions. And for me that was the challenge with *Five Easy Pieces*: to work with the most vulnerable of actors, child actors, on a project about the most taboo issue of our time – paedophilia.

**DM** *Most of your recent projects have taken place in the theatre context. In institutional and structural terms, what does theatre offer that fine art cannot?*

**MR** In the theatre you work with people, large numbers of people. And if you have an affinity for social sculpture and you prefer a text-based approach, as I do, then theatre is the ideal framework. What's more, theatre has undergone a development in the last decade that took place earlier in fine art: as well as becoming internationalized, it has taken its place among the other genres. You can now do projects that unfold between film, literature, fine art and conventional theatre. The definition of 'theatre' has actually been expanding constantly since the 1980s. I always say we're the golden generation because it's already beginning to recede again. Another advantage is that the theatre is not at all affected by marketing. There is just not the same level of money at stake as in fine art.

**DM** *In an art context, especially in performance, there are currently many attempts at working with hired performers instead of using one's own body, as was formerly the norm. And as in your projects, these hired performers are often asked to contribute their own histories. In the realm of art, this often risks being interpreted as exploitation.*

**MR:** As far as I can see, as an outsider, fine art is always involved in parallel internal discourses. The theatre is far more primitive, perhaps on account of the sheer amount of people we constantly cater too. A play like *Mitleid* has to draw people into the theatre every week. And it has to go on tour.

**DM** *Is it a matter of a different kind of accessibility to the outside – if it's still even possible to speak of an 'outside'?*

**MR** Many people still go to the theatre because they know the actors from the cinema or television. That's the case at the Schaubühne: you have Nina Hoss, Ursina Lardi, Lars Eidinger. That's firstly why people come, then because of the subject matter, and then sometimes because of a minor scandal, because of a director. But with something like Tino Sehgal's works – if you tried staging them 50 or 100 times in a theatre, it would be too cool, too

7  
Die Moskauer  
Prozesse  
film still  
2014



ins Spiel zu bringen. Und diese angestellten Performer werden, ähmlich wie in Ihren Stücken, oft dazu angehalten, ihre eigene Geschichte mit einzubringen. Im Raum der Kunst läuft das nicht selten Gefahr, vor allem als Ausbeutung gelesen zu werden.

**MR** Bildende Kunst, soweit ich das als Außenstehender beobachten kann, ist halt immer unglaublich aufgehoben in szeneninternen Paralleldiskursen. Das Theater ist dagegen viel primitiver, vielleicht auch einfach wegen der Zuschauermengen, die man ständig bedienen muss. Ein Stück wie *Mitleid* muss jede Woche Leute ins Theater locken, es muss funktionieren. Und man muss touren.

**DM** Geht es da um eine andere Art von Anschlussfähigkeit nach außen – wenn man von einem „Außen“ überhaupt noch sprechen kann?

**MR** Nach wie vor gehen viele Leute ins Theater, weil sie die Schauspieler aus dem Kino oder dem *Tatort* kennen. Bei der Schaubühne ist es beispielsweise so: Da hast du Nina Hoss, Ursina Lardi, Lars Eidinger. Deswegen kommen die Leute, dann wegen des Themas, vielleicht auch mal wegen eines kleinen Skandals, wegen des Regisseurs. Aber so etwas wie Tino Sehgal – wenn man versuchen würde, das 50- oder 100-mal am Stück im Theater aufzuführen, dann wäre das am Ende einfach zu kühl, zu abstrakt. Das Theater ist weniger sakralisiert, es ist immer noch ein karnevaleskes Medium.

**DM** Bei *Hate Radio*, das sich mit dem Genozid in Ruanda auseinandersetzt – der am 6. April

1994 begann, einen Tag nach dem Selbstmord von Kurt Cobain – sprachen sie mehrfach von so etwas wie einem generationellen Querschnitt, auch in Bezug auf ihre eigene Biografie und Sozialisation. Bei den späteren Brüsseler Terroristen, die Sie 2014 in *The Civil Wars* beschrieben haben, ist es die Generation der Millennials. Wie gehen Sie damit um?

**MR** Bei *Hate Radio* ging es mir – und zwar bis in die Gestik der Schauspieler hinein – tatsächlich um den Nihilismus der Grunge-Generation: dieses nachgeschichtliche Empfinden, diese aggressive Apathie, dass jetzt eigentlich wirklich nichts mehr kommen kann. Für mich endete das damit, dass ich auf Musikfestivals im Schlamm rumlag, für meine ruandischen Schauspielerkollegen im Genozid. Grundsätzlich glaube ich, dass man in seiner Themenwahl, in seinen Interessen keine wirkliche Wahlfreiheit hat. Irgendwann wundert man sich, wie wiedererkennbar man eigentlich ist. Mir ging es spätestens mit *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* so. Auf einmal merkte ich: Das ist der Titel eines Stücks, das sich einen Witz auf ein Milo-Rau-Stück erlaubt. Was ja auch der Fall ist. Aber ab einem gewissen Alter lässt sich eine Verarschung der eigenen Rolle halt nicht mehr verhindern.

*Milo Rau ist Autor und Regisseur. Er lebt in Köln. Sein jüngstes Stück Five Easy Pieces hatte im Mai 2016 auf dem Kunstenfestival-desarts in Brüssel, Belgien, Premiere.*

*Dominikus Müller ist Chefredakteur von frieze d/e. Er lebt in Berlin.*

abstract. The theatre is not so sacralised: it's still a carnivalesque medium.

**DM** In *Hate Radio*, which deals with the Rwandan genocide that began on 6 April 1994, the day after Kurt Cobain's suicide, you spoke several times of something like a generational cross-section, also with regard to your own biography and socialization. In the case of the radicalized Islamic youth in Brussels, who you described in 2014 in *The Civil Wars*, it's the generation of the millennials. How do you deal with this?

**MR** In *Hate Radio*, right down to the gestures of the actors, I was interested in the nihilism of the grunge generation: their post-historical sensibility, their aggressive apathy, the idea that there really is no future. For me, this ended with lying around in the mud at music festivals; for my Rwandan actor colleagues, it ended in genocide. As a rule I believe no one has real freedom in their choice of subject matter, in their own interests. At some point you're surprised by how recognizable you are. I felt this with *Mitleid*, if not before. Suddenly I noticed: this is a title that allows itself to be made into a joke about a Milo Rau play. Which is true. But after a certain age, poking fun at one's own role is something that can no longer be avoided. *Translated by Nicholas Grindell*

*Milo Rau is a writer and director who lives in Cologne. His latest play Five Easy Pieces premiered in May 2016 at Kunstenfestival-desarts in Brussels, Belgium.*

*Dominikus Müller is editor of frieze d/e. He lives in Berlin.*