

Milo Rau**ARTIST**

In terms of funding one could call me a theater artist. Mostly I work with theaters or I earn support money from this system. Hence, my work is usually classified as theater. From my point of view, my work is sometimes political action and very often it's a film and a book is published in the end. I try to develop a concept for every project but all the concepts do run in a similar direction. It is always about important political events or society in a political sense. *The Moscow Trials* is about the trial of Pussy Riot and other artists. It deals with art, the liberty of art and religion. I created a real process that took more than three days. We enacted a real trial following the penal code with proper lawyers, defenders, experts, a jury and a correct verdict. Therefore, one might say: I am a conceptual artist but not in the desolate, empty intellectual way as it's usually used. So, I am a conceptual artist because it is important to me to develop a concept that creates a tension around the topic that bears more than just the official description or story of it. Although, I do often refer to current events, I am neither interested in narrating stories nor am I interested in illustrating them. I do not care about telling a story, or representing events because I often refer to things that actually took place. But I am interested in creating a space for re-negotiating those actions. *Moscow trials*, for example, led to the verdict of not guilty for the artists instead of a sentence like in the original trial. I would say I try to create a reality, which is more real than the reality, in a sense – a reality, which is partially socially possible in the containment. For example in Moscow it is not possible that the artists are pledged not-guilty but it is possible that I create a space that works on judicial rules, where lawyers judge according to the normal rules and win acquittal that would be valid in real-life law. One of the involved lawyers, who had lost the process in reality, when I asked her why she joined my project, answered that she doesn't want to act anymore. She wants to negotiate this process once again under real conditions. Where she has a real chance. These are actually the spaces that I try to open for the people who join me. The format changes from project to project. I work with state theaters: at the theater in Berlin recently, for example, and currently at the Residence Theater in Munich. In these cases it is always a problem to work with actors or artists that are in the ensemble and are paid to work with me. Tomorrow they work with Pollesch, yesterday they worked with somebody and tomorrow they will with someone else. One day they enact Chekov and another they make a project with me and then again on something else. Under these conditions I have a problem and I take an extremely long time to find people in these ensembles that feel they need to work with me. To find people who are interested in the subject instead of joining me because they simply have a contract. There are only a few people that publish three great pieces every year from a young age to eighty-five. They might be the rare artistic genius. One has to accept that! As an artist you have to learn to let time pass. Meaning, you constantly produce, but it is not always productive. You have to accept that quite a lot leads to nothing. You need to have the courage to accept the "freezing effect", expressed in business terms. You follow a path and make it better and better but in the end you have to admit that the outcome is not good enough and despite all the work you need to start all over again. It is very hard and difficult to admit that in a field with high expenses and a lot of people involved. It's my job to make sure people are ready and able to work and it's my responsibility to create a situation for everyone that enables them to work well and know what they do makes sense.

Förderungstechnisch muss man vielleicht sagen, dass ich Theaterkünstler bin. Ich arbeite meistens mit Theaterhäusern oder Fördermitteln zusammen. Deshalb werden meine Arbeiten meistens unter Theater abgehakt. In meinen Augen sind es manchmal politische Aktionen, sehr oft sind es Filme, die rauskommen, oft erscheinen Bücher. Ich versuche eigentlich pro Projekt ein neues Konzept zu entwickeln, das immer in eine ähnliche Richtung geht. Es geht immer um gesellschaftlich politisch wichtige Ereignisse. Bei den Moskauer Prozessen war das der Prozess gegen Pussy Riot und gegen

andere Künstler. Da ging es um Kunst, Freiheit, Religion. Und das Konzept war eigentlich, dass ich einen richtigen Prozess gemacht habe, der über drei Tage ging. Mit richtigen Anwälten, richtigen Verteidigern, richtigen Experten, einer richtigen Jury und eine Verhandlung nach Strafgesetzbuch und ein richtiges Urteil. Deshalb könnte man vielleicht sagen: Ich bin ich Konzeptkünstler. Aber nicht in dem öden, leeren intellektualistischen Sinne wie das Wort normalerweise verwendet wird. Also bin ich Konzeptkünstler, indem es für mich wichtig ist immer ein Konzept zu entwickeln, welches das Verhandelte in eine Spannung bringt, die es über die Darstellung von irgendetwas oder die Erzählung von irgendetwas hinaus bringt. Mich interessiert es nicht Geschichte zu erzählen, mich interessiert es auch nicht Ereignisse darzustellen, da ich oft auf Dinge Bezug nehme, die statt gefunden haben, sondern Raum zu schaffen wo sie neuverhandelbar werden. Oder wo etwas Neues mit ihnen passiert. Zum Beispiel Moskauer Prozesse führten zum Freispruch der Künstler, die in den ursprünglichen Prozessen alle verurteilt wurden. Ich würde sagen, ich versuche eine Realität zu schaffen, die gewissermaßen realer ist, als die Realität, die teilweise gesellschaftlich möglich ist in der Eingrenzung. Es ist beispielsweise in Moskau nicht möglich, dass die Künstler freigesprochen werden. Aber es ist möglich, dass ich einen Raum schaffe, der nach Justizregeln funktioniert, wo Juristen da sind und wo nach normalen Regeln geurteilt wird, die gültig im Gesetz und es zu einem Freispruch kommt. Eine der Beteiligten, eine Juristin, die die Prozesse verloren hatte in der Wirklichkeit, sagte, als ich sie fragte warum sie bei mir mitmachen würde, dass sie keine Lust mehr hätte Theater zu spielen. Sie will diesen Prozess mal unter Bedingungen verhandeln wo sie eine Chance hat. Wo sie eine reale Chance hat. Und das sind eigentlich die Räume, die ich versuche zu öffnen für die Leute, die bei mir mitmachen auch für die Künstler. Das Format ändert sich eigentlich von Projekt zu Projekt. Ich inszeniere auch an staatlichen Theatern. An der Schaubühne in Berlin und im Residenztheater demnächst in München. Und es ist für mich immer ein Problem mit Schauspielern oder Künstlern zu arbeiten, die im Ensemble sind und bezahlt werden, dass sie mit mir arbeiten und morgen arbeiten sie mit Pollesch und gestern haben sie mit xy gearbeitet und übermorgen mit noch Jemandem. Und gestern machen sie Tschechow und heute machen sie mit mir ein Projekt und morgen machen sie nochmal was Anderes. Da habe ich ein Problem und ich nehme mir auch extrem viel Zeit in diesen Ensembles Leute zu finden, die eine Notwendigkeit spüren mit mir zu arbeiten. Und die das Thema, das ich mit ihnen machen will, machen wollen und das nicht machen, weil sie da zufällig einen Vertrag haben. Also dass es jemanden gib, der von seinem fünfzehnten bis fünfundachtzigsten Lebensjahr jedes Jahr drei großartige Werke macht... da gibt es ganz wenige. Also wenn man von Genies sprechen will. Und das muss man glaube ich hinnehmen. Und man muss, denk ich, als Künstler lernen, dass man die Zeit dann verstreichen lässt. Also man muss immer produzieren, aber man muss nicht immer produktiv sein. Das ganz viel nichts wird oder, dass man den Mut hat. Also man nennt das in der Managementsprache ja den Gefriereffekt. Dass man ein Jahr lang einem Weg folgt und ihn professionell immer besser macht aber am Schluss sich zugesteht, dass das Produkt... dass man es nicht fertig macht, sondern dass man sagt: Das wird einfach nichts und dann noch mal umschwenkt. Das ist extrem schwierig und anstrengend sich das einzugestehen, wenn man in einem doch relativ Ausgaben teurem Bereich arbeitet, wo sehr viele Leute beschäftigt sind. Ich bin eigentlich der, der dafür sorgen muss, dass die Anderen arbeiten können. Dass sie gut arbeiten können oder dass sie wissen, was sie tun oder das Gefühl haben es zu wissen und dass, das was sie tun, irgendwie Sinn macht, sag ich mal.

ARTWORK

At the moment, I chose a Turkish actress to read the speech of mass murderer Breivik in various cities all over Europe. Very often the people who join, literally ask me to do that. It is the urge to perform again and again. We performed *Hate Radio* over two hundred times around the world and I am surprised that they still want to do it. Sometimes people drop out or need a break, because of exhaustion. For me, it is important to create a situation where it matters that people join in and truly want to take part. *Hate Radio* is a project that is about the role of a radio station in the Rwandan

genocide. Members of the ethnicity that was to be wiped-out in that genocide –in the nineties– were cast to play the characters. So, people who survived and had become actors – trained actors who played Shakespeare and everything. So I asked them if they wanted to play the murderers of their families. They were interested and we staged it. Artwork as a term, as well as in relation to me, is a retrospective concept. It is what has happened and what remains. At times, I work extremely accurate and I write very pedantic scripts. The smallest detail becomes important and we re-enact it in the same detail. Partially. On the other hand, things have a huge openness. With the *The Moscow Trials* or with *The Zurich Trials* lots of unexpected things happened. Experts did not say what I expected. And in Moscow even the Migration Service, the Secret Service, and finally even the Cossacks came to stop the project. Quite a lot happened which in turn is used later in the film and becomes part of it. Initially nobody would have thought it would be part of it. But it was a closed room with six cameras and of course it is unpredictable. That's a different process than writing a book or a booklet, where I can work till it is exactly what I want. I guess that's the difference between theater and film or classical literature. You cannot go to a booth and have it printed and expect it will never change again. This is not how it works in theater. The piece changes every time it is performed...I just realized, now. I work on a version of *Hate Radio* for the Swiss television and for 3SAT for the twentieth "anniversary" of the genocide. Over the course of time, the actors have changed frequently, and once I shot it again with another set of actors. After two hundred times the entire crew is different. So what's on TV and what is on tour has almost nothing in common. For example Breivik's statement; the reading of the speech for the defense of Breivik, was at first planned as a single event. Suddenly we were in ten cities. I didn't plan that. We shot a movie about it that is shown in exhibitions now. We just had an exhibition in Berlin where we filled an entire theater – and had different rooms for different projects. As we know, ninety percent of the so-called theater relies on constantly re-staging plays written a hundred years ago. Unless presented in a hardcore dictatorship, no one today would be truly addressed or offended by a Chekov production, u. That's obvious. It's art, no question and absolutely important, but personally I find it quite astonishing that ninety percent of the theater productions today are stuck in their craft. It feels as if painting was still about painting a perfect nude. That's the result of the structure. You usually have an ensemble to employ at a theater. You have actors ... and it is almost all about psychological empathy. This is challenged a little by postmodern projects but psychological empathy is still taught in drama schools. So it differs quite a lot from art schools, where work is incredibly open from the start and for example in painting: no none is interested in representation.

Ich lasse jetzt aktuell in verschiedensten Städten in Europa die Rede von Breivik dem Massenmörder von einer türkischstämmigen Schauspielerin verlesen. Und es ist oft so, dass mir die Leute die ich besetzte, die bei mir mitmachen, mich dazu drängen das zu tun. Oder das Bedrängnis immer wieder weiter und weiter aufzuführen. Hate Radio haben wir jetzt schon über zweihundertmal aufgeführt in der ganzen Welt. Und es erstaunt mich, dass sie immer weitermachen wollen. Es fallen auch manchmal Leute aus. Aus Erschöpfung. Aber der Punkt für mich ist, eine Situation zu schaffen, wo es drauf ankommt, dass die Leute mitmachen, die mitmachen wollen. Hate Radio, ein Projekt das über die Rolle eines Radiosenders im ruandischen Genozids handelte. Da habe ich die Rollen besetzt von Angehörigen der Ethnie (wenn man es so will), die ausgelöscht werden sollte in diesem Genozid in den neunziger Jahren. Also Menschen, die mit dem Leben davon gekommen sind, dann Schauspieler wurden. Also ausgewählte Schauspieler, die Shakespeare und alles Mögliche gespielt haben. Und ich habe sie dann gefragt, ob sie die Mörder ihrer Familien spielen wollen. Und sie waren interessiert und dann haben wir das inszeniert. Werk als Begriff oder im Bezug auf mich ist natürlich ein retrospektiver Begriff. Es ist das, was quasi passiert ist, was nachher da ist. Bei mir ist es so, dass ich teilweise extrem genau arbeite. Sehr pedantische Skripte habe ich teilweise. Es geht bis ins Kleinste hinein. Wir stellen das auch ganz genau nach. Teilweise. Und andererseits die Sachen auch eine ganz große Offenheit haben. Bei den Moskau Prozessen oder auch bei den Züricher Prozessen passierte wahnsinnig viel Unerwartetes. Da haben Experten nicht das gesagt, was ich mir dachte. Und in Moskau führte es sogar dazu, dass der Geheimdienst und schließlich sogar die

Kosaken kamen, um das Projekt zu unterbrechen. Und da geschah ganz viel, das man im Film wiederum nachher verwenden kann was dann plötzlich dazu gehört. Wo man zunächst nicht dachte, dass es dazu gehört. Weil es war ein abgeschlossen Raum mit sechs Kameras. Und das ist natürlich so nicht voraussehbar. Das ist ein anderer Vorgang, als wenn ich beispielsweise ein Buch schreibe oder ein Büchlein. Und daran so lange arbeiten kann, bis es genau das ist was ich will. Und genau das ist glaube ich der Unterschied von Theater zu Film oder klassisch: Literatur. Du kannst nicht bis zu einem Stand gehen und es drucken lassen und dann wird sich daran nie wieder etwas ändern. Das ist beim Theater nicht so. Jede Vorstellung ist eine Andere. Ich merke das gerade. Ich mache für das Schweizer Fernsehen und für 3Sat eine Fassung von Hate Radio, damit sie das zum zwanzigjährigen Jubiläum ausstrahlen können. Und da haben die Schauspieler häufig gewechselt. Ich habe dann einmal noch mal nachgedreht, da hatten wir schon eine andere Besetzung. Und jetzt nach zweihundertmal stimmt die komplette Besetzung nicht mehr. Also was im Fernsehen kommt und was quasi tourt hat nichts mehr miteinander zu tun. Dann gibt es aber auch andere Aktionen. Beispielsweise Breiviks Erklärung, also die Lesung der Verteidigungsrede von Breivik hatte ich als einmalige Aktion geplant. Und dann hat sich eine Eigendynamik entwickelt. Jetzt waren wir bald schon in zehn Städten. Das hatte ich aber nicht vor. Wir haben natürlich dann auch noch einen Film darüber gedreht, den wir jetzt in der Ausstellung gezeigt haben. Genau, es gibt ab und zu Ausstellungen. Wir hatten jetzt zuletzt eine in Berlin, wo wir ein ganzes Theater bespielt haben. Alle Räume mit verschiedenen Projekten. Wie man weiß, besteht neunzig Prozent des sogenannten Theaters daraus, dass Stücke, die vor etwa hundert Jahren geschrieben wurden ständig re-inszeniert werden. Und außer in einer Hardcore Diktatur wird niemanden irgendeine Form von Tschechow Inszenierungen irgendwie aufregen. Das ist ganz klar. Das ist Kunst und wirklich sicher von Belang. Ich finde es aber auch persönlich relativ krass, dass das Theater in dem rein kunsthandwerklichen Bereich tatsächlich stecken beliebt ist, also neunzig Prozent der Inszenierungen. Das ist so als würde Malerei immer noch darin bestehen: Wie kann man einen Akt perfekt malen? Und immer wieder die gleiche Frage wird repetiert. Das hat im Theater ein bisschen mit den Strukturen zu tun. Also du hast meistens ein Ensemble, das zu beschäftigen musst. Du hast Schauspieler und es geht fast nur um die psychologische Einfühlung. Die wird postmodern ein bisschen zertrümmert, aber auf den Schauspielschulen wird die psychologische Einfühlung, eigentlich auf allen Schulen, noch gelehrt. Also es ist ganz anders als auf Kunsthochschulen, wenn es um Malerei beispielsweise geht, wo das Gebiet wahnsinnig offen ist und von Anfang an. Klar ist: Repräsentation interessiert niemanden.

PRODUCTION

The cycles of production of my projects are extremely long and they overlap temporarily. If you imagine a time line: project 1 starts here, project 2 here, project 3, there, here begins project 5. My projects usually happen parallel. And then usually before the premiere there is always a period in which the other projects are put on hold. After that, there are two months for the projects to be completed. This is very tiring but at the same time I work in a very accumulating manner. For the *Moscow Trials*, I kept going to Moscow for two years - again and again. I wouldn't know what I am talking about otherwise. So you can only make my projects, if you have a network, if you know the people, if you really know what you are talking about, if you have a space and location, if it is relevant what you do. Therefore, I need a very, very, long time. Parallel to these let's say substantial research driven processes there are external processes, the castings which usually happen a year before the production starts. When projects are finished, they often actually continue to run. It's difficult to tell when they are completely finished. For example, *Hate Radio* had its premiere two and a half years ago, I guess. The book is about to be released. The cinema or television movie will be presented next year. There are several radio plays - the fourth one, I think. So there are always different adaptations. I carry these pieces with me for quite a long time and modify them again and again. There are actually two types of projects for me. Some accompany my life for a very long time.

For example, the project about the last days of the Ceausescu. There were television images, I had seen a child in 1989 during the fall of the wall that deeply impressed me. Ever since, I knew that I wanted to work with it one day. And when 2009 came closer, I proposed to simultaneously record and broadcast the trial. Of course no station wanted to do that. Then I produced it in the theater. Then there are other projects that actually start as simple tasks. For example I had been to the art festival in Brussels with *The Moscow Trials* two years ago, with 'Hate Radio' and so on. Anyway, they asked me: Do you want to do something? And I said: Yes, I want to do something about the Syria conflict but now that I am working in Brussels, I noticed that it makes no sense at all to do it. And now I do something about Salafists and right-wing extremists in Brussels, or let's say in Belgium, about the disintegration in Belgium. It's kind of a replica of Griffith's *Birth of a Nation* – Death of a Nation. This evolved during the production. I am forced to make decisions parallel to the production. So, you set up a casting. You invite every actor of Belgium. And then you have to choose actors and by this decision the project changes. I usually work the other way around: I need five actors. One has to look like Ceausescu, one would need to look like his wife, one like the judge, they must have this age, they need to speak this language and then everyone else will be cast and this is how the concept fills up. And the third type – perhaps it's something like the *The Moscow Trials*. I was very enthusiastic about Bukharin, the main victim under Stalin and I had always wanted to do a project that is simply titled: *The Moscow Trials*. That's why I went to Moscow. The National Theater ask me if I could do something about the Gulag and whether that was fitting. It started with the thirties and I ended up with today. I started with the idea of enacting the second trial of Bukharin, but eventually ended up in a new trial that deals with contemporary judicial cases. And so the process is actually completely different every time. Therefore, I believe it is important for me that I work in a team, with a set designer, with actors, with a production staff, knowing that it is possible that I cast five people in an incredibly exhausting process and in the end we don't need them because we find someone who we meet on the street. Something like that can happen.

Die Produktionszyklen meiner Projekte sind extrem lang und sie überlagern sich gegenseitig. Wenn man sich das als Schema vorstellt, dann fängt hier Projekt 1 an, hier fängt Projekt 2 an, hier fängt Projekt 4 an, hier fängt Projekt 5 an. Die Projekte laufen immer parallel. Und dann gibt es immer eine Phase, die ist meistens vor der Premiere, wo das eine Projekt dann frei gestellt wird. Und dann gibt es zwei Monate, in denen die Projekte fertig gestellt werden. Das ist sehr anstrengend, aber gleichzeitig arbeite ich sehr kumulativ. Für die Moskauer Prozesse bin ich zweieinhalb Jahre nach Moskau gefahren. Immer wieder. Ich habe sonst keine Ahnung wovon ich spreche. Also man kann meine Projekte wirklich nur machen, wenn man ein Netzwerk hat, wenn man die Leute kennt, wenn man wirklich auch weiß wovon man spricht, wenn man einen Ort hat, wenn das relevant ist was man tut. Ich brauche deshalb immer sehr, sehr lange. Parallel laufen zu diesen quasi inhaltlichen Prozessen laufen die äußeren Prozesse also Castings, die sind ja meistens ein Jahr vorher, also bevor es dann produziert wird. Wenn Projekte fertig sind, laufen sie aber eigentlich auch noch weiter. Drum ist es schwierig zu sagen wann sie fertig sind. Also beispielsweise hatte das Theaterstück von Hate Radio vor zweieinhalb Jahren Premiere glaube ich. Das Buch kommt jetzt raus. Der Kino- beziehungsweise der Fernsehfilm kommt nächstes Jahr. Dann gibt es auch verschiedene Hörspiele. Mittlerweile schon das vierte. Also gibt es immer wieder verschiedene Bearbeitungen. Ich trage solche Stoffe immer ziemliche lange mit mir herum und mache sie immer wieder anders nochmal neu oder noch mal anders. Bei mir gibt es eigentlich zwei Arten wie ein Projekt entsteht. Das eine ist etwas das in mir angelegt seit sehr langer Zeit. Zum Beispiel das Projekt über die letzten Tage der Ceausescus. Das waren Fernsehbilder - dieses Prozesses, die ich als Kind gesehen habe, als 1989 die Wende war. Die haben mich extrem tief beeindruckt. Seitdem wusste ich, dass ich damit mal arbeiten möchte. Und als sich 2009 näherte, hatte ich ursprünglich einem Fernsehsender vorgeschlagen, sodass wir genau gleichzeitig zum Prozess live aufzeichnen und ausstrahlen. Das wollte natürlich kein Fernsehsender machen. Dann hab ich es im Theater produziert. Dann gibt es andere Projekte, die tatsächlich als Auftrag anfangen. Zum Beispiel bei diesem Kunstfestival in Brüssel. Da war ich vor einem Jahr mit den Moskauer Prozessen, vor zwei

Jahren war ich glaube ich mit Hate Radio da und so weiter. Und die haben mich wieder gefragt: Willst du was machen? Und ich hab gesagt: Ja, ich würde gern was über die Syrienkämpfer machen. Aber jetzt wo ich in Brüssel arbeite, habe ich gemerkt, dass es überhaupt keinen Sinn macht, das dort zu machen. Und jetzt mache ich was über Satanisten und Rechtsradikale in Brüssel oder sagen wir in Belgien. Und über den Zerfall Belgiens. Also als Replik auf auf Griffiths' „Birthe of a Nation“ Und das kam eigentlich in der Produktion. Und dann bin ich durch die Produktionsschritte gezwungen Entscheidungen zu fällen. Also macht man ein Casting? Lädt alle Schauspieler Belgiens ein. Und dann muss man sich entscheiden für Schauspieler und durch die Entscheidung für Schauspieler modelliert sich eigentlich das Projekt. Während ich teilweise ja wie gesagt von der komplett anderen Seite arbeite, indem ich hergehe und sage: ich brauche fünf Darsteller, einer muss so aussehen wie Ceausescu, eine muss, so aussehen wie seine Ehefrau, einer muss aussehen wie sein Richter, sie müssen dieses Alter haben, sie müssen diese Sprache sprechen und dann werden die Leute einfach gecastet und so wird das Konzept eigentlich gefüllt. Also ist das hier ein komplett anderer Vorgang. Und der dritte Vorgang ist vielleicht so etwas wie die Moskauer Prozesse. Ich war immer sehr begeistert von Bucharin, dem Hauptopfer unter Stalin. Und ich wollte immer ein Projekt machen, das einfach den Titel trägt: Die Moskauer Prozesse. Und deshalb bin ich nach Moskau gefahren. Also das Nationaltheater hatte mich dann gefragt, ob ich etwas für den Gulag mache und das hat dann irgendwie gepasst. Und da habe ich angefangen mit den dreißiger Jahren und beim Schluss bin ich heute gelandet. Da hab ich angefangen mit der Idee den zweiten Prozess tatsächlich zu reinszenieren und bin dann in einem neuen Prozess gelandet, der über Justizfälle von heute handelt. Und so ist der Weg eigentlich jedes Mal ein ganz anderer. Und ich glaube deshalb ist es für mich auch wichtig, dass ich mit einem Team, mit einem Bühnenbildner, auch mit Schauspielern und einem Produktionsstab, die wissen, dass es möglich ist, dass ich fünf Leute caste in einem unglaublich anstrengendem Verfahren und am Schluss brauchen wir keinen von diesen fünf. Sondern jemand Anderen, den wir vielleicht zufällig irgendwo treffen. Also das kann passieren.

MATERIAL

I think my material is the people. The staff of the project consists of fifteen to twenty people and in a project like *The Moscow Trials* there are one hundred people involved. People that appear in front of a camera at some point. The material is the people who are involved. Of course there is a script, for example, and that is the material, too. Language is the material. In this case there are partially real statements of people and fictional stuff...that's the material, too. While editing the movie afterwards, of course the material is the images that we make. It actually changes from project to project. I don't put much emphasis on for example a good take. In Moscow it wouldn't even have been possible, because we had so many cameramen. I would never or rarely, set a project according to the paths that make a frame. Furthermore, I don't fill in the cameramen too much and I don't tell them what to do. When we made the film about the Ceausescu, we just had two dolly tracks and then we performed it three times while the cameras were constantly going up and down the dolly routes, recording everything. And then it was completed while editing the film. But I wouldn't plan the film shot by shot because the process of acting is crucial to me. As I mentioned earlier, my material is perhaps even creating a tension or a situation in which things may happen. Like setting up a tribunal.

Also ich denke mein Material sind Menschen. Natürlich. Der Stab des Projekts sind vielleicht fünfzehn bis zwanzig Leute und die Beteiligten an einem Projekt wie Moskauer Prozesse sind vielleicht hundert Leute. Also die irgendwann vor der Kamera auftauchen. Aber das Material sind eigentlich die Leute. Natürlich gibt es beispielsweise ein Skript und dann ist das Material die Sprache. Also dann sind es teilweise Aussagen von Leuten, die gemacht wurden oder einfach Fiktion. Also, dann ist das Material. Wenn ich nachher schneide, sind natürlich die Bilder, die wir gemacht, das Material. Also so ändert sich das eigentlich von Projekt zu Projekt. Ich lege viel weniger Wert darauf, dass zum Beispiel die Aufnahme gut ist. In Moskau war das auch nicht möglich, weil wir so viele Kameramänner hatten. Aber ich würde jetzt nie oder selten sag ich mal, eine Aktion wegen den

Wegen, die quasi im Frame gemacht werden festlegen. Also, ich sage auch den Kameramännern bei den Filmen, die wir gemacht haben, wenig. Ich sage ihnen nicht was passiert. Wir machen oft auch einfach eine totalisierende Aufnahme. Als wir den Film über die Ceausescus gemacht haben, haben wir einfach zwei Dolly-Strecken gelegt und dann haben wir es dreimal gespielt und sind die Dolly-Strecken ständig abgefahren und haben alles aufgezeichnet. Und dann ist es nachher im Schnitt gemacht worden. Aber ich würde jetzt nicht von Einstellung zu Einstellung einen Film auflösen, weil für mich eigentlich der Vorgang des Spielens entscheidend ist. Wie gesagt, deshalb ist mein Material vielleicht sogar das Herstellen einer Spannung oder einer Situation, in der diese Dinge, die ich aufzeichne oder die quasi das Stück sind, geschehen. Also, dass man ein Tribunal aufbaut.

MEDIUM

The medium of my work is actually the impossibility of decision making in terms of morality. You can experience this best in *The Zurich Trials*. Quite a lot of people in Zurich refused to participate in this project, because it is against the newspaper. Because it is against the fundamental right of the freedom of speech that is registered in the constitution (and with which I totally agree). So you have to slap Enlightenment in the face. It was quite important to me and this old Voltaire quote: I will die for your opinion, although I completely disagree with it... To say: I want your newspaper to be banned because I disagree with it. Well, as an intellectual, I don't believe in this either, but I think that's what's interesting. In terms of multimedia, I separate the different types of media relatively clear. It's more about chains of utilization than simultaneity. I don't make a play with a lot of video work that is also a performance. But I do set up an action and then I record material and make a film that then enters into a film for an election campaign. It's not about combining everything in the moment of action or in the mode of performance. That's a bit old-fashioned, I think. It derives from a time when people realized different types of media can be combined at once. Perhaps thirty years ago... They wanted to do everything at once. Like Wagner who realized that things, which were previously apart could be combined due to the new technological capabilities. That's not interesting for my work today.

Mein Grundmedium ist eigentlich die komplette moralische Unentscheidbarkeit. Am schönsten sieht man das übrigens bei Prozessen. Ganz viele Leute in Zürich haben sich geweigert an diesem Prozess teilzunehmen, weil es gegen eine Zeitung ist. Weil es gegen die absolut in der Verfassung festgeschriebene Grundfreiheit (hinter der ich total stehe) der Meinungsfreiheit ist. Also wenn man der Aufklärung ins Gesicht schlagen muss. Das war mir relativ wichtig und dass man dieses alte Voltaire-Spruchwort: Ich werde für Ihre Meinung sterben, obwohl ich komplett anderer Meinung bin... zu sagen: Nee ich will, dass deine Zeitung verboten wird, weil ich anderer Meinung bin. Und dahinter stehe ich, wie soll ich sagen, als Intellektueller auch nicht. Und ich denke, das ist es, was mich interessiert. Was jetzt das Multimediale angeht, so trenne ich die Medien relativ klar. Also es sind eher Verkettungen, als dass es Gleichzeitigkeiten sind. Ich mache jetzt kein Stück mit ganz viel Video, das gleichzeitig noch eine Aktion ist. Sondern ich mache gewissermaßen eine Aktion, darüber mache ich einen Film und speise dann vielleicht diesen Film wieder ein als Wahlkampfsendung. Also dass sich alles im Moment der Aktion oder im Moment der Performance vereint, ist ein bisschen oldstyle, glaube ich. Das ist so diese Vorstellung von der Zeit als man gemerkt hat, dass man die Medien alle bringen kann. Vor vielleicht dreißig Jahren, als man immer mit Video... Ich kenne es noch mal Theater, Video auf der Bühne zu verwenden. Da wollte man alles gleichzeitig machen. Wie Wagner eben gemerkt hat, dass du Dinge gleichzeitig machen kannst, die vorher eine Andere waren, weil er die technischen Möglichkeiten plötzlich hatte. Und das ist natürlich etwas, das für mich aktuell nicht so interessant ist.

PROCESS

Currently I am preparing *Das Kongo Tribunal*. At the same time I work on another project in Brussels *The Civil Wars*. The inquiries for support with television stations and film funds are in process but I

don't know exactly what will work in the end. I stopped publishing books with the underlying event or project, because I lose grip of what happened during and after the project. Now, the books are published a year later, so you have the time to gather the material. At the same time, this often times means less people buy the book, because it is not up to date. If a project is not funded at all, I don't start with it. Simply for the fact, that I am unable to hire anyone. But I do start as soon as a small funding is in prospect. One of the reasons why my projects never really make a lot of money is that we start too soon. If you think about film funding: It's two years of funding before you can start. With us, these time frames are more like a maximum of six months. That's what makes it difficult. One could say, we are always just able to make the project happen. It is never a financially lucrative thing. What shall I say? How it's exactly going to happen, is not predictable. Often the television joins later, for example. Doing the *The Moscow Trials* I noticed, that the presence of six cameras transforms the event completely. With the *The Zurich Trials* I knew I would need six cameras again for the second process shortly afterwards. *The Moscow Trials* had been financially devastating. I basically paid the whole production myself. And I knew somebody else would have to do that next time. That's why I asked a TV-station. I had a deal that they would do live editing. We wanted to have live editing, which would be projected back into the room with the performance: to stir it up a bit, to integrate the live shot. For presenting *Hate Radio* at the festival in L'Avignon I did a new version. I rewrote the script for that. This is of course differs. It changes the situation. When I made the voice-over for *The Moscow Trials*. I integrated a voice-over into the film. But then realized it's difficult to integrate a voice-over into a film that will be published in a few months. The recordings must refer to the shots but also has to refer to the potential freedom of Pussy riot when it is published. And it must work in case of a longer sentence, too. You don't know any of these things. Perhaps that's the problem with political art. You are subjected to forces, you can't predict and the field you're working on can totally change while you are doing it. And even after you have done it.

Aktuell mache ich ein Projekt, das heißt „Das Kongo Tribunal“, oder bereite ich vor. Und ein anderes mache ich, das heißt „The Civil Wars“ in Brüssel. Und da bin ich am Fernsehen dran und Filmfonds dran aber ich weiß nicht genau was klappt. Was ich beispielsweise aufgehört habe, ist Bücher gleichzeitig zu publizieren wie, das zu Grunde liegende, Event. Weil ich dann irgendwie extrem viel davon verliere, was eigentlich während dessen und nachher passiert. Also jetzt erscheint das Buch meistens ein Jahr später. Damit man das alles noch sammeln kann. Gleichzeitig kaufen das Buch natürlich weniger Leute, weil es weniger aktuell ist. Also, wenn etwas gar nicht finanziert ist, so starte ich es logischerweise nicht, weil... dann kann ich niemanden engagieren. Das startet aber eigentlich, sobald Finanzierungen – zumindest im kleinen Rahmen – in Aussicht sind. Also einer der Gründe warum meine Projekte eigentlich nie so richtig Geld abgeworfen haben, ist dass wir immer zu schnell starten. Man kennt das ja von der Filmförderung. Man muss mal zwei Jahre lang fördern, bis man quasi anfangen darf. Bei uns sind diese Abstände maximal ein halbes Jahr und dadurch werden die Dinge schwer. Also wir können es eigentlich immer gerade so machen, könnte man sagen. Es ist nie eine finanziell lukrative Geschichte. Wie soll ich sagen. Was genau die Verwertungskette ist, ist natürlich unklar. Also oft kommt beispielsweise das Fernsehen später dazu. Ich habe aber bei den Moskauer Prozessen gemerkt, dass die Anwesenheit von sechs Kameras, das Event komplett verwandelt hat. Also den Prozess. Und dann wusste ich, dass ich beim zweiten Prozess beispielsweise die Züricher Prozesse, die kurz nachher waren, auch wieder sechs Kameras brauchte. Bei den Moskauer Prozessen war es, wie soll ich sagen, finanziell verheerend. Da habe ich die Produktion des Kinofilms quasi selber bezahlt. Und da wusste ich, das muss jemand anderes machen. Deshalb hab ich das Fernsehen gefragt, ob sie das machen. Ich hatte aber einen deal, dass der Live-Schnitt gemacht wird. Also, dass es einen Live-Schnitt gibt, der zurück projiziert wird in den Raum, um den Raum, wo die Performance stattfindet, weiter aufzuheizen. Dass man das schon einspeist. Bei Hate Radio für das Festival in L'Avignon habe ich noch mal eine neue Fassung gemacht. Da habe ich die Texte noch mal umgeschrieben. Das ist natürlich ein Filmemacher anders. Also es ändert sich. Ich habe es gemerkt, als ich jetzt die Off-Stimme für die Moskauer Prozesse gemacht habe. Also ich spreche so ein bisschen aus dem Off in den Film rein. Und es ist

schwierig mit einer Off-Stimme zu sprechen, die quasi damit rechnet, dass der Film erst in vier Monaten rauskommt. Und auf die Aufnahmen Bezug nehmen muss aber auch darauf Bezug nehmen muss, dass wenn er rauskommt, beispielsweise Pussy Riot in Freiheit ist, oder vielleicht wird die Strafe ja auch verlängert, man weiß all diese Dinge nicht. Das ist das Problem. Vielleicht von politischer Kunst. Dass du sowohl Kräften unterworfen bist, die du nicht kennst. Wie, dass sich das Feld total verändern kann, während du es tust und nachdem du es getan hast.

PRESENTATION

I would feel strange if there was no reaction to my work, because art happens in public. About all the books that have been published. I always thought, it is not a good idea, because usually there's no reaction to books. I'm really glad that this little book *Was tun?* [What to do?] which I wrote, caused extremely differing reactions and a lot of hate was raised. Especially, with the *taz* newspaper... Quite a lot of subscribers even canceled their subscription. So this made me extremely happy. Before, I had been a bit afraid of a large overall agreement about whether it is good or bad, whatever. There are totally different opinions. However, I thought: Oh, one may still evoke quite a lot just with a small book. Anyway the theater strangely seems most suitable for this. I think a lot about the audience: what is presented must make sense in society. People need to understand what happens and the portrayal must be convenient. As I said, in the film version of the material, I often integrate the reactions of the audience. Let us for example focus on a movie like *City of Change*, which is about a project in Switzerland. First there were death threats. After that this media campaign and then the St. Gallen Parliament asked the theater to cancel the project. St. Gallen is a city in Switzerland. The project was canceled but we realized the same project under a different name. I always thought that was a good joke but no one else noticed it. There was an initiative against the project because in the center of the project was the petition for a right for foreigners to vote. The SVP [Swiss National Party] said: This is a public cultural production and with these funds, political work that belongs clearly to a political party shouldn't be funded. But the people rejected the cuts of subsidies. And then we made the project. Nevertheless, there was the usual headwind. In the end the movie is actually almost about this reception – the reactions more or less. It would be interesting to make a similar film, for example, about *Breivik*. However, the movie turned out to be only his speech. It is quite nice that the film has two levels of sound. One microphone recorded the audience, and the other recorded what happened on stage. Both levels were mixed together. It is actually quite nice because in one production we recorded people who were shouting or yawning or laughing out loud. The entire situation is shown here.

(Excerpt from Breivik's declaration): I cannot see my fault in it. I acted on the principle of the state of emergency. On behalf of my people, my culture, my religion, my city and my country. I ask, therefore, to be acquitted of all charges.

Mir wäre unwohl dabei, da Kunst eine öffentliche Arbeit ist, wenn es keine Reaktion darauf geben würde. Diese ganzen Bücher, die da publiziert worden sind, dachte ich immer, das ist eigentlich nicht so eine gute Idee, weil es auf Bücher meistens keine Reaktion gibt. Jetzt bin ich total froh, dass dieses kleine Büchlein „Was tun“, das ich geschrieben habe, extrem unterschiedliche Reaktionen und natürlich wieder ganz viel Hass hervorgerufen hat. Also, vor allem in der Publikation in der taz. Wo dann auch ganz viele ihre Zeitung abbestellt haben. Also das hat mich irgendwie total gefreut, weil ich hatte ein bisschen Angst, dass sich alle einig sind. Das ist gut oder schlecht, es ist was auch immer. Und es gibt total unterschiedliche Meinungen. Und da dachte ich irgendwie: Aha, man kann auch mit einem Büchlein vielleicht noch etwas hervorrufen. Das Theater ist aber komischerweise am geeignetsten dafür. Ich denke sehr stark an Zuschauer. Dass das was getan wird, gesellschaftlich Sinn macht. Dass die Leute verstehen was geschieht. Und dass die Darstellung gut ist. Wie gesagt, in Filmfassungen nehme ich oft die Reaktionen mit rein. Also wenn wir jetzt einen Film nehmen wie „City of Change“, das war über ein Projekt in der Schweiz. Das erste Mal gab es Todesdrohungen und dann diese Medienkampagne und dann hat das St. Galler Parlament das Theater gebeten das

nicht zu machen. St. Gallen ist eine Stadt in der Schweiz. Dann wurde es abgesagt. Wir haben dann das gleiche Projekt unter einem anderen Namen laufen lassen. Wir haben quasi einfach den Namen gewechselt. Ich fand das immer einen guten Witz, den hat aber außer mir niemand bemerkt. Da gab es dann eine Initiative wegen des Projekts, weil im Zentrum eine Petition für das Ausländerstimmrecht stand und wiederum die SVP gesagt hat: Das ist öffentliche Kulturförderung. Man kann keine politische Arbeit damit finanzieren, die klar parteipolitisch ist. Dass diese Subventionen gekürzt werden, wurde aber vom Volk abgelehnt. Und dann haben wir das Projekt gemacht und dann gab es dann immer noch den üblichen Gegenwind. Von allen möglichen Seiten. Und der Film handelt eigentlich fast nur von dieser Rezeption. Es wäre interessant zum Beispiel über Breivik einen ähnlichen Film zu machen. Da besteht der Film tatsächlich nur aus dieser Rede. Was da eigentlich ganz hübsch ist, dass der Film zwei Tonebenen hat. Das eine ist, dass wir es für ein Publikum aufgenommen haben und das andere ist das, was auf der Bühne gesagt wird. Und das wird zueinander gemischt. Und das ist eigentlich ganz hübsch. Weil die Leute dann in der einen Inszenierung, die wir aufgenommen haben, reinrufen oder gähnen oder laut lachen. Und da wird eigentlich so ein bisschen die Situation gezeigt.

(Ausschnitt aus Breiviks Erklärung) Ich kann darin keine Schuld erkennen. Ich habe nach dem Grundsatz des Notrechts gehandelt. Im Namen meines Volkes, meiner Kultur, meiner Religion, meiner Stadt und meinem Land. Ich verlange daher von allen Vorwürfen freigesprochen zu werden.

INTENTION

Theater productions, books or movies in particular live from their aesthetic impact. Hence, one works on an image or a play or a movie until it functions perfectly as an entity. ... in order to make these ninety minutes perfect. Even if they were performed in a basement hidden from any audience. Making it perfect is of course the first thing I am aiming at. And then all the other levels come into play. But of course, it's professionalism in the most banal and absolute mindless sense, what I want. This is really essential for me. Being extremely meticulous about it being absolutely consistent and perfect. The second point, affects all parties and is about a true necessity. You don't simply do it, because the position in the repertoire is open, you do it because it has to be done. And I include myself in it. Of Course. It happened to me twice or even three times that I promised projects and then had to do them, although I did not profit from doing them. Then I spent my time with spreading bad mood and trying to find someone to shellac. In the end I was exhausted and nothing made any sense at all. The third thing is certainly, the discussion around the project. The most beautiful event for me was actually in Moscow, when the Cossacks crashed the performance and were deeply confused because the room was full of those priests that they actually wanted to protect against this shit. They noticed that their favorite television host plays the prosecutor for us. This is actually the best thing that can happen for me, when situations are created that are completely confusing. Confusing perspectives. If I made any 'agitprop' shit, transforming my left wing ideas into art. That wouldn't make any sense. It would be too obvious. This is why, I was so happy about taz-readers nagging at me. Above all, I prefer to incur hate from people who have the same opinion. This is most fulfilling for me. I really felt extremely good about it (laughs). I read the comments which had the quality of an essay written by a sixteen year old student. It truly had this tendency. I thought this was really great.

Gerade Theaterinszenierungen oder Bücher oder Filme sind natürlich immer einfach rein auf Wirkungsästhetik aus. Also ich sage mal, man arbeitet an einem Bild oder an einem Stück oder an einem Films so, dass es perfekt in sich funktioniert. Dass diese neunzig Minuten perfekt sind, auch wenn sie in einem uneinsehbarem Kellerraum aufgeführt werden würden. Das ist natürlich das erste was ich mache und dann kommen die ganzen anderen Ebenen dazu. Aber natürlich ist es Professionalität im absolut stupidesten und banalsten Sinne. Das ist eigentlich das, was ich will und was für mich eigentlich wesentlich ist. Also Pedanterie. Dass es wirklich stimmt. Der zweite Punkt,

und das betrifft alle Beteiligten, ist die absolute Notwendigkeit. Also, dass man es nicht einfach macht, weil die Position Spielplan offen ist. Sondern, dass es wirklich sein muss. Und da schließe ich mich ein. Natürlich. Es ist mir schon zwei, dreimal passiert, dass ich Sachen zugesagt hatte und dann machen musste, aus denen ich einfach nichts ziehen konnte. Und dann habe ich meine Zeit damit verbracht, schlechte Laune zu verbreiten und möglichst irgendwie jemanden zu finden, den ich ein bisschen fertig machen kann. Und war am Schluss total erschöpft und das hat eigentlich überhaupt keinen Sinn gemacht. Und der dritte Punkt ist sicherlich der, dass die Sache diskutiert wird. Das schönste Ereignis für mich war eigentlich als in Moskau die Kosaken die Performance gestürmt haben. Und dann total verwirrt waren, weil der Raum voller Priester war, die sie eigentlich schützen wollten vor diesem Scheiß. Und gemerkt haben, dass ihr liebster Fernsehmoderator bei mir der Staatsanwalt ist. Also, dass finde ich eigentlich das beste. Wenn man eine Situation schafft, die Dinge komplett verwirrt. Also die Sichtweisen. Weil, wenn ich einen Agitprop-Scheiß machen würde. Also irgendwie meine linken Ideen, die ich zufällig habe in Kunst verwandeln, das würde ja wenig Sinn machen. Das wäre auch relativ durchsichtig. Ich habe mich auch so gefreut, dass all die taz-Leser so auf mir rumgehackt haben. Am liebsten ziehe ich eigentlich den Hass von Leuten auf mich, die gleicher Meinung sind. Privat. Das ist eigentlich für mich das Erfüllendste (lacht). Da hab ich mich wirklich extrem gut gefühlt (lacht). Ich hab da immer die Kommentare gelesen. Und das war irgendwie von der Qualität her so, wie einer der schlechtesten Schüleraufsätze eines Sechzehnjährigen. Also wirklich so in die Richtung ging das alles. Das fand ich wirklich super.

METHOD

I always have the same method. One could call it, the setting off the manic mechanism. I am actually more a depressive character – lethargic and a person that doesn't accomplish anything until there is a sudden point where it starts abruptly. Right now, I am looking for this point for a project I do in Brussels. I look for it in castings, by all sorts of means. I meet hundreds of people. I just have to look for it and then I find IT. I vaguely know the topic. I know a premiere date. And I have to search until I find something and then it's THAT. In the *Ceausescu* project, I thought: Ah, okay now it's the project submission. I have to type something no matter what. And then I am reminded of these images. Somehow accidentally, I googled a bit and then I reminded myself of how I was impressed by this image as a child. And then I knew immediately what I wanted to do. Sometimes you get lucky and it happens fast. Or sometimes you have bad luck and you have to fool around forever until you find something that is extremely easy and seems very obvious. You think that you wouldn't have had to search for it that hard. It's a bit like kids seeing abstract art, and saying: I could do this. And it is true. They might as well. But there is the old Kleistian problem of consciousness. As adults we have to deal with that and can no longer do it. There is an extreme difficulty in finding simplicity. I teach from time to time and then I tell students to search as long as necessary until they truly find something VERY simple. We are all intelligent and we are smart enough to make an insanely complicated, ten-ply postmodern processing of Thomas Pynchon but to make something really simple is the real difficulty. So, again and again I have to ... maybe in a room or in a country, restore this basic fear again that it may fail completely. I sort of noticed that during the Breivik-project. After there was this huge scandal with the first time we played it - we were kicked out from the National Theater and all these stupid people made accusations, I was a bit scared that the actors and I wouldn't be scared the next time. So that it would be somehow too relaxed. We always looked for places and moments, where it was absolutely clear, that it wouldn't work smoothly - where it was obvious that we would be criticized. You do something you really shouldn't do. It's very simple: the old provocation thing. But not on the level of performance – like you're peeing or similar, in a pretty bourgeois sense, but political. The fact that you do something, you can't fully control and you don't know what it really means anyway. For example, I currently work at a talk show at the Swiss Embassy in Berlin and in the last show I invited a denier of the Rwandan genocide. I have also asked me and I cannot answer the question: what does it actually mean when you do a talk show with this sort of

people? I do not know either. But there must be always a moment where I just do not know exactly why this is happening. What I really want to achieve with it. And where I am deeply in doubt about whether it makes sense. There are various strategies that I use. So there is one for example where content and form does not correspond. I once made a project where I have called for the right for foreigners to vote in Switzerland but with the classic means of fascist struggle. I mixed this in a way so that no one knew exactly what it meant. But I have operated very seriously, e.g. with the collection of signatures, and even with black letters, Gothic Print, uniforms, with extreme populist appeals etc. So of course it makes sense to feed in the classic myths of Switzerland in a current manner of use.

Ich habe eigentlich immer die gleiche Methode. Man könnte es das Auslösen des manischen Mechanismus nennen. Ich bin eigentlich eher eine depressiv veranlagte Persönlichkeit - also lethargisch - die eigentlich nichts zu Wege bringt, bis es irgendwo einen Punkt gibt, wo es dann losgeht. Und momentan bin ich, wie gesagt in diesem Brüssel Projekt, wo ich diesen Punkt suche. Und ich suche ihn durch Castings, durch alle möglichen Sachen. Ich treffe hunderte von Leuten. Ich muss einfach so lange suchen bis ich das gefunden habe. Ich weiß also wage ein Thema. Ich kenne einen Premierentermin. Und dann muss ich mich auf die Suche machen bis ich was finde und dann ist es DAS. Beispielsweise bei den letzten Tage der Ceausescus habe ich irgendwann gedacht: Aha, okay jetzt ist die Projekteingabe. Jetzt muss ich irgendwas eingeben. Und dann hab ich mich an diese Bilder erinnert. Irgendwie zufällig, ich habe so ein bisschen rum-gegoogelt. Und habe mich erinnert wie mich das als Kind beeindruckt hat. Und dann habe ich sofort gewusst, dass ich das machen will. Man hat manchmal Glück und es passiert schnell. Oder man hat manchmal Pech und dann muss man ewig rummachen bis man etwas findet was zum Schluss extrem einfach ist und eigentlich auf der Hand gelegen hat. Wo man denkt, man hätte es gar nicht suchen müssen. Das ist auch ein bisschen so wie, wenn die Kinder abstrakte Kunst sehen und sagen: Das könnte ich auch. Und es stimmt auch. Die Kinder könnten das auch! Aber es gibt ja das alte Kleistsche Problem des Bewusstseins, das man als Erwachsener hat und dann kann man es eben nicht mehr. Und dann besteht eine extreme Schwierigkeit darin die Einfachheit zu finden. Ich habe ab und zu Seminare gegeben und dann hab ich den Studenten immer gesagt: Ihr müsst solange suchen bis ihr wirklich etwas ganz Einfaches gefunden habt. Weil intelligent sind wir alle. Also, weißt du? Wir sind alle klug genug, um eine wahnsinnig komplizierte, zehntagige postmoderne Bearbeitung von Thomas Pynchon zu machen, aber um etwas wirklich Einfaches zu machen, darin besteht die Schwierigkeit. Also ich muss auch immer wieder neu, also dann vielleicht in einem Raum oder in einem Land, wieder diese Grundangst neu herstellen, dass es komplett scheitern kann. Also ich habe das irgendwie beim Breivik gemerkt. Nachdem es beim ersten Mal diesen riesigen Skandal gab und wir aus dem Nationaltheater rausgeflogen sind und die Zeit und alle diese Unmenschen Vorwürfe gemacht haben, hatte ich ein bisschen Angst, dass ich das nächste Mal keine Angst mehr habe und auch die Schauspieler. Also, dass es irgendwie entspannt ist. Und wir haben dann bewusst immer Orte und Momente gesucht, wo Reibungslosigkeit komplett ausgeschlossen war. Also wo es ganz klar war, dass wir fertig gemacht werden. Es wird etwas gemacht, was man wirklich nicht tun sollte, im Grunde. Also ganz, ganz einfach. Die alte Provokationssache aber nicht auf der Performance-Ebene, dass man pinkelt oder irgendwie so ein Scheiß. Also nicht wie der Kleinbürger sich das vorstellt, sondern politisch. Dass man etwas tut, das man nicht so richtig einschätzen kann. Also was das eigentlich zu bedeuten hat. Ich mache zum Beispiel momentan eine Talkshow in der Schweizer Botschaft in Berlin. Und da habe ich bei der letzten einen Genozid Leugner, also den ruandischen Genozid eingeladen. Wo ich mich auch gefragt habe, und ich kann die Frage nicht beantworten: Was bedeutet das jetzt eigentlich, wenn man mit solchen Leuten eine Talkshow macht? Ich weiß es auch nicht. Aber es muss immer einen Moment geben wo ich einfach nicht genau weiß was das soll. Was ich eigentlich damit will. Und wo ich selber zutiefst im Zweifel bin, ob das überhaupt Sinn macht. Es gibt verschiedene Strategien, die ich persönlich anwende. Also das eine ist zum Beispiel, Inhalt und Form. Dass die sich nicht entsprechen. Ich habe einmal ein Projekt gemacht, wo ich das Ausländerstimmrecht gefordert habe in der Schweiz. Das aber getan habe mit den klassischen

Mitteln des faschistischen Kampfes, würde ich jetzt mal sagen. Und die Sachen so vermischt habe, dass niemand genau wusste, was das soll. Aber das ganz ernsthaft betrieben habe. Zum Beispiel die Unterschriftensammlung. Aber eben mit Mitteln, mit Frakturschriften, mit Uniformen, mit extrem krass populistischen Aufrufen und so weiter. Also es hat natürlich seinen Sinn auch darin, die klassischen Mythen der Schweiz wieder ein bisschen einzuspeisen in eine aktuelle Verwendungsweise.

ART

It's difficult to say what 'art' is. I should have thought about it before. I can only answer in a rather emotional way. So, ... for example, last week, the week before and the week before that even, I was in Berlin. There are a lot of young people going to Syria to fight, some sixteen- or twenty-year-olds, dying for this. And they are Salafists. That's something I am interested in, but I don't exactly know what part of it. I meet people. Relatives, lawyers, the few who come back and are in prison now. I even visited them in prison. These conversations were always saturated by slight depression, by a futility. There was sometimes a brief moment where I thought this is IT, ... this could be IT. To end my research and switch to an active mode... to me, in this moment, it starts to become art. Before that, it is research, it is documentary work or journalism. Art begins where I suddenly feel the need to work it out. And now, I know I need to do it anyway. I have a premiere date. But I am searching in this odd sort of way. And as I said, I am intelligent enough to say: this twenty interviews must get transcribed now, then I go into the room just make a collage, then I invite five actors and then we speak through this collage with various disguised voices in the room. So, I am not stupid. And this is ninety percent of the theater. But this is not art. I think academic art does not exist any more in visual arts. In the theater it still exists. That is the funny thing about it. Nowadays you can visit a theater or film college and you are served the classics and you need to work on it as a director. You develop your fifty tricks, you refine them and then you probably die sometime. But you are on a sophisticated level. Art is ... you can feel it in works of art ...and to most of the works this doesn't apply. One can also feel the inevitable presence of a necessity in these works. I think I can differentiate those two kinds of work apart from any craftsmanship - at least in theater or film. As soon as I see a movie or a play I notice it. No one can deceive with professionalism. This is actually quite strange, but you know that. We do have to die in the end - now I am simplifying a bit. It is all very existential. It is not like we can just play around. So this is not reality. And because of that, you can tell when someone tries giving answers - to be a bit outdated - to existential questions or being professional. But you can see the difference. As I said, I try to produce a situation in where everything what is done, is done for a purpose, where nothing is irrelevant. And ... somehow there is a bit of an alibi for what is being done. So for me, for example, the shooting of the Ceausescu is the alibi to make the piece. The historical event is an alibi. Or ... the trials in Russia, to revive them and give a voice to the creditors and the artists. It is really an alibi to do that. That is an excuse, but one has to take it totally serious. To take it absolutely seriously does not mean that everything is very serious. It is usually very funny or grotesque. But it is as if one... one of my participants in the Moscow trials, the court usher, so the head of the Sakharov Center, where I produced it, said it was for him basically like a daydream. What we were doing there is totally real, but in reality it is totally impossible. And that is the essence of the theater; there is a presence of something that may not be possible in reality. But to me it is important that it is real, because I have the presence of Chekhov. I just don't care. It may happen that this is obsolete in two years and then I do authentic Chekhov productions. In Germany - caused by Wagner and his admirer, which are numerous, among others Schlingensiefel, Kastov, all worship Wagner, including myself. ... but because of that, a wrong idea of the 'total artwork' has evolved: the feeling that all kinds of media must be united in one context. You have to make an opera where you include video and then you need political insults, or whatever. And then you have everything at Bayreuth on the green hills or on the *Volksbühne*. And I actually believe that the *Gesamtkunstwerk* (engl.: 'synthesis of the arts'), it's a rather old concept, and it means throwing a stone into the water and getting waves. Waves that the artist wasn't able to foresee. You do things you know are powerful but have lots of different possible interpretations. So you don't really know what happens.

Das ist schwierig zu beantworten, was Kunst ist. Das hätte ich mir wirklich vorher überlegen sollen. Ich kann das fast nur emotional beantworten. Wie gesagt, ich muss persönlich... Also beispielsweise ich war vorletzte und letzte und vorvorletzte usw. Woche, in Berlin und habe zu diesem Ganzen...Es gibt sehr viele Jugendliche, die nach Syrien gehen, um da zu kämpfen, die sind teilweise sechzehn Jahre alt oder zwanzig Jahre alt und dadurch ums Leben kommen, was auch immer. Und das sind Salafisten. Und das ist etwas, das mich interessiert. Und ich weiß nicht genau was. Und ich treffe jetzt Leute. Verwandte, Anwälte, die Wenigen, die zurück gekommen und jetzt im Gefängnis sind, habe ich im Gefängnis besucht. Diese Gespräche waren aber immer von einer leichten Depression unterspült. Von einer Vergeblichkeit. Es gab manchmal einen kurzen Moment wo ich dachte: Das könnte es, das könnt es sein und so. Und quasi die Suche zu beenden, um in den aktiven Modus über zu gehen. Das ist es eigentlich. Dann beginnt für mich irgendwie die Kunst. Vorher ist es Recherche, ist es dokumentarisches Arbeiten, es ist Journalismus. Kunst beginnt dann, wo ich auf einmal die Notwendigkeit spüre etwas daraus zu machen. Und jetzt weiß ich, ich muss es irgendwie. Ich habe einen Premierentermin. Ich bin aber so komisch am suchen. Und wie gesagt, ich bin intelligent genug, um der Assistentin zu sagen: Diese zwanzig Interviews werden jetzt transkribiert, dann gehe ich kurz ins Zimmer mache eine Collage, dann lade ich fünf Schauspieler ein und dann sprechen wir diese Collage mit so und so verstellten Stimmen im Raum. Also ich bin nicht blöd. Und das ist neunzig Prozent des Theaters. Das ist aber keine Kunst. Ich glaube es gibt in der Bildenden Kunst gibt es die akademische Kunst nicht mehr. Im Theater gibt es sie noch. Das ist das Komische. Du kannst heutzutage eine Regieschule besuchen und dann werden dir die Klassiker vorgesetzt und die musst du bearbeiten als Regisseur. Dann entwickelst du deine fünfzig Tricks und die verfeinerst du eigentlich und dann stirbst du vermutlich irgendwann. Aber dann bist du auf hohem Niveau oder? Kunst ist... man kann es übrigens auch spüren in Kunstwerken. Und es trifft ja meistens nicht zu. Man kann die zwangsläufige Anwesenheit der Notwendigkeit in Kunstwerken auch spüren. Also ich würde behaupten, dass ich über alle Meisterschaft hinaus –zumindest im Theater oder im Film– unterscheiden kann sobald ich einen Film sehe oder ein Stück. Dann merke ich das sofort. Also niemand kann einen mit Professionalität täuschen. Das ist eigentlich ganz seltsam aber man weiß das halt als Mensch. Also müssen ja am Schluss - ich vereinfache jetzt ein bisschen - sterben; es ist ja alles extrem existentiell. Es ist ja nicht so, dass wir nur herum spielen können. Also das ist nicht die Realität des Lebens. Und deshalb merkt man schon, ob jemand versucht, indem er so tut, also wenn ich jetzt ein bisschen altmodisch sein darf auf diese Existenzialität zu antworten. Das eben nicht zu tun und halt professionell zu sein, was auch okay ist. Aber man merkt den Unterschied. Ich versuche, wie gesagt, immer eine Situation herzustellen, in der alles was getan wird von Belang ist. Wo es auch ein bisschen ein Alibi ist was überhaupt gemacht wird. Also für mich ist beispielsweise ist die Erschießung der Ceausescus ein Alibi um das Stück zu machen. Die historische Vorlage ist ein Alibi. Oder auch diese Prozesse, die in Russland statt gefunden haben. Die dann wieder aufzunehmen und eigentlich die Gläubiger und die Künstler sprechen zu lassen. Das ist wirklich ein Alibi, dass man das macht. Das ist ein Vorwand, den man aber total ernstnehmen muss. Also ernstnehmen muss heißt nicht, dass alles ganz ernst ist. Es ist ja meistens auch sehr lustig oder grotesk was da geschieht. Also einer meiner Beteiligten an den Moskauer Prozessen, der Gerichtsdieners, also der Leiter des Sacharow Zentrums, wo ich es gemacht habe, hat gesagt, es sei für ihn im Grunde wie ein Wachtraum, was wir da machen. Es ist alles total real, in der Realität ist es aber total unmöglich. Und das ist das Wesen, das Spielen des Theaters, dass du eine Präsenz hast von etwas, was unmöglich sein kann. Aber mir ist es wichtig, dass es real ist, weil ich die Präsenz habe von Tschechow. Es interessiert mich einfach nicht. Es kann auch sein, dass das in zwei Jahren überholt ist und ich dann werktreue Tschechow- Inszenierungen mache. In Deutschland herrscht durch Wagner und seine Verehrer, die zahlreich sind unter anderem Schlingensiefel, Castorf, keine Ahnung alle verehren Wagner. Ich inklusive. Aber es herrscht dadurch ein glaube ich falscher Begriff vom Gesamtkunstwerk. Nämlich immer noch dieses Gefühl, dass in einem Kontext alle Medien vereint werden müssen. Also du musst eine Oper machen wo du dann noch Video hast und dann hast du irgendwie noch politische Beleidigungen, was auch immer und das hast du dann alles auf Bayreuth auf dem grünem Hügel oder du hast alles in der Volksbühne oder so. Und ich glaube

eigentlich, dass ein Gesamtkunstwerk eher - das ist aber auch ein alter Begriff - also einem Stein gleicht, den man ins Wasser schmeißt und der Wellen wirft, die der Gesamtkünstler quasi gar nicht vorausgesehen hat. Also, dass man Dinge tut, von denen man weiß, dass sie Kraft haben, aber auch in ihrer möglichen Interpretation so vielseitig sind, dass du eigentlich gar nicht weißt was passiert.

BIO

* 1977, is a Swiss theatre and film director, journalist, essayist, and lecturer. Rau studied sociology, German and Roman studies in Paris, Zurich, and Berlin under Tzvetan Todorov and Pierre Bourdieu, among others. In 2007, Rau founded the theatre and film production company International Institute of Political Murder (IIPM) which he has been running ever since. His productions, campaigns and films („Montana“, „The Last Days of the Ceausescu“, „Hate Radio“, „City of Change“, „The Moscow Trials“, „The Zurich Trials“, „The Civil Wars“, „The Dark Ages“) have been invited to some of the biggest national and international festivals, including the Festival d'Avignon, the Berliner Theatertreffen, and the Kunstenfestival Brussels. The Belgian newspaper La Libre Belgique recently named him one of Europe's „most sought-after directors“, with the German weekly Der Freitag describing him as „the most controversial theatre director of his generation“. In 2014 he won the first „Swiss Theatre Award“, the prestigious „Hörspielpreis der Kriegsblinden“ (for „Hate Radio“), the „Jury Price“ at the „Festival Politik im Freien Theater“ (for „The Civil Wars“), and the „Special Price“ at the German Film Festival (for „The Moscow Trials“).

WEB: <http://international-institute.de>

Credits:

The interview was conducted on November 2013 at the artist's home in Cologne, Germany.

Interviewed by: Johannes M. Hedinger

Filmed and recorded by: Sandra Korintenberg, Louisa Genova

Edited by: Paul Barsch

Transcript by: Lea Hoßbach

Translated by: Lisa James, Laura Maschlanka

Produced by: University of Cologne, Institut für Kunst&Kunsttheorie