



Schauspiel
Hannover

Ein wenig Licht. Und diese Ruhe.

von Sibylle Berg

Ein wenig Licht. Und diese Ruhe.

von Sibylle Berg

Mit

Katja Riemann

Live-Musik: Pascal Ritter
Tonaufnahme: Sibylle Berg

Inszenierung: Lena Brasch
Bühne: Studio Dietrich & Winter
Kostüm: Eleonore Carrière
Licht: Marie-Luise Fieker, Maren Zeiss
Dramaturgie: Yunus Ersoy

Regieassistent: Vlady Schklover
Bühnen- und Kostümassistenz: Merle Grund
Inspizienz: Ingeborg Hoffmann/
Stephanie Schmidt
Soufflage: Martha Jackstien
Regie- und Dramaturgiehospitantz:
Frederike Teetz
Bühnenhospitantz: Linda Füchsel

Für die Aufführung verantwortlich

Konstruktion: Michael Mäker
Licht: Marie-Luise Fieke, Maren Zeiss
Theatermeister: Wolf Bock
Veranstaltungstechnik: Stefan Drazenovic,
Tine Madeleyn, Hauke Windeck
Requisite: Gabi Rosenbrock,
Susanne Schmetz
Maske: Vanessa Gerlach
Ankleidedienst: Sarah Weiskittel

Leitung der Abteilungen

Technische Direktion: Ilka Licht
Werkstätten: Nils Hojer
Technik Cumberlandische Bühne: Wolf Bock
Beleuchtung: Oliver Hisecke
Ton und Video: Lutz Findeisen
Requisite: Ute Stegen
Kostümdirektion: Andrea Meyer
Maske: Guido Burghardt
Malsaal: Thomas Möllmann
Tapezierwerkstatt: Matthias Wohlt
Schlosserei: Bernd Auras
Tischlerei: Michael Mäker
Maschinentechnik: Dirk Scheibe

Dauer: ca. 1 Stunde, 30 Minuten,
keine Pause

Aufführungsrechte: Rowohlt Theater Verlag,
Hamburg

Besonderer Dank an Linda Füchsel für die
Unterstützung beim Video-Design.

Cumberlandische
Bühne

Uraufführung
26.9.2025

Kriege waren
der neue Fußball,
wir feuerten unsere
Mannschaften an,
wir machten Party
bei Truppen-
dezimierungen
und klatschten bei
den Lieferungen
neuer Lenkwaffen
mit atomarer
Bestückung.

Worum geht's?

Ein Ingenieur sitzt tief unter der Erde in seinem ganz persönlichen Bunker und denkt über die Herausforderungen der modernen Existenz nach — über das alltägliche Aufwachen in einer Gesellschaft, in der sogar der Himmel Google gehört und bewaffnete Konflikte zur Tagesordnung zählen. Wobei, denkt er, solange sie nicht das eigene Viertel, die eigene Stadt oder eventuell noch das eigene Land betreffen, verschwinden sie nach zwei Tagen aus der flackernden Aufmerksamkeit. Und seien wir ehrlich: Wenn man nicht einmal die Flaggen der betroffenen Länder kennt, um sie solidarisch zu posten, kann es ja so schlimm nicht sein?!

Doch, irgendwann wurde es so schlimm, aus dem bewaffneten Konflikt ein Krieg; außerhalb des Bunkers, versteht sich. Sprachlich elegant gelangt die Erzählfigur vom Hölzchen aufs Stöckchen, beschreibt, wie schließlich jeder Realität ihr Unterhaltungswert abgerungen wird — siehe Zitat links. Und kommt dann auf weitere Abgründe zu sprechen, die sich ergeben, wenn das Zusammenspiel einer halbgaren politischen Logik und ökonomischer Zwänge konsequent zu Ende gedacht wird. En passant entsteht so eine Untersuchung, auf welchen Gedankensäulen eigentlich die gesamtgesellschaftlich geteilte Wahrheit ruht und wie diese Pfeiler dazu beitragen, dass das Gebäude schief steht.

Ausgangspunkt für den Text ist Jeff Walls Fotografie „Fieldwork“ (Heftmitte). Ein archäologisches Vorgehen scheint auch der Modus Operandi des Texts: Zirkelschluss um Zirkelschluss demontiert er, was als „alternativlos“ gilt, und erzeugt zugleich, was alternativlos ist: sich selbst, einen Theatertext, einen Monolog, ein Lied.





„Ich singe dir noch ein Lied.“

Sibylle Bergs „Ein wenig Licht. Und diese Ruhe.“ als Plädoyer für die Alternativlosigkeit von Kultur

von Yunus Ersoy

Sibylle Bergs „Ein wenig Licht. Und diese Ruhe.“ ist — unter so vielem anderem, dazu unten mehr — eine Bestandsaufnahme der Gegenwart und wird in Lena Braschs Inszenierung, der Uraufführung dieses Monologs notabene, zu einem Abend, bei dem Katja Riemann, die bereits die Urlesung in der Fondation Beyeler bestritt, als Ingenieur vor aller Augen die unmöglichen Widersprüchlichkeiten zwischen dem Versprochenen, Gefühlten und Notwendigen zu denken versucht — oder, kurz: ein Mensch zu bleiben angesichts der widrigen moralischen Umstände. Doch von Anfang an:

Ein Ingenieur sitzt im Dunkeln und schreibt sich einige kluge Überlegungen zu seiner Gegenwart auf. So weit, so unspektakulär, doch noch während dieser Gedanken Form annimmt, wird klar, dass das Setting, das die Autorin Sibylle Berg für ihr neuestes Stück gewählt hat, einer zugespitzten Version unserer Realität entspringt und weit mehrschichtiger ist, als es der erste Blick offenbart. Während es hier im „alten Felsenkeller, der unter den eigentlichen Kellern liegt“ soweit „angenehm“ ist und es sich gut nachdenken lässt, herrscht oberhalb dieses doppelten Bodens ein Krieg, vor dem sich der Protagonist versteckt. Und indem er die einzelnen Schichten der über ihm abgelagerten Realität untersucht, stößt er auf Eckpfeiler — die Unschuld, die Freiheit, die Solidarität, um nur einige zu nennen — jenes Gedankengebäudes, das ihn in seine Situation geführt hat und in dem er nun händeringend nach einem Sinn sucht.

Entlang dieser Gedanken-„Säulen der Gesellschaft“ entwickelt sich eine Analyse davon, was längst Alltag ist, „uns“ längst betrifft — auch wenn wir es nicht wahrhaben

wollen: wie immer neue wirtschaftliche Optimierungen auch das Selbst betreffen, das sodann auch verwirklicht gehört; wie in der Pandemie jedes Gegenüber zur Gefahr wurde; wie aus militarisierten Worten erst Kriegslust erwächst und schließlich Krieg wird.

Ausgangspunkt für Bergs neuesten Theater-text ist eine Fotografie, Jeff Walls „Fieldwork“ (siehe Heftmitte). Der Künstler wird als entscheidend für die Etablierung der Fotografie als eigenständiges künstlerisches Medium eingeordnet. Ab Mitte der 1970er-Jahre hat Wall mit konstruierten, „cinematografischen“ Bildern sowie mit „nahezu dokumentarischen“ Werken die Fotografie aus der traditionellen Beschränkung auf die Aufgabe und Fähigkeit, die Realität zu dokumentieren, herausgeholt. Viele von Jeff Walls Fotografien sind sorgfältig konstruiert, anstatt spontan zu entstehen. Dem fertigen Werk gehen dabei eine ausführliche Planung und die Zusammenarbeit mit Darsteller*innen sowie eine aufwendige Nachbearbeitung voraus: Im Falle von „Fieldwork“ und anderen „fast dokumentarischen“ Arbeiten versucht er, die Fotografierten seine Anwesenheit vergessen zu lassen, indem er über einen langen Zeitraum — für „Fieldwork“ gar über drei Wochen hinweg — fotografiert und sozusagen Teil der Umgebung wird. Doch den „Betrachter*innen“ soll neben der vermeintlich dokumentarischen Qualität ebenso die Künstlichkeit zugänglich gemacht werden. Einerseits werden die Fotografien großformatig gedruckt und auf Leuchtkästen aufgezogen, andererseits ist das Bild an allen Stellen gleich scharf, was nur durch eine Zusammensetzung unzähliger Fotos am

Schuldenbremse Spaßbad
 Sporteln Spaltung
 Querdenker Außengrenzen
 Doppelwums
 Trickle-Down-Effekt
 Eigenverantwortung
 Zugangsbegrenzung
 Endgeräte Identitätskampf
 Zugangszertifikat
 Werteverteidigung
 Leitkultur
 Nachhaltigkeit
 Gerechter Krieg
 Wehrpflicht
 Europäische Friedensfazilität —
 wortgewordene Ratlosigkeit.

Computer möglich ist. Das „Natürliche“ an dem Bild ist somit höchst künstlich herbeigeführt.

Neben diesen Aspekten der künstlerischen Praxis ist auch das Dargestellte von Bedeutung. In die Ausgrabungsstelle fällt ein wenig Licht, die Situation ist von Ruhe geprägt. Hochkonzentriert beschäftigt sich ein Archäologe mit einem Detail, während seine vorhergehende Arbeit, die vor ihm liegende eigentliche Ausgrabungsstelle, den Blick auf die Schichtung der Erde, auf das Vergehen der Zeit freigibt. Etwas weiter im Hintergrund sieht ihm ein Mann zu, und wenden wir unsere Aufmerksamkeit auf ihn, sehen wir: Auch die Senke, in der die beiden Archäologen sich aufhalten, scheint bereits durch Menschenhand ausgehoben. Während wir all diese Betrachtungen anstellen, sind die beiden in ihrem (Arbeits-)Alltag, und damit kommt, über die sichtbar vergangene Zeit, auch der Gedanke an vergangene Alltage auf.

Merken wir uns zwei Dinge aus der Abbildung: Wie sie die Materialität und Zeitlichkeit des (alltäglichen) Seins zeigt und wie die Blickkette von uns, dem Publikum / dem Fotografen, auf den Mann im Hintergrund reicht, der wiederum auf den Knienden blickt.

Doch lassen Sie mich ein zweites Mal ausschweifen: Weiter hinten im Heft können Sie eine Rede des Schweizer Theatermakers Milo Rau lesen, in der er detailliert darüber nachdenkt, welche Form das Theater der Gegenwart angesichts der zunehmenden Autoritarisierung der politischen Sphäre braucht. Stark verkürzt lassen sich Raus Überlegungen wie folgt zusammenfassen: Erstaunt über die erfolgreichen Wahlen von Trump und Putin in den USA respektive Russland, fragt er sich, warum diese autoritären Herrscher demokratisch gewählt werden. Und gibt die Antwort mit einer Abwehr optimistischer Geschichtsphilosophien: „Geschichte war, wenn sie sich ereignete, immer ein Entweder-oder, immer tödlich für den Unterlegenen. Sie war nie tolerant, nie friedlich, nie großzügig, oder mit einem Wort: nie vernünftig. Die Menschenrechte hören, wie wir aktuell in Gaza oder in der Ukraine sehen, genau dann auf zu gelten, wenn der Sieger sich seines Sieges sicher fühlt. Wenn er seine Propagandalügen — oder sagen wir: seine Version der *Geschichte* — für überzeugend genug hält, gegen alle Fakten und gegen alle Vernunft.“ Entscheidend für meine Überlegungen ist das Wort „Geschichte“, an dem sofort deutlich wird, dass sich die Antwort

auf die politische Frage nach der demokratischen Wahl von Autokratie in der Sprache, in ihrer Form finden lässt. Und damit sind wir beim Theater angelangt, was der eigentliche Gegenstand von Raus Rede ist. Er vergleicht das bürgerliche Drama mit der griechischen Tragödie: „Das bürgerliche Drama [...] basiert auf der Annahme, dass mit etwas mehr Hygiene, etwas mehr Minderheitenrechten, mit einer besseren Kontrolle der Wirtschaft und einer ehrlicheren Aufarbeitung der Vergangenheit alles in Ordnung kommen würde. [...] Die griechische Tragödie dagegen weiß um den Terror der Mehrheit, um die Zerbrechlichkeit des Rechts, um die Lügenhaftigkeit der Sprache, die Blindheit der menschlichen Entscheidungen.“ Und nun kommt Rau zu seinem letzten Punkt: „Ich behaupte, dass Europa es nie gelernt hat, den imperialen Geist abzulegen. [...] Ich denke deshalb, dass wir, so säkular wir auch sein mögen, Gottes Tod nie wirklich akzeptiert haben, ihn nie als individuelle und gesellschaftliche Möglichkeit verstanden haben: als Beginn einer Extremkunst des Lebens. Als Prolog zur endgültigen Rückkehr des Menschen auf die Erde, als Wiederkunft aus unseren imperialen und metaphysischen Träumen in eine Welt, in der alles erlebt werden muss und nichts erobert, nichts erhofft. Als Beginn der Wiedergeburt der Gesellschaft und der Kunst aus der Idee des Lebens und seiner tragischen Verletzlichkeit.“ Genau davon bestens informiert, so Rau, sei Elfriede Jelinek, was er an deren Theaterstück „Endsieg“ festmacht.

In diesem Sinne scheint mir auch „Ein wenig Licht. Und diese Ruhe.“ präzise zu unserer Gegenwart und ihren Herausforderungen, wie Rau sie beschreibt, zu passen und auf die Frage zu antworten, welche Form ein Theater haben könnte, das mit seiner Realität umgeht.

Wie bei Wall wird die metaphorisch-archäologische Herangehensweise zur künstlerischen Praxis der Autorin, zum Modus Operandi des Texts: Schicht für Schicht die vermeintliche Natürlichkeit der Sprache, die vermeintliche Unschuld der in der Politik gewählten Wörter, schließlich die absolute Künstlichkeit unserer sprachlichen Umgebung herauszustellen, sei es mit kleinen Interventionen in wohlbekannte Floskeln — „Wir haben gelernt: Die Situation ist komplex. Zu komplex, als dass irgendeiner die Situation begreifen könnte, außer den Politikern und Experten [...]“ — sei es, indem sie einem Minister eine stark verdichtete,

so ähnlich aber dutzendfach gehörte Rede in den Mund legt: „In Anbetracht der Bedrohung unserer Werte, unserer Kultur und Tradition müssen nun Taten den Bekenntnissen folgen. Jetzt heißt es für jeden, Opfer zu bringen, um in einem starken körperlichen Bekenntnis den Freunden, gleichsam den Opfern einer brutalen, land- und kapitalgreifenden Invasion zur Seite zu stehen, nun in einem Akt der Solidarität gemeinsam mit den Menschen des angegriffenen Landes [...] zu kämpfen. Solidarität, Solidarität.“ Ans Licht befördert wird dabei die Zusammensetzung unserer Sprache ebenso wie klassische rhetorische Tricks — zum Beispiel „Opfer“ in zwei unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen, aber in demselben Satz zu verwenden. Und manchmal sind es, ich wähle hier das drastischste Beispiel, feine Beobachtungen an der Wortwahl selbst: „Da werden wir stolz fallen, nein, wir sterben nicht, wir fallen einfach um und werden stolzer Teil einer Geschichtsschreibung.“

Noch wichtiger scheint in dem Text aber die Logik unserer Gedanken. So schreibt Berg in Bezug auf die Demokratie: „Deine Freiheit zu demonstrieren beinhaltet eine Erlaubnis zur Demonstration der Regierung, gegen die du demonstrieren willst [...]“. Und spitzt die Situation weiter zu, um kurz darauf festzuhalten: „Alles ist gerade für den Ernstfall geplant, der zu Notstandsgesetzen führt, die unsere Freiheit zu unserer Sicherheit reduzieren.“ Zirkelschluss um Zirkelschluss demontiert der Text so, was als „alternativlos“ gilt, und erzeugt zugleich, was alternativlos ist: sich selbst. Denn bei der ganzen Grabung kommt zum Vorschein, dass es das, wonach hier gesucht wird, wohl nicht geben dürfte: einen Kern, einen Sinn, eine Wahrheit.

„Also früher — da standen Männer, die man damals noch so nannte, am Rand von Löchern und starrten in sich hinein. Ohne zu reden, blickten sie in das, was unter der Oberfläche liegt. Denn es ist fast immer das Wesentliche, und wenn doch nur alles verborgene, Verbaute öffentlich zur Besichtigung gestanden hätte. Wenn man sie hätte beobachten können, die Innereien und Gedanken, die Absichten, den Kern, die Wahrheit.“ Indem Berg im ersten Drittel des Textes affirmativ darum trauert, dass „der Kern, die Wahrheit“ immer „unter der Oberfläche liegt“, ist unserem Protagonisten, dem Ingenieur, lange nicht klar, wie wenig er diesen Kern finden kann. In seinen Worten: „[...] und irgendwann die Idee, die war wie ein Schock:

das festhalten können, was die Dinge wollen, im Inneren. Aber am nächsten Morgen ist es noch elender, da sieht man, dass man nicht sehen kann, was unter den Dingen liegt, es gelingt einem nicht. Wenn man es festhalten könnte, das ist klar, wäre da endlich eine Einheit mit sich und allem.“ Nur die Liebe scheint — übrigens auch bei Rau — eine Rettung zu bieten, doch der vertraut der Ingenieur nicht wirklich: „Vielleicht trifft man einen, einen, der die Suche versteht, weil er selber nicht gefunden hat, der die Einsamkeit aufhebt, [...] — die Chance ist so groß, wie in einer freundlichen Welt zu leben. Und trifft man ihn doch, diesen Menschen, dann verliert man ihn wieder, weil man alles verliert, was nach Unendlichkeit verlangt, weil es die nicht gibt für uns.“ Verzweifelt wegen dieser Einsicht, kommt unser Ingenieur schließlich auf das Ende des Lebens zu sprechen: „Wenn es gut ist, kann man [...] lachen wegen des Versuches, der das Leben war. Und weg mit dem Licht, und man fällt um, und dann geht das vielleicht auf, alles, weiß man, was dahinter war. Aber was, wenn nicht?“

Da landen wir wieder bei Milo Rau und seiner These, dass der Tod Gottes, oder weniger aufgeladen ausgedrückt: die Einsicht, dass es für die menschliche Existenz keine Ewigkeit gibt, weder für die Seele noch für von ihm erdachte Gesetze oder Staaten, nach wie vor nicht verdaut scheint. In Raus Worten: „Wie die tragischen Helden der Antike müssen wir mit unserer Kreatürlichkeit fertigwerden. [...] Das Leben hat keinen anderen Sinn als das Leben selbst.“

Stellt sich die Frage, wie dieses Leben gelebt werden könnte, damit es sich selbst Sinn gibt. Sibylle Bergs Text kehrt an seinem Ende zu seinem Anfang zurück, dem Schreiben. Aber nun im nächsten Schritt: seiner Verlautbarung. Vorgetragen als Theatermonolog vor Publikum, erzeugt er für die Dauer des Theaterabends eine Zeug*innen-, ja vielleicht sogar eine Kompliz*innenschaft: Eine Person erzählt eine Geschichte, während andere zuhören. Und so landet der Ingenieur bei einer der wichtigsten Kulturtechniken, die wir zum Beispiel als Gutenachtgeschichte für Kinder oder als das sprichwörtliche Erzählen am Lagerfeuer kennen. Aber so magisch diese reduzierten Momente sein können, so viel Freude bereitet es, die Magie im komplexen Zusammenspiel zu beschwören. Zusammen mit vielen Theatermitteln — Bühnenbild, Kostüm, Musik, Video, Licht — entsteht aus dem Text nicht nur eine Fülle, sondern auch

eine Vieldeutigkeit, die bereits im Bild Walls angelegt ist, mit dem sie alle in enger Korrespondenz stehen. Wer ist dieses „Du“, das im Text immer wieder angesprochen wird: das Publikum, der Musiker auf der Bühne — oder handelt es sich bei dem Monolog nichtsdestotrotz um ein ganz einsames Selbstgespräch? Und wer schaut eigentlich wen an, das Publikum den Musiker, er den Ingenieur, der hier, gewissermaßen in Variation zum Bild, den Blick selber auch auf seine Betrachter wendet?

Am Ende ist „Ein wenig Licht. Und diese Ruhe.“ vieles gleichzeitig: ein Theatermonolog, ein Selbstgespräch, ein Gespräch mit einer*im imaginierten Partner*in, eine Beschwörung der zukünftigen Vergangenheit, ein Vortrag, ein Lied, oder wie es im Text selbst so schön heißt: „Die Ode eines traurigen Ingenieurs.“ Und gewissermaßen findet sich am Ende gleichwohl ein Kern, gilt doch die vorgetragene Lyrik als Ursprung aller Literatur, aus deren Vergangenheit (die Grabung, die Schichten!) in geteilter Anwesenheit (die Blickkette!) dieser Text schöpft. Und so sitzt der Ingenieur noch immer in seinem „Keller unter den eigentlichen Kellern“ und findet zum Abschluss Trost in der körperlichen Reaktion und der Lyrik:

„Oder
weine
einfach.
Ich singe
dir noch
ein Lied.“



Keine
Liebe,
keine
Hoffnung,
kein
Glaube.

Die Wiedergeburt der Tragödie

RESISTANCE NOW!

Rede von Milo Rau im Rahmen des Down to Earth

Festival in New York, 2. September 2025

→ 1.

In die USA einzureisen, ist für mich immer eine Art Lotterie. Wie Sie vielleicht wissen, gibt es einige Länder, die mich eher ungern begrüßen. Mein russisches Visum habe ich bereits 2013 verloren, als ich in Moskau ein Projekt gemeinsam mit Katya Samuzevich von Pussy Riot machte — die anderen Mitglieder waren damals im Lager. Als ich ein paar Jahre später den Europäischen Theaterpreis in St. Petersburg erhalten sollte und nicht einmal dafür ein Visum bekam, sagte mir der russische Botschafter: „Sie können sich ja mal googeln.“

Vor einem Jahr, als ich für „Antigone im Amazonas“ ans Skirball Center hier um die Ecke kommen sollte, wurde mir das Visum wieder einmal verweigert: Die Begründung war, dass ich in Mossul, der ehemaligen Hauptstadt des Islamischen Staates, gemeinsam mit der UNESCO eine Filmschule gegründet hatte. Ich muss zugeben, dass ich verstehe, dass das der Einreisebehörde suspekt erschien. Wir intervenierten bei der Botschaft. Nach langen Interviews, in denen ich von meinem Militärdienst in der Schweiz und anderen patriotischen Taten erzählte, bekam ich dann, eher unerwartet, ein Zehn-jahresvisum.

Seither finden die Verhöre bei der Einreise statt: Ich werde aus der Schlange geholt, in einen Nebenraum geführt und befragt. Das Verhör dauert jeweils ein paar Stunden, die ich quasi als Reisezeit einplane. Wie es einst ein anderer europäischer Theatermacher, Bertolt Brecht, praktiziert hat, besteht meine Strategie darin, mich als „Dorftrottel“ auf-

zuführen, wie die Schauspielerin Therese Giese Brechts Performance vor dem McCarthy-Tribunal für Antiamerikanische Umtriebe beschrieben hat. In einer Mischung aus Beflissenheit und Ironie gebe ich meiner ehrlich gemeinten Liebe für die Demokratie und den Dienst an der Gesellschaft Ausdruck. Und in einer Mischung aus Mitleid und Nachsicht werde ich dann jeweils durchgewunken.

Ich erinnere mich an das erste Mal, als ich in New York war, lange bevor ich in den Irak, nach Kuba, den Kongo, nach China oder in ein anderes Land reiste, das mich hätte verdächtig machen können. Für den Taxifahrer, der mich vom Kennedy-Airport in die Stadt brachte, schien die Tatsache, dass ich aus Deutschland kam — damals lebte ich in Berlin — nicht zu bedeuten, dass ich Ausländer war: Es war für ihn eher eine Art zusätzliche Information, denn im Endeffekt kam ja jeder New Yorker von irgendwo her. Am nächsten Morgen fragte mich die Köchin eines Diners, woher ich kam, und wieder sagte ich: Deutschland. Mit einer Art melancholischem Singsang in der Stimme sagte sie: „Oh, mein Großvater starb in einem Konzentrations-Lager.“

Dies alles schien weit entfernt, der Faschismus genauso besiegt wie der Kalte Krieg beendet — und das transatlantische Bündnis unzerstörbar. Europa war über Jahrtausende ein Kontinent der Tragödien, ein Kontinent der Ideologien, der Grenzen und der Glaubenskriege gewesen. Aber mit 1989, dem Fall der Mauer, der sogenannten Wende, schien das alles beendet. Als ich

ein Teenager war, in den 90er-Jahren, zerfiel Jugoslawien. Hunderttausende starben, in Srebrenica — und anderen, weniger berühmten Orten, da keine Blauhelme zugeschaut hatten — kam es zum größten Völkermord seit dem Holocaust, diesmal an der muslimischen Minderheit. Aber trotzdem schien das eher ein Epilog zu Europas Gewaltgeschichte. Nationalistische Erlöserfiguren wie Milosevic, der damalige serbische Präsident, schienen ins Sepia einer bereits vergangenen Zeit getaucht.

Als ich zum ersten Mal in den USA war, das war 1999, da war ich 22 Jahre alt, wurde Serbien von der NATO bombardiert. Ich war bei Freunden in der Nähe des Trump Tower zu Besuch. Donald Trump war damals in Europa nur als irre Reality-TV-Figur bekannt und dafür, dass Melania, mit der er 1999 zu daten begann, Slowenin war. Als im Fernsehen Bilder durch Luftschläge zerstörter Städte zu sehen waren — damals schaute man noch TV —, fragten meine Bekannten mich verwundert: „Das geschieht jetzt?“ Die Bilder wirkten wie aus einer anderen Zeit. Kurzum: Wir hielten diese Bilder, was es ja auch war, als den finalen Sieg über die Vergangenheit, nicht ihre Wiederkunft.

→ 2.

Heute, ein Vierteljahrhundert später, erscheint dies alles weit entfernt. Zwei andere Kriege beherrschen die europäische Politik: der Krieg in der Ukraine, der bereits hunderttausend Tote gefordert hat, und der Krieg in Gaza. Der damalige TV-Star ist Präsident, bereits zum zweiten Mal. Vor ein paar Wochen waren der ukrainische Präsident Selenskyj und sieben europäische Regierungschefs, darunter der deutsche Bundeskanzler, der französische Präsident Macron und die Chefin der EU-Kommission, Ursula von der Leyen, bei Trump zu Gast. Es war, wie damals bei Bertolt Brecht oder bei meinen Interviews mit der Einreisebehörde, kein Treffen auf Augenhöhe, sondern eher eine Art mündliche Prüfung.

Zum Beispiel war es verboten, so konnte man europäischen Medien im Vorfeld entnehmen, „Waffenstillstand“ zu sagen, da Trump sich in den Begriff „Frieden“ verliebt habe. Geprüft wurde auch Selenskyjs Anzug, der dem amerikanischen Präsidenten und seinem Vize-Präsidenten dieses Mal besser gefiel als vor einem Jahr, da er weniger militärisch war. Bundeskanzler Merz — der traurige Nachfolger der Jahrhundertkanzlerin Merkel und des bereits völlig vergessenen

Kanzlers Scholz — gebrauchte den Begriff „Waffenstillstand“ trotzdem. Das war aber, zeigte sich, völlig gleichgültig, weil Trumps Pläne ohnehin bereits feststanden: nämlich „Frieden“ zu schaffen in der Ukraine. Einen imperialen Frieden natürlich, eine Pax Americana gemäß der Handels- und Rohstoffinteressen der amerikanischen Industrie.

Wobei die Theorie, Trump sei eigentlich ein „Geschäftsmann“ — die finale Verkörperung des neoliberalen Geistes, der nicht in metaphysischen Kategorien, sondern in Deals denke, wie es Melanias Landsmann, der slowenische Philosoph Slavoj Žižek vertritt — falsch ist. Eine Woche vor der Ankunft der europäischen Zwergen-Präsident:innen in der Halle des amerikanischen Großkönigs hatten sich Putin und Trump in Anchorage getroffen. Auch wenn Putins Reich militärisch und wirtschaftlich nur noch ein Schatten des sowjetischen Imperiums ist und die Wirtschaft der EU zehnmal stärker als die russische, so begegnet Trump Putin auf Augenhöhe.

Er schätzt an dem Mann die Härte, die Größe, die Klarheit, mit der er Russlands historisches Schicksal, das Heilsversprechen seines Landes gegen alle Logik verkörpert. Der moderne Politiker ist, wie einst Milošević und vor ihm die kommunistischen, nochmal früher die faschistischen Führer: Der moderne Politiker ist kein Stratege, kein Geschäftsmann. Er ist ein Erlöser. Hitler hatte neben sich, wir erinnern uns, nur Stalin gelten lassen. Er war der einzige andere Nicht-Staatsmann, der einzige Nihilist, der kein anderes Interesse hatte als den Erhalt der Macht. Der einzige Führer der damaligen Welt, der tatsächlich Geschichte machte, sie nicht geschehen ließ, sondern steuerte. In einem Wort: der einzige Übermensch.

Elfriede Jelinek hat ihrem Stück „Endsieg“, das von Trumps Wiederkunft handelt, eine Vorrede vorangestellt. Darin heißt es: „Das Ersatzklassenbewußtsein der Deklassierten ist der Faschismus, der letztlich staatsfeindlich ist. Er wächst überall und deckt alles zu, wie eine Schneedecke. Er überzieht alle Klassen. Wenn man sich nichts und niemand zugehörig fühlen kann, dann hat man immer noch einen morschen Patriotismus, der alles trügerisch vereint.“ Und sie fügt hinzu, in der ihr eigenen Ehrlichkeit: „Zum Endsieg, zum letzten Sieg, fehlt mir sogar ein Begriffssystem, in das ich es einordnen könnte. Der Text ist wie die Saiten einer Harfe, an denen jemand zupft, aber ich verstehe nicht mehr, was dahintersteckt

oder wie es funktioniert.“

Jelinek bezieht sich auf Trumps Wiederwahl 2024, mich erinnert es an 2012, als Putin zum zweiten Mal — oder eigentlich zum dritten Mal — Präsident wurde. Ich erinnere mich, wie verstört wir waren, nicht, weil dafür die Verfassung geändert werden musste (an Verfassungsänderungen gewöhnt man sich in Europa sehr schnell), sondern weil es mit der Unterstützung der Orthodoxen Kirche geschah. Kirche, Staat und Geheimdienst schlossen sich zu dem zusammen, was Putin später die „gelenkte Demokratie“ nennen sollte. Am verrücktesten war aber, dass es mit fast 90prozentiger Akklamation des russischen Volkes geschah. Niemand hätte jemals gedacht, dass ein Volk, das durch über 70 Jahre kommunistische Diktatur gegangen war, sich noch einmal für einen Diktator entscheiden würde.

Damit beschäftigt sich Elfriede Jelinek in ihrem Text: mit uns, dem Volk, das mit traumwandlerischer Verblendung die gefährlichsten, verrücktesten, unberechenbarsten Männer an die Spitze des Staates wählt. Männer, die wie einst Hitler, keinen Hehl machen aus ihrer Verachtung für Demokratie, Contenance, Ausgleich. Vorbestrafte Vergewaltiger wie Donald Trump, Kriegsverbrecher wie Putin. Fast so, als wäre unsere Geschichte insgesamt unernst, eine Art Theaterstück, das wir jederzeit, wenn es zu blutig wird, unterbrechen könnten. Ja, als wären Trump und Putin bloß Schauspieler, Darsteller in einem Historienstück, moderne Varianten von Shakespeares Richard.

Ich habe das, in einer Rede ganz zu Beginn der RESISTANCE NOW! Tour, die „atlantische Illusion“ oder die „Fukuyama-Illusion“ genannt: die Überzeugung, dass mit dem Sieg über den Faschismus und dem Untergang des Staats-Kommunismus die Geschichte insgesamt an ihr Ende gekommen sei. Die Überzeugung, dass „Der Westen“, im emphatischen Sinn des Begriffs, die restliche Welt, ihre Extremismen, ihre tribalen und feudalen Resttraditionen einfach wie ein Kuhmagen verdaut — bis nur noch Popkultur, Business und ein bisschen liberale Demokratie übrigbleiben.

Wie einst Hegel glaubt der europäische Geist nach wie vor, dass das, was vernünftig ist, zwangsläufig auch wirklich werden muss. Was spricht gegen Toleranz, Frieden, Menschen-, also Minderheitenrechte? Was spricht gegen die liberale Demokratie? Was spricht gegen das größtmögliche Glück für die größtmögliche Zahl der Menschen? Was

spricht gegen den demokratischen Kompromiss anstelle des Bürgerkriegs, gegen die Moral anstelle des Willens zur Macht? Was spricht gegen den Nachtwächterstaat, der das Volk nur dann belästigt, wenn es völlig unvermeidbar ist?

Nun ja: Die Wahrheit ist vielleicht, dass es die Geschichte, wie sie sich Hegel, Marx oder Fukuyama vorgestellt haben, nie gegeben hat. Geschichte war, wenn sie sich ereignete, immer ein Entweder-oder, immer tödlich für den Unterlegenen. Sie war nie tolerant, nie friedlich, nie großzügig, oder mit einem Wort: nie vernünftig. Die Menschenrechte hören, wie wir aktuell in Gaza oder in der Ukraine sehen, genau dann auf zu gelten, wenn der Sieger sich seines Sieges sicher fühlt. Wenn er seine Propagandalügen — oder sagen wir: seine Version der Geschichte — für überzeugend genug hält, gegen alle Fakten und gegen alle Vernunft.

→ 3.

Wie Sie wissen, findet heute im Segal Center eine Debatte statt unter dem Titel RESISTANCE NOW, meine Gäste sind Richard Schechner und Tania Bruguera, zwei intellektuelle und Künstler, die ich unendlich schätze und respektiere. Bei RESISTANCE NOW handelt es sich um eine Tour, die nun ziemlich genau ein Jahr lang andauert und mich durch ein gutes Dutzend Länder geführt hat. Das erste Jahr war ein Jahr der Analyse und, wenn Sie mir diesen etwas naiven Begriff erlauben, der Hoffnung.

Es begann mit einem Offenen Brief an den Ministerpräsidenten der Slowakei, der eine ganze Reihe liberaler Intendanten und Direktoren entlassen hatte, unter anderem den Generaldirektor des Slowakischen Nationaltheaters, meinen Freund Matej Drlička. Es ging weiter mit einem Brief, den Elfriede Jelinek und ich an die Wähler Österreichs schrieben: nicht die FPÖ zu wählen, die Nachfolgepartei der NSdAP, und dem österreichischen Faschismus keine zweite Chance zu geben. Doch die Österreicher kümmerten sich nicht um diesen oder andere Aufrufe und verhalfen der FPÖ zu ihrem besten Ergebnis jemals. Nur aus Hybris — nämlich der Unfähigkeit, mit der konservativen Mitte zu koalieren — konnte sie die exekutive Macht im Land nicht ergreifen, weshalb wir im Moment eine Art Expertenregierung haben.

Als Höhepunkt der Tour starteten wir Ende des letzten Jahres eine Kampagne für die Einführung eines neuen europäischen Gesetzes zur Kulturfreiheit und erreichten



Katja Riemann

Der Sprecher des Fürsten eines
der Länder sagte: „Sind wir nicht
alle Opfer des Systems?“

Na, da war was los.

Er war dann weg.



Pascal Ritter

damit 100 Millionen Menschen in 25 Ländern. Doch dann, vor knapp zwei Monaten, traf ich bei einem Gipfel der ETC — der European Theatre Convention, der Vereinigung der europäischen Theater — auf einen ranghohen Vertreter der EU-Kommission, zuständig für Kultur. Er hörte sich unseren Plan, ein neues europäisches Gesetz zum Schutz der Kunstfreiheit durchzusetzen, freundlich an und sicherte uns seine volle Unterstützung zu. Dann aber machte er mir klar, „wie das läuft in der Kommission“: „Wir schreiben Gesetze, und dann müssen wir hoffen, dass sie in den einzelnen Mitgliedstaaten angewendet werden.“

Mit anderen Worten: Das Ende der Geschichte hat stattgefunden, aber leider nur in den liberalen demokratischen Institutionen. Und zwar nicht, wie Trump oder Putin sich das vorstellen, weil diese Institutionen von Schwächlingen bevölkert wären, sondern weil die Demokratie nun einmal auf den Prinzipien der Gewaltenteilung, des Föderalismus und der minimalen staatlichen Eingriffe basiert. Das ist das metapolitische Ungleichgewicht unserer Zeit: Auf der einen Seite haben wir Institutionen, die dafür gemacht sind, dass die demokratischen Spielregeln eingehalten werden. Auf der anderen haben wir eine völlig archaische Auffassung von Macht, wie Trump sie vertritt. Es ist eine quasi-religiöse Auffassung, die wie einst der Staatskommunismus Tatsachen per linguistischem Eingriff „verschwinden“ lässt: Tatsachen wie den „Golf von Mexico“, politische Ideen wie „Diversität“, biologische und soziale Realitäten wie „weiblich“ und „trans“, Wörter, die per präsidentialem Dekret in offiziellen Dokumenten nicht mehr vorkommen dürfen. Es ist eine Politik, die sich eine Kunst und einen gesellschaftlichen Diskurs so vorstellt, wie die Migrationsbehörden in ihren Interviews: eine Kunst, die eine staatlich verordnete Sprache spricht und das Parteiprogramm der herrschenden Partei illustriert.

→ 4.

Vielleicht, und damit komme ich zum philosophischen Argument meines Vortrags, vielleicht brauchen wir eine neue tragische Dichtung, eine neue tragische Kunst. Vielleicht ist das Zeitalter des bürgerlichen Dramas — die Kunstform der Nachgeschichte — vorüber. Georges Steiner hat es in seinem Buch „Der Tod der Tragödie“ so formuliert: Das bürgerliche Drama, zum Beispiel Ibsens Stücke, basiert auf der Annahme, dass mit etwas mehr

Hygiene, etwas mehr Minderheitenrechten, mit einer besseren Kontrolle der Wirtschaft und einer ehrlicheren Aufarbeitung der Vergangenheit alles in Ordnung kommen würde. Der dramatische Dichter sagt, wie die ehemalige Kanzlerin Angela Merkel: Die Lage ist ernst, aber „wir schaffen das schon“. Auch wenn, wie im Fall von Merkels Flüchtlingspolitik, die Mehrheit, hätte man sie gefragt, dagegen gewesen wäre. Eben ganz nach der liberalen Devise von Ibsen: „Die Mehrheit hat nie das Recht auf ihrer Seite.“

Die griechische Tragödie dagegen weiß um den Terror der Mehrheit, um die Zerbrechlichkeit des Rechts, um die Lügenhaftigkeit der Sprache, die Blindheit der menschlichen Entscheidungen. Die Tragödie weiß, dass die Wahrheit öfter der Macht als der Vernunft folgt, oder wie Hitlers Kronjurist, der berühmte Carl Schmitt, einmal sagte: „Das Recht folgt der Politik.“ Ein Zitat, das der Leiter der FPÖ, Herbert Kickl, wie viele Nazi-Zitate wörtlich in sein Programm übernommen hat. Oder wie Trump einmal sagte: Es geht nicht darum, der Erste zu sein, denn das würde ja voraussetzen, dass man die Spielregeln respektiert. Es geht darum, der Einzige zu sein: das Spiel zu beenden mit dem Sieg. Die Namen der Unterlegenen — wie einst Stalin die Opfer der Moskauer Prozesse — aus den Geschichtsbüchern zu tilgen.

Doch in der tragischen Dichtung — und das ist der Irrtum aller Autokraten, behaupte ich — geht auch der Sieger leer aus. Am Ende von Sophokles' „Antigone“ steht Kreon vor den Leichen seiner Familie. Als Agamemnon nach dem Sieg über Troja nach Hause zurückkehrt, wird er selbst zum Opfer der Gewalt, die er mit der Opferung von Iphigenie in Gang gesetzt hat. Die wahre Tragödie ist, nun ja, tragisch: Sie kennt keine Sieger, nur Besiegte. So kommt es, dass die tragische Dichtung mehr weiß über die Macht als die Mächtigen selbst. Und dass Elfriede Jelinek, die meines Erachtens hellstichtigste Tragödiendichterin unserer Zeit, sich wundert über die Rhetorik der Selbstunterwerfung des Volkes, das ja nur ins Verderben führt, so wie der blinde Seher des Stücks: „Ich verstehe es nicht. Aber leider höre ich, wie es klingt.“

Das ist das Thema von „Endsieg“: Warum folgen die Menschen in Russland, den USA, in Ungarn, der Slowakei und einer ständig wachsenden Zahl europäischer Staaten — die nächsten werden Österreich und Deutschland sein — autokratischen Führern? Warum folgen Menschen einem „Herrn“, dessen einzige Ideologie hohler Triumphalismus

Und — die Wut der Leute wuchs. Sie wollten wieder in Ruhe grillen.

ist — die Ideologie des Dionysos, der in den „Bakchen“ des Euripides verkündet: „Was ist Weisheit? Was ist das Schönste, das Götter den Sterblichen schenken? Siegreich die Faust auf des Feindes Nacken zu drücken! Und was schön ist, bringt Freude.“ Das sind die „Harfenklänge“, die Elfriede Jelinek untersucht: die Rhetorik einer quasi-kultischen Gemeinschaft. Eine Musik, in der etwas Mysteriöses, Unverständliches anklingt, eine tragische Transformation, der Untergang der Welt, wie wir sie kennen: die Apokalypse, die mit dem „Second Coming“ des Messias Einzug hält, oder mit dem deutschen Titel: der „Endsieg“. Kein Wunder, hat der Tech-Faschismus ein Bild biblischen Grauens in die Populärkultur zurückgebracht: eine Auffahrt zum Himmel ohne Spiritualität, die Flucht der Tech-Milliardäre vom brennenden Planeten Erde auf den Mars.

Egal, wie viele Pamphlete sie mit mir unterzeichnet: Elfriede Jelinek weiß um unser zutiefst tragisches Wesen, um den geheimen Untergangswunsch der Menschheit, denn anders kann man es nicht nennen. Und so endet „Endsieg“: „Alle gemeinsam haben wir die brennende Erde und einen hohen brennenden Berg voller brennender Bäume, nein, nicht hoch, ein Hügel nur, den wir erklimmen, immer wieder erklimmen mit unseren Rucksäcken hinten und der Wut vorn und der Waffe etwas mehr seitlich. Wir waren schon oft oben, den Weg finden wir inzwischen im Schlaf. Wer bist du, der Unsterblichen Bester, der uns ruft, der uns fragt? Das muß er nicht, wir sagen brennend ja. Bis wir zu Sinnen gekommen, sagen wir halt, immer noch brennend: ja.“

→ 5.

„Wille zur Macht“, „Gott“, „Das Tragische“, der „Übermensch“: Einige werden es bemerkt haben, ich habe einen nietzscheanischen Weg eingeschlagen. Nietzsche ist der Philosoph, der zu Ende des 19. Jahrhunderts das Ende der christlichen Metaphysik, das Ende des bürgerlichen Zeitalters und seiner moralischen Vorstellungen voraussagte. Wille zur Macht statt Ethik, Fülle des Lebens statt Vernunft, Herrschaft der Übermenschen statt Wohlfahrtsstaat, Spiel und Ritual statt Psychologie, kurz: Tragödie statt Drama. Es scheint, als hätte Nietzsche die Welt Putins und Trumps gekannt, lang vor ihrer Zeit. Kein Wunder bezog sich Hitler, der kein Gefühl für Ironie hatte, auf Nietzsche, als er seine nihilistische Herrschaft über Deutschland und Europa begründete.

„Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken: Wohin ist Gott? Ich will es euch sagen! Wir haben ihn getötet — ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder!“; heißt es in Nietzsches Buch „Die fröhliche Wissenschaft“. Das Problem war nur: nach diesem Mord geschah tatsächlich — nichts. Danach kam nicht nur der Nihilismus — bei Nietzsche übrigens kein völlig negativer Begriff, sondern eher eine historische und existenzielle Notwendigkeit, ein Übergangsraum zu einem neuen Glauben. Nein, nach Nietzsche kam der organisierte Nihilismus: der Faschismus, der Kommunismus, dann der Neoliberalismus und schließlich der zweite Faschismus, beziehungsweise der Tech-Faschismus (als wäre der erste nicht genauso ein Tech-Faschismus gewesen).

Natürlich: Fortschritt, wie wir ihn „nach Nietzsche“, also im skeptischen, nihilistischen 20. Jahrhundert kannten, konnte auch Befreiung, Emanzipation, Erweiterung des Menschlichen, Gerechtigkeit, Rücksichtnahme, Liebe bedeuten. Aber zu gleichen Teilen, und zwar von liberaler wie konservativer Seite, hieß Fortschritt „nach Nietzsche“, und zwar schneller und radikaler als jemals: Technisierung, Entfremdung, Ausbeutung, Vereinzelung. Es entstand eine Welt, völlig zivilisiert, völlig individualisiert, aber ohne geistiges Fundament. Eine Welt, die zur leichten Beute des zweiten Faschismus werden konnte, wie Elfriede Jelinek ihn beschreibt. Eine Welt, die das bekommt, was sie verdient: eine Metaphysik ohne Ziel, abgesehen von einem Exit-Plan für die Superreichen. Eine Metaphysik ohne Neugierde, also ohne die Frage nach dem Sinn unseres kollektiven Daseins. Eine transzendenzlose Metaphysik, die alles Geistige, Spirituelle verachtet — solange es nicht leerer, dekorativer Ritus ist, wie die orthodoxen Umzüge und Aufmärsche, die goldenen Hallen, wehenden Fahnen und martialischen Choräle, die die Autokraten so sehr lieben.

Sollen wir uns also verabschieden von der Idee des Tragischen? Sollen wir das Drama weiterhin verteidigen gegen die Rückkehr der Tragödie? Ich glaube, wir müssen erst lernen, das Tragische zu verstehen. Und hier kommt die Rolle, die Nietzsche der Kunst zugedacht hatte, in Anlehnung an die griechische Antike, die ja, als sie sich von den „alten“ Göttern abwandte, die Tragödie erfand, um den ontologischen Fragen nach Anfang und Ende, Sinn und Unsinn des Lebens einen neuen Ort zu geben.

Nietzsche wollte an die Stelle Gottes und der Metaphysik das setzen, was er in der „Fröhlichen Wissenschaft“ den „tollen Menschen“ und später — ein leider völlig idiotischer Terminus — den „Übermenschen“ nannte: fähig, aus dem Nichts heraus eine Mythologie, einen Glauben, eine Religion des Lebens zu schaffen. Eine Daseinsform, die die Leerstelle, die nach dem Tod Gottes entstanden war, mit etwas anderem füllt. Mit einer Art positivem Nihilismus: der Konfrontation mit dem Tragischen, mit der absoluten Ausgesetztheit unseres Daseins.

Nicht durch die Herrschaft des Dionysos, also nicht durch ritualisierte Autokratie. Aber auch nicht durch das, was ich an anderer Stelle den sozialdemokratischen Realismus genannt habe: die Hoffnung, mit Gott seien auch der Zorn und die Grausamkeit der Götter aus der Welt verschwunden, die Hybris der Herrscher, das Leid der Besiegten, die Notwendigkeit des Widerstands, der Liebe und kollektiver Sinngebung. Man mag vom „Willen zur Macht“ halten, was man will: Es ist die vielleicht stärkste Triebkraft des Menschen, wie wir ihn aus der Geschichte kennen. Schauen Sie sich die Gesichter der europäischen Zwerge an, wenn sie in Trumps Schloss zu Besuch sind: wie sie wie unter einer Höhensonne strahlen, magnetisiert von der Macht. Wie Macron sein bestes Englisch spricht. Wie das Zwerglein Merz sich freut, als Trump seine Sommerbräune lobt.

Ich behaupte, dass Europa es nie gelernt hat, den imperialen Geist abzulegen. Wie wir aus den griechischen Tragödien wissen: Es ist schwierig, vielleicht politisch unmöglich, den Verlust eines Imperiums zu verkraften. Denn der Staat — und da hatte Hegel recht — ist das vielleicht letzte Versprechen auf Ewigkeit, auf Unsterblichkeit, auf Sinn. Ich denke deshalb, dass wir, so säkular wir auch sein mögen, Gottes Tod nie wirklich akzeptiert haben, ihn nie als individuelle und gesellschaftliche Möglichkeit verstanden haben: als Beginn einer Extremkunst des Lebens. Als Prolog zur endgültigen Rückkehr des Menschen auf die Erde, als Wiederkunft aus unseren imperialen und metaphysischen Träumen in eine Welt, in der alles erlebt werden muss und nichts erobert, nichts erhofft. Als Beginn der Wiedergeburt der Gesellschaft und der Kunst aus der Idee des Lebens und seiner tragischen Verletzlichkeit.

Denn sind die Götter tot, dann heißt das vor allem, dass es kein Jenseits gibt: kein möglicher Fluchtpunkt des Lebens, kein Notausgang auf den Mars oder in einen „sinn-

vollen“ Tod. Dem setzt eine Religion des Lebens eine radikale Immanenz entgegen. Wie der französische Philosoph Bruno Latour es forderte: Nach Hunderten von Jahren, in denen sich der Mensch als extraterrestrisches Wesen verstand, müssen wir endlich landen, müssen wir auf unseren Planeten zurückkehren. Wie die tragischen Helden der Antike müssen wir mit unserer Kreatürlichkeit fertigwerden. Und hier kehrt auch die Heiligkeit des Lebens zurück, quasi als spirituelle Tautologie: Das Leben hat keinen anderen Sinn als das Leben selbst. Das war das, was Nietzsche den „Amor Fati“ nannte: die „Liebe zum Schicksal“, ein positiv gewendeter Nihilismus, der alles im Leben, einschließlich aller Unfälle und Zufälle, einschließlich Leid und Verlust als gut und notwendig erachtet. „Dem Dichter und Weisen sind alle Dinge befreundet und geweiht, alle Erlebnisse nützlich, alle Tage heilig, alle Menschen göttlich.“ Dieses Motto des amerikanischen Dichters Emerson hatte Nietzsche an den Anfang seiner Überlegungen zum Tod Gottes gesetzt, an den Anfang seiner „Fröhlichen Wissenschaft“.

Wie enden? Vergangenen Mai gründeten wir in Wien die „Republik der Liebe“. Ich werde Ihnen später mehr davon erzählen, doch die Idee zu dem Namen kam mir zu Beginn der RESISTANCE NOW! Tour, die heute hier im Segal Center Station macht. Es war im September 2024, in Amsterdam, und ich saß mit dem damals gerade erst von der slowakischen Regierung entlassenen Matej Drlička auf einem Panel. Wir sprachen über genau das gleiche Thema: die tragische Rückkehr des Faschismus.

Als wir zu den Publikumsfragen kamen, stand ein Mann auf, ein Slowake, und fragte: „Haben uns die Faschisten besiegt, weil wir zu nett waren, zu weich, zu höflich?“ Matej dachte nach und sagte dann: „Nein, denn das verteidigen wir ja: unsere Sanftheit, unsere Höflichkeit. Dafür kämpfen wir, für unsere Menschlichkeit. Und damit werden wir sie am Ende auch besiegen: mit der Kraft unserer Liebe.“

Milo Raus Rede ist Teil der RESISTANCE NOW-Kampagne. Weitere Informationen:
→ resistance-now-together.eu

Sie dachten, wenn sie so eine Liebe erleben würden, könnte sie das aus der Umklammerung der Schädigkeit des Lebens befreien.

Liebe könnte sie zu dem werden lassen, was Menschen sein könnten, wenn sie keine Menschen wären, leise, freundlich, ohne all die Widerwärtigkeiten dieser dauerausscheidenden, hasserfüllten Spezies.

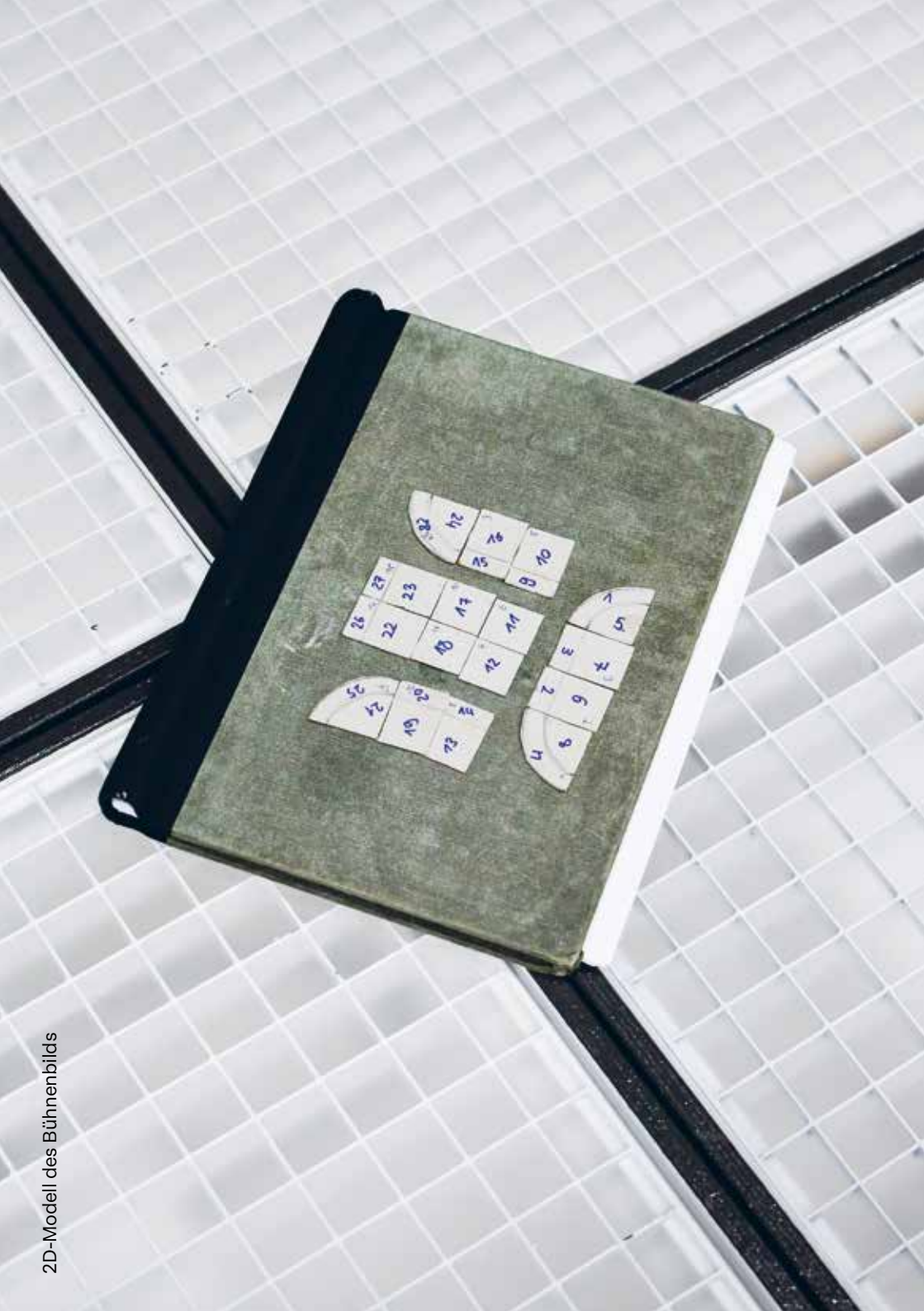
Früher. Als wir noch nicht an das Töten glaubten, glaubten alle an die Liebe.





Du weinst, übermüdet, natürlich, da sitzen die Gefühle locker, du denkst an früher, du denkst an die Stadt und die Leute, du denkst an die Geräusche der Brunnen in der Nacht, an Regen auf dem Kopfsteinpflaster, über das höchstens ein paar Betrunkene schlurften. Du denkst an Brücken, auf denen Verliebte standen, an Sterne am Himmel, du denkst an die Zeit, bevor alle einander hassten und anschrien.

Du denkst an Lenkwaffen, Streuwaffen, Schallwaffen, Flugwaffen, Wasserstoffwaffen, Penetrating Counter Air. Du denkst an Freiflächen und Weiden, Heugeruch und Kühe. Aber vielleicht waren das nur Bilder einer untergegangenen Zivilisation, die du irgendwo gesehen hattest.



Bildnachweis

Jeff Wall: „Fieldwork. Excavation of the floor of a dwelling in a former Sto:lo nation village, Greenwood Island Hope, British Columbia August, 2003. Anthony Graesch, Department of Anthropology, University of California at Los Angeles, working with Riley Lewis of the Sto:lo band.“ (2003)
Transparency in lightbox, 219,5 x 283,5 cm.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Jeff Wall.

Textnachweise

Alle großformatig gesetzten Zitate aus:
Sibylle Berg: „Ein wenig Licht. Und diese Ruhe.“

„Ich singe dir noch ein Lied.“ — Sibylle Bergs
„Ein wenig Licht. Und diese Ruhe.“ als
Plädoyer für die Alternativlosigkeit von
Kultur“ von Yunus Ersoy ist ein Original-
beitrag für dieses Heft.

„Die Wiedergeburt der Tragödie. RESIS-
TANCE NOW!“ von Milo Rau war Teil der
RESISTANCE NOW-Kampagne und wird hier
mit freundlicher Genehmigung des Autors
abgedruckt.

Impressum

Herausgeberin: Niedersächsische
Staatstheater Hannover GmbH,
Schauspiel Hannover
Intendant: Dr. Vasco Boenisch

Redaktion: Yunus Ersoy

Fotografie: Jörg Brüggemann, Ostkreuz

Gestaltung: Lamm & Kirch, Berlin;
Minka Kudraß, Schauspiel Hannover

Druck: QUBUS media GmbH

Gedruckt auf Recyclingpapier,
ausgezeichnet mit: Blauer Engel,
FSC® und EU Ecolabel zertifiziert.

Schauspiel Hannover
Prinzenstraße 9, 30159 Hannover
→ schauspielhannover.de

