

Miranda Jakiša

DIE EVIDENZ SREBRENICAS: OLIVER FRLJIĆ'S THEATERGERICHT IN *KUKAVIČLUK*

Theater und Gericht als kulturelle Praxis und performatives Geschehen gehen auseinander hervor. Der gemeinsame Ursprung von Theater und Gericht hat zuletzt die Kulturwissenschaften ebenso beschäftigt wie die postdramatische Theorie und Praxis.

Der Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann beschreibt in seiner paradigmatischen Studie *Postdramatisches Theater* das *theatron* der griechischen Antike als Orientierungs- und Fluchtpunkt der re-politisierten theatralen Praxis der Gegenwart. Das antike Theater und das antike Gericht teilten sich als produktive Begegnungs- und öffentliche Verhandlungsstätte ein und denselben Schauplatz, der allen Anwesenden Partizipationsmöglichkeiten einräumte. Das postdramatische Theater stellt an sich den Anspruch, im Sinne dieses antiken Vorbilds das theatrale Geschehen zu demokratisieren und den im Guckkastenprinzip des (bürgerlichen) dramatischen Theaters zur Passivität verdammten Zuschauer in seine ‚Verhandlungen‘ wieder einzubinden. In postdramatischen Theaterformen, die gerade südslawische Bühnen zur Zeit entscheidend prägen, offenbart sich ein verändertes Verhältnis des Theaters zum öffentlichen Raum (vgl. Primavesi 2004, 9) wie auch der Wunsch der Theatermacher, den Zuschauer wieder selbst über gemeinschaftliche Fragen „urteilen“ (Lehmann 2002, 19) zu lassen.

Wie eng Theaterspielen und Gerichthalten auch aus der Warte des Gerichts miteinander in Wechselbeziehung stehen, hat Cornelia Vismann eindrücklich als „theatrales Dispositiv“ des Gerichthaltens in ihrer Studie *Medien der Rechtsprechung* beschrieben. Die „Gerichtsbarkeit ist vollkommen den Bedingungen des Theaters angepasst“ (Vismann 2011, 17), hält sie fest. Das Entstehen des Gerichts aus der Versammlung um ein Ding, um eine strittige Sache also, hat „dem Gerichthalten performative Züge“ aufgeprägt (ebd.). Die strittige Sache muss, bevor über sie entschieden werden kann, für alle Anwesenden zunächst zur Darstellung gebracht, d.h. auf der Bühne des Gerichts den Beteiligten ‚vor Augen gestellt‘ werden.

Im Folgenden soll es mir um ein Vor-Augen-Stellen im zeitgenössischen südslawischen (postjugoslawischen) Theater gehen, das den strittigen Fragen der

politischen und gesellschaftlichen Gegenwart mit Formen des *Gerichtstheaters* begegnet. Vor-Augen-Stellen meint hier somit sowohl die auf Wiederholung basierende Vergegenwärtigung von Abwesendem, Verdrängtem und Vergangenen als auch die Vergegenwärtigung der Vergegenwärtigung, verstanden im Sinne der „Präsentifikation“ (Gumbrecht 2004) oder auch der „Vergegenwärtigung II“ (Mertens 2009, 9). Neben Seitenblicken auf Ivana Sajkos Inszenierungen ihrer eigenen Theatertexte soll im Fokus der nachfolgenden Überlegungen die postdramatische Arbeit des Regisseurs Oliver Frlijić in der erstmals 2010 auf die Bühne gebrachten Aufführung *Kukavičluk* (*Feigheit*) stehen. Frlijićs Stück steht hier stellvertretend für die Arbeit einer neuen „postpessimistischen“ (Bojan Munjin) Generation südslawischer Theaterregisseure, die mit neoavantgardistischem Elan ein engagiertes Theater ausrufen.

In der Verbindung, die Formen des Gericht-Haltens mit theatraler Praxis in *Kukavičluk* eingehen, spielen drei Ebenen der vergegenwärtigenden *evidentia* eine Rolle. Zuallererst sind es rhetorische Verfahren der Vergegenwärtigung überhaupt, die eine (strittige) Sache vor Gericht wie im Theater zur Darstellung bringen und sie performativ aktualisieren. Es geht dann im Wortlaut der Quintilianschen Rhetorik darum, das Publikum „gleichsam gegenwärtig in den Vorgang zu versetzen“, der zur Debatte steht, und es damit qua Macht der Rede durch konkretisierende Detaillierung zum Augenzeugen zu machen (Ueding 1994, 285). Dieses Vor-Augen-Stellen der Sache gehört in die *narratio* und dient in der gerichtlichen wie theatralen Rede der plausibilisierenden, zudem im Sinne der Parteimeinung affekterregenden Ausgestaltung des Sachverhalts. In Frlijićs Umsetzung wird dies mit der schlichten Evidenz Srebrenicas bewerkstelligt, für die ein Dokument, die Namensliste, in der Performanz des Verlesens zur Vergegenwärtigung selbst wird („3. Die Evidenz Srebrenicas“).

Zweitens führt das Theater spätestens seit den historischen Avantgarden den Zuschauer als aktiven, bewussten und ermächtigten Teilnehmer der Aufführung immer wieder in Situationen vergegenwärtigter Gemeinschaftlichkeit zurück („2. Zuschauerzeugen“). Hier geht es nicht mehr nur um das energeische und energetische Nach- und Wiedererleben des ‚Tathergangs‘, es geht darum, sich gegenseitig als anwesend zu erfahren und sich, mit vernehmbaren Stimmen versehen, wechselseitig anzuerkennen. Die Theorie der Postdramatik idealisiert (theoretisch mit Rancières „Aufteilung des Sinnlichen“ aufgerüstet) das antike Gerichthalten als Praxis gemeinschaftlicher Verantwortungsübernahme. Das Gerichtssetting wird zur Vorlage für das Ausgestalten des Theaterraums zum Raum der Begegnung – eine Erweiterung, die sich entlang der „Theatron-Achse“ (Lehmann 1999) zwischen Zuschauerraum und Szene vollzieht. In der Durchbrechung der Vierten Wand des dramatischen Theaters durch Vergegenwärtigungsverfahren, die die Zeugenschaft des Publikums zur bewussten, gemeinschaft-

lichen Erfahrung im ‚Hier und Jetzt‘ machen, soll politische Mitverantwortung aktiviert und zum integralen Bestandteil des Theaters gemacht werden.

Und drittens bietet das theatrale Dispositiv des Gerichts sich durch seine Strukturparallelität von vornherein für eine Übertragung des Gerichts ins (engagierte) Theater an („1. Gerichtstheater/Theatergericht“). Wenn der Richter als Regisseur der Gerichtsaufführung (Vismann 2011, 17) die Rollen aller am Gericht Beteiligten kontrollieren und in Szene setzen kann, ist es dann nicht auch am Regisseur, wenn nötig, per Aufführung Gericht zu halten? In einem solchen Gerichtstheater der fingierten Augenzeugenschaft spielen sowohl der Zuschauer als Zeuge, das Publikum als Öffentlichkeit wie auch die Mittel der Darstellung bei der Beweisaufnahme und Falldarstellung erneut eine, nunmehr gedoppelte, Rolle – als Teil des Gerichts und als Teil des Theaters. Ich beginne also, die Reihenfolge umkehrend, hinten bei der wechselseitigen Vergegenwärtigung des jeweils anderen durch das Theater und das Gericht.

1. Gerichtstheater / Theatergericht

Die Theaterförmigkeit des Gerichts selbst ins Gericht zu nehmen bleibt, Cornelia Vismann zufolge, dem Theater, aus dem das Gericht hervorgeht, vorbehalten (2011, 38ff.). Auch lässt sich natürlich nie eindeutiger als per Gerichtsaufführung eine strittige Sache in Szene setzen und kaum direkter Anklage erheben. Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug* stellt für Vismann den Prototyp für die Übertragung des Gerichts ins Theater und für die Inszenierung einer Anklage dar. An Kleists Theaterstück wurde so manches Mal exemplifiziert, dass „nichts näher [liegt], als das Geschehen von der einen auf die andere Bühne zu verlagern“ (Vismann 2011, 38), keinesfalls jedoch, um das bloße Verurteilen und Gerichthalten zu doppeln, sondern um das Wesen des Theaters wie das Wesen des Gerichts in der Verschiebung auszuleuchten. Auf zeitgenössischen Bühnen hat das Gericht wieder einmal Konjunktur, und zwar gerade da, wo es um das jeweilige Wesen der performativen Praxis geht, sei diese nun Performance, Postdramatisches Theater, Reenactment oder Aktion: Das deutschschweizerische Theaterprojekt Rimini-Protokoll nahm sich 2004 mit „Zeugen! Ein Strafkammerspiel“ das Theater der Moabiter Justiz vor, Milo Rau brachte mit *Die letzten Tage der Ceaucescus* 2009 den Prozess gegen den rumänischen Diktator als Reenactment auf die Bühne und 1999 verurteilte Anatolij Osmolovskij gemeinsam mit der Gruppe „Regierungsunabhängige Kontrollkommission“ in einer aufsehenerregenden Performance und in der Manier Stalinistischer Schauprozesse Oleg Kireev (vgl. Sasse in diesem Band und Sasse 2009, 351ff.).

Oliver Frlićs Aufführung *Kukavičluk*, im Dezember 2010 in Subotica in der Vojvodina an der serbisch-ungarischen Grenze erstaufgeführt, hält nun ein Gerichtstheater ab, das offensichtlich in der verhandelten und dargestellten Sache

eklatanten (im wörtlichen Sinne von *éclat* = Lärm, plötzlicher Krach) Klärungsbedarf reklamiert. In dem provokanten Stück, das auf dem renommierten Theaterfestival *Sterijino Pozorje* 2011 in Novi Sad mit dem Preis für die beste Aufführung und dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet wurde, findet nicht nur ein Gericht auf der Bühne statt (Theatergericht), die Aufführung selbst inszeniert ein regelrechtes Tribunal¹ (Gerichtstheater) im Theatron, dem erweiterten Zuschauerraum. Die Gerichtsrollen (Richter, Kläger, Angeklagter, Zeugen, Öffentlichkeit), die die Schauspieler, der Regisseur, das Publikum und die Gemeinschaft aller Anwesenden im Theater in dieser Gerichtsaufführung zugewiesen bekommen, rotieren laufend, so dass die Aufführung auch nie zur schlichten Verschiebung von einer Bühne auf die andere, zur Deklassierung also des Theaters zum Gerichtssaal gerät. Stattdessen bleibt das Theater des Gerichthaltens (Gerichtstheater) in der Aufführung durchweg mit dem Gerichthalten des Theaters (Theatergericht), die theatrale Form mit der ‚strittigen Sache‘ verschränkt. Kollektive Schuld, Verantwortungsverweigerung und prekäres Erinnern, die zentralen Themen, die *Kukavičluk* antastet, lassen sich in der Aufführung, die im Wechsel Theatergericht und Gerichtstheater ist, nie von der Anklage an das Theater selbst trennen.

Mit Akzent auf das Gerichtstheater beginnt *Kukavičluk* mit der unter Tränen hervorgestoßenen Aussage einer einzelnen Darstellerin in Form eines Prologs, dass alles, was in der Aufführung gesagt werden wird, weder der Wahrheit noch der Meinung der Beteiligten entspricht. Sie und die übrigen Schauspieler seien vom namentlich genannten Regisseur, Oliver Frlijić, gezwungen worden, diese Sätze auszusprechen. Die Aufführung setzt somit mit der Rahmung von Theater ein und spielt auf die postdramatische Abkehr von ‚König Text‘ (Lehmann 2004a) an, die Schauspieler nicht als Unbeteiligte und wortgetreu eine feststehende Textvorlage Ausagierende verstehen will. Doch die emotionale Klage deutet zugleich auch in eine andere Richtung, die erzwungener Aussagen vor einem öffentlichen Gericht. Die a priori Problematisierung der Schauspielerrolle im Theater, die hier geschieht, wird nicht zuletzt dadurch, dass die Darsteller in *Kukavičluk* später auch als Zeugen der Geschehnisse in Serbien in den 1990er Jahren auftreten werden, zur Problematisierung der Rollen vor Gericht. Wenn Aussagen von der Rolle des Sprechers in der Aufführung abhängig sind, so hat auch die Zeugenaussage in der Gerichtsaufführung nicht den Wahrheitsfindungswert, den ihr das Gericht einräumt? Die Einzelstimme im Prolog setzt fort, alle stünden hier ja vor Gericht, aber kollektive Schuld „eines ganzen Volkes“ könne es doch gar nicht geben. Die damit eingeführte ‚Schuld Serbiens‘, die das Publikum mit einschließt (*Kukavičluk* wurde nur in der Vojvodina in Subotica und in Novi Sad aufgeführt), wird als Thema der Aufführung in der ersten Szene (nun mit dem Akzent mehr auf dem Theatergericht) deutlich her-

¹ Vom Unterschied zwischen Gericht und Tribunal wird noch zu sprechen sein.

ausgestellt. Weitere sieben Darsteller betreten die Bühne und wiederholen wortgetreu (brüllend und im Chor) Miloševićs berüchtigte Gazimestan-Rede. Dabei hält jede/r ein Milošević-Plakat in den Händen.

Miloševićs Rede, die der Internationale Gerichtshof ICTY in der Untersuchung gegen den Angeklagten ins Feld führte, dient hier auch dem Gerichtstheater als Dokument der Beweisaufnahme und zugleich als Vergegenwärtigungsszenario für unliebsame gemeinsame Erinnerungen im Aufführungsraum des Theaters. In einer *translatio temporum* wird Vergangenes als Gegenwärtiges auf die Bühne geholt und die Person Miloševićs in einer Mischung aus *prosopopeia* und *fictio personae* (sprechen die Plakate oder ein re-animierter Milošević?) den Zuschauern vor Augen gestellt. Als „Katachrese des Gesichts“ (Menke 1997, 229) gibt Milošević hier einem noch Unbenannten, der Schuld und der Verantwortung für Geschehenes, ein Gesicht. Am Beispiel des damaligen Staatspräsidenten, dessen Verfahren in Den Haag urteilslos eingestellt wurde musste, weil er 2006 in Gefangenschaft starb, hat auch Peter Handke die Natur der Zeugenschaft und das „außer Kontrolle geratene Schuldspruchtheater“ (2006, 18) ins Visier genommen. Das Gericht um Milošević „spielte Welttribunal“ (2006, 19) und hätte als inszeniertes „Großes Welttheater“ „wie jedes Theater“, so Handke, bestenfalls nebenbei „diese oder jene Wahrheit mit sich“ (ebd.) gebracht. Handkes polemische Prozessbeobachtung, die er in *Rund um das Große Tribunal* (2003) und *Die Tablas von Daimiel* (2006) festgehalten hat, steht im erklärten Widerspruch zu Madeleine Albright's vielzitiertem Ausspruch anlässlich der Einsetzung des Tribunals: „This is no victor's tribunal, the only victor here is truth.“

Handke, der den Wortlaut in späteren Interviews relativiert, spricht in seinen Schriften zum Jugoslawientribunal dem ICTY, das „falsch ist und falsch bleibt“ (Handke 2005, 30), jegliche Legitimität als Gericht ab („keinerlei Rechtsbasis“; Handke 2005, 12). Jürgen Brokoff hat an eben den Tribunal-Texten Handkes herausgestellt, dass sie die ambivalente Struktur zwischen ordentlichem Gericht und ‚Welttribunal‘ vorführen. Handke setze letztlich einen doppelten Tribunalbegriff um, der einerseits das um eine außergerichtliche Öffentlichkeit erweiterte Tribunal „als das falsche Gericht“ (Handke 2005, 30) ablehnt, andererseits aber Handke literarisch zum „Befürworter einer Tribunalisierung“ erhebt, denn seinen Texten ginge es, wie dem Tribunal als solchem, um den Kampf um Wahrheit.² Brokoff folgt hier Vismann's Unterscheidung von Gericht und Tribunal, in denen jeweils das agonale oder das theatrale Dispositiv vorherrscht.

Die Unterscheidung von Gericht und Tribunal, die Handke an der Trennlinie zwischen Legitimität und Selbstermächtigung entlang für Serbien zieht, ist auch

² Jürgen Brokoff: „Übergänge. Literarisch-juridische Interferenzen bei Peter Handke und die Medialität von Rechtsprechung und Tribunal.“ Vortrag und bisher unveröffentlichtes Manuskript zur Tagung „Tribunale“, die in Bonn im April 2012 stattgefunden hat.

für Frlijićs Theatergericht von Bedeutung. Das Tribunal als adhoc-Gericht bleibt stets von einer gewissen Voreingenommenheit gebrandmarkt, die daraus hervorgeht, dass das Tribunal ‚außerrechtlich‘ ist, d.h. nicht bestehendes Recht anwendet, sondern im Nachhinein Recht setzt (vgl. Vismann 2011, 160-163). Das Tribunal, für das eine Öffentlichkeit konstitutiv ist, will entmachten. Es weiß bereits vor jeglicher Verhandlung, wie diese auszugehen hat. Ein Tribunal – man denke nur an die Nürnberger Prozesse – macht auch „einem überwundenen Regime den Prozess“ (Vismann 2011, 161) und erklärt dessen Justiz selbst zum Gegenstand des Verfahrens. Und eben hier offenbaren sich zwei zentrale Überschneidungen von Tribunalorganisation und postdramatischem Theater, die *Kukavičluk* in den Fokus des Gerichtstheaters rückt: die wesenhafte Rolle der Zuschauergemeinschaft als Öffentlichkeit und die Abkanzlung eines falschen Regimes. Ging historisch das ursprüngliche Tribunal, abgehalten im Freien durch einen Tribun und die interessierte, anwesende, potentiell stets erweiterbare Öffentlichkeit in das im geschlossenen Raum stattfindende ordentliche Gericht über, so machte das Theater im 20. Jh. den entgegengesetzten Anlauf. Davor aber folgte das Theater dem Gericht und endete, von Bert Brecht und Erwin Piscator prominent kritisiert, als geschlossener Guckkasten. Das Gericht, das die Teilnahme an seinen Verhandlungen reglementiert und Zuschauer nur als Unbeteiligte (wer spricht, wird des Gerichtssaals verwiesen) zulässt, hat Ähnlichkeit mit dem Drama des bürgerlichen Theaters, das durch den Vorhang, die Beleuchtung und die Geschlossenheit seiner Abläufe den Zuschauer vom Theatergeschehen trennt. Die Postdramatik hingegen re-tribunalisiert; sie versucht eine große, partizipierende Öffentlichkeit performativ etwa durch Aufführungsorte im Freien oder durch an das Publikum gerichtete Aktivierungsstrategien zu erschaffen, die bis hin zur Bedrohung des anwesenden Publikums reichen können.

Frlijićs Theatergericht erweist sich bei näherer Betrachtung tatsächlich als Gericht mit Tribunalstruktur, das einerseits die ‚Tribunalisierung‘ als theaterhistorisch notwendige und willkommene Erweiterung der Mitentscheider feiert (Publikumsinvolvierung),³ zugleich jedoch das überhebliche Welt-Tribunal und die Tribunalisierung als kollektiv (traumatische) Erfahrung einer Region theatral zur Verhandlung stellt. Die Theatralität des Internationalen Strafgerichtshofs ICTY, des International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, wird dabei auf eine Weise ausgestellt, dass sie auf das Urteilen im Theater zurückfällt. Das Gericht im Theater dient somit der Vergegenwärtigung der Theatralität des Gerichts wie der Vergegenwärtigung des Theaters als Ort der Urteilsfindung und des Schuldspruchs. Wenn Kleist in *Der zerbrochene Krug* das Theater über die Gerichtsform verhandelt, so dient Frlijić die Gerichtsform des Tribunals dazu, in *Kukavičluk* neben der postdramatischen Selbstverpflichtung zur Zuschau-

³ Zur Einbeziehung des Zuschauers ins Theater siehe Erika Fischer-Lichte 1997.

ereinbindung auch die Grenzen dieses postdramatischen Theatron-Mantras aufzuzeigen. Ein Theater-Gericht, das sich illegitim und selbstgerecht unzulässige Freiheiten herausnimmt, kann eben selbst auch zum Tribunal ‚verkommen‘.

2. Zuschauerzeugen

Wie unangenehm Theater für den Zuschauer, die Darsteller und den Aufführungskontext werden kann, dafür steht im nachjugoslawischen Theater gerade Oliver Frlić wie kein anderer: Die Zuschauerbrüskierung ist, wie die politisch-gesellschaftliche Intervention, kalkuliert und in seinen Aufführungen weitaus vorhersehbar. Zuschauer verlassen (wegen gleichgeschlechtlicher Küsse, anti-nationalistischer Statements, pädophiler Priesterfiguren, Requisiten aus rohem Fleisch etc.) empört Frlićs Vorstellungen, seine Inszenierung von Euripides' *Bakchen* in Split wurde vom Intendanten Milan Štrljić (wenn auch nur für wenige Stunden) verboten und vom bosnischen Schauspieler und Kultusminister des Kantons Sarajevo, Emir Hadžihafizbegović, erhielt Oliver Frlić publik gewordene Drohanrufe, weil er dessen O-Ton aus den 1990er Jahren für ein Theaterprojekt verwendet hat. Während diese Art von kalkuliertem Einspruch mehr auf die Zurschaustellung ‚unzulässiger‘, tabuisierter politischer und gesellschaftlicher Inhalte und Haltungen baut,⁴ interessiert *Kukavičluk* zusätzlich die Frage der operablen und zulässigen Form, in der der Zuschauer zum Zeugen von im Theater ausgesprochenen ‚Wahrheiten‘ gemacht wird.

Kukavičluk, das wie die meisten gegenwärtigen postjugoslawischen Aufführungen die sekundäre Augenzeugenschaft (des Theaterzuschauers) in Beziehung zur primären Augenzeugenschaft (des Zeugen historischer Ereignisse) setzt,⁵ scheut sich nicht, zugleich die Begrenztheit des theatralen Bezeugens kritisch aufzugreifen, das zuletzt großen Zuspruch sowohl auf der Bühne als auch in den Theaterwissenschaften erfahren hat. „Theater schafft Zeugen“, schreibt Sybille Krämer (2005, 19) und meint damit den postdramatischen Anspruch, das Theater als „öffentlichen und zugleich politischen Schauplatz“ und als „ereignishaft Begegnung von Akteuren und Zuschauern“ wieder einzusetzen (Primavesi 2011, 47).

Der Zuschauer, der zum teilnehmenden Zeugen gemacht wird, hat Mit-Verantwortung für das, was er/sie leibhaftig erfahren, mit eigenen Augen und Ohren wahrgenommen hat. Das gilt für die Theater- wie Geschichtserfahrung gleichermaßen. Frlić setzt an dieser, mittlerweile etablierten Vorstellung an, dass das

⁴ Frlić hat sich mehrfach in Interviews zur Zurückgebliebenheit des kroatischen und allgemein nachjugoslawischen Publikums geäußert, dem im internationalen Vergleich kaum etwas zuzumuten sei und gerade daher zugemutet werden muss.

⁵ Weitere Beispiele sind hier u.a. die Aufführungen Selma Spahićs, Dino Mustafićs, Borut Šeparovićs oder Biljana Srbljanovićs.

Gewahr-Werden seiner selbst über den Vergegenwärtigungsprozess des Publikums auch das Theater als Spielort in die Aufmerksamkeit rückt. Das solchermaßen in den Fokus geratende Theater kann auch nicht mehr außerhalb eines gesellschaftlichen Kontextes wahrgenommen werden. Die per Partizipation fühlbar gemachte Gegenwart muss – folgt man den Diskussionen der Theatermacher und Performancekünste – im Verlauf der Aufführung dann aber ‚auseinanderbrechen‘, um nicht bloße Entlarvung, nicht schlicht öffentliche Entrüstung über das Gezeigte zu sein (Lehmann 2002, 21). Nur in der „Unterbrechung“ seiner selbst kann das postdramatische Theater, dem Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann zufolge, zum wirklich Politischen finden, indem es eben nicht einfach politische Themen inszeniert, sondern die „trügerische Unschuld des Zuschauers“ stört und diesen die „schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteilens erfahren lasse“ (2002, 19). Über das Wie der Darstellung, nicht über das Angreifen von Missständen, werde dann der „Kern der Sozialität selbst“ (Lehmann 2002, 21) kritisch offengelegt. Diese, doch deutlich an die Brechtsche Tradition anknüpfende Idealisierung des politischen Einflusses von Theater erfährt für nachjugoslawische Bühnen sogar noch eine Zuspitzung durch den allgegenwärtigen Anspruch an die Künste, widerständige Gegenorte zur prekären Gegenwart anzubieten.

Avanciert theoretisiert hat die Frage des Dissenses in der Kunst Jacques Rancière, auf den die Debatte im Theater stets bezogen bleibt. Im aus *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (2000) entwickelten Verständnis von Postdramatik als politisch und gesellschaftlich verpflichtetem Theater, verlangen Bühnen von sich, „Unrecht sichtbar zu machen“ (Bandi/Kraft/Lasinger 2012, 174). Rancière, an dem sich die komplette gegenwärtige Theatergeneration der in den 1970er und 80er Jahren Geborenen abarbeitet, macht in *Die Aufteilung des Sinnlichen* einen Unterschied zwischen „Politik“ als sichtbar gemachtem Dissens und „Polizei“, die den Raum alles Sag- und Machbaren ordnet und allen Plätze in dieser Ordnung zuweist. Was gemeinhin unter Politik gefasst wird, entspricht in Rancières Terminologie der „Polizei“. Es ist eben diese „Polizei“, die der Gleichheit im erzwungenen Erhalt von Konsens Unrecht tut. Konsens erfordert schließlich stets Ausschluss. Rancière verlangt nun von der Kunst, die Konturierung und Verschiebung der Grenze zwischen den von der Ordnung Vorgeesehenen und den von ihr Ausgeschlossenen als ständigem Prozess. Aufgabe der Kunst, die sich so verstanden nicht von Politik trennen lässt, ist es für Rancière entsprechend, nicht politisch im Sinne einer engagierten Kunst zu sein, sondern das Potential ihrer „prinzipiellen Unerfüllbarkeit“ für einen kurzen Augenblick erfahrbar zu machen. Nur darin hat sie emanzipatorischen, wahrhaft politischen Charakter und setzt die fundamentale Gleichheit aller, die nicht Ziel, sondern Voraussetzung von Politik ist, stets aufs Neue wieder ein. Für Frlijić

stellt Rancières ‚Kunst in der Verantwortung‘ einen zentralen Referenzpunkt in seiner postdramatischen Bühnenarbeit dar.⁶

Wie, fragt *Kukavičluk*, gehen die Darstellung des Prekären, der Kriegsverbrechen, der traumatischen Transformationen mit dem per Theatermittel herzustellenden Ausnahmezustand einer ästhetischen Unterbrechung Hand in Hand? Kann Theater den utopischen Verheißungsmoment prinzipieller Unerfüllbarkeit tatsächlich aufblitzen lassen, ohne zugleich auch ‚Polizei‘ zu werden? Auf welche Weise soll Theater politisch werden, ohne politische Inhalte zur Darstellung zu bringen? Und: Kann der Zuschauer überhaupt zum emanzipierten, selbstverantwortlichen Teilnehmer von Aufführungen im Sinne des postdramatischen Anspruchs gemacht werden?

Erika Fischer-Lichte hat in *Ästhetik des Performativen* mit dem systemtheoretischen Begriff der ‚autopoietischen feedback-Schleife‘ umschrieben, auf welche Weise ethische Kategorien über Formen der hergestellten, zugelassenen oder erzwungen Zuschauerpartizipation seit den Sechzigerjahren und vermittelt über die Performancekunst Einzug ins Theater hielten (2004, 63ff.). Das Publikum dynamisiert in der feedback-Schleife durch steten Rollenwechsel der Mitwirkenden das Subjekt-Objekt-Verhältnis im Theater mit. Dafür muss es seiner selbst als an der Aufführung beteiligt gewahr werden; Teilnahme wird somit nicht schlicht vorgeführt, sie wird in der Präsenz erfahrbar gemacht. Gegenwart wird als ‚gedehnter Augenblick‘ in der Performanz erlebbar, um dann als singuläres, unwiederholbares Ereignis vom Zuschauer bezeugt zu werden (vgl. dazu *liveliness*, Lehmann 2004b).

Die Herstellung von Gegenwärtigkeit, von Präsenz gehört somit zu den zentralen Vorhaben und ist zugleich auch ein Effekt des Performativen und der Konzeption von Postdramatischem Theater. Auch in der Bühnenarbeit und den Theatertexten der Zagreber Theaterautorin und Dramaturgin Ivana Sajko wird deutlich sichtbar, wie das Evidenz-Potential von Theater die fiktive Augenzeugenschaft des Publikums hervorbringt und diese sekundäre Zeugenschaft selbst postdramatisch ‚vor Augen stellt‘. Gerade darin wird die Zeugenschaft im Theater zum evidenten, zum Unzugängliches vergegenwärtigenden Mittel tatsächlicher Erfahrung und Zeugenschaft. Einerseits vergegenwärtigt die Zuschauerschaft sich selbst als verantwortliche Gemeinschaft im Theater und zugleich wird andererseits die vom Ableiten ins Unzugängliche bedrohte Erfahrung des Einbruchs von Krieg und Ausnahmezustand im erweiterten Theaterraum aktualisiert.⁷ Die Quasi-Zeugenschaft der theatralen Situation vergegenwärtigt die echte Zeugenschaft als Verdrängtes und als Vergessenes, nicht (nur), weil sie die Ereignisse anschaulich vor das geistige Auge holt, sondern weil sie die

⁶ In Vorträgen und Beiträgen in Theaterzeitschriften setzt sich Oliver Frlić auch jenseits der Bühne mit der Frage des politischen Theaters auseinander, vgl. Frlić 2011.

⁷ Ausführlich ist Sajkos Geschichts- und Kriegstheater dargestellt in Jakiša 2013.

location – den Ort der ereignishaften Begegnung von Akteuren und Zuschauern – selbst zur geschauten Szene werden lässt.

Einen solchen Zuschauer, der sich selbst beim Wegsehen ertappt und somit selbst erkennt, hatte Frlijić noch 2008 in der aufsehenerregenden Aufführung *Turbofolk*, einer das Anarchistische in Bild und Ton setzenden Inszenierung der postjugoslawischen, gewaltgeladenen „Stressgemeinschaft“ (Sloterdijk), auf die Bühne gebracht. Unter hämmerndem Turbofolksound wird im Stück vergewaltigt, geschlagen, entbunden, gebrüllt, um am Ende der affektgeladenen Aufführung dem Publikum leere Ränge als eigenes Spiegelbild vorzuhalten. Während in *Turbofolk* noch die Einsicht produziert werden sollte, dass jene, die alles hätten sehen können, nicht ‚anwesend‘ waren (und sind), rollt das Theater Frlijićs in *Kukavičluk* die bekannten postdramatischen (Partizipations-)Strategien in einer Reflexion auch des eigenen Vorgehens in vorhergehenden Aufführungen von hinten her auf. *Kukavičluk*, das nicht mehr einfach beim emphatischen Aufruf zur Teilnahme stehen bleiben will, zieht verschiedene Register der Zuschauerinvolvierung. Dabei invertiert das Theatergericht den Gerichtsablauf, indem zu Beginn Schuldsprüche stehen, die Falldarstellung und das Hören der Zeugen aber erst anschließend stattfinden, um am Ende in der Srebrenica-Szene, auf die ich noch zu sprechen komme, bei der Verlesung einer Anklage stehen zu bleiben.

In *Kukavičluk* werden mehrfach Zeugen gehört, die kollektive und lokal spezifische Erfahrungen der Zuschauergemeinschaft vergegenwärtigen.⁸ So geben alle Akteure in teil-biographischen Statements Auskunft darüber, wie sie das NATO-Bombardement Serbiens erlebt haben. Auch äußern sich alle in persönlichen Zeugnissen, teilweise Geständnissen, zu Situationen, in denen sie Diskriminierungen von Ungarn in der Vojvodina erlebt oder selbst rassistische Übergriffe auf diese ausgeführt haben. Die Aussagen machen eine Palette auf, die für jeden Zuschauer aus der Vojvodina ein gewisses Wiedererkennungs- und

⁸ Für *Kukavičluk* stellt sich wie für die anderen Theaterprojekte Frlijićs die Frage, ob sie außerhalb des sie betreffenden kulturellen Kontexts überhaupt aufführbar sind. So ist diese Aufführung, in der ungarischsprachige Passagen vorkommen, gezielt an das Publikum in der Vojvodina/Serbien gerichtet, *Preklet naj bo izdajalec* richtet sich an ein dezidiert slowenisches Publikum, während *Pismo iz 1920* letztlich nur in Bosnien auf die für das Verstehen der Aufführung notwendigen lokalpolitischen Kenntnisse bauen kann. Interessant an Frlijićs Lokalspezifität ist, dass er seine Partikularstücke über den gesamten nachjugoslawischen Raum verteilt und darin an die gesamtjugoslawische Tradition des KPGT im Rahmen seiner postjugoslawischen Möglichkeiten anschließt. Die jugoslawische Theatergruppe KPTG wurde 1977 in Zagreb gegründet und entwickelte sich vom Einzelprojekt zu einer regelrechten Theaterbewegung. Konform mit der jugoslawischen Kulturpolitik verfolgte sie das Ziel, mit einer gemeinsamen Kulturproduktion den Zusammenhalt eines dezidiert jugoslawischen, Volkszugehörigkeiten übergreifenden Publikums zu stärken. Die Gruppe bestand aus Mitgliedern aller ehemaligen jugoslawischen Teilrepubliken. Das KPGT wurde 1996 in Belgrad von Ljubiša Ristić (kontrovers) neu gegründet. *Kukavičluk* enthält mehrere direkte Referenzen auf das KPGT und seine Geschichte.

Identifikationspotential hat. Die zentrale Botschaft hier ist, dass wir, das anwesende lokale Publikum, es sind, die zur Aufführung kommen, die eine Bühne erhalten, die dargestellt, aber auch zur Teilnahme aufgefordert werden.

Das Stück forciert darüber hinaus Partizipation, indem jeweils bedrängten Zuschauern ein öffentliches, politisches Statement abgerungen wird. Die vergegenständlichende Wirkung des Theatron zeigt hier seine dunklere, unter Öffentlichkeitsdruck stellende Rückseite. Frlić lässt einen der Darsteller mit Mikrofon ausgestattet über die Ränge springen und zufällig ausgewählten Zuschauern Fragen zu ihrem favorisierten politischen Lager, zu ihren Ansichten über Homosexualität und ethnische Minderheiten oder zur Akzeptanz des Internationalen Gerichtshofs in Den Haag stellen. Die Auswahl der gestellten Fragen macht deutlich, dass es um ein plakatives Vergegenwärtigen der prekären gesellschaftlichen Gesamtverfassung in Serbien geht. Das Vorgehen erzwingt dabei die Aussagen und ruft damit das internationale Tribunal in Den Haag auf den Plan, das nach Ansicht der Mehrheit in Serbien allen unverhältnismäßig zu Leibe rückt, was in der Aufführung mehrfach erwähnt wird. In der Interview-Aktion werden nicht nur die befragten Zuschauer, die sich den anderen Zuschauern ausgeliefert sehen, unter Druck gesetzt, das ‚Richtige‘ zu sagen, auch die Nicht-Befragten müssen sich stets sorgen, als nächste an der Reihe zu sein. Statt der sich wechselseitig anerkennenden, ermächtigenden Zuschauergemeinschaft kreiert die Aufführung an dieser Stelle eine sich gegenseitig ausgelieferte Zuschauerschaft. Dabei steht die Frage, was denn die richtige, von der Gemeinschaft akzeptierte Antwort jeweils sein könnte, mit sichtbarer Präsenz im Raum, so dass erneut der Status von Wahrheit zur Disposition steht. Antwortet man mit der von einer serbischen Mehrheit vertretenen Auffassung, die Akzeptanz beim durchschnittlichen Sitznachbarn finden könnte, die aber nicht mit einer ‚politisch korrekten‘ deckungsgleich ist? Tatsächlich antwortet die Mehrheit der Befragten in diesem Sinne aufschlussreich: Sie sind für Vojislav Šešelj (bosnisch-serbischer Ultranationalist, seit 2006 in Den Haag vor Gericht) und gegen das ICTY, sie haben vorgeblich nichts gegen Kosovo-Albaner und sind in der Frage der Schwulenakzeptanz gespalten.⁹ Die Interviewsituation macht der Zuschauerschaft die eigene doppelgesichtige Identität gewahr; sie vertreten

⁹ Die Fragen, die dem Publikum gestellt werden, lauten: „Würden Sie die Unabhängigkeit Kosovos im Austausch für ein Gehalt von 3000 Euro anerkennen?“, „Ist das Kosovarische Szenario auch in der Vojvodina denkbar?“, „Würden Sie einen hohen Posten annehmen, wenn Sie zwischen einem Homosexuellen und einem Albaner sitzen müssten?“, „Glauben Sie, dass die Serbisch-Orthodoxe Kirche eine Hauptquelle der Macht ist?“, „Haager Tribunal – dafür oder dagegen?“, „Würden Sie in einem Restaurant, in dem das Bild Ratko Mladićs hängt, essen?“, „Vojislav Šešelj oder Madeleine Albright?“, „Würden Sie bei Präsidentschaftswahlen einem Kandidaten Ihre Stimme geben, mit dessen Ansichten Sie vollkommen übereinstimmen, der aber von der Nationalität her Roma ist?“, „Gehört Ceca Ražnatović [Turbofolk-Sängerin und Witwe des Kriegsverbrechers und Hooligans Arkan] ins Gefängnis?“.

‚serbische Durchschnittsansichten‘ und sind doch zugleich eine versierte, gebildete Öffentlichkeit, die als Theaterzuschauerschaft auch unter dem Druck des kultivierten ‚Welttribunals‘ steht. Jene, die sich homophob oder nationalistisch äußerten, mussten sich entweder durchringen (zumindest aktiv entscheiden), eine politisch nicht korrekte Antwort öffentlich zu äußern. Oder aber, und auch dies wird fühlbar/sichtbar, sie äußern eine Meinung, die (wie zu Beginn der Aufführung angekündigt) nicht der eigenen, sehr wohl aber der einer statistischen Mehrheit entspricht. Das Auseinanderklaffen von global anerkannter und ‚zurückgebliebener serbischer‘ Haltung und von eigener vs. unter Druck der Gruppe geäußelter Meinung könnte (den Anwesenden) nicht deutlicher werden.

Einzelne Zuschauer suchen sich dieser peinlichen Befragung zu entziehen, indem sie mit dem expliziten Satz: „Ich nehme an dieser Aufführung nicht teil“ antworten. Diese Antwortverweigerer produzieren nun den für *Kukavičluk* entscheidenden performativen Widerspruch. Ausgerechnet diese Verweigerer sind es ja, die zuletzt das Verweigerte vollziehen (vgl. Fischer-Lichte 2004, 66), die also zu wirklichen Mit-Akteuren im Theater werden. Ihre Teilnahmeverweigerung expliziert das performative Erzwingen von Zuschauerpartizipation und von Rollenwechsel im Theater. Vor allem sie beteiligen sich tatsächlich am Aushandeln von Beziehungen zwischen Anwesenden, Zuschauern und Akteuren und sie entlarven mit ihren Antworten auch die Partizipationsstrategie als das, was sie (eben auch) ist: eine anmaßende Tribunalisierung. Der Einbindung des Zuschauers, das führt *Kukavičluk* vor Augen, unterliegt ein pädagogisch-umerziehender Impetus, der der Demokratisierung des Events Theater letztlich diametral entgegensteht und vom besseren Wissen einer lenkenden Instanz, des Regisseurs und Theaterrichters, ausgeht. Mit Gewalt erzwingt dieser in der Aufführung Aussagen, die den Zuschauer zum performativ beteiligten Zeugen, hier zugleich aber auch zum Zeugen der eigenen Meinungsunfreiheit macht. Ganz im Gegensatz zum postdramatischen Theatron-Mantra steht somit plötzlich, was als Ermächtigungsschauplatz konzipiert ist, auch für ein Ohnmachtsszenario.

Die Aufführung *Kukavičluk* ringt als selbstermächtigtes Theatergericht neben den Zuschauern auch den Darstellern Zeugenaussagen ab. Dokumentarische, aus den privaten Schauspielerbiographien genommene Erinnerungen, die ausgiebig in das Theaterprojekt eingeflossen sind, lassen die Darsteller als Augenzeugen der serbischen 1990er in Erscheinung treten. Diese Erlebnisse, die das Publikum teilt und die daher identifikatorisch wirksam werden, vergegenwärtigen die unmittelbare serbische Vergangenheit auf der Bühne. Die Darsteller berichten, wie ihnen als Teenager der Einbruch des Krieges das lang ersehnte dramatische Ereignis im Leben verschafft hatte, wie die Eltern sie (ausgerechnet!) zu Verwandten nach Bosnien schickten, um sie vor den NATO-Angriffen in Sicherheit zu bringen, wie die Deutschlehrerin den Unterricht unterbrach, weil sie zu erschüttert von den Ereignissen war, wie das Bombardement dazu führte, dass

man Zeit für gemeinsame Spiele mit den Eltern fand, wie Freunde, die den Angriffen in Novi Sad ausgesetzt waren, zum Ausschlafen nach Belgrad kamen oder dass die Tante aus Dänemark anrief, um die Beschießung Belgrads anzukündigen.

Die persönlichen Erinnerungen der Darsteller werden dabei von einem laufenden Fernsehgerät begleitet, auf dem Nachrichtensendungen aus den 1990er Jahren gezeigt werden, so dass das Erinnern der Ereignisse unzertrennbar mit der Berichterstattung dazu verwoben bleibt. Die Wieder-Einsetzung des Verdrängten und Vergessenen wird auch durch den Einsatz des Telefons auf der Bühne performiert. Alle Darsteller werden nach der Wiedergabe ihrer Erinnerungen von Verwandten aus der Vergangenheit angerufen. Kurz angebunden und in Panik bereden sie mit diesen die Fluchtbewegungen angesichts des kriegerischen Ausnahmezustands. Katharina Pewny hat das Telefon auf der Bühne vor dem Hintergrund der Subjektwerdung durch Anrufung, die Althusser entwickelt und Judith Butler aufgreift, interpretiert (vgl. Pewny 2011, 29). Die Telefonate geben den Abwesenden und den Vergangenen eine auf die Bühne geholte Gestalt.

Die Verlässlichkeit der Darsteller-Zeugnisse und ihrer authentifizierenden Erinnerungen wird indes dadurch im Wanken gehalten, dass die Schauspieler zuvor schon als Figuren in Erscheinung traten, die ihre Nichtidentität mit sich selbst zur Schau stellten. Unmittelbar auf die Eingangssequenz mit der Gazimestan-Rede, in der Milošević unisono zitiert wird, folgt in der Aufführung eine Gerichtsszene, in der alle beteiligten Schauspieler reihum eingefangen, vor den Richtertisch gezerrt und nach Verkündung der Anklage gegen sie jeweils dazu verurteilt werden, sich selbst zu spielen. „Dies Theatergericht klagt dich an, nicht [Name der Figur] zu sein und verurteilt dich dazu, dich selbst in dieser Aufführung zu spielen!“, heißt es in jedem einzelnen Urteilsspruch. Die Charaktere werden also für etwas vor einem theatralen Gericht und auf einer Theaterbühne verurteilt, was nicht immer ein Verbrechen im Theater war: Figur zu sein. Die Darsteller tragen dabei Namensschilder wiederum echter historischer Theaterpersonen, die sie hätten darstellen sollen, wenn ihnen kein Richtspruch dazwischen gekommen wäre. Es handelt sich um KPTG-Mitglieder und Mitwirkende an der Inszenierung *Šiptar* (pejorativer Ausdruck für Kosovo-Albaner gebildet nach der Selbstbezeichnung *shqiptar*), die unter der Federführung von Ljubiša Ristić 1985 in Subotica – eben jenem Theater in dem nun 25 Jahre später *Kukavičluk* aufgeführt wird – entstanden war. (*Kukavičluk* enthält direkte Zitate aus *Šiptar*.) Alle damals Mitwirkenden werden jeweils einzeln auf Grundlage der in Form einer Anklage vorgetragenen künstlerischen und privaten Biographie für ihr Lebenswerk ins Gericht genommen. Dabei markiert das negative Vorzeichen vor den biographischen Zusammenfassungen der KPTG-Personen – „Ti nisi Dušan Jovanović. Ti se nisi rodio u Beogradu prvog oktobra trideset-

devete. Ti nisi diplomirao [...]. Ti nisi osnovao [...]“¹⁰ – den Bruch in der Vita jedes Einzelnen, der mit der jugoslawischen Wende erfolgte und für den jeder von ihnen von der Aufführung angeklagt wird. Auch expliziert die Minusbio-graphie das Konzept der Theaterrolle und mithin, dass Darsteller nicht deckungsgleich mit den dargestellten Personen sind. So spielt der Darsteller Vladimir Grbić den slowenischen Regisseur Dušan Jovanović, der 1986 in Subotica mit *Titus Andronicus* gastierte, und der Darsteller Srđan Sekulić den Theatertexter und Gründer der gesamtjugoslawischen Theatergesellschaft KPGT (Abkürzung für Kazalište, Pozorište, Gledališče, Teatar) Ljubiša Ristić, dessen ideologische Wende nach seiner KPTG-Zeit hier Anlass zur Anklage gegen ihn wird. Im Schuldspruch und der Verurteilung „sich selbst zu spielen“ wird dem hier exemplarisch herausgestellten Darsteller ein Rückzug in die gespielte Rolle verweigert, wie auch der Figur des Ristić ihre Janusgesichtigkeit (das Zurücknehmen seiner Theateransichten aus sozialistischer Zeit) vorgehalten wird. Zugleich dürfen sich Frlićs Darsteller der Charaktere aber auch nicht entledigen: Sie tragen die Namensschilder ihres jeweiligen Alias noch in der letzten Szene!

Wenn also klar ist, dass politische und ästhetische Verantwortung im Theater übernehmen für *Kukavičluk* heißt, nicht bloßes Theater sein zu dürfen, ist ebenso klar, dass Darsteller doch Darsteller sind und bleiben und dass jede Aufführung auch im Zeichen ihr vorausgehender anderer Aufführungen steht. Zuschauer und Darsteller werden für das Geschehen mitverantwortlich gemacht und mit dem (theater-)historischen Kontext synchronisiert. Sie werden schuldig gesprochen, hinter den Schuldspruch zurück gehend noch einmal als Zeugen gehört und zuletzt mit einem uminterpretierten, von konkreter Schuld zunächst wieder befreiten Ereignis konfrontiert, das nicht mehr aus „Feigheit“ verschwiegen werden darf.

3. Die Evidenz Srebrenicas

Frlić, der in der kroatischen Theaterkritik den Ruf eines „reditelj pamfleta“,¹¹ eines Pamphlet-Regisseurs, hat, der Ärger produziert, wo Ruhe herrscht, definiert eine klare Mission der Wahrheitssuche für seine Bühnenarbeit: Die postjugoslawischen Gesellschaften lebten, so Frlić auf Dubravka Ugrešićs bekann-

¹⁰ „Du bist nicht Dušan Jovanović. Du wurdest nicht in Belgrad am ersten Oktober Neunund-dreißig geboren. Du hast nicht [...] absolviert. Du hast nicht [...] gegründet.“

¹¹ Igor Ružić schreibt „[...] ,reditelj pamfleta‘ koji može da izazove haos i tamo gde ga nema, i gde ne bi trebalo da ga bude“ („Pamphlet-Regisseur“, der Chaos auch dort hervorrufen kann, wo keines ist und wo auch keines sein sollte“, Übersetzung M.J.), in: *Kultura*, 24. September 2012: <http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/216291/Predstava-predodredena-za-uspjeh.html#.UPZwfELecb0>.

Frlić wird hier seine Inszenierung von Branislav Nušićs „Gospoda ministarka“ in Zagreb angekreidet, die er nicht ins Kroatische übersetzen, sondern in serbischer ‚Fremdsprache‘ aufführen ließ.

ten Essayband Bezug nehmend, nach wie vor in einer *kultura laži*, einer Kultur der Lüge, in der Niederlagen als Siege und Kriegsverbrecher als Helden gelten.¹² Alle jenseits dieses verlogenen Konsenses haben – hier folgt Frljčić Rancières politisch-ästhetischer Theorie – keine Stimme im nachjugoslawischen Raum. Entsprechend ist Theater, mit dem Zuschauer einverstanden sind, für Frljčić – in Anlehnung an Rancières Dissenskonzept – Konsens-Theater, das auf Lügen basiert. Öffentliche Kritik und politische Intervention, die seinen Aufführungen widerfahren, versteht Oliver Frljčić somit als Vehikel, als produktive Hilfsmittel, selbst ein Theater des Dissenses zu produzieren. Seine Theaterprojekte, unter denen *Kukavičluk*, *Zoran Dindić* (2012) und *Pismo iz 1920* (2011) besonderes Aufsehen in Serbien bzw. Bosnien erregten, verstehen sich als dezidierte Akte von öffentlich gemachter Wahrheitsfindung, in denen eine Verschiebung der Grenze zwischen Konsensgemeinschaft und der Gruppe der Ausgeschlossenen und damit eine Sichtbarmachung von Opfer-Rechten stattfindet. Letztlich kreisen alle Theaterprojekte Frljčićs um offen gebliebene Fragen der „Jugosphäre“ (Tim Judah).

Die von Albrights Tribunal reklamierte und von Handke mitunter in kopflöser Serbophilie angezweifelte ‚Wahrheit‘ über die Kriegsverbrechen im ehemaligen Jugoslawien wird von *Kukavičluk* in einem erneuten Akt der Wahrheitsfindung zurückgenommen, ohne sie jedoch auszustreichen. Die Aufführung, die ausdifferenziert selbst Anklage gegen vieles führt und darin auch Tribunal ist, findet zum Schluss zu einem klaren, von den nachfolgenden Deutungen befreiten Ausgangspunkt zurück: einer schlichten Evidenz Srebrenicas. Nachdem *Kukavičluk* sich im Verlauf der Aufführung gegen das Ausstreichen der gesamtjugoslawischen (Theater-)Tradition, gegen chauvinistische Haltungen, gegen die Kollektivverurteilung der Serben, aber auch gegen die Verantwortungsverweigerung in Serbien, gegen die postdramatische Leichtgläubigkeit in Bezug auf die Mittel der Darstellung, gegen das Selbstmitleid in Folge des serbischen NATO-Traumas und gegen sein Publikum wendete, endet *Kukavičluk* nach diesem regelrechten Anklage-Reigen damit, dass die acht beteiligten Darsteller nacheinander auswendig die Namen aller 505 identifizierten Opfer von Srebrenica rezitieren.

Die mündliche Wiedergabe der Namensliste lässt neue, ausgetretene Pfade verlassende, Saiten im Zusammenhang mit Srebrenica anklingen: sie ruft den pathetisch aufgeladenen Gedenkinszenierungskitsch auf, wie er von 9/11-Jahrestagen oder aus dem Spielberg-Film *Schindlers Liste* bekannt ist und spielt zugleich auf die sozialistisch-jugoslawische Rezitierpraxis der Pioniere anlässlich nationaler Feiertage an (an die nicht nur das angestrengte Memorieren auf der Bühne erinnert, sondern auch die uniformierte Kleidung der Darsteller:

¹² Siehe dazu die Frljčić-Interviews vom 16. Oktober 2011 und 16. Juni 2012 in www.novolist.hr: „Živimo u kulturi laži“ und „Govorim o onom što svi znaju, a o čemu šute“.

weißes Hemd, dunkler Rock/Hose und die jugendlichen *Chucks*-Turnschuhe, die den *Borovo startašice* aus sozialistischer Zeit gleichen). Die Namensliste ruft aber auch mit ihrem „Aufzählen als Dokumentieren und umgekehrt“ (Lachmann 2011) die poetische Praxis des in Subotica geborenen Schriftstellers Danilo Kiš auf. Die Liste vergegenwärtigt die Toten und erschafft eine Wirklichkeit (wieder), die zwischenzeitlich von zahlreichen Debatten verstellt wurde. Gerade in der Vojvodina und dem Ort der von Kiš literarisch aktualisierten Verfolgung und Ermordung der serbischen Juden durch ungarische Faschisten hat die vergegenwärtigende „Poetik der Kataloge“ (Lachmann 2008) Wiedererkennungswert. Wie Kiš transformiert Frlić Authentisches und Augenzeugenmaterial und reduziert es in seiner dokumentarischen Theaterarbeit auf ‚das Wesentliche‘.

Die Srebrenica-Szene beginnt mit dem expliziten Hinweis, dass das reine Aufsagen der Namen 12 bis 13 Minuten in Anspruch nehmen und dass sich darüber hinaus nichts Spektakuläres ereignen wird. „Alles, was sich ereignen wird, wenn sich überhaupt etwas ereignet, ereignet sich in Ihnen“, fügt der ankündigende Darsteller hinzu. Die bis dahin im Stück immer wieder gestörte Trennung von Szene und Zuschauerraum, die der Egalisierung von Szene und Publikum dient, wird an dieser Stelle durch die Ausleuchtung der Zuschauerplätze gänzlich aufgehoben. Die Schauspieler, noch mit den Namen der echten Personen/Figuren, die sie zwischenzeitlich spielten, versehen, sprechen vom Bühnenrand aus und stören darin ihre Fiktionalisierung als Figur mehrfach. Auf der Szene befindet sich auch noch das letzte Requisit: Kosovo als zertrampeltes „Herz Serbiens“ aus Papierknäulen gelegt, darin Fähnchen mit den Namen kosovarischer Städte. Zu diesem Zeitpunkt haben die Bühnenagierenden, die vorher auf dem Kosovo Kolo tanzten, mit dieser verlassenen Szene „Kosovo“ auch nicht mehr zu tun, als die anwesende Zuschauergemeinschaft.

Die hier stattfindende meta-theatrale Infragestellung der Grenze von Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit, von Stimme und Stimmlosigkeit im Theater, setzt die Frage danach ins Bild, inwieweit auch der Zuschauer Teil des Theaters und zugleich alle am Theater Beteiligten Verantwortliche des dargestellten Ereignisses sind. Sprechen hier Schauspieler oder echte Personen? An wen richtet sich diese Namensauflistung eigentlich? Das Srebrenica-Thema treibt also noch eine weitaus prekärere Frage der Zugehörigkeit als die der Partizipation am Theatergeschehen hervor: Auf wessen Seite steht denn diese Aufführung? Wen geht Srebrenica eigentlich etwas an? Und: Wie denken die Leute, die mit mir hier im Theater sitzen, jenseits des Theaterraums?

Das Publikum durchläuft in der knappen Viertelstunde einen sichtbaren Polarisierungs- und Entwicklungsprozess. Während einzelne Zuschauer (teilweise unter empörtem Protest) das Theater verlassen oder ihre Mobiltelefone zur Hand nehmen, sich ablehnend zurücklehnen und die Arme verschränken, beginnen

andere sich ratlos anzublicken, einige senken in Gedanken oder Trauer versunken den Kopf, nicht wenige beginnen im Laufe der Rezitation zu weinen.

Es dauert eine Weile, bis das monotone Aufzählen der Namen, denen keine konkreten Gesichter zugeordnet werden können, seine Wirkung im Publikum entfalten. Auch das Unvernehmen des Publikums wird erst allmählich vernehmbar und der Dissens unter den Zuschauern sichtbar. Die Frage Srebrenicas steht fühlbar im Raum, ohne dass sich die Einzigartigkeit der Aktion, das reine Aufzählen, ohne Weiteres in die „Logik und Begrifflichkeit des politischen Diskurses“ (Lehmann 2002, 17) der außertheatralen Wirklichkeit übersetzen ließe. Srebrenica erlangt in *Kukavičluka*s Schlussszene den Status der Ausnahme, die sich wie die Gnade im Verhältnis zum Gesetz oder das Wunder im Vergleich zum Naturverlauf (vgl. Lehmann 2002, 17) verhält. Wen oder was genau klagt der an bestehende Debatten schwer anschließbare mnemonische Akt der Namenswiedergabe an und wofür?

Srebrenica am Ende der Aufführung führt das postdramatische Theater weg von der vor allem per Zuschauerpartizipation ‚engagierten‘ Inszenierung hin zum dokumentierenden Recherchetheater, das als reines Vor-Augen-Stellen besonderes Wahrheitspotential zugesprochen bekommt. Über die postdramatische Sichtbarmachung aller Teile des Theaters – sie verhindert das Illusionstheater – kommt das Theater zu einer ursprünglicheren Bestimmung, strittigen Fragen eine Bühne der Verhandlung zu verleihen, zurück. Dabei führt das Theatergericht und Gerichtstheater der Aufführung *Kukavičluk* nicht nur die Feigheit des Schweigens vor, sie bringt auch das Versagen der theatralen sowie gerichtlichen Sprache auf die Bühne. Das letztlich sprachlich organisierte Gericht, das Ereignisse im Verlauf einer Gerichtsverhandlung zunehmend in Sprache überführt und zuletzt im schriftlich festgehaltenen, sprachlich realisierten Urteil fixiert, wird in *Kukavičluk* rückwärts durchexerziert bis das bereits festgestellt und beschlossen Gegläubte in das vergegenwärtigte Ereignis rückgeführt wird, bis Sprache sich in die reine Evidenz auflöst.

Die Evidenz Srebrenicas darf dabei nicht umgangssprachlich verkürzt, sondern muss als aktualisierendes Vor-Augen-Stellen verstanden werden, das über die Aktualitätsfiguren des politischen und historischen Präsens (vgl. Campe 1997, 209) wieder die beiden Ebenen des Theaters und seiner Bezugsrealität zusammenführt. Rüdiger Campe beschreibt die Evidenz als Transposition des Redens zum Zeigen. Vergegenwärtigung kann in Aristotelischer Tradition das Zukünftig-Geplante durch gegenwärtig Geschehendes oder in Quintilianscher Deutung das geschehene Faktum durch ein augenblicklich Geschehendes ersetzen. *Kukavičluka*s Vor-Augen-Stellen Srebrenicas aktualisiert im politischen Präsens (Aristoteles) die theatrale Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern als Verantwortliche und im historischen Präsens (Quintilian) das Gewesene als in der Gegenwart wieder zu Schauendes. Somit ist *Kukavičluk* als theatrales

Tribunal mit der Wiederherstellung eines eingebüßten Äquilibrium und mit dem Austarieren von aus dem Gleichgewicht geratenen Waagschalen der Gerechtigkeit befasst, die die politische Gegenwart mit den stimmlosen Toten in Kommunikation bringt und Entscheidungen fordert. Die rhetorische Figur der Hypotypose spielt als affektiv aufgeladene wiederum eine zentrale Rolle für die Vergegenwärtigung des Gewesenen. Während Evidenz zunächst „affektlos und in beherrschender Absicht“ (Campe 1997, 219) im Erzählen beschreibt, ist die Hypotypose eine deskriptive Evidenz-Figur, in der sich das „narrative Moment aller (sprachlichen) Deskription enthüllt“ (ebd.). Als Redefigur des „Zeigens-Statt-Redens“ (ebd.) realisiert Srebrenica als Hypotypose sich als reine Anschauung jenseits der Vergegenwärtigung über Metaphern, was erneut zugleich das Theater als solches mit kommentiert.

Literatur

- Bandi N. / Kraft M. / Lasinger S. 2012. „Kunst, Politik und Polizei im Denken Jacques Rancières“, dies. (Hg.), *Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Bielefeld, 167-181.
- Campe R. 1997. „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“, Neumann G. (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 208-225.
- Fischer-Lichte E. 1997. *Die Entdeckung des Zuschauers*, Tübingen.
- Fischer-Lichte E. 2004. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.
- Frljić O. *Should be art and politics at the same time*, Internetquelle: Zeitschrift *maska* www.maska.si
- Frljić O. 2011. „Političko i postdramsko“, *teatron 154/155. Časopis za pozorišnu umetnost*, Belgrad, 53-56.
- Gumbrecht H.U. 2004. *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.
- Handke P. 2003. *Rund um das Große Tribunal*, Frankfurt a.M.
- Handke, P. 2006. *Die Tablas von Daimiel*, Frankfurt a.M.
- Jakiša M. 2013. „Ivana Sajko's Postdramatic Theatre of Disjunction or War on Stage“, Dukić D. (Hg.), *Geschichte als ein fremdes Land: Historische Bilder in Süd-Ost-Europa*, Zagreb, 124-140.
- Krämer S. 2005. „Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance-Künstlern“, *Europäisches Performance Institut. Die Kunst der Handlung 3*, Berlin, 16-19.
- Lachmann R. 2008. „Zur Poetik der Kataloge bei Danilo Kiš“, *Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve, Welt der Slaven 30*, 296-309.

- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, *Theorien der Literatur*, Band V, Butzer, G. / Zapf, H. (Hg.), Tübingen/Basel, 93-115.
- Lehmann H.-T. 1999. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.
- Lehmann H.-T. 2002. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin.
- Lehmann H.-T. 2004a. „Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater“, Arnold H.L. (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München, 26-33.
- Lehmann H.-T. 2004b. „Prädrumatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“, Kolesch D. / Schrödl J. (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Bonn, 40-67.
- Menke B. 1997. „Prosopopoiia: Die Stimme des Textes – die Figur des ‘sprechenden Gesichts’“, Neumann G. (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 226-251.
- Mertens M. 2010. *Vergegenwärtigung*, Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis, Tübingen.
- Pewny, K. 2011. Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance. Bielefeld.
- Primavesi P. 2011. „Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen“, Deck J. / Sieburg A. (Hg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld, 41-71.
- Primavesi P. 2004. „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, Arnold H.L. (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhunderts*, München, 8-25.
- Rancière J. 2006. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin.
- Sasse S. 2009. *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*, München.
- Vismann C. 2011. *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt a.M.