



MÜNCHNER  
KAMMERSPIELE

# KILL THE

# AUDIENCE

URAUFFÜHRUNG 12. DEZEMBER 2018

# KAMMER 3

VON RABIH MROUÉ

KARTEN UNTER 089 / 233 966 00  
[WWW.KAMMERSPIELE.DE](http://WWW.KAMMERSPIELE.DE)

THEATER DER  
STADT



# ZUM ABEND

**D**ieser Abend wendet den Blick von der Bühne auf das Publikum selbst. Welches Verhältnis wird zum Publikum etabliert? Was sind die gegenseitigen Erwartungen zwischen Bühne und Publikum? Ausgangspunkt des Abends „Kill the Audience“ ist eine Auseinandersetzung, welche 1968 an den Münchner Kammerspielen rund um die Inszenierung des „Vietnam Diskurses“ von Peter Weiss im Werkraumtheater (der jetzigen Kammer 3) stattfand. Ein Eklat, der zur Absetzung des Stücks nach nur drei Vorstellungen führte. 50 Jahre später fragt der heutige Abend an gleicher Ort und Stelle nach den Verbindungen zwischen Publikum und Bühne. In seiner dritten Arbeit an den Münchner Kammerspielen widmet Rabih Mroué seine Reflexion „Kill the Audience“ dem Publikum im Theater. An den Münchner Kammerspielen feierte zuvor „Ode to Joy“ (2015) Premiere sowie „Rima Kamel“ (2017) im Rahmen einer Werkschau des Künstlers an diesem Haus.

# KILL THE AUDIENCE

VON RABIH MROUÉ

## MIT

Zeynep Bozbay  
Eva Löbau

## LIVE-MUSIK

Marja Burchard  
Maasl Maier

## INSZENIERUNG

Rabih Mroué

## BÜHNE

Bettina Katja Lange  
Rabih Mroué

## LICHT

Charlotte Marr

## DRAMATURGIE

Martin Valdés-Stauber

## REGIEASSISTENZ

Lola FONSEQUE

## REGIEHOSPITANZ UND DRAMATURGIASSISTENZ

Hannah Balber

## AUSSTATTUNGSHOSPITANZ UND MITARBEIT

Gil Holz-Klemme

## INSPIZIENZ

Jürgen Cleffmann

## BÜHNENTECHNIK

Oliver Cagran

## BELEUCHTUNG

Michael Pohorsky  
Jonas Schweiger

## TON

Brigitte Fischer

## VIDEOTECHNIK

Dirk Windloff

## REQUISITEN

Dagmar Dudzinski

## MASKE

Sofie Reindl-Grüger

## TECHNISCHER DIREKTOR

Klaus Hammer

## TECHNISCHER LEITER

Richard Illmer

## LEITER DER BÜHNENTECHNIK

Hans-Björn Rottländer

## LEITER DER BELEUCHTUNGSABTEILUNG

Christian Schweig

## LEITER DER TONABTEILUNG

Wolfram Schild

## LEITER DER VIDEOABTEILUNG

Nicolas Hemmelmann

## LEITERIN DER MASKENABTEILUNG

Brigitte Frank

## LEITERIN DER KOSTÜMABTEILUNG

Beatrix Türk

## LEITER DER REQUISITE

Stefan Leeb

## LEITUNG DER DEKORATIONSWERKSTÄTTEN

Rainer Bernt, Fabian Iberl

## KONSTRUKTEUR

Adrian Bette

## SCHREINEREI

Susanne Dölger

## TAPEZIEREREI

Michaela Brock, Tobias Herzog,  
Christian Petzuch

## SCHLOSSEREI

Friedrich Würzhuber

## MALSAAL

Evi Eschenbach, Jeanette Raue

## THEATERPLASTIK

Gabriele Obermaier

## SPEZIALEFFEKTE/ELEKTROWERKSTATT

Stefan Schmid

Uraufführung: 12. Dezember 2018,  
Kammer 3

Aufführungsrechte:  
Peter Weiss, Viet Nam Diskurs  
© Frankfurt am Main 1967

Aufführungsdauer: Rund 70 Minuten

Herzlichen Dank an Eva Löbau und Martin Valdés-Stauber für die Mitarbeit am Text sowie an Dagmar Dudzinski, Valerie Göhring und Lina Majdalanie für ihre Unterstützung bei der Recherche. Unser Dank gilt auch den Mitarbeiter\*innen der Kammerspiele für ihre Beteiligung an den Filmaufnahmen für dieses Stück.



## INHALT

ZUM ABEND <sup>001</sup>

BESETZUNG <sup>002</sup>

ZU DIESEM HEFT <sup>006</sup>

DAS PUBLIKUM  
SPIELT MIT <sup>010</sup>  
VON DIRK BAECKER

INTERVIEW <sup>014</sup>  
MIT RABIH MROUÉ

RABIH MROUÉ <sup>017</sup>  
BIOGRAFIE

IMPRESSUM <sup>020</sup>

## ZU DIESEM HEFT

**AUSGANGSPUNKT ODER VORWAND? DIE INSZENIERUNG DES „VIETNAM-DISKURSES“ VON PETER WEISS 1968 AN DEN KAMMERSPIELEN SORGT FÜR EINEN HITZIGEN, VIEL DISKUTierten EKLAT, EINEM DER GRÖSSTEN IN DER KONFLIKTREICHEN GESCHICHTE DER KAMMERSPIELE. DER HEUTIGE ABEND „KILL THE AUDIENCE“ NIMMT AUF DIESE EREIGNISSE BEZUG. DAMALS WIE HEUTE STELLT SICH FÜR THEATERMACHER\*INNEN DIE FRAGE NACH DEN GESELLSCHAFTLICHEN ERWARTUNGEN AN DAS THEATER UND DER POLITISCHEN BEDEUTUNG VON THEATER. FRAGEN, DIE AUCH HEUTE GESTELLT WERDEN. DIE ANTWORTEN FALLEN UNTERSCHIEDLICH AUS.**

Peter Weiss versuchte 1967 mit seinem „Vietnam-Diskurs“ das Publikum zu unterrichten über den langandauernden Kampf der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker, wie es im Untertitel seines Stückes heißt. Gleichsam als dokumentarisches Lehrstück versucht der „Vietnam-Diskurs“ von Weiss das Publikum zu belehren und in Bewegung zu setzen. Sein Stück suggeriert, er hätte Verlauf und Struktur der Geschichte durchschaut, weshalb er nun das Publikum aufklären könne. So würden die Zuschauer\*innen notwendigerweise erkennen, was zu tun ist.

Die Regisseure der Münchner Inszenierung jedenfalls, Peter Stein und Wolfgang Schwiedrzik, distanzieren sich von Peter Weiss: Sie sprachen von der *knochenrockenen Suhrkampffibel* und ließen im Werkraumtheater ein Banner aufhängen mit den Worten „Dokumentartheater ist Scheiße“. Theater Heute betonte damals die Einstellung der Inszenierung

dem Publikum gegenüber: „sie setzt dessen Bewusstsein voraus und versucht es (nicht durch Dokumentation, sondern durch Agitation) zu radikalieren“ (Jenny, Theater Heute Nr. 8 / 1968). Die Regisseure Stein und Schwiedrzik ergänzten den Text von Weiss durch die Rolle eines Conférenciers (Wolfgang Neuss), der die Erzählung immer wieder zusammenfasst und kommentiert: So endete die Aufführung an den Kammerspielen nicht mit Weiss' Worten „Wir zeigen den Anfang. Der Kampf geht weiter“. Vielmehr trat Neuss an die Rampe und forderte die Zuschauer\*innen konkret auf, Geld für den Vietcong zu spenden. Als Conférencier erklärte er dem Publikum: „Nicht erlaubt ist, Mitleid zu haben“. Erlaubt wäre vielmehr, die Aufführung unmittelbar in politische Aktion zu überführen. Der Aufruf zur Geldspende wirkte wie eine ungeheure Provokation: Verwaltungsdirektor Lehl und Intendant Everding untersagten die Sammlung für den Vietcong in den Kammerspielen, während die Regisseure hierauf bestanden, denn der Aufruf sei *integraler Bestandteil* der Inszenierung.

Einerseits erfuhren Stein und Schwiedrzik Unterstützung, etwa durch ein Go-in, eine Besetzung des Schauspielhauses. Andererseits stieß die offensive Politisierung der Bühne auf heftige Reaktionen. Aus den Briefen an August Everding (Stadtarchiv München) geht hervor, dass Neuss teilweise als Erpresser empfunden wurde, der im und am Theater *faschistischen Terror* verübt. Den Regisseuren wird vorgeworfen, dass sie nicht verstehen würden, dass *im Augenblick, wo die Rampe*

*aufgehoben und das Theater nicht mehr Theater sein will, das Theater sofort geschlossen werden müsste*. In einer Erklärung machten Stein und Schwiedrzik „eine schizophrene Theaterdirektion, die ein politisch-agitatorisches Stück zwar auf den Spielplan setzt, eine politisch-agitatorisch konsequente Aufführung jedoch durch formalistische Manöver verhindert“ (Stein / Schwiedrzik, Theater Heute Nr. 8 / 1968), verantwortlich für den Konflikt. Intendant Everding konterte damit, dass Demokratie schizophren sei, also Ambivalenz und Ambiguität zulasse und warf den Regisseuren eine konservative Einheit der Inszenierung vor, die nur Handlungen im Bühnenraum als integralen Bestandteil der Inszenierung denkt. Jedenfalls war nach nur drei Vorstellungen Schluss. Der „Vietnam Diskurs“ an den Münchner Kammerspielen wurde abgesetzt. Die mögliche „Auseinandersetzung um die Aufgaben und Grenzen des Theaters“ (Karasek, Zeit Nr. 30 / 1968) wurde damit jäh abgebrochen.

In „Kill the Audience“ dreht Regisseur Rabih Mroué den Blick und wendet ihn von der Bühne auf das Publikum selbst. Er fragt nicht, was auf der Bühne stattfinden kann und soll, sondern welches Verhältnis damit zum Publikum etabliert wird. Welche Verabredungen werden infrage gestellt und gebrochen? Gewissermaßen richtete sich auch die Inszenierung von Stein und Schwiedrzik an das Publikum: Verschließt sich das Publikum der Dokumentation unangenehmer Zusammenhänge? Führt Theater zu realen Handlungen? Was bedeutet es, einem politischen Stück beizuwohnen?

Sicherlich ist Theater Gegenstand von Politik und freilich gibt es eine Politik des Theaters (im Theater selbst). Aber inwiefern kann und soll das Theater selbst politisch sein? Verschwinden die Zuschauer\*innen, wenn das Theater zur Straße, zur politischen Bühne, wird? Was unterscheidet die Kunst noch von der Politik, wenn Künstler\*innen eine Nachricht an das Publikum richten? Wehrt sich das Publikum vor Belehrung und emanzipiert sich dabei? Oder ist es das Publikum, das von der Aufführung ein bestimmte Aussage erwartet? Vielleicht bietet Kunst einen Ort, an dem nicht gleich Antworten geliefert werden müssen. Als Beobachter unter sich wären die Zuschauer\*innen dann dazu eingeladen, sich und ihren Blick zu hinterfragen. In seinem Text für dieses Programmheft „Das Publikum spielt mit“ erläutert der Soziologe Dirk Baecker, wie das Publikum konstitutiv für das Theater ist und stets daran mitwirkt. Seine Beschreibung des Theaters als Lehranstalt ohne Lehrer, als ein Ort der Erprobung, verbindet sich schließlich mit den Gedanken des Regisseurs Rabih Mroué. Ein Interview mit ihm gibt Einblick in seine spezifische Arbeitsweise für „Kill the Audience“. Das Gespräch skizziert auch jene theoretischen Überlegungen, die Mroué in den heutigen Abend verwoben hat. Das Theater als Ort des Zögerns und Zweifelns, der Erprobung und des Unfertigen an dem zeitgleich eine Vielzahl (ja, eine Überzahl!) an Wahrnehmungen und Interpretationen entstehen. **MVS**





# DAS PUBLIKUM SPIELT MIT

VON DIRK BAECKER

**W**illkommen im Theater! Machen Sie es sich bequem, lehnen Sie sich zurück, schauen Sie zu, machen Sie mit! Mitmachen? Deswegen bin ich nicht gekommen. Den ganzen Tag über mache ich mit. Hier im Theater muss das nicht auch noch sein.

Nun gut, auch das Publikum muss gespielt werden. Ein guter Abend hängt auch davon ab, ob sich das Publikum bewegen lässt. Jede\*r Schauspieler\*in weiß davon zu berichten, dass sich die Stimmung im Auditorium im wahrsten Sinne des Wortes der Bühne mitteilt. Es gibt eine Resonanz zwischen Bühne und Publikum. Ein gleichgültiges Publikum produziert eine gleichgültige Inszenierung. Ich bin es, der sich langweilt, wenn ich mich langweile. Langeweile ist ein aktiver, kein passiver Vorgang.

Das Theater fordert Aufmerksamkeit. Sicher, es kann diese Aufmerksamkeit auch betrügen. Es kann sich herausstellen, dass sich der Abend im Klischee bewegt. Es kann auch sein, dass die Schauspieler\*innen ihrerseits kein gutes Publikum ihres Publikums sind. Sie übersehen, wieviel Aufmerksamkeit ihnen geschenkt wird, und bringen den Abend nur noch hinter sich.

Nichts garantiert, dass der Abend gelingt. Aber wenn er gelingt, dann gelingt er als Arbeit sowohl der Schauspieler\*innen als

auch des Publikums. Sich bewegen zu lassen, ist eine Arbeit eigener Art. Man begreift, man fühlt, man bangt, man hofft, man erschrickt, man ist erleichtert. Man sitzt in seinem Sessel und er-lebt den Abend. Kann man sagen, dass es heute anstrengender ist, ins Theater zu gehen, als in früheren Zeiten? Ist die Arbeit schwerer geworden? Verzichtet das Theater auf jene Momente an Unterhaltung, Virtuosität und Klamauk, die in früheren Zeiten Momente der Entspannung waren? Entspannend ist das Theater nur dann, wenn es sich im Klischee bewegt. Wenn

## ES KANN AUCH SEIN, DASS DIE SCHAUSPIELER\*INNEN IHRERSEITS KEIN GUTES PUBLIKUM IHRES PUBLIKUMS SIND.

heute die Tragödien und Komödien der Antike aufgeführt werden, vergisst man zu leicht, welche am eigenen Leib zu erfahrenen Lehren es einst enthielt. Das Spiel mit dem Schicksal nahm niemand auf die leichte Schulter. Wie der Knoten geschnürt und wieder gelöst wird, von dem Aristoteles in seiner Poetik sprach, betraf das eigene Verhältnis zur Welt. Man wechselte die Perspektiven zwischen Held und Chor. Man wagte etwas und man kommentierte. Man wagte etwas und man wurde kommentiert. Das antike Theater war eine Schule der Gesell-

schaft, die Kopf und Herz gleichermaßen herausforderte.

Ähnliches gilt für das moderne Drama. An die Stelle des undurchschaubaren Schicksals tritt die undurchschaubare Gesellschaft. Man sitzt im Publikum und weiß etwas, was die Protagonist\*innen auf der Bühne (noch) nicht wissen. Was macht man mit diesem Wissen? Was macht dieses Wissen aus mir, der Zuschauer\*in? Das Lachen bleibt mir im Halse stecken. Ich arbeite. Ich arbeite an mir und meinen Erwartungen.

Das Theater als pädagogische Anstalt? Ja, durchaus, wenn es so etwas gibt wie eine pädagogische Anstalt ohne Lehrer. Die *paideia* der alten Griechen ist der Vorgang der Erziehung ebenso wie das Ergebnis der Bildung. Solange es Ältere und Jüngere gibt, sind diese Erziehung und Bildung auch Vorgänge der Vermittlung. Aber es geht nicht um Belehrung, sondern es geht hier wie dort um die Erfahrung des Lernens, die die einen erstmals machen und die anderen bei dieser Gelegenheit neu erproben. Für die Älteren steht dabei mehr auf dem Spiel. Ihr Wissen kann sich als untauglich erweisen. Die Jüngeren müssen ihnen helfen, es entweder zu bestätigen oder umzulernen. Jeder sokratische Dialog ist zugleich ein Theaterstück.

Komödien, Tragödien und Dramen sind uns vertraut, vermutlich zu vertraut. Wir wissen zu schnell, worum es geht. Unsere Ungeduld lässt es nicht zu, uns erneut zu vertiefen, die Arbeit der Jahrhunderte noch einmal durchzuspielen. Dabei sind wir heute eigentlich an einem anderen Punkt: Die Komponistin Brigitta Muntendorf spricht von einer „referentiellen

Kunst“, deren Bedingung es ist, „dass die Quellen und Bedeutungen des gesamten künstlerischen Apparates sichtbar gemacht werden“ (Mehr Chaos, bitte! Zeitgenössische Musik und Kultur der

## AN DIE STELLE DES UNDURCHSCHAUBAREN SCHICKSALS TRITT DIE UN DURCHSCHAUBARE GESELLSCHAFT.

Digitalität, in: Klangforum Wien, 23. September 2018). Die Arbeit, die die neue Musik, aber ebenso das freie Performance-Theater heute vom Publikum fordert, ist eine Arbeit an der Referenz.

Was soll das heißen? Möglicherweise ist die beste Erklärung die, dass das Theater radikal immanent zu sein versucht. Selbst wenn die Götter der Antike und die Mächte der Moderne noch auftauchen, so geht es nie um diese Götter und nie um diese Mächte, sondern immer um deren Funktion für das Stück, das wir sehen, und deren Funktion für die Protagonist\*innen, die sich auf sie berufen und unter ihnen leiden.

Das Referenztheater ist radikal immanent. Es erforscht die Lebensbedingungen der Menschen hier und jetzt. Es kennt keine transzendente Ordnung. Was sich abspielt, spielt sich vor unseren Augen ab. Was wir wissen, wissen wir. Der Begriff Schauspieler\*in wird ersetzt durch den Begriff des Performer\*in. Es wird kein Spiel zur Schau gestellt, sondern es wird

ein Spiel er-spielt. Die Performer stellen sich der Aufgabe, die Form des Abends nahezu vollständig aus sich selbst heraus zu entwickeln.

Die Herausforderung des Publikums liegt darin, dass es sich dieser Arbeit stellen muss. Die Performance ist eine Form der Aktionsforschung, auf die sich auch das Publikum einlassen muss. Es muss jeden Moment der Inszenierung als Moment eines Apparates begreifen, der genau die Wirklichkeit herstellt, um die es geht. Jeder Satz, jede Geste, jeder Lichteffekt produziert diese Wirklichkeit. Die Perfor-

**SIE DEFINIEREN EINE  
IRGENDWIE KÖRNIGE WELT  
[...] IM MODUS DER  
GESTALTBARKEIT.  
UND DIESER MODUS IST  
UNRUHIG UND ENDLOS.**

mance zerlegt eine Situation in ihre physischen, körperlichen, mentalen, sozialen und technischen Elemente und setzt sie vor den Augen des Publikums wieder zusammen. Das Publikum bleibt davon nicht unbetroffen. Es ist selbst ein Element der Situation. Sein Zuschauen macht etwas. Es sitzt und steht mit auf der Bühne. Es kann nur das passieren, was das Publikum aktiv mit sich machen lässt. Deswegen muss es als transzendente Größe sterben, um als immanente Größe wiederauferstehen zu können.

Und, ja, wozu das Ganze? Wir leben in einem „technischen Universum“ (Vilém Flusser). Wir bauen Apparate, die uns dazu verwenden, herauszufinden, was sie können und was nicht. Das sind keine mehr oder minder komplizierten Instrumente mehr, deren Zweck wir definieren können, sondern es sind Medien, in denen sich eine Gesellschaft neu erfindet. Diese Medien sind eine neue Form der Transzendenz. Ihre Erforschung hat etwas Metaphysisches. Aber sie verweisen nicht auf eine unvordenkliche Natur, Geschichte, Vernunft oder Gesellschaft, sondern auf nichts als die Formen, die in ihnen gefunden werden können. An sich sind Medien „nichts“ (Fritz Heider, Ding und Medium, Nachdruck Berlin, 2005). Sie definieren eine irgendwie körnige Welt, auf die man sich verlassen kann, ohne sie greifen zu können. Es gibt sie nur im Modus ihrer Gestaltbarkeit. Und dieser Modus ist unruhig und endlos. Niemand hat ihn in der Hand. Niemand legt ihn fest. Aber jeder kann etwas mit ihm machen.

Das Publikum ist ebenfalls ein Medium. Immanent, wie es ist, verleiht ihm dies erneut eine gewisse Transzendenz. Es steht neben sich. Es beobachtet sich. Es begreift, dass es nichts ist als Beobachtung und dass dies bereits alles ist. Es ist erschüttert. Es möchte gehen. Es sucht nach einem neuen Namen. „Publikum“ möchte es nicht mehr heißen. Es will raus aus dem Schauspiel und hinein in die Performance. Und genau dort landet es, auf Abstand.

Dirk Baecker, Lehrstuhl für Kulturtheorie und Management an der Universität Witten / Herdecke.





# INTERVIEW

## MIT RABIH MROUÉ

**MARTIN VALDÉS-STAUER** Einer der Ausgangspunkte des Stücks „Kill the Audience“ ist das Jahr 1968. Was bedeutet 68 für dich?

**RABIH MROUÉ** Die Generation von 68 ist die Generation meiner Lehrer\*innen. Jede Generation lehnt sich an die Vorherige an und überwindet sie zugleich. Im Libanon bagannen wir in den 1990ern (nach 15 Jahren Bürgerkrieg) die Generation vor uns zu hinterfragen ... sie hatten wirklich gedacht, sie hätten Lösungen ... meine Generation hat diese Gewissheiten nicht. Aber ohne die Abgrenzung zur Generation unserer Lehrer\*innen hätten wir nicht gelernt, abschließende Antworten zu vermeiden, sondern vielmehr das Gespräch zu öffnen, unsicher zu sein und Zweifel vorzubringen. 1968 war die Hoffnung wirklich groß, etwas grundsätzlich zu verändern. Aber natürlich scheiterte dieses Projekt. Sie haben damals an den Traum geglaubt, die Welt zu ändern. Diesen haben wir heute nicht. Vielleicht bin ich etwas pessimistisch. Nicht ein wenig, sehr pessimistisch!

**MVS** 1968 scheint eine ersehnte Vergangenheit zu sein. Vielleicht eine hilfreiche Utopie? Warum schauen wir immer wieder darauf zurück?

**RM** Um ehrlich zu sein, bin ich nicht an der Dekonstruktion von 1968 interessiert. Ich möchte nicht dagegen ankämpfen und

ich habe natürlich auch keine Nostalgie. Es geht also weder darum, die Erinnerung an 1968 zu zerstören, noch darum sie zu glorifizieren. Eigentlich kommt man immer wieder auf die Vergangenheit zurück, um von ihr zu lernen und gute Fragen für die Gegenwart und Zukunft zu finden. Deshalb kehre ich immer wieder zur Vergangenheit zurück. Nicht weil ich ein Fan der Vergangenheit wäre, sondern weil sie einen Vorwand liefert. Wir verwenden die Vergangenheit, um die Gegenwart zu verstehen.

**MVS** Bei deinen letzten beiden Stücken hier an den Kammerspielen („Ode to Joy“ und „Rima Kamel“) hast Du nicht mit dem Ensemble gearbeitet. Warum hast Du dein Vorgehen geändert und wie verändert es deine Arbeit?

**RM** Zunächst hat mich das Thema, der Konflikt um den „Vietnam Diskurs“ an den Kammerspielen, angezogen. Für mich sind die Vorkommnisse von 1968 im Werkraumtheater (Kammer 3) ein guter Ausgangspunkt, um heute über das Theater nachzudenken. Und weil sich die Ereignisse damals in München abspielten und alle Beteiligten den Konflikt auf Deutsch austrugen, dachte ich, das mein Stück auf Deutsch sein sollte. Das war der Hauptgrund, warum ich mit dem Ensemble arbeiten wollte. Da ich kein Deutsch spreche, wusste ich, dass diese Arbeitsweise mich in eine sehr fragile Position bringen würde. Diese Verletzlichkeit erlaubt mir allerdings auch, meine Rolle zu hinterfragen, meine Beziehung zu den Schauspielerinnen und zum Team. Der Umgang mit dieser Verletzlichkeit befähigt mich,



meine Herangehensweisen und Gewohnheiten, Theater zu machen, in Frage zu stellen und zu erneuern. Ich werde herausgefordert und ermutigt Risiken einzugehen. Ich weiß zwar, wie ich das Stück machen will, alle anderen im Team haben aber auch sehr viel Wissen, etwa über die damaligen Zusammenhänge. Wir teilen miteinander dieses Wissen, um es zu diskutieren. Das bricht sofort mit der Hierarchie. Es Bedarf dabei großen Vertrauens; von beiden Seiten. Sonst funktioniert es nicht. Eine kollektive Arbeit letztlich, was ich wirklich schätze und auch den Text anreichert und bereichert.

**MVS** Und wie wirkt sich diese besondere Situation auf deine Arbeit aus? Wie verfahrst du mit dem historischen Material?

**RM** Aus Archiven, Bibliotheken und dem Internet haben wir viele Texte, Videos und Fotos zusammengetragen. Das entspricht meiner Arbeitsweise: Ich schaffe mir ein Archiv für jedes Projekt. Und dabei weiß ich, dass am Ende von diesem Archiv lediglich etwa 5% des Materials verwendet werden. Aber dieses Archiv bestimmt die Richtung des Vorhabens. Ich teile dieses Archiv mit dem ganzen Team, mit den Schauspielerinnen, den Assistent\*innen, der Bühnenbildnerin und entsprechend reagieren alle darauf und bringen anders Material. Wir alle erschaffen dieses Archiv, obwohl wir es am Ende nicht nutzen. Wir nutzen, was wir nutzen. Aber ohne dieses Archiv könnten wir nicht loslegen; ich persönlich kann nicht loslegen. Ich brauche ganz, ganz viel Material und Ideen und dann

beginne ich, Dinge beiseite zu legen. Und bewahre das Wesentliche.

**MVS** Ein entscheidende Referenz für „Kill the Audience“ ist die Inszenierung von „Vietnam-Diskurs“ durch Peter Stein und Wolfgang Schwiedrzik im selben Raum, in dem wir nun arbeiten. Was ist besonders interessant für dich an diesem Konflikt und diesen Ereignissen 1968 hier in den Kammerspielen.

**RM** Wie ich sagte, ist das ein Vorwand, um jene Fragen zu Stellen, die mich wirklich in Bezug auf das Theater beschäftigen: Welche Rolle sollte das Theater spielen im politischen Leben? Welche Verantwortung tragen Theatermacher\*innen? etc. Natürlich habe ich irgendwie Antworten hierzu. Dennoch bin ich immer offen, diese Fragen zu diskutieren, denn ich spüre, dass ich auch falsch liegen könnte. Vielleicht gibt es etwas, das man tun müsste; viel mehr als ich es tue. Deshalb ist es interessant für mich, die Diskussion über das Theater zu öffnen, weshalb diese Fragen in allen meinen Arbeiten irgendwie auftauchen. In „Kill the Audience“ tritt die Frage allerdings aus einem anderen Blickwinkel auf, nämlich mit Augenmerk auf die Rolle der Zuschauer\*innen. Denn das Problem damals 1968, im Werkraumtheater, war, was von den Zuschauer\*innen gefordert wurde. Sie wurden zu einer Handlung gedrängt. Wenn wir über die Rolle des Theaters nachdenken, dann ist das Publikum ein Hauptelement dieser Welt, die da Theater heißt.

**MVS** Und warum dann dieser Titel? Es ist ein überraschender Titel. War er ein Ausgangspunkt für die Arbeit?

**RM** „Kill the Audience“ ist ein Befehl, doch das Subjekt bleibt unbekannt. Wer gibt den Befehl? Wer wird die Zuschauer\*innen töten? Jemand sagt „Kill the Audience“ zu jemand anderem – und beide sind unbekannt. Auf den ersten Blick würde man vielleicht denken, dass die Schauspielerinnen oder der Regisseur das Publikum töten wollen. Wer will das Publikum töten? Wenn das Theater zur Straße wird, ist das Theater tot. Die Zuschauer werden also vielleicht von jenen getötet, die im Theater Lehren verbreiten wollen.

**MVS** Wie politisch kann Kunst dann überhaupt werden? Soll Theater Veränderung bewirken?

**RM** Theater ist dem Wesen nach eine politische Tat. Sogar, wenn du Kunst um der Kunst Willen tust, ist es ein politischer Akt. Egal, was man tut, geht damit eine politische Positionierung einher. Man muss also wissen, was man tut. Zugleich ist Theater eine Plattform, um nachzudenken. So sehe ich auch Philosophie und Poesie. Man schreibt über Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, über Politik und Revolutionen, über was auch immer. Man bringt Ideen vor. Unvollendete zwar, aber letztlich regt man neue Ideen an. Wir alle sind politische Wesen, wir alle sind in der Lage Ideen zu formulieren, an Debatten teilzunehmen. Wir alle sind in der Lage Wichtiges zu äußern. Keiner kann hierauf ein Monopol reklamieren. Für mich



sind Kunst und Theater also ein Ort an dem man seine Fragen stellen kann, nachdenken, Zweifel äußern. Und wenn man Fragen stellt, dann weil man wirklich keine Antworten hat. Es geht nicht darum, ob man richtig liegt oder nicht. Im Theater sollte ich meine Gedanken infrage stellen, mich infrage stellen. Und ich glaube, dass es das ist, was wirkliche Debatten, echtes Nachdenken auslöst. Es hält außerdem Theater und Kunst davon ab, Propagandatheater zu werden.

**MVS** Peter Weiss wollte das Publikum informieren und belehren. Stein und Schwiedrzik wollten (zumindest damals) das Publikum mobilisieren und konkrete Handlungen entflammen. Was möchtest Du?

**RM** Ich möchte das Publikum weder belehren noch mobilisieren, denn wir sind alle auf derselben Stufe. Die Zuschauer\*innen sind intelligent genug, alles auch ohne Erklärung zu verstehen. Wenn sie sich mobilisieren möchten, dann ohne mein Zutun. Für mich geht es beim Theater ums Teilen, darum, eine Agora zu schaffen und Ideen vorzubringen. Es geht nicht darum, andere zu ändern und dabei hartnäckig und stur zu sein, sondern darum eigene Schwächen zu zeigen.

**MVS** In „Kill the Audience“ sind Waffen ein wiederkehrendes Thema. Kann das Publikum selbst auch zu einer Waffe werden?

**RM** Theatermacher haben eine große Verantwortung. Ihnen wird zeitweise eine Autorität zugesprochen, die sie aber nicht

dazu nutzen dürfen, die Zuschauer\*innen zu manipulieren. Wenn man Theater macht, muss man sich dieser Aufmerksamkeit bewusst sein, die einzig die Zuschauer\*innen großzügigerweise verleihen – auf Zeit! Diese zu missbrauchen, ist äußerst gefährlich. Das ist übrigens meiner Meinung nach damals 1968 im Werkraumtheater passiert. Das Publikum wurden als Masse missbraucht, wie eine Herde behandelt. Es muss eine gänzlich andere Einstellung geben: Jede\*r Zuschauer\*in ist unterschiedlich und jede\*r entscheidet für sich selbst. Jeder hat mindestens eine Antwort. Mindestens eine!

**MVS** Und wie reagierst du, wenn jemand dich im Theater belehren oder mobilisieren möchte?

**RM** Ich lache, aber nicht laut. Manchmal gehe ich, verschwinde möglichst lautlos. So, dass keiner es bemerkt. Das ist die beste Art zum Ausdruck zu bringen, dass man nicht einverstanden ist. Einfach verschwinden, ohne den Spieler\*innen die Möglichkeit zu geben, sich meinem Protest für ihre Zwecke anzueignen.



# RABIH MROUÉ

**R**abih Mroué, in Beirut geboren, lebt derzeit in Berlin. Er ist Theaterregisseur, Schauspieler, bildender Künstler und Dramatiker und Mitherausgeber für The Drama Review (TDR, New York). Er ist auch Mitbegründer des Beirut Art Center (BAC) und war Stipendiat am Internationalen Forschungszentrum Interweaving Performance Cultures (FU Berlin, 2012 – 2015). Seine Arbeiten umfassen: „Sand in the Eyes“ (2017), „Riding on a Cloud“ (2013), „33 Rounds and a few seconds“ (2012), „The Pixelated Revolution“ (2012), „The Inhabitants of images“ (2008), „Who’s Afraid of Representation“ (2005) u.a. Dieser Werkkörper, Performances und Ausstellungen, ist international zu sehen, u.a. DOCUMENTA (13), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid), The ICP Triennial, MoMa (New York), Centre Pompidou (Paris), SALT – (Istanbul). In der Spielzeit 2015/16 inszenierte Rabih Mroué mit „Ode to Joy“ erstmals an den Münchner Kammerspielen. Im Februar 2017 war an den Münchner Kammerspielen die Werkschau „Image War Machine“ zu sehen. In diesem Rahmen hatte die Arbeit „Rima Kamel“ Premiere.





# IMPRESSUM

## HERAUSGEBER

Münchner Kammerspiele  
Spielzeit 2018/19  
Intendant: Matthias Lilienthal  
Geschäftsführender Direktor:  
Oliver Beckmann

## REDAKTION

Martin Valdés-Stauber

## TEXTE

Alle Texte sind Originalbeiträge  
für dieses Programmheft.

## COLLAGEN

Rabih Mroué

## FOTOS

Judith Buss

S. 4: Zeynep Bozbay

S. 8/9: Zeynep Bozbay, Eva Löbau

S. 13: Eva Löbau

S. 15: Marja Burchard, Maasl Maier

S. 17: Zeynep Bozbay, Eva Löbau

S. 19: Rabih Mroué

## GESTALTUNG

Double Standards, Berlin und  
Annika Reiter, Münchner Kammerspiele

## DRUCK

Gotteswinter und Aumaier GmbH

Unser Partner hinter den Kulissen: WALA Heilmittel GmbH  
mit den Marken Dr. Hauschka und WALA Arzneimittel.





KARTEN UNTER 089 / 233 966 00  
WWW.KAMMERSPIELE.DE



VON RABIH MROUE

# KAMMER 3

URAUFFÜHRUNG 12. DEZEMBER 2018

# AUDIENCE

# KILL THE

MÜNCHNER  
KAMMERSPIELE

