

Die Zeit ist aus den Fugen

Carolin Emcke und Thomas Ostermeier im Gespräch

Wie lässt sich von Krieg und Gewalt erzählen? Gibt es dabei Grenzen des Verstehens? Ist es nicht nur möglich, sondern auch nötig, vom Leid anderer zu erzählen? Diesen Fragen geht Carolin Emcke in ihrem neuesten Buch »Weil es sagbar ist. Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit« nach. Ihre Essays sind der Ausgangspunkt für ein Gespräch mit dem Künstlerischen Leiter der Schaubühne, Thomas Ostermeier, über den Einbruch der Wirklichkeit in die Fiktion, blinde Flecken in Theater und Journalismus, tabuisierte gesellschaftliche Konflikte und die Möglichkeit, die Welt erzählend zu verändern. Carolin Emcke ist freie Publizistin und als Reporterin häufig in Krisengebieten unterwegs. Ihre journalistische Arbeit wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Seit 2004 kuratiert und moderiert sie die monatliche Diskussionsreihe »Streitraum« an der Schaubühne.

TO: Bei der Lektüre deines letzten Buches »Weil es sagbar ist«, kamen mir drei Assoziationen in den Sinn. Die erste war das Stück »Zerbombt«. Darin zeigt Sarah Kane eine Paarbeziehung zwischen einem Journalisten und einer jungen Frau, die offenbar minderjährig ist, noch dazu etwas sprachbehindert, und von diesem Journalisten missbraucht wird. Damals ereigneten sich gerade die Gräueltaten auf dem Balkan, über die auch du viel schreibst, und die Legende besagt, dass Sarah Kane an diesem *well made play* schrieb und im Fernsehen die Nachrichten über die Vergewaltigungen sah und sich sagte: Ich muss hier irgendwie intervenieren mit meinem Schreiben. Genau daraus erwächst die eigentliche Stärke des Stücks: Denn sie lässt daraufhin, so wie es auch bei ihr selbst geschah, plötzlich den Bürgerkrieg in die Handlung einbrechen. Auf einmal kommt ein Soldat herein, nimmt den Journalisten als Geisel und zwingt ihn, das aufzuschreiben, was er als Soldat erleben musste. Worauf der Journalist sagt: Das interessiert doch alles niemanden. Wenn ein Mädchen an einen Latenzaun in Mittelengland gefesselt wird und gezwungen wird, mit einem Schäferhund Sex zu haben, das interessiert die Leute. Das, was du zu erzählen hast, interessiert niemanden. Das zweite, was mir durch den Kopf ging, war die Figur des Horatio aus dem Hamlet. Horatio – der gewissermaßen bis in seinen Namen »oratio« ist, der personifizierte Sprecher – will sich

am Ende des Stücks mit dem Gift umbringen, an dem bereits Hamlet und seine Mutter und alle anderen gestorben sind. Da sagt Hamlet voller Verzweiflung: Du darfst dich nicht umbringen. Du musst doch meine Geschichte erzählen. Das ist gewissermaßen die einzige Hoffnung, die hier bei Shakespeare bleibt. Das Dritte, was mir einfiel, war »Die Perser« von Aischylos. Es erzählt vom Perserkrieg aus der Perspektive der Perser, also aus der Sicht der Besiegten. Es wurde angesichts dessen einmal die These formuliert, dass das Theater erfunden wurde, um in den befriedeten Zivilisationen mit den Kriegsheimkehrern umzugehen, die von der Front zurückkehren und nicht mehr damit zurechtkommen, dass sie eine Zeit lang morden durften und es jetzt nicht mehr dürfen. Das Theater wurde erfunden, um sich durch einen kathartischen Effekt von diesen Affekten zu reinigen. So dass man es nicht mehr nötig hat zu morden. Verknüpft mit diesen drei Assoziationsfeldern, stellt sich mir folgende Frage: Im Theater herrscht ja ein ungeheures Misstrauen gegenüber dem Erzählen. Zumindest ist das der Mainstream der momentanen ästhetischen Diskussion. Gibt es dieses Misstrauen auch im Journalismus? Und war der Impuls für dein Buch: Wir leben in so einer Welt, mir ist politisch unbehaglich und jetzt muss ich darüber schreiben? Oder geht es eher um eine Zeugenschaft über deine Zeugenschaft?

CE: Schön. Sarah Kane, Hamlet und Aischylos, das sind alle drei für mich sehr passende Bezüge. Vielleicht schaffen wir es, im Gespräch nach und nach auf alle einzugehen. Um mit der Analogie zu Hamlet zu beginnen: Ja, es gibt einen ähnlichen ethischen Auftrag, wie den, den Horatio als Überlebender erhält. Menschen bitten mich, ihre Geschichte zu erzählen, gegen die Negation von Krieg und Gewalt, gegen das Vergessen eine Form von *poetic justice* zu etablieren.

TO: Aber doch auch eine Sehnsucht, dass die Welt wieder in die Fugen kommt?

CE: Ja. Ich habe oft den Eindruck, dass Menschen, die über lange Zeiträume Situationen von extremer Entrechtung erlebt haben, irgendwann denken, dass das, was mit ihnen geschieht, recht sei ...

TO: Dass es normal ist.

CE: Genau. Und zwar nicht aus Selbsthass oder Billigung des Leids, das ihnen zugefügt wird, sondern weil es einfacher ist, das Leid zu ertragen, als sich vorzustellen, dass dieses Leid geschehen könnte ohne dass jemand eingreift, um es zu beenden. Es gibt einen moralischen Unglauben, es gibt ein Nicht-Verstehen des Unrechts. Das taucht auch bei Hamlet auf – seine Verzweiflung an der moralisch verzerrten Welt um ihn herum. »Die Zeit ist aus den Fugen«, sagt Hamlet ja, und mit ihr ist es auch die ganze Welt: Es gibt keinen Angelpunkt des Rechts mehr, es ist eine anormale, unrechte Welt. So spielt Hamlet den Verrückten, um auf die Verrücktheit der anderen hinzuweisen.

TO: Ich habe mich immer gefragt, was dich eigentlich antreibt, in diese Kriegsgebiete zu fahren.

CE: Ich finde das nichts Besonderes. Hier passt der Hinweis auf Sarah Kane nun: Bei ihr brachen die Bilder aus dem Bosnien-Krieg so in die eigene Existenz ein. Bei mir war es 1999 der Kosovo-Krieg. Ich sah, damals schon Journalistin, die Bilder dieser Flüchtlingsströme, die aus dem Kosovo gen Süden über die Berge zogen, und sie evozierten ältere Bilder von Vertriebenen, von Frauen und Kindern, die Bilder legten sich übereinander und bedrängten mich. Deswegen habe ich mich freiwillig gemeldet, dort hinzufahren. Da waren Menschen, die wurden ausgesondert und mussten fliehen, und sie sollten nicht allein gelassen werden.

TO: Der Untertitel deines Buches »Weil es sagbar ist« lautet »Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit«. Zeugenschaft verstehe ich. Doch zum Thema Gerechtigkeit sagst du relativ wenig. Jede Zeugenschaft ruft doch harte Begriffe auf den Plan, wie Vergeltung, Rache, Kompensation, Schuld, Verantwortung, um Gerechtigkeit wiederherzustellen.

CE: Dazu muss ich zunächst erklären, warum mir »Zeugenschaft« überhaupt so wichtig ist: In der journalistischen Zunft wird immer noch dem Mythos der Objektivität gehuldigt, der vorgeblich distanzierten Berichterstattung. Dagegen setze ich lieber den Begriff der Zeugenschaft ...

TO: ... der vielleicht schon etwas von Parteinahme hat.

CE: Eher davon, sich verletzbar zu machen, sich irren zu können. Der Begriff Zeuge bezeichnet ja zweierlei: Der eine ist der unbeteiligte Dritte, der vor Gericht aussagt, das wäre eher die klassische Rolle. Der andere dagegen ist einer, der ein Ereignis selber miterlebt hat ...

TO: ... der Innen-Zeuge, wie du ihn nennst.

CE: Der Innen-Zeuge, genau. Und diese beiden Rollen vermischen sich für Journalisten oft. Du kannst nicht immer entscheiden, welche dir zukommt. Das hängt auch von den Situationen ab, in die du gerätst. Für mich war zunächst einmal wichtig, mich selbst aus dem Diskurs der Objektivität herauszulösen, mich dadurch einerseits angreifbarer zu machen und zu sagen: ich bin erschütterbar, ich bin subjektiv und ich begehe auch Fehler. Gleichzeitig glaube ich so letztlich aber eine erhöhte Glaubwürdigkeit zu erhalten als wenn ich behauptete, ich sei nicht beteiligt.

TO: Es gibt ja auch einen anderen, klischeehaften Vorwurf an die Glaubwürdigkeit der Berichterstattung: dass viele Bilder quasi erfunden, von den Berichterstattern durch ihre Anwesenheit provoziert oder gar gestellt wurden; dass also nach dem Anschlag des 11. September Kinder in den besetzten Gebieten Palästinas dazu angestachelt wurden, vor der Kamera zu jubeln, damit man ein paar explosive Bilder hat. Oder gar, dass Bilder von jubelnden Palästinensern gezeigt wurden, von denen sich später herausstellte, dass sie aus dem Archiv stammten und bei einem ganz anderen Anlass gedreht wurden.

CE: Gewiss gibt es auch schlicht schlechte oder faule Berichterstattung. Das sind diejenigen Kolleginnen und Kollegen, die immer nur die Bilder entdecken, die sie vorher schon sehen wollten. So ersetzt das mediale Zitat des sich selbst reproduzierenden Vorurteils jede genaue Beobachtung und präzise Beschreibung. Aber das größere, analytisch anspruchsvollere Problem scheint mir zu sein, dass die Erfahrung von Krieg und Gewalt tatsächlich schwer zu erzählen und zu dokumentieren ist. Extremes Unrecht und Gewalt verstören und irritieren. Sie versehren nicht nur Körper, sondern auch das Vertrauen in andere, das es braucht, um mit ihnen zu sprechen. Opfer von Folter und Vergewaltigung, von Entrechtung und Gewalt klingen deswegen manchmal merkwürdig: sie erzählen in Schleifen, mit Brüchen. Manche klingen zu aufgebracht, manche zu nüchtern. Manche lassen das Schrecklichste aus. Weil sie es nicht wiedererleben wollen im Erzählen. Weil sie uns, als ihre Zuhörerinnen, schonen wollen. Weil sie sich schämen für das, was ihnen angetan wurde, als sei es ihr Vergehen und nicht das der Verbrecher, die sie entstellt haben.

Wenn wir an Gerechtigkeit interessiert sind, wenn wir nicht moralisch gleichgültig sein wollen gegen die Spuren der Gewalt, die sich nicht nur in die Opfer, nicht nur in die Täter, sondern auch ihre Kinder und Enkel, die sich in unsere Gesellschaften eingeschrieben haben, dann müssen wir lernen, diese gebrochenen, verstörten, lückenhaften Erzählungen zu entschlüsseln. Wir dürfen nicht voreilig vom »Unbeschreiblichen« sprechen – und uns damit entlasten. Wir dürfen die historischen Ereignisse nicht sakralisieren und unantastbar machen und wir dürfen die Opfer nicht pathologisieren und damit stumm machen.

TO: In der Postmoderne, in der alles dekonstruiert wird, auch die Narration, kommt man einem Punkt gefährlich nahe: Wenn wir alles auflösen und dekonstruieren, landen wir bei Baudrillard, der gesagt hat, der Irakkrieg hätte gar nicht stattgefunden.

CE: Diese argumentative Figur gibt es auch in Bezug auf Auschwitz. Der Psychoanalytiker Dori Laub spricht von der Shoa als »dem Ereignis ohne Zeugen«. Das ist so wohlmeinend wie absurd. Der Philosoph Giorgio Agamben

argumentiert am Beispiel der sogenannten »Muselmanen«, also der Menschen im Konzentrationslager, die aufgrund von Hunger und Erschöpfung in eine Art apathischen-vegetativen Zustand geraten waren, diesen Opfern sei quasi die Subjektivität, die Fähigkeit, diese Erfahrung zu bezeugen, abhanden gekommen. Ich weiß, vor welchem Hintergrund beide so geschrieben haben. Sie wollten die Holocaust-Leugner kritisieren, die jeden »Fehler« in der Erinnerung der Überlebenden als »Beweis« für die Nicht-Existenz von Auschwitz missbrauchen wollten. Dennoch halte ich die Strategie von Laub und Agamben für falsch. Die Muselmanen konnten sprechen, sie konnten ihre Erfahrungen beschreiben. Imre Kertesz beispielsweise hat sich selbst als Muselman bezeichnet. Und noch das Schrecklichste lässt sich darstellen.

TO: Im klassischen Theater gab es zum Zweck der Gewaltdarstellung die Mauerschau, die Teichoskopie. Die Inszenierung von Gewalt war quasi verboten, weil nicht darstellbar ...

CE: Das wusste ich nicht. Weil sie als nicht darstellbar oder weil sie als anstiftend und verstörend galt?

TO: Weil Horror und Gewalt nach Meinung der Griechen nicht direkt darstellbar waren, sondern immer nur mittelbar verhandelt werden konnten. In der Mauerschau des klassischen griechischen Dramas, wie zuvor schon bei Homer, steht jemand beispielsweise auf der Burgmauer von Troja und sieht hinunter; und berichtet dann dem Zuschauerraum, was er sieht.

CE: Da fällt mir Antigone ein. Ich hatte bei der Lektüre nie verstanden, warum es Antigone so wichtig ist, ihren Bruder zu beerdigen. Bis ich das erste Mal in einem Kriegsgebiet war, wo Hunde mit Gliedmaßen von Menschen durch die Gegend trabten. Ich konnte das Dringliche der Empfindung von Antigone vorher gar nicht begreifen. Aufs Theater übertragen, würde man sagen ...

TO: ... dass erstmal gar nichts funktioniert im Moment ... (*lacht*)

CE: Wie? Du würdest sagen, dass im Theater im Moment nichts funktioniert?

TO: Wenn du jetzt zum Beispiel über Antigone redest, kannst du dich mit einer engagierten Deutschleistungskursklasse hinsetzen und darüber sprechen, wer jetzt recht hat, Kreon oder Antigone. Aber in das Innere der Konflikte unserer Gesellschaft vorzustoßen, schaffst du mit Theater heutzutage nicht mehr ...

CE: Achso? Ich denke eher, dass das Genre des Dokumentarischen alle Wucht verloren hat. Leider. Und zwar, fürchte ich, eben weil es dokumentarisch ist und darin Menschen überfordert. Als Zuschauerinnen oder Leserinnen behelfen wir uns gern mit Medienkritik und Zynismus, um das, was uns fordert, eben weil es geschieht, nicht an uns heranzulassen. Die pseudokritische Abwehr behauptet dann: »Alles erfunden und manipuliert«.

TO: Und hier würdest du jetzt eine Chance fürs Theater sehen, in der fiktiven Erzählung?

CE: Ja, ich habe gelegentlich das Gefühl, dass die fiktiveren Formate heutzutage die genauere Gesellschaftskritik betreiben können. Ich beneide manchmal Autoren und Künst-

lerinnen, die fiktiv schreiben oder mit etwas Performativem arbeiten können, weil es unaufdringlicher oder ...(*lacht*) heimlicher daherkommt ...

TO: Es gibt ein Phänomen in unserer Inszenierung von Ibsens »Volksfeind«. Wo auch immer wir diese Inszenierung zeigen, gibt es kurioserweise einen aktuellen vergleichbaren Skandal in der Stadt, in der wir spielen. Zum Beispiel wurde in Montreal am Tag unserer Premiere das gesamte Trinkwasser in der Stadt gesperrt, weil es vergiftet war. Durch São Paulo fließt ein Fluss, der seit 15 Jahren Anlass für Öko-Proteste ist. Gleichzeitig ereigneten sich während unseres Gastspiels dort die Proteste gegen die Fahrpreiserhöhungen im Nahverkehr. Oder jüngst in Istanbul, wo wir zum Jahrestag der Gezi-Proteste spielten. Die aktuellen Anlässe vor Ort lassen die Zuschauer anders auf diese Aufführung blicken, die ja eher modellhaft die Unmöglichkeit politischer Veränderung beschreibt.

CE: Das Theater verspricht eine geschickte Illusion: es tut so als ginge es um das Leben, Lieben, Leiden anderer. Und so schleicht es sich ein in die Betrachter und Betrachterinnen, die sich darin spiegeln und jeder ...

TO: ... auf einmal etwas über sich selber sieht ...

CE: Und auf einmal anders berührt wird. In dem Roman »Austerlitz« von Sebald steht der Protagonist an der Tür zu seinem Kinderzimmer, in dem er seit zwanzig Jahren nicht mehr gewesen ist, und er öffnet diese Tür und sieht an dem Beistelltisch neben dem Bett die Kerben, die er aus Zorn und Verzweiflung an dem Tag in den Tisch geschnitten hatte, als er 1939 von seiner jüdischen Mutter aus Prag mit einem Kindertransport nach England verschickt wurde. Das sieht er, stürmt aus dem Kinderzimmer nach draußen, nimmt sich eine Waffe und schießt auf die Turmuhr der Remise im Hof. Immer, wenn ich diese Geschichte lese, denke ich: Das ist, was heutzutage schlechter Journalismus macht. Er erzählt nur die Geschichte des Amoklaufs, recherchiert, wer auf die Uhr geschossen hat, zu welcher Uhrzeit und um welche Art von Uhr es sich gehandelt hat – nicht aber die Geschichte der Kerben in dem Beistelltisch. Die Geschichte der Verletzung, des Zorns, der Einsamkeit zu erzählen und sie aufscheinen zu lassen, sodass sie berühren und verstören ... Das gelingt, wenn es gut ist, dem Theater.

TO: Allerdings funktioniert in deinem Metier noch etwas, von dem man in den üblichen Diskursen des Theatermachens völlig abgekoppelt ist. Bei einer Podiumsdiskussion während des Theatertreffens sagte der Journalist, der die Diskussion zu einer Inszenierung in Gang bringen sollte, zu deren Regisseur: »Das Tolle an Ihrer Aufführung ist, dass man überhaupt nicht sagen kann: Ist die Hauptfigur nun Opfer oder Täter?«. Der Regisseur antwortete, es gehe ihm überhaupt nicht um derlei Fragen, sondern nur um die Form: die Form des Erzählens zu thematisieren und neu zu erfinden. Nicht mehr um das, was erzählt wird. Du bist ein lebendes Beispiel dafür, dass eben das noch funktioniert: dass man nicht nur die Erzählung dekonstruiert, sondern, dass man auch noch erzählt und darum kämpft, dass es sagbar ist. Statt sich hinter dem Topos der Unsagbarkeit und Unbeschreibbarkeit des Schreckens zu verstecken.

CE: Ja, aber diese Absage an die Möglichkeit von Aufklärung und Kritik, die Absage an die Möglichkeit, die Welt erzählend oder spielend zu verändern, ist auch ein Symptom intellektueller Selbstverstümmelung. Heutzutage behaupten

immer alle, die Welt sei überkomplex, sie ließe sich nicht erfassen oder ändern. So schreibt man sich selbst auch die Handlungsfähigkeit ab.

TO: Das knüpft an zwei Fragen an. Die eine Frage ist, wie schützt man sich vor dem Vorwurf des Konservatismus oder sogar des Reaktionären im ästhetischen Zusammenhang dieser Fragestellung.

CE: Ich glaube, das bezieht sich mehr auf das Theater als auf Texte. Den Vorwurf des Reaktionären erfahre ich nicht. Die Frage bei uns ist eher: wer schadet der Glaubwürdigkeit des Journalismus mehr: die, die behaupten, sie könnten objektiv und distanziert berichten oder die, wie ich, die eher subjektiv und selbst-zweifelnd berichten.

TO: Es ist doch auch eine ganz postmoderne Position, dass der Bote selbst Teil der Botschaft wird.

CE: Darüber wird im journalistischen Kontext weniger diskutiert. Von Seiten des akademisch-theoretischen Milieus ist der Vorwurf eher, dass journalistische Texte, insbesondere Reportagen, zu individualistisch, zu unterkomplex daherkommen.

TO: Lähmt dich dieser Vorwurf der Unterkomplexität?

CE: Wenn ich im Gazastreifen bin, muss ich ehrlich sagen: *I couldn't care less.*

TO: Ja klar, aber im Diskurs?

CE: Nein, es lähmt mich nicht. Aber natürlich will ich, dass Menschen sich dem aussetzen, was in anderen Gegenden der Welt geschieht. Und insofern muss ich mich mit dem Wie des Erzählens befassen. Ich will, dass sie sich ...

TO: ... entscheiden ob sie sich dazu verhalten oder nicht.

CE: Ja. Wir sind ja beide abhängig davon, dass es gelingt, dass Menschen sich in andere hineindenken wollen, dass sie sich in die Leben, die Erfahrungen, die Empfindungen anderer hineinfühlen können. Ich betrachte deswegen mit Sorge, dass im Theater anscheinend zunehmend an der Abschaffung der Phantasie gearbeitet wird. Dass sich Gefühle oder Situationen anderer darstellen lassen, scheint im Hyperrealismus, der nur noch ...

TO: ... echte Emotionen gelten lässt?

CE: Ja, dass nur noch ›echte‹ Arbeitslose Arbeitslose darstellen dürfen. Oder ›echte‹ Sexarbeiterinnen Sexarbeiterinnen darstellen dürfen. Was heißt denn ›echt‹? Es geht mir nicht um die Frage, ob im politischen Diskurs bitte auch die gehört werden, über die gesprochen wird. Selbstverständlich ist es existentiell, nicht bloß über Marginalisierte und Stigmatisierte, sondern mit ihnen zu sprechen. Aber im Theater geht es schon auch darum, dass die Kunst des Wandeln und Anverwandeln, des Ein- und Austretens in und aus fiktiven Figuren und Stoffen gelingen kann. Womit Theater operiert, ist, dass Zuschauer und Zuschauerinnen sich von einer Geschichte, die ihnen erzählt wird, berühren oder verstören lassen. Den Authentizitätszwang, diesen essentialistischen Echtheitsfetisch, der dabei oft herrscht, finde ich politisch heikel.

TO: Warum politisch? Ich verstehe es ästhetisch ...

CE: Ich will nicht, dass nur Homosexuelle sich gegen Homophobie verteidigen und dass nur Juden gegen Antisemiten aufbegehren und dass sich nur Schwarze gegen Rassismus wehren. Jeder halbwegs vernünftige Mensch muss sich wehren, wenn jemand ausgeschlossen wird ... Und diese Fragen des ästhetischen und politischen Echtheitsfetisch verkoppeln sich auch: Warum tun sich schwule oder lesbische Schauspieler oder Schauspielerinnen so schwer damit, zu ihrem Begehren zu stehen? Warum sehe ich auf dem roten Teppich der Berlinale keine homosexuellen Paare? Ist sie wirklich noch nötig, die Angst, dass ein homosexueller Schauspieler keine heterosexuellen Liebhaber mehr spielen dürfte?

TO: Diese Angst finde ich völlig unbegründet. Schließlich ist ein Schauspieler doch ein Schauspieler. Jeder Homosexuelle muss glaubwürdig eine heterosexuelle Liebesbeziehung darstellen können – und natürlich umgekehrt. Ansonsten ist er einfach nur ein schlechter Schauspieler.

CE: Ein Schauspieler muss ja auch kein Mörder und Wahnsinniger sein, um diese Rollen glaubwürdig zu spielen.

TO: Wobei ich natürlich auch noch eine ästhetische Kritik an diesem Vorgang hätte: Schon bei der zweiten Probe wird der »Authentische« ja auch zum Performer seiner selbst. Der authentische Arbeitslose ist damit konfrontiert, dass der Satz »Ich bin seit zwölf Jahren arbeitslos«, der ihm gestern wahnsinnig schwer fiel, ihm schon in der zweiten Probe leichter von den Lippen geht und dann sitzt ein Regisseur unten und sagt: Gestern hattest du doch so wunderbare Schwierigkeiten mit diesem Satz. Kannst du das nicht noch einmal so darstellen wie gestern?

CE: Bezüglich der Arbeitslosen gibt es allerdings auch einen berechtigten Einwand: Wir müssen schon darüber nachdenken, wie diese Tempel der Kultur, die behaupten, sie verhandelten die Wirklichkeit, letztlich doch selbst noch mit perfiden oder subtilen Mechanismen der Ausgrenzung arbeiten.

TO: Richtig. Ich hatte allerdings im Theatermilieu immer den Eindruck, dass die Ausgrenzung auch über Klasse stattfindet, nicht allein über Migrationshintergrund, wie heute so oft thematisiert. So wie in den Bewerbungsgesprächen, von denen du an einer Stelle schreibst, bei denen die Arbeitgeber die Bewerber zum Fischessen einladen, um zu sehen, ob sie den Fisch auch fachgerecht filetieren können. Als Kind aus einfachen Verhältnissen hörte ich in dem bildungsbürgerlichen Milieu an der Schauspielschule immer Sätze wie: »Meine Mutter hat mit zwölf die »Iphigenie« von Goethe gelesen und du hast erst mit sechzehn dein erstes Buch gekauft? Das kann doch gar nicht sein«. Allerdings halte ich es für eine Illusion, dass man diese Form der Ausgrenzung überwindet, indem man die Ausgegrenzten auf die Bühne bittet, um für die Dauer einer Inszenierung dort ihre Ausgrenzung selbst zu performen. Zudem glaube ich, dass die Forderung, wir müssten Experten des Alltags auf die Bühne rufen, um glaubwürdig und authentisch (was auch immer das heißen mag) erzählen zu können, Ausdruck einer Krise unserer Botschafter ist, also der Schauspieler und Autoren ...

CE: Aber das ist ja nicht selbst verschuldet ...

TO: Doch, das ist selbst verschuldet. Zum einen, weil wir Autoren über Jahrzehnte vernachlässigt und dann durch einen Hochbeschleunigungs-Schleudergang in den Nullerjah-

ren geschickt haben. Dabei kam nichts Gutes heraus. Sarah Kane war der Beginn einer Hoffnung, dass Autorinnen wieder die Botschafter der Wirklichkeit sind und dass wir diese Autorinnen brauchen. Dann gibt es die anderen Botschafter, die diese von Autoren erfundenen Menschen glaubwürdig zum Leben bringen können: Schauspieler. Aber Menschen, Emotionen und Konflikte sind etwas, womit man dem angeblich avancierten Theaterbetrieb nicht kommen sollte. Es geht nur noch darum, zu thematisieren, dass das, was auf der Bühne stattfindet, ein auf der Bühne hergestellter Vorgang ist. Dadurch wird das, was dargestellt wird, zum blinden Fleck.

CE: Die Frage ist doch nicht, ob wir, sondern wie wir reale politische, gesellschaftliche Konflikte im Theater verhandeln wollen – und zwar, um die Idee von den »Persern« vom Anfang noch einmal aufzunehmen: auch deswegen, weil wir wissen, Krieg und Gewalt, Lügen und Ambivalenzen, Trauer und Schmerzen, aber auch unerwünschtes Begehren oder Lust werden sonst nicht verhandelt. Sie werden verschwiegen. Sie werden tabuisiert. Sie schreiben sich ein in Gesten, sie schreiben sich ein in Rituale, sie schreiben sich ein in Krankheiten, in dysfunktionale Ordnungen von Familie oder von Beziehungen. Sie produzieren dann eben aus diesen Tabus und diesem Schweigen heraus Gewalt oder Verstörung. Das ist das Motiv oder die Quelle, das ist das Material – und das ist unser Auftrag. Wir müssen diese Fragen poetisch verdichten, sie zeitlich verrücken, jedenfalls in eine Sprache übersetzen, dass sie so nicht deklaratorisch daherkommen, sondern berührend.

TO: Ich stimme dir völlig zu. Für mich war dafür ein längerer Prozess nötig. Bewusst geworden ist es mir im Gespräch mit Kroetz. Ich erzählte ihm damals, ich arbeite an einer Elektra-Bearbeitung und wolle das über Deutschland und über eine Familie erzählen, die im Dritten Reich über Zwangsarbeit zu Geld gekommen ist und dieses Geld in die Bundesrepublik hinübergerettet hat, und dann kommt Aegisth und sagt: Was ist denn da passiert. Da guckt mich Kroetz so an und sagt: »Thomas, Schuldzuweisungen sind doch scheiße auf dem Theater«. Da ist viel dran. Und dann meinte Kroetz: »Und nicht mit dem Finger auf die Anderen zeigen«. Seitdem mache ich das so, frage mich immer: Wo sind die Parallelen zu meinen persönlichen Defiziten und Unzulänglichkeiten bei den Figuren, die ich versuche, auf der Bühne zu begreifen?

CE: Ich glaube, dass es eine gewisse Form von ästhetischer Verschiebung braucht, damit Menschen sich auf das einlassen, auf was sie sich nicht einlassen wollen. In gewisser Hinsicht liegen Ideologien oder Tabus im toten Winkel des eigenen Selbst. Ich kenne keinen Rassist, der von sich selber glaubt, er sei Rassist. Das Theater verführt seine Zuschauer dazu, sich etwas anzuschauen, etwas zu fühlen, etwas zu denken, das sie sonst nicht sehen, fühlen oder denken könnten. Manchmal spiegeln sie sich in den vorgeführten Ressentiments und erkennen sie erstmals als Ressentiments. Manchmal empfinden sie Lust und Zartheit, die sie vorher nicht als ihre erkennen konnten.

TO: Du hast ja auch viel über Migranten in Deutschland und Auffanglager für Flüchtlinge geschrieben ... Ist das auch so ein Punkt, von dem du sagen würdest: das ist ein blinder Fleck, darüber wird nicht genügend erzählt?

CE: Darüber haben wir wenige Erzählungen, wenn ich an Theater denke. (Pause) Die Frage dieser sich verschärfenden Konfliktlinien in Europa, sich vertiefender Ungleichheit, sich verhärtender Fronten, wer dazugehört und wer ausge-

schlossen wird, führt dazu, dass wir mehr über Ähnlichkeiten nachdenken müssen. Nicht über Identität und Differenz. Ich glaube, dass wir mehr über die Ähnlichkeiten nachdenken müssen, um strategische, subversive Allianzen möglich zu machen. Gerade im Theater gibt es die Möglichkeit wirklicher Subversion, indem andere Sehgewohnheiten, andere Assoziationsketten etabliert werden können. Das machst du, Thomas, mit den Frauenfiguren deiner Inszenierungen ganz systematisch. Du arbeitest daran, dass, wer zur Schaubühne kommt, andere Sorten von Frauen erlebt.

TO: Und andere Antworten von Frauen.

CE: Ja. Es gibt hier starke, machtvolle, gierige, lustvolle, vor allem handelnde Frauen. Die Frauen in deinen Stücken sind nicht nur passive, manipulierte, ängstliche Wesen. Bei deiner Inszenierung von »Die kleinen Füchse« geht es nicht nur um Frauen als verzweifelt-wahrhaftige, unterdrückte Wesen, aber auch nicht allein um eine starke Frau, sondern auch eine sehr manipulative Frau. In dieser Möglichkeit, eine Figur mit einem anderen Handlungsradius, einer anderen emotionalen Textur, einem anderen Glücks-Versprechen auszustatten, darin liegt ein unerschöpfliches Reservoir von Dissidenz und Subversion im Theater: Figuren und Bilder zu entwickeln, die etwas brechen oder die im positiven Sinne etwas Randständiges und Hybrides haben. Das gilt auch für die Codes von Männlichkeit und Weiblichkeit. Lars Eidinger legt zum Beispiel oft eine wunderbar schillernde Männlichkeit in seine Figuren. Oder Bibiana Beglau. Nicht, dass sie nicht in der Lage wären, bestimmte traditionelle Bilder von Männlichkeit oder Weiblichkeit zu reproduzieren – aber sie können sie gleichzeitig unterlaufen.

TO: Ich bin dabei, über »Richard III« nachzudenken, mit einem *all-male-cast*. Wo aber alle Männer sind, die aber auch so hybrid in ihrer Erscheinung sein sollen, dass auch die Männer, die Männerfiguren spielen, sehr weibliche Männerfiguren sind.

CE: Und wenn es ein *all-female-cast* wäre? Entscheidend ist in jedem Fall, dass es eine Verunsicherung in Sehgewohnheiten oder in Denkgewohnheiten gibt und sich dadurch etwas Neues auftut.

TO: Deswegen kann ich auch Conchita Wurst nur feiern. Absolut genial.

CE: Was ich daran so reizvoll finde, ist ja nicht, dass es alles untergräbt. Sondern dass einfach mal die Codes verschoben und verrückt und vertauscht werden. Das kann einfach Theater besser als irgendetwas anderes.

TO: Es bleiben die Zweifel am Metier.

CE: Aber wenn wir nicht zweifeln würden, dann würden wir auch nicht hart genug an der Frage arbeiten, wie die Geschichten zu erzählen sind.