

HAMLETS UND TELLS SPUREN

Der soziopolitische Einfluss von Christoph
Schlingensiefel und Milo Rau.

Xavier Sägesser



Bachelor Thesis
Hochschule der Künste Bern
Vermittlung in Kunst und Design
Juni 2022

Xavier Sägesser
Schäfereistrasse 14
3052 Zollikofen
+41 78 851 28 27
x.saegesser@gmail.com

Mentorat Praxis:
Florian Reichert & Markus Weiss

Mentorat Theorie:
Charlotte Klink

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	5
2.	Ästhetischer oder politischer Ort?	7
2.1.	Repräsentation des Realen	7
2.2.	Verhandlungsraum	8
3.	Schlingensiefs <i>Hamlet</i>	11
3.1.	Neonazis im Pfauen	11
3.2.	Politische Absicht	13
4.	Raus <i>Wilhelm Tell</i>	14
4.1.	Freiheitsverhandlung im Pfauen	14
4.2.	Der Ansatz vom IIPM	15
4.3.	<i>Tells</i> Konsequenzen	18
5.	Ausblick	20
6.	Bibliographie	22

1. EINLEITUNG

Am 23. April 2022 feiert Milo Raus *Wilhelm Tell* im Pfauen des Schauspielhauses Zürich seine Premiere. Friedrich Schillers Drama wird in die Gegenwart überführt und die Vorstellung von Freiheit diskutiert. Ebenfalls bezieht sich die Inszenierung von Rau auf Christoph Schlingensiefels *Hamlet* aus dem Jahr 2001. Die Aufführung hat am selben Ort stattgefunden.¹ Integraler Bestandteil seiner *Hamlet*-Inszenierung ist Schlingensiefels *Naziline*, ein Resozialisierungsprojekt für aussteigewillige Neonazis, das im Vorfeld der Premiere mit Aktionen in der Stadt Zürich für Furore sorgt.²

Rau und Schlingensiefel sind seit mehreren Jahren ständig wiederkehrende Bezugspunkte in meiner allgemeinen künstlerischen Praxis. Sie werfen immer wieder die Frage auf, inwiefern die Kunst politische Veränderungen provozieren kann. Schlingensiefels *Hamlet* und Raus *Tell* begleiteten mich während des Prozesses meiner Arbeit *MEA HELVETIA* (2021/22).

Die beiden Inszenierungen verwandeln den Pfauen, und somit das Theater, zu einem Ort soziopolitischer Verhandlungen. Ausgehend von Peggy Phelans Vorstellung des Theaters Unvermögen, das Reale abzubilden³ soll in der vorliegenden Arbeit in einem ersten Schritt der zeitliche Wandel der Wahrnehmung des Theaters als politischer Ver-

1 Hillermann 2022a, 3-4.
Fesefeldt/Hillermann 2022, 23.

2 Heineke/Umthum 2002, 26.

3 Phelan 1993, 113.

Der Begriff «Realität» verwende ich in der vorliegenden Arbeit im Sinne von «keiner Illusion», d.h. was in unserer Gesellschaft im alltäglichen Leben tatsächlich stattfindet. In Fussnote 6 wird der Unterschied in Peggy Phelans Augen von «Realem» und «Realität» erläutert.

handlungsort, der aktiv in die Gesellschaft eingreifen kann, aufgezeigt werden. Unter anderem stehen dabei Benjamin Wihstutzs Forschung und sein Text «Other Space or Space of Others? Reflections on Contemporary Political Theatre»⁴ im Zentrum. In einem zweiten Schritt wird die künstlerische Strategie von Christoph Schlingensiefel in seinem *Hamlet* erläutert, das heisst seine Strategien, um eine Theaterinszenierung in Verbindung mit öffentlichen Aktionen als Möglichkeit zur Abbildung und Verhandlung der Realität zu benutzen. Anschliessend wird auf die Verbindung zwischen Schlingensiefels *Hamlet* und Milo Raus *Wilhelm Tell* hingewiesen. In einem weiteren Schritt werden Raus Absichten seiner Theaterproduktionen aufgezeigt und wie diese im *Wilhelm Tell* in Erscheinung treten. Im abschliessenden Ausblick wird überlegt, wie die bildende Kunst zu einem politischen Verhandlungsraum werden kann.

4 Wihstutz 2013b.

2. ÄSTHETISCHER ODER POLITISCHER ORT?

2.1. REPRÄSENTATION DES REALEN

In Peggy Phelans Buch «Unmarked» aus dem Jahr 1993 handelt es sich um eine Analyse des Verhältnisses zwischen politischer und repräsentativer Sichtbarkeit in der zeitgenössischen Kultur.⁵ Sie schreibt ebenfalls über den Unterschied zwischen dem Realen und der Realität. Unsere Realität ist aus Repräsentationen aufgebaut. Eine Repräsentation verfehle es immer, das Reale wiederzugeben.⁶ Auch der Unterschied zwischen Performance und Theater hebt sie hervor, insbesondere in Bezug auf das Reale und die Illusion. Während Phelan die Performance als Kunstform definiert, die dem Realen am nächsten ist⁷, schreibt sie dem Theater klare illusionäre Tendenzen zu. Das Theater versuche, das Reale zu reproduzieren, was gemäss Phelan grundsätzlich nicht möglich ist. Daher verwendet das Theater stellvertretende Darstellungen, die

5 Phelan 1993, Backcover.

6 Phelan 1993, 2-5.

Beim Begriff des «Realen» bezieht sich Phelan auf den Psychoanalytiker Jacques Lacan. Das Reale unterscheidet sich von der Realität. Das «Reale» findet nur im Moment statt und verschwindet automatisch wieder. Jede Art von Auffassung und Wiedergabe verfremdet retrospektiv den Moment, sei dies nur die Wahrnehmung oder Erinnerung. Wir können uns das Reale nicht vorstellen und es nicht direkt erfahren. Somit nehmen wir nur Repräsentationen des Realen wahr. Unsere Wahrnehmungen, die Repräsentationen, gestalten unsere Realität, den Alltagsvollzug. Streng genommen sei also alles, was in unserer Realität stattfindet, Repräsentation.

7 Phelan 1993, 4-5, 146-148.

Die Performance entstehe durch ihr direktes Wiederverschwinden. Sie sei nicht reproduzierbar. Das Reale sei in der Performance durch die Anwesenheit der Betrachter:innen implizit. Diese müssen versuchen, möglichst alles aufzufassen, da die Performance nicht dokumentiert werde. Jegliche Art von Wiedergabe des Ereignisses, selbst die Erzählung, würde die Performance verändern und daher zur Dokumentation werden.

eine Illusion kreieren. Diese Illusion stellt sich gegen das Reale.⁸

Über zwanzig Jahre später wird zwischen Theater und Performance nicht mehr unbedingt unterschieden, wie es zum Beispiel das Buch «Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology» zeigt.⁹ Die Herausgebenden Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz beabsichtigen mit ihrer Publikation, die Lücke zwischen den künstlerischen und akademischen Disziplinen von Theater und Performance zu schliessen. Der Austausch zwischen Theaterschaffenden und Performancekünstler:innen sei derart präsent, dass eine Unterscheidung immer fragwürdiger würde. Der Fokus in der Auseinandersetzung mit performativen Künsten liege vielmehr auf der Darstellung in einem spezifischen Raum. Welche politischen Dimensionen können dabei erreicht werden?¹⁰ Um über den Einfluss von performativen Künsten auf die Realität zu diskutieren, stellt sich also weniger die Frage der künstlerischen Disziplin, sondern diejenige des Raumes und der verwendeten Strategien.

2.2. VERHANDLUNGSRAUM

Das Theater stellt gemäss Benjamin Wihstutz einen politischen Gegenraum zur Gesellschaft dar, in welchem unterprivilegierte, normabweichende Menschen und deren Missstände sichtbar werden. In diesem Gegenraum wer-

8 Phelan 1993, 2-3, 112-115, 126.

9 An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob in den Künsten überhaupt noch zwischen angeblichen Disziplinen unterschieden werden soll. Der ausführliche Einbezug des Post-Genre-Diskurses in die vorliegende Arbeit würde deren Rahmen sprengen.

10 Wihstutz 2013a, 2-3.

den politische Forderungen und Handlungsmöglichkeiten abgebildet. Die Bühne fungiere dabei als utopischer Ort oder als Heterotopie im Sinne Michel Foucaults.¹¹

Foucault behauptet, dass in unserer Gesellschaft Orte bestehen, die Utopien wiedergeben. Diese Heterotopien stehen im Kontrast zu unserer Realität. Sie können in unterschiedlichen Formen in Erscheinung treten: Zum Beispiel seien Heterotopien Orte für Menschen, die von gesellschaftlichen Normen abweichen. Heterotopien folgen einer Struktur der Öffnung und Schliessung, die sie von unserer Gesellschaft isolieren. Auch verlaufen sie nach anderen Zeitverhältnissen.¹² Das Theater definiert Foucault ebenfalls als Heterotopie. Er spricht ihm das Potenzial zu, verschiedene Räume gleichzeitig darzustellen, die sich eigentlich widersprechen. Somit schaffe das Theater eine Illusion, die unsere realen Räume in Frage stellt.¹³

Das Theater wird demnach zum ästhetischen, politischen Verhandlungsort, in dem über unsere Realität diskutiert werden kann. Gemäss Wihstutz wird das Publikum mit politischen Missständen und Transformationsmöglichkeiten konfrontiert. Die theatralische Handlung strebe damit nicht direkten politischen Einfluss an, sondern evoziere vielmehr einen ästhetischen Reflexionsraum an der Grenze zwischen Kunst und Gesellschaft.¹⁴

11 Wihstutz 2013b, 183-184.

12 Hier spricht Foucault von Heterochronien: Zum einen erwähnt er Museen oder Bibliotheken, die die Zeit ansammeln. Dabei werden sie zu «Ewigkeitsheterotopien». Es bestehen aber auch «zeitweilige Heterotopien», wie zum Beispiel Jahrmärkte, die nach einer kurzen Zeit wieder verschwinden. Foucault 2013, 12, 15-16, 18.

13 Foucault 2013, 14, 20.

14 Wihstutz 2013b, 187-188, 194.

Demzufolge spricht Wihstutz im Jahr 2013 den performativen Künsten das Potenzial zu tatsächlichen politischen Veränderungen ab. Neun Jahre später hingegen ist er anderer Ansicht und distanziert sich vom Theater als Heterotopie. Das Gegenwartstheater tendiere immer wie mehr zu aktivistischen Interventionen und politischem Engagement. Das Theater erzeuge nicht mehr nur ästhetische Kritik und einen Reflexionsraum, sondern es könne mithilfe künstlerischer Strategien auf die Realität einen Einfluss nehmen. Das Publikum beteilige sich dabei aktiv. Die Inszenierung auf der Bühne werde mit politischen Aktionen in der Öffentlichkeit verbunden.¹⁵ Zusätzlich werden die sozialen Medien bespielt. Die Sichtbarkeit im digitalen Raum dient als Vorbereitung der Aktion, ermöglicht die Beteiligung des Publikums und funktioniert letztendlich auch als Dokumentation.¹⁶

Das Theater als politischer Verhandlungsort begrenzt sich daher nicht mehr auf die Bühne, sondern vermag es auch, in die Öffentlichkeit einzugreifen und eventuell Veränderungen zu erzeugen. Somit rücken die verschiedenen theatralischen/performativen Strategien, wie zum Beispiel diejenige von Christoph Schlingensiefel und Milo Rau, ins Zentrum.

15 Wihstutz 2022, 206-208, 226.

An dieser Stelle ist auch der Begriff des «Artivismus» zu erwähnen. Dieser spricht von der Verbindung von Kunst und Aktionismus. Koch 2022, 134.

16 Koch 2022, 136.

3. SCHLINGENSIEFS *HAMLET*

3.1. NEONAZIS IM PFAUEN

Die Theateraktionen von Christoph Schlingensiefel widersprechen ebenfalls Wihstutz's Aussagen von 2013. Eine dieser Theateraktionen ist zum Beispiel sein Projekt *Bitte liebt Österreich* (2000) innerhalb der Wiener Festwochen, das die Überlappung von Spiel und Realität darstellt. Schlingensiefel übernimmt rechtsextreme Aussagen der FPÖ und überträgt diese in eine Inszenierung gegen Fremdenhass. Die Aktion hat ausländerfeindliche Zivilist:innen entlarvt und gewaltvolle Reaktionen provoziert.¹⁷

Schlingensiefels Inszenierung von *Hamlet* (2001) im Schauspielhaus Zürich ist ein weiteres Projekt, das auf eine gesellschaftliche Veränderung abzielt. Sie beinhaltet zwei Teile: zum einen Shakespeares *Hamlet* auf der Bühne des Pfauens und zum anderen *Naziline* in der Öffentlichkeit. *Naziline* ist ein Hilfsprojekt zur Resozialisierung aussteigewilliger Neonazis. Das Geschehen auf der Bühne orientiert sich an vergangenen *Hamlet*-Inszenierungen.¹⁸ Vor allem setzt es sich mit Gustaf Gründgens *Hamlet* aus dem Jahr 1963 auseinander. Die Schauspieler:innen tragen teilweise die gleichen Kostüme und es werden Tonaufnahmen aus 1963 eingespielt. Schlingensiefels Aufnahme von Gründgens Inszenierung schafft den Bezug zum Nationalsozialismus und zur deutschen Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts. Das Hilfsprojekt *Naziline* ist ein Gegenentwurf und eine Kritik an Bundesinnenminister Otto Schilys Aussteigerprogramm. Damit beabsichtigt Schlingensiefel den Einbezug der Öffentlichkeit, anstatt, wie bei Schily angedacht, die Rechtsextremen anonym zu reintegrieren.

17 Gilles 2009, 49-54.

18 Hegemann 2002, 8-10.

Innerhalb dieser zweiteiligen *Hamlet*-Inszenierung werden sechs aussteigewillige Neonazis präsentiert, unter anderen der Musikverleger und -produzent Torsten Lemmer. Sie werden in die Inszenierung auf der Bühne und die Aktionen im öffentlichen Raum integriert.¹⁹

Im Pfauen spielen Neonazis die «Mausefallen»-Szene.²⁰ Anschliessend interagieren sie mit dem Publikum in einer Diskussion über die Problematik der Reintegration von Neonazis, für welche das Publikum mitverantwortlich ist. Gemäss Schlingensiefel sitzt dadurch das Publikum selbst in der «Mausefalle». Die globale Verantwortung und Verursachung dieser Problematik werde erkenntlich gemacht. Die Szene fordere so zum praktischen Handeln abseits der Bühne auf.²¹

Während den Aktionen im öffentlichen Raum fordert Schlingensiefel mit Unterstützung der Neonazis das Verbot der Schweizerischen Volkspartei (SVP) und des Eishockeyklubs ZSC Lions. Ebenfalls will er, dass alle Subventionen sämtlicher Kulturinstitutionen auf der Welt gestrichen werden. Mit den Neonazis betreibt er demonstrative Öffentlichkeitsarbeit und veranstaltet einen Spaziergang zum Anwesen Christoph Blochers, dem damaligen Nationalrat und Präsidenten der SVP im Kanton Zürich.²²

19 Wortmann 2022, 261-264, 268-271.

20 In der «Mausefalle»-Szene in Shakespeare's *Hamlet* versucht Hamlet mithilfe eines Theaterstücks herauszufinden, ob König Claudius seinen Vater, den vorherigen König, ermordet hat. Es wird dabei die Ermordung mit Claudius als Täter nachgespielt. Hamlet hofft auf eine Reaktion des König Claudius, der dem Geschehen auf der Bühne folgt. Vgl. getabstract o. J.

21 Kluge/Schlingensiefel 2002, 123-124.

22 Gilles 2009, 58.

3.2. POLITISCHE ABSICHT

Schlingensief überführt die Naziproblematik in die Schweiz. Mit der Behauptung, auch die Schweiz habe ein Problem mit Rechtsextremisten, empört er die Bevölkerung. Deren Reaktionen machen sie zu einem aktiven Teil der Inszenierung.²³ Die Neonazis konfrontieren die Schweizer:innen mit ihrem eigenen Faschismus und treten mit ihnen in einen Dialog.²⁴ Diese Inszenierung stellt zusätzlich die Grundfrage, ob den Neonazis überhaupt eine öffentliche Bühne geboten werden dürfe. Auch die Ernsthaftigkeit des Aussteigewillens der Neonazis wird angefochten. Das Projekt *Naziline* hat politische Folgen: Ein öffentlicher Brief von Schlingensief und seinen Mitwirkenden an Otto Schily fordert den Bundesinnenminister auf, 51% von Torsten Lemmers rechtsextremen Musikverlags aufzukaufen, um ihn trocken zu legen.²⁵

Schlingensiefs *Hamlet*-Aufführung im Pfauen schafft einen Gegenraum im Sinne Wihstutzs. Die aussteigewilligen Neonazis kommen in diesem Falle als normabweichende Menschen zu Wort und konfrontieren das Publikum mit der Problematik der Reintegration von Neonazis. Die Diskussion im Anschluss an die «Mausefalle» schafft einen Reflexionsraum und fordert die Zuschauenden zum Handeln auf. Politische Forderungen und Handlungsmöglichkeiten werden nicht nur darstellend auf der Bühne umgesetzt, sondern aktiv durch *Naziline* in der Öffentlichkeit präsentiert. Die realen Forderungen werden durch die subversiven und widersprüchlichen Aussagen und Aktionen Schlingensiefs verstärkt: Das Publikum wird nicht nur im Theater durch die «Mausefalle», sondern auch auf den Strassen Zürichs ins

23 Gilles 2009, 58.

24 Fesefeldt/Hillermann 2022, 22.

25 Wortmann 2022, 264-266.

Geschehen miteinbezogen. Eine reale Debatte entsteht, in welcher sich die politischen Forderungen positionieren können und Resonanz finden.

Ingrid Gilcher-Holtey bezeichnet Schlingensiefs Strategie als «Skandalisierung des Skandals». Durch performative, spielerische Aktionen in der Öffentlichkeit werden Regeln verletzt. Die Spektakularisierung eines Problems löse Empörung beim Publikum aus, aber gleichzeitig initiiere sie neue Sichtweisen und fördere die Interaktion. Diese Liminalitätserfahrungen erzeugen gemäss Gilcher-Holtey Hinterfragungen und Veränderungen des angesprochenen Problems.²⁶

4. RAUS WILHELM TELL

4.1. FREIHEITSVERHANDLUNG IM PFAUEN

Milo Rau will mit seinem *Wilhelm Tell* (2022) den Freiheitsbegriff revidieren. Dabei kommen neben dem Ensemble Menschen zur Sprache, die sonst in einer Diskussion über die Freiheit nicht berücksichtigt werden: Ein Sans-Papier, ein Inklusionspolitiker und eine Zwangsarbeiterin sprechen unter anderen von ihren Erfahrungen. Schillers Drama *Wilhelm Tell* (1804) wird durch die Erzählungen des Ensembles und der Laiendarsteller:innen überschrieben und in die Aktualität überführt, da die einzelnen Geschichten aktuelle politische Diskurse ansprechen. Milo Rau hält dem Publikum einen Spiegel vor und weist auf reale Missstände hin. Wie bereits Schlingensief in seinem *Hamlet* bezieht sich Rau auf eine vergangene *Wilhelm Tell*-Inszenierung aus dem Jahr 1939 im Pfauen. Oskar Wälterins

26 Gilcher-Holtey 2019, 278-279, 291.

damalige Inszenierung stand im Zeichen der geistigen Landesverteidigung der Schweiz gegen den deutschen Nationalsozialismus. Eine weitere Parallele zwischen Raus *Tell* und Schlingensiefs *Hamlet* ist der Schauspieler Sebastian Rudolph. Rudolph spielte bei Schlingensief den Hamlet auf der Bühne. Bei Rau stellt er den Gessler dar, trägt dabei eine SS-Uniform mit dem *Naziline* Logo.²⁷ In der Eröffnungsszene vom *Tell* berichtet reale Rudolph von seinen Erfahrungen während der Entstehung von Schlingensiefs *Hamlet* und holt zu einem späteren Zeitpunkt einen angeblichen Neonazi auf die Bühne. Wie auch Schlingensief veranstaltet Rau öffentliche Aktionen im Vorfeld der Premiere. Rau lässt zum Beispiel einen Schamanen das durch die Bührlle-Sammlung kontaminierte Kunsthaus Zürich reinigen²⁸, versteigert Non-Fungible Tokens (NFTs) und ermöglicht einem Sans-Papier durch eine Eheschliessung den legalen Aufenthalt in der Schweiz.²⁹

4.2. DER ANSATZ VOM IIPM

Das International Institute of Political Murder (IIPM) wurde im Jahr 2007 von Milo Rau «zur Produktion und internationalen Verwertung seiner Theaterinszenierungen, Ak-

27 Fesefeldt/Hillermann 2022, 11, 18-19, 23-24.

28 In dieser Debatte geht es um die Bührlle-Sammlung im Neubau des Kunsthauses Zürich. Emil G. Bührlle war während des zweiten Weltkriegs ein Schweizer Waffenproduzent und Kunstsammler und arbeitete mit den Nationalsozialisten zusammen. Viele der gesammelten Kunstwerke stammen ursprünglich aus jüdischem Besitz. In der Bührlle-Debatte handelt es sich vor allem um die zu wenig ausführliche und kritische Provenienzforschung der Sammlung und der politische Umgang mit dieser Situation. Siehe Republik 2021.

29 Monopol 2022.

Fesefeldt/Hillermann 2022, 23-24.

tionen und Filme» gegründet.³⁰ Die Theaterproduktionen von Milo Rau und dem IIPM sind vom dokumentarischen Theater und politischer Aktionskunst inspiriert. Sie treten gemäss Lily Climenhaga unterschiedlich in Erscheinung: Oft handelt es sich um «Reenactments» historischer Gegebenheiten und Dokumenten. Andere Produktionen stellen individuelle Geschichten dar und werden mit einer soziopolitischen Recherche verbunden («Recollection»). Dabei können auch klassische Texte aufgenommen und in einem neuen Kontext positioniert werden («Reclassification»). Eine weitere Form ist die Aufführung von juristischen Prozessen und die Gründung von Institutionen, die als «Reactments» bezeichnet werden können. Mit dieser Art von Inszenierungen soll die Zukunft verhandelt werden. Diese Produktionen positionieren sich zwischen Kunst und Aktivismus. Dabei arbeiten sie mit Aktivist:innen oder anderen politischen Positionen zusammen.³¹

Als Milo Rau im Jahr 2018 künstlerischer Direktor des Niederländischen Theaters Gent (NTGent) geworden ist, hat er das «Genter Manifest» verfasst. Der erste Punkt besagt, dass es im Theater nicht mehr um die Abbildung, sondern die Veränderung der Welt gehe. Es sollte künftig nicht mehr die Realität repräsentiert, sondern die Repräsentation selbst müsse real werden.³² Die Produktionen

30 IIPM 2018.

31 Climenhaga 2021, 6-10.

«Recollection» könnte in «(Wieder-) Erinnerung» und «Reclassification» in «Neueinstufung» übersetzt werden. Auch Climenhaga verwendet den Begriff des «Reactments», für welchen meiner Meinung nach keine gerechte Übersetzung besteht. Deshalb wird bei allen Begriffen, sowie auch beim «Reenactment», das englische Wort verwendet.

32 Rau 2021, 23.

NTGent o. J.

An dieser Stelle tritt Phelans Unterscheidung vom Realen und der Realität wieder in den Vordergrund. Rau sagt, die Darstellung der Realität sei nicht effektiv und habe keinen Einfluss auf das Reale. Er will mit seinen

vom IIPM und NTGent suchen demnach politische Alternativen und üben diese aus. Sie entwerfen Situationen, die in der realen Politik nicht mehr möglich seien. Dabei sollen Menschen eine Stimme erhalten, die zu wenig angehört werden.³³ Einige Projekte von Milo Rau haben politische Veränderungen bewirkt. Zum Beispiel hat *Das Kongo Tribunal* (2017) zur Entlassung von Ministern in der Region Süd-Kivu geführt.³⁴

Lars Koch sieht Milo Raus künstlerische Strategie fern vom Skandal, nicht wie Gilcher-Holtey Schlingensief Vorgehen beurteilt. Raus Vorgehen entwerfe «Gegenöffentlichkeiten», in welchen politische und historische Gegebenheiten neu verhandelt werden können. Realitätsgebundene Handlungen werden präsentiert, die zu politischen Konsequenzen führen können. Dabei wird auch immer wieder auf exzessive Gewalttaten und deren gesellschaftlichen Auswirkungen Bezug genommen. Die Störung der «Normalisierungs- und Verdrängungspraxis» führe das Publikum zur Erkenntnis und ermächtige dieses zu politischen Handlungen.³⁵

Milo Rau entwirft wie Schlingensief Gegenräume, in denen politische Sachverhalte neu diskutiert werden können. Die Konfrontation mit verdrängten Problematiken und der Miteinbezug des Publikums bildet bei beiden die Grundlage. Im Vergleich zu Schlingensief setzt Milo Rau weniger

Inszenierungen etwas im Realen bewirken.

33 Bläske/Casella 2020, 11.
Rau 2020, 38-39.

34 Kraft 2021, 45-46.

35 Koch 2022, 144-147.

Koch spricht in seinem Text ebenfalls die Selbststilisierung Milo Raus und der damit verbundene Mediengebrauch an. Meines Erachtens spielt dies für die Strategie, wie Rau das Theater in einen Verhandlungsraum umstrukturiert, eine weniger wichtige Rolle.

auf die Skandalisierung des Skandals, um ein vorbestimmtes Ziel zu verfolgen. Vielmehr geht er bei seinen Inszenierungen auf die Diskussion eines realen Sachverhalts ein, bei welchem das Resultat nicht immer von Beginn weg klar ist.

4.3. TELLS KONSEQUENZEN

Die Presse hebt in Raus *Tell* vor allem die Verbindung zur Bührlle-Debatte hervor. Mit Irma Frei, der ehemaligen Zwangsarbeiterin in einer Fabrik von Emil G. Bührlle, gebe Milo Rau der Debatte ein Gesicht. Die *Süddeutsche Zeitung* behauptet zudem, dass auch die Aufnahme der Inszenierung von 1939 wieder auf Bührlle hinweise. Die *Republik* betitelt den *Tell* sogar als «Exorzismus gegen Naziverbrechen». Jedoch wird die Inszenierung auf der Bühne kritischer betrachtet. Obwohl die Erzählungen anrührend seien und «umfassende Humanität» wiedergeben, bleibe es beim blossen Hinweis auf die gesellschaftlichen Missstände in der Schweiz und die Vorstellung einer Utopie. Die Lösungsansätze, wie sonst bei Rau üblich, bleiben aus.³⁶

Raus *Wilhelm Tell* kann als Mischung einer «Recollection» und einer «Reclassification» gesehen werden. Rau revidiert den Freiheitsbegriff und Schillers Drama durch die Recherche im Vorfeld und die Unterstützung von Laiendarsteller:innen. Der gewaltvolle Einfluss unseres politischen Systems wird in seiner Inszenierung spürbar. Ebenso wird die Verdrängungspraxis im Sinne Kochs gestört, indem die ganze Breite an soziopolitischen Problemen aufgezeigt

36 Hein 2022.
Müller 2022.
Tholl 2022.

wird. In Bezug auf diese Probleme stellt der Inklusionspolitiker Cem Kirmizitoprak die Forderungen für eine bessere Zukunft.

Meines Erachtens wird in Raus *Tell* das Publikum, welches gemäss Wihstutz heutzutage eine wichtige Rolle spielt, zu wenig miteinbezogen. Im Gegensatz zu Schlingensiefs *Naziline* vermag Raus *Tell* zu wenig zu entsetzen, um soziopolitische Auswirkungen zu haben, sondern er stellt nur ästhetisch dar. In den Aktionen vor der Premiere ist das Publikum Beobachter:in. Es kann nur bei der Versteigerung der NFTs aktiv teilnehmen. Während der *Tell*-Inszenierung auf der Bühne wird das Publikum einzig aktiviert, als es zu einer abgeänderten Version der Schweizer Nationalhymne tanzen und singen soll. Dies geschieht unmittelbar nach der Präsentation des Hochzeitpaares, des Sans-Papiers und der Soldatin.

Meines Erachtens kann diese Szene mit der «Mausefalle» verglichen werden. Hier klatscht das Publikum den Menschen auf der Bühne zu, wird aber gleichzeitig entlarvt. Diese Szene wäre meiner Meinung nach geeignet, das Publikum direkt zu konfrontieren und einen kollektiven Reflexionsraum wie in der «Mausefalle» zu eröffnen. Rau hätte in seinem *Tell* reale Handlungsmöglichkeiten präsentieren können.

Welche Auswirkungen die Inszenierung Milo Raus auf die Bühnle-Debatte hat, ist noch nicht klar, da das Stück zum aktuellen Zeitpunkt nicht abgespielt ist. Im Unterschied zu anderen Produktionen Raus bleibt es aber beim *Wilhelm Tell* bei einem ästhetischen Reflexionsraum. Die Repräsentation wird nicht real.

5. AUSBLICK

In der vorliegenden Arbeit wurde das Theater als sozio-politischer Verhandlungsraum dargelegt und die Strategien erläutert, welche darin stattfinden können. Theaterproduktionen vermögen es zum heutigen Zeitpunkt, politische Veränderungen zu bewirken. Es handelt sich bei Inszenierungen nicht ausschliesslich nur um eine ästhetische Kritik, wie dies beim klassischen Theater der Fall ist. Die Realität wird durch politische Aktionen, die Teil der Inszenierung sind, beeinflusst.³⁷ Das Publikum trägt dabei eine zentrale Rolle: Bei Schlingensiefs *Hamlet* wird es aktiv miteinbezogen. Durch die Liminalitätserfahrung entsteht eine reale politische Debatte, bei der sich das Publikum beteiligt. Während Milo Rau im Allgemeinen in seinen Produktionen alternative Verhandlungsräume entwirft und das Publikum aktiv teilhaben lässt, ist dieses im *Wilhelm Tell* eher passiv. Somit bleiben die politischen Auswirkungen durch diese Inszenierung aus.

Doch sind die dargelegten Strategien auch auf andere Kunstformen übertragbar? Inwiefern hat Max Frischs Rede mit dem Titel *Die Schweiz als Heimat?* bei seiner Annahme des Schillerpreises 1974 im Pfauen einen Einfluss gehabt?³⁸ Und wie steht es um die bildende Kunst?

Wie Max Frisch setze ich mich in meiner Arbeit *MEA HELVETIA* mit der Schweiz als Heimat auseinander. Ich konfrontiere die Rezipierenden mit historischen und traditionellen Werten der Schweiz. Diese werden demontiert und revidiert, wie es beispielsweise bei Milo Rau geschieht. Meine Setzungen sollen wie bei Schlingensief das Publikum provozieren, damit reale, sozio-politische Sachverhal-

37 Wihstutz 2022, 206-208, 226.

38 Text und Bühne 2012.

te hinterfragt werden. Ebenfalls versuche ich mit Aktionen im öffentlichen Raum in der Arbeit einen realen Bezug zur politischen Ebene zu schaffen. Zum Zeitpunkt der Rezeption meiner künstlerischen Arbeit befinden sich die Rezipierenden aber in einem ästhetischen Ausstellungskontext.³⁹ Dem Publikum wird eine Dokumentation, eine Repräsentation meiner Handlungen und meiner Strategie gezeigt und keine reale Aufführung. Dabei sehe ich die Gefahr, dass nur ein ästhetischer Reflexionsraum entsteht, da das Publikum nicht aktiv teilnehmen kann. An diesem Punkt müsste meines Erachtens die Kunstvermittlung ansetzen, um die ästhetische Kritik zu beleben und somit Handlungen zu erzeugen. Um also zu analysieren, wie die bildende Kunst einen soziopolitischen Verhandlungsraum mit realen Konsequenzen erzeugen kann und nicht in einer ästhetischen Kritik verharrt, müsste der Einfluss der Kunstvermittlung auf eine künstlerische Arbeit diskutiert werden.

39 Der Prozess konnte mithilfe der Live-Streams verfolgt werden. Schlussendlich stehen sie in der finalen Rezeption aber nur noch als Video im Ausstellungskontext zur Verfügung.

6. BIBLIOGRAPHIE

Bläske/Casella 2020

The Art of Resistance. On Theatre, Activism and Solidarity.
Hrsg. von Stefan Bläske, Luanda Casella, Milo Rau und
Lara Staal. Berlin: NTGent & Verbrecher Verlag, 2020.

Climenhaga 2021

Climenhaga, Lily. «A Theatre of Documentation. A Critical
Introduction». *Theater* 51, no. 2 (Mai 2021): 5-13.

Fesefeldt/Hillermann 2022

Fesefeldt, Bendix; Hillermann, Ricarda. «Zu dieser Insze-
nierung». In *Wilhelm Tell*, hrsg. von Schauspielhaus Zürich
AG, 11-24. Zürich: Schauspielhaus Zürich AG, 2022.

Foucault 2013

Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper.*
Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2013.

getabstract o.J.

getabstract. «Hamlet». Abgerufen am 24. Mai 2022. [https://
www.getabstract.com/de/zusammenfassung/hamlet/3695](https://www.getabstract.com/de/zusammenfassung/hamlet/3695).

Gilcher-Holtey 2019

Gilcher-Holtey, Ingrid. «Skandalisierung des Skandals.
Christoph Schlingensief in der Rolle des Intellektuellen».
In *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, hrsg. von
Lore Knapp, Sven Lindholm und Sarah Pogoda, 273-292.
Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2019.

Gilles 2009

Gilles, Catherina. *Kunst und Nichtkunst. Das Theater von
Christoph Schlingensief.* Würzburg: Verlag König & Neu-
mann, 2009.

Hein 2022

Hein, Theresa. «Der brave Mann». *Republik*, 26. April, 2022.

<https://www.republik.ch/2022/04/26/der-brave-mann>.

Heineke/Umathum 2002

Christoph Schlingensiefels Nazis rein. Hrsg. von Thekla Heineke und Sandra Umathum. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

Hegemann 2002

Hegemann, Carl. «Ideen». In *Christoph Schlingensiefels Nazis rein*, hrsg. von Thekla Heineke und Sandra Umathum, 8-10. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

Hillermann 2022

Hillermann, Ricarda. «Zu diesem Abend». In *Wilhelm Tell*, hrsg. von Schauspielhaus Zürich AG, 3-4. Zürich: Schauspielhaus Zürich AG, 2022.

IIPM 2018

IIPM. «Über IIPM». Abgerufen am 24. Mai 2022.

<http://international-institute.de/about-iipm/>.

Kluge/Schlingensief 2002

Kluge, Alexander; Schlingensief, Christoph. «Hauptsache wir sprechen». In *Christoph Schlingensiefels Nazis rein*, hrsg. von Thekla Heineke und Sandra Umathum, 105-137. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

Koch 2022

Koch, Lars. «Performing Activism. Relevanzanspruch und Popularitätsmanagement beim Zentrum für Politische Schönheit, bei Milo Rau und Friedrich von Borries». In *Ästhetiken der Intervention*, hrsg. von Ulf Otto und Johanna Zorn. Berlin: Theater der Zeit 2022. https://www.theater-derzeit.de/buch/%C3%A4sthetiken_der_intervention/.

Kraft 2021

Kraft, Helga. «Milo Rau as Influencer. A New Realism Theater». *Theater* 51, no. 2 (Mai 2021): 39-47.

Müller 2022

Müller, Tobi. «Aktion von Milo Rau im Kunsthaus Zürich. Gutes Geld, schlechtes Geld». *monopol Magazin für Kunst und Leben*, 21. April, 2022.

<https://www.monopol-magazin.de/gutes-geld-schlechtes-geld-aktion-von-milo-rau-im-kunsthhaus-zuerich>.

NTGent o. J.

NTGent. «about». Abgerufen am 24. Mai 2022.

<https://www.ntgent.be/en/about>.

Phelan 1993

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. Abingdon & New York: Routledge, 1993.

Rau 2021

Rau, Milo. «Ghent Manifesto». *Theater* 51, no. 2 (Mai 2021): 21-23.

Republik 2021

Republik. «Bührle-Connection». Abgerufen a 27. Mai 2022.

<https://www.republik.ch/2021/10/09/recherche-serie-buehrle-connection>.

Text und Bühne 2012

Text und Bühne. «Max Frisch – Die Schweiz als Heimat? (Rede)». 12. November 2012, o. O. Video, 29:19. <https://www.youtube.com/watch?v=LnPLKQWbdFI>.

Tholl 2022

Tholl, Egbert. «Herein kommt die Welt». *Süddeutsche Zeitung*, 24. April, 2022. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/milo-rau-wilhelm-tell-schauspielhaus-zuerich-friedrich-schiller-1.5571834>.

Wihstutz 2013a

Wihstutz, Benjamin. «Introduction». In *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz, 1-12. New York: Routledge, 2013.

Wihstutz 2013b

Wihstutz, Benjamin. «Other Space or Space of Others? Reflections on Contemporary Political Theatre». In *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz, 182-197. New York: Routledge, 2013.

Wihstutz 2022

Wihstutz, Benjamin. «Kippmomente. Über Aktivismus, Theater und Politik». In *Ästhetiken der Intervention*, hrsg. von Ulf Otto und Johanna Zorn, Berlin: Theater der Zeit 2022. https://www.theaterderzeit.de/buch/%C3%A4sthetiken_der_intervention/.

Wortmann 2022

Wortmann, Thomas. «Theaterprobe. Tradition und Provokation in Christoph Schlingensiefels *Hamlet* (2001)». In *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensiefel und die Tradition*, hrsg. von Peter Scheinpflug und Thomas Wortmann, 261-284. Paderborn: Brill Fink, 2022.

