

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: Interlitteraria

Interlitteraria

Location: Estonia

Author(s): Inga Sindi

Title: Politik als Experiment: Inszenierungen von Jānis Balodis' Theatertexten „Visi mani prezidenti” und „Nacionālais attīstības plāns”
Politics as experiment: the staging of Jānis Balodis' plays Visi mani prezidenti (All My Presidents) and Nacionālais attīstības plāns

Issue: 2/2014

Citation style: Inga Sindi. "Politik als Experiment: Inszenierungen von Jānis Balodis' Theatertexten „Visi mani prezidenti” und „Nacionālais attīstības plāns” ". Interlitteraria 2:426-443.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=222087>

*Politik als Experiment: Inszenierungen von Jānis Balodis' Theatertexten „Visi mani prezidenti” („Alle meine Präsidenten”) und „Nacionālais attīstības plāns” („Der Nationale Entwicklungsplan”)*¹

INGA SINDI

Abstract. Politics as experiment: the staging of Jānis Balodis' plays *Visi mani prezidenti* (*All My Presidents*) and *Nacionālais attīstības plāns* (*The National Development Plan*). The article is dedicated to the analysis of the theatre plays *Visi mani prezidenti* (2011) and *Nacionālais attīstības plāns* (2012) by a young Latvian playwright Jānis Balodis (b. 1987) and staging of them by director Valters Silis (b. 1985) at *Dirty Deal Teatro* (Riga, Latvia). Among the Latvian theatre scholars, their work was one of the reasons to herald a formation of the tradition of a political theatre. In the creation of both works the playwright appears to follow the documentary method, which is a widely spread approach at the contemporary European theatre. Balodis employs many facts from politics, economics, and history. However, there is a significant difference between the analyzed works and the present-day documentary style coined particularly by the German-Swiss theatre collective Rimini Protokoll, as well as by its many followers. Based on the facts and involving them, Balodis develops a completely fictional story; he reshapes the “real” event into Utopia. In his book *Writing the Political*, Hans-Thies Lehmann remarks, in reference to the work of Heiner Müller: the mission of the political art is “to make the reality impossible”. This approach will be used to study the term ‘political’ in the discussed works. How and why the reality has been made impossible? What kinds of narrative strategies are found to be appropriate to reflect on current political events? What do they tell about the role of the artist? Does he have a voice or is he a marginal? Thus, by analyzing the narrative and performative strategies used in *Visi mani prezidenti* and *Nacionālais attīstības plāns*, the aim of the article lies in the discussion of understanding of the political in art, in a wider sense. Alongside the work of Balodis and Silis, other providing examples from Latvian cultural landscape are also examined.

Keywords: the political in theatre and drama, documentary art, Latvian theatre, Jānis Balodis, Valters Silis, Alvis Hermanis

¹ Diese Arbeit ist vom Europäischen Sozialfond gefördert worden im Rahmen des Projekts „Kulturen in den Kulturen: Politik und Poetik der Grenznarrative” (Nr.IDP/1.1.1.2.0/13/APIA/VIAA/042).

Einleitung

Am 23. November 2011 fand in Riga die alljährliche feierliche Veranstaltung „Die Nacht der Spieler“ statt, bei der die Preise des Lettischen Verbandes der Theatermitarbeiter verliehen wurden. Als beste Inszenierung eines lettischen Theater textes wurde „Visi mani prezidenti“ („Alle meine Präsidenten“) gepriesen: eine Arbeit, in der die drei Staatspräsidenten seit der Unabhängigkeit Lettlands nach der Sowjetunion Thema gemacht wurden. Auf die Bühne gingen der Regisseur Valters Silis (1985) und der Dramaturg Jānis Balodis (1987). Das Publikum, überwiegend aus Kollegen und Fachleuten bestehend, jubelte. Der ebenfalls anwesende ehemalige Staatspräsident und Politiker Valdis Zatlers blieb während des Videoauschnittes der Inszenierung, sowie während des Beifalls nach der Bekanntgabe des Preisgewinners und während der Dankrede mitsamt anschließendem Applaus zurückhaltend und war als einer der Ehrengäste der Feier sichtbar verlegen. Ungeplant wurde in dieser *Mise en Scène* sichtbar, wie sich der Wirkungsbereich der Kunst über die Grenzen des Kunstwerkes selbst hinausdehnt und in direkter Kommunikation mit dem der „Realität“ entnommenen Objekt tritt.

Diese Szene gab den Anstoß für den folgenden Beitrag, an dessen Abschluss die Überlegungen zum Wirkungsbereich von (politischer) Kunst stehen, wie dies in den Werken der beiden jungen lettischen Theaterkünstler reflektiert wird. Ich gehe von der Hypothese aus, dass die Theaterinszenierungen, die das Politische – hier im engeren Sinne, d. h. die aktuellen sozialökonomischen Ereignisse thematisieren, daneben ebenso stark ihre eigenen Grenzen untersuchen. Demzufolge sind die zu untersuchenden Fragen: Welche Strategien stehen einem Künstler zur Verfügung, um das Politische zu reflektieren? Wie kommen die Grenzen des eigenen Mediums, d. h. die Grenzen der eigenen Möglichkeiten zur Erscheinung und wie platziert sich der Künstler dadurch selbst in der Polis? Und schließlich: ist in diesen Fällen von einer politischen, politisch gemachten (Jean-Luc Godard) oder politisch wirkenden Kunst die Rede? Neben der genannten Inszenierung „Visi mani prezidenti“ wird die des gleichen künstlerischen Teams realisierte Lecture-Performance „Nacionālais attīstības plāns“ („Der Nationale Entwicklungsplan“) diskutiert.

Das Dokumentarische

Zuerst soll eine kurze Einsicht in beide Inszenierungen gegeben und die Art der Materialzusammenstellung untersucht werden. Wie gewohnt gehe ich chronologisch vor und fange mit „Visi mani prezidenti“ an, das am 19. Mai

2011 in der freien Spielstätte *Dirty Deal Teatro* in Riga seine Premiere feierte. „*Visi mani prezidenti*“ war die erste Arbeit im Rahmen des Projekts *Test (TESTS)*, einer Kooperation zwischen dem Lettischen Nationaltheater (*Latvijas Nacionālais teātris*) und *Dirty Deal Teatro*.²

Der Auftakt der Inszenierung „*Visi mani prezidenti*“ weist auf das Dokumentarische in dieser Arbeit hin. Nach dem Erlöschen der Lichter im kleinen, länglichen Spielraum des *Dirty Deal Teatro*, das in einem ehemaligen Speicherhaus errichtet ist, erklingt die ausdrucksstarke, einen melancholischen und zugleich bedrohlichen Eindruck verschaffende Komposition von Trent Reznor *Hand Covers Bruise* (Soundtrack des Filmes *The Social Network* vom Regisseur David Fincher). Die Spielfläche abgrenzende hintere Wand, die im weiteren Verlauf als Pinn- und Leinwand benutzt wird, wird allmählich beleuchtet und es werden die Silhouetten der drei sitzenden Schauspieler sichtbar, die ins Publikum schauen. Gleichzeitig werden die aufgenommenen Stimmen „des Volkes“ eingespielt. Etwa acht Passanten erzählen, wie ihrer Meinung nach ein Staatspräsident sein sollte: nicht „zappelig“; einer, der das lettische Volk liebt und dafür kämpft; einer, der auf das Land fährt und einen Eindruck hat, wie das einfache Volk lebt; eine charismatische Persönlichkeit; einer mit genug Härte, vielleicht wie Mussolini, etc. Im Anschluss kündigen alle drei Schauspieler – Madara Botmane, Toms Liepājnieks und Ivars Kļavinskis – nacheinander an: „diese Arbeit handelt von allen meinen Präsidenten, von allen meinen Präsidenten und von allen meinen Präsidenten“. Dabei liegt die Betonung auf dem Wort „meinen“ und skizziert eines der Hauptthemen des Stückes: die differenzierte öffentliche Wahrnehmung eines Politikers und sein Umgang mit ihr.

Mit „allen Präsidenten“ sind die drei Staatspräsidenten Lettlands gemeint, die seit 1991 amtierten: Guntis Ulmanis, Vaira Vīķe-Freiberga und Valdis Zatlers. Zum Erarbeiten des Stückes hat das künstlerische Team – bestehend aus dem Dramaturgen, dem Regisseur und den drei Schauspielern sowie dem Bühnenbildner Uģis Bērziņš – zum Einen Passanten zu allen drei ehemaligen Präsidenten und der Präsidentenrolle im Allgemeinen befragt. Die Stimmen der Passanten haben sie direkt in die Inszenierung einfließen lassen. Zum Anderen hat sich J. Balodis anderer realer Fakten bedient. Es werden beispielsweise Listen der Ausgaben und andere Dokumente aus der Amtszeit

² Das Projekt *Test* entstand mit der Absicht, die tradierten Formen und Spielorte des Nationaltheaters zu erweitern, ein jüngeres Publikum darauf aufmerksam zu machen, aber auch um die Wechselwirkung des Repertoiretheaters und der freien Bühne, speziell das Zusammentreffen der Künstler aus beiden Theaterformen zu erproben. Ebenso sollten dadurch Nachwuchskünstler gefördert werden.

V. Viķe-Freibergas erwähnt und die Kopien dieser Dokumente während der Vorstellung auf die Leinwand projiziert. Diese entnimmt J. Balodis dem vom Journalisten Lato Lapsa geschriebenen und im Jahr 2010 veröffentlichten Buch „Va(i)ras virtuve“ („Vairas Küche“)³. Es kommt eine Vielzahl an Reminiszenzen verschiedener Art an die Realität vor: zum Beispiel tötet V. Zalters (im direkten Sinne) in einer Szene einen Oligarchen, was eine Referenz auf den von ihm entlassenen Befehl zur Entlassung des „die Interessen kleiner Gruppierungen vertetenen“ (Zalters 2011) Parlaments darstellt sowie auf die darauf folgende Parteigründung, die als ihre „rote Linie“ jegliche Zusammenarbeit mit denjenigen Parteien markierte, in denen der Einfluss der sogenannten Oligarchen besteht. Ein zusätzlicher Hinweis auf das „Reale“, d. h. jenseits des Kunstwerks bestehende Material kommt in der Inszenierung hinzu, und zwar ließen sich auch die Schauspieler von der Realität inspirieren: sie haben spezifische Eigenschaften des jeweils dargestellten Präsidenten studiert und sich angeeignet, wie bspw. den Gang, die Satzmelodie und die Mimik. Die Darstellung zielt dennoch nicht auf eine realitätsgetreue Nachahmung ab: sie dient zur Erkennung, zur Verknüpfung der Zuschauerwahrnehmung mit dem außerhalb des Kunstwerkes bestehenden Realen und ähnelt ihrer Natur nach einer Karikatur. Das Nachgeahmte ist erkennbar, wird aber übertrieben: die Perücke des Schauspielers T. Liepājnieks ist eine überspitzte Version des Haarschnittes von Zalters, den dieser zum Zeitpunkt der Amtsübernahme trug und der eine Zeit lang für Spott in den Medien und sozialen Netzwerken sorgte. Mit einem runterhängenden Kopf und dauerhaft halboffenen Mund weist I. Kļavinskis in einer übersteigerten Art auf einige Merkmale Ulmanis' hin, dessen Auftritte in der Tat durch seine langsame Art, nach Ende seiner Amtszeit auch durch ersichtliche Spuren einer motorischen Beeinträchtigung gekennzeichnet waren.

Die Tatsache, dass Dokumente, Interviews, Politikerreden in die textuelle sowie in die performative Ebene der Inszenierung integriert werden, sowie die Art und Weise, wie die Schauspieler die physischen Eigenschaften der von ihnen dargestellten Personen ins Spiel bringen, d. h. dass das Ausgangsmaterial theatralisch umgestaltet wird, stellt an sich wenig Außergewöhnliches im Kontext des zeitgenössischen europäischen Theaters dar. In diesem zeichnet sich insbesondere seit der Jahrtausendwende ein *boom* (in Anlehnung an

³ Das Originaltitel des Buches *Va(i)ras virtuve* ist ein Wortspiel vor: es liest sich sowie als *Vairas Küche*, als auch – durch das Einklammern des ‘i’ – als *Machtküche* (lett. *vara – Macht*).

Andreas Huyssens genutzte Wendung *memory boom*⁴) des Dokumentarischen, eine verstärkte Zuwendung zum Material ab, damit – so die Absicht – unmittelbarer das Hier und Jetzt der konkreten kulturellen, nationalen oder sozialen Gruppe diskutiert werden kann, als über den „Umweg“ eines Dramas im traditionellen Sinne. Einen bedeutenden Beitrag zur Verbreitung der sehr differenzierten Formen des Dokumentarischen spielte auch die Etablierung der Performance Künstler seit den 1990er Jahren: viele Künstler, die noch 1999 von Hans-Thies Lehmann in seinem Buch „Postdramatisches Theater“ als „experimentell gesonnen“ (Lehmann 1999: 34) bezeichnet und dem Mainstream entgegengesetzt werden, gehören knapp 15 Jahre später selbst zum Mainstream des europäischen Theaters. Künstler wie das Regie-Trio Rimini Protokoll, das wohl bekannteste Kollektiv eines Theaters, das sich unter dem Tittel *reality strikes back*⁵ diskutieren lässt, arbeitet inzwischen an den wichtigsten deutschsprachigen Theatern und ist auch im Ausland gefragt. Die Vertreter des postdramatischen Theaters – um sich dieses etablierten *umbrella term* von H.-T. Lehmann zu bedienen – revidierten das traditionelle Verständnis von Schauspielern, Regisseuren und Dramaturgen. Die kollektive Arbeitsweise, die Arbeit mit Nicht-Berufsschauspielern oder mit den sogenannten „Alltagsexperten“ (Rimini Protokoll), sowie die Entstehung des Aufführungstextes während der Proben und in gemeinsamer Recherche ist inzwischen eine gängige Praxis in den wohl meisten Theaterlandschaften Europas.⁶ Das Stück „Visi mani prezidenti“ entstand ebenso im Probenprozess gemeinsam mit dem Regisseur und den Schauspielern, es wurden sowohl die Ideen aller Beteiligten integriert als auch der schauspielerische Ausdruck beachtet. Eine Trennung zwischen Text und Inszenierung wäre in diesem Falle ungeeignet, weshalb in der folgenden Analyse die textuelle und die performative Ebene gleichermaßen berücksichtigt werden. Dies bezieht sich auch auf die zweite zu untersuchende Arbeit – „Nacionālais attīstības plāns“.

Die Aufhebung der Theaterberufsgrenzen kommt darin umso stärker vor. „Nacionālais attīstības plāns“ ist eine Lecture-Performance, in der der

⁴ Von einem *memory boom* redet A. Huyssen in seinem Buch *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia* (1995).

⁵ Unter dem Titel „Reality Strikes Back: Tage vor dem Bildersturm“ erschien 2007 der Sammelband zum Realitätseinbruch in das Gegenwartstheater, hergestellt von Frank M. Raddatz und Katharin Tiedemann. Das Buch folgte einer gleichnamigen Konferenz im *Forum Freies Theater* in Düsseldorf im September 2006.

⁶ Eine Pionierarbeit in der lettischen Theaterlandschaft stellt zu einer solchen kollektiven Arbeitsweise und Materialerschaffung aus der eigenen Recherche der Regisseur Alvis Hermanis und die Schauspieler um ihn am Neuen Theater Riga dar.

Autor selbst die Bühne betritt und der einzige Performer ist. Ähnlich wie „Visi mani prezidenti“ fängt der Abend mit einer Exposition an. J. Balodis, in Alltagskleidung erscheinend, kommt auf die Spielfläche und sagt drei Sätze: „Mein Freund, die Welt besteht nicht aus puren Ideen. Das tut sie einfach nicht. Lass uns tanzen!“, und fängt an in frontaler Stellung zum Publikum zu Davide Bowies *Let's Dance* zu tanzen – etwas ungeschickt, ohne Anspruch auf eine choreographische Leistung. Nach ein paar Minuten unterbricht er den Tanz und erzählt aus der „Ich“-Perspektive von einem neulich erlebten Gespräch, bei dem ein Online-Casino Manager ihm genau das sagte, womit J. Balodis seinen Auftritt beginnt. An dieser Stelle wiederholt er die Aussage, es folgt wieder der Tanz, den J. Balodis plötzlich unterbricht mit den Worten: „Ich will den Rest des Abends nicht mit dem Tanzen einer Choreographie von Jérôme Bel verbringen, und das noch ohne seine Erlaubnis.“, womit er die Metaebene andeutet: das darauf Folgende wird auch das Nachdenken über „pure Ideen“, die Kunst selbst beinhalten.

Wie der Titel der Lecture-Performance bereits ankündigt, ist das in dieser Arbeit diskutierte und als Ausgangspunkt genutzte Dokument der vom *Interdepartmental Coordination Centre (Pārresoru koordinācijas centrs)* erarbeitete und durch das Parlament bestätigte Nationale Entwicklungsplan Lettlands für die Jahre 2014–2020 (NAP2020), „das wichtigste Dokument in Lettland für die Entwicklungsplanung in mittelfristiger Perspektive“ (*Pārresoru koordinācijas centrs* 2012). J. Balodis nutzt den Plan, um sich – an die im NAP2020 beschriebenen Entwicklungsmodelle des Staates und seiner Bevölkerung anlehnend – seine persönliche Entwicklung für den genannten Zeitraum zu kreieren. Außerdem werden zahlreiche andere Fakten aus der Wirtschaft integriert.

Die Arbeiten von Jānis Balodis und Valters Silis heben also nicht die Nutzung des Faktenmaterials vor dem Hintergrund des „neuen Dokumentartheaters“⁷ hervor, sondern den Umgang damit. Ein Großteil der Künstler, die Dokumentarisches zum Kreieren ihrer Bühnenarbeiten nutzen, spielt absichtlich mit der ungenauen Grenze zwischen dem Authentischen und dem Fiktiven. Das Oszillieren der Zuschauerwahrnehmung zwischen beiden ist ein fester Bestandteil dieser Werke. J. Balodis und V. Silis schlagen einen anderen Weg ein: sie greifen auf die Personen, Fakten und Ereignisse zurück

⁷ Diese Bezeichnung ist nicht unumstritten, angesichts der vielen und sehr unterschiedlichen Formen des Dokumentarischen auf der Bühne. Hier wird sie genutzt, um allgemein die Tendenz zu charakterisieren und Dokumente und Fakten als Grundlage von Theatertexten zu nutzen.

und entwickeln daraus komplett fiktive Welten: eine Farce in „Visi mani prezidenti“ und eine Utopie in „Nacionālais attīstības plāns“.

Die Farce und das Utopische

„Visi mani prezidenti“ ist nur dem ersten Anschein nach ein „prägendes Beispiel für politische Satire“ (Sloga 2013: 60), da die oben beschriebene Nachahmung – wenn auch eine verzerrte – konkreter, in Wirklichkeit existierender Personen als das Darstellungs- und Kritikobjekt deren politisches Wirken interpretieren lässt. Doch der Aufbau des Stückes sowie die eingesetzten Inszenierungselemente weisen ein kompliziertes, da ambivalentes Verhältnis der Künstler zu dem Dargestellten auf, weshalb auch die Frage nach dem Darstellungsobjekt eine genauere Untersuchung braucht. Der dramatische Aufbau ist folgendermaßen: den anfänglich eingespielten Tonaufnahmen, den Stimmen aus „dem Volk“, folgen mehrere kurze Szenen. Diese ergeben keine lineare Handlung und sind nicht direkt zusammenhängend. Jede hat eine vollendete Komposition und stellt eine geschlossene Kurzgeschichte dar. Alle zeichnen sich durch ihren komischen Charakter aus: durch die schnell abwechselnden Szenen mit humoristischen, unwahrscheinlichen Ereignissen sowie der karikierenden Übersteigerungen tendiert das Stück zu einer Farce. Es kommen eine Zeitreise, eine Tötung, ein Umsturz und vieles mehr vor. In einer Szene plant beispielsweise der von I. Kļavinskis dargestellte G. Ulmanis, der zuvor den aufgezeichneten Meinungen entnommen hat, dass er keine erwähnenswerten Erinnerungen aus seiner Präsidentschaft hinterlassen hat, einen Umsturz und die alleinige Machtübernahme. Die Szene wird als Unterhaltung zwischen ihm und dem verbündeten General dargestellt; am Ende des Gesprächs befiehlt G. Ulmanis aber diesen zu verhaften, da der General nach dem Umsturz einen Rückzug mit seiner Familie anstelle einer politischen Karriere plant. In einer anderen Szene trifft der betrubte und verhungerte V. Zatlērs (dargestellt von T. Liepājnieks) am Rigaer Flughafen auf Ivars und seine Tochter Anna, die letzten Einwohner Lettlands, die gerade in das letzte aus Lettland abfliegende Flugzeug steigen wollen. V. Zatlērs versucht sie zum Bleiben zu überreden, indem er hohe Ämter anbietet oder patriotische Gefühle zu wecken versucht, sieht am Ende jedoch seine Niederlage ein und bleibt als Einziger zurück. In einer weiteren Szene wird die beim Volk unbeliebt gewordene Königin V. Viķe-Freiberga von einem PR-Experten beraten, wie sie wieder zu Beliebtheit gelangen könne: sein Plan sieht vor, dass sie sich zum „Volk“ im direktesten Sinne „herablässt“, inklusive der Kleidung, Essgewohnheiten und Schimpfwörter, die in ihre Reden integriert

werden sollen. Diese und weitere Szenen lassen sich rückblickend also als Übersetzungen der eingangs geäußerten Vorstellungen der Passanten deuten: ein Präsident, der genug Härte besitzt; einer, der vor allem Lettland und seine Menschen liebt; einer, der dem Volk nahesteht. Die Charaktere des Stückes entstehen nicht in Bezug oder als Ableitung auf bzw. die empirischen Personen V. Viķe-Freiberga, G. Ulmanis und V. Zatlers und deren politisches Wirken, sondern es wird ihre öffentliche und vor allem mediale Darstellung reflektiert, die über die Wahrnehmung des „Volkes“ entscheidet. Kurz gesagt; setzen sich J. Balodis und V. Silis vor allem damit auseinander, wie die genannten Politiker gesehen werden. Dann kreieren sie fiktive Situationen, in denen die ehemaligen Staatspräsidenten so handeln, wie man sie laut Befragungen sehen möchte. Das Komische des Stückes entsteht genau aus dieser Diskrepanz: die Königin Vaira soll zum Volk herabsteigen, der entscheidungsunwillige Valdis seinen Erpresser töten und der langsame Guntis einen Umsturz organisieren. Hier ist erwähnenswert, dass die Präsidenten in den meisten Szenen von anderen Charakteren geduzt und mit Vornamen angesprochen werden: ein zusätzlicher Hinweis darauf, dass die Politiker – ähnlich wie andere öffentliche Personen – ihrer Privatheit enteignet und in dieser Rolle gewissermaßen zum kollektiven Eigentum werden.⁸

Das Darstellungs- und Ironieobjekt sind also nicht die bereits im Titel angekündigten Präsidenten und deren Wirken, sondern die Existenz eines festen Politikerbildes und – insbesondere – die Wechselhaftigkeit des Volkswillens und die Widersprüchlichkeit seiner Wünsche. Der Staatspräsident, der in Lettland eine repräsentative Funktion hat und keine Entscheidungsmacht besitzt, ist laut J. Balodis und V. Silis besonders bemüht, diesem gerecht zu werden. Die Charaktere erwecken in dieser Hinsicht sogar Mitleid beim Zuschauer, welches das künstlerische Team gegenüber den empirischen Personen in der Präsidentenrolle verspürt; sie bemühen sich bewusst, das Menschliche in jeder der dargestellten Person zu unterstreichen. Gerade dies ist ein Beweis für ein ambivalentes, das heißt auch komplizierteres Verhältnis dem Dargestellten gegenüber, als es üblicherweise in einer politischen Satire vorkommt.

Der Inszenierung „Alle meine Präsidenten“ folgt die Zusammenarbeit beider Künstler in „Mārupīte“⁹ und „Nacionālais attīstības plāns“. Die etwa einstündige Lecture-Performance besteht aus zwei Teilen, in denen mehrere

⁸ Einer solchen „Familiärisierung“ eines Politikers begegnet man auch in der Realität; denkt man beispielsweise an Angelas Merkel Spitznamen ‘Angie’.

⁹ „Mārupīte“ (benannt nach dem Namen eines kleinen Flußes in Riga) ist eine Performance-Spaziergang (Premiere am 5. August 2012), in dem ebenso Faktenmaterial

weit gefasste Themen angesprochen werden; um nur zwei der wichtigsten dieser Themen zu nennen: die Verbindung zwischen Wirtschaftswachstum und Glück und der Wert des Idealismus in einer Welt des „Immer-besser-und-besser“ (Adorno 1984: 96). Der bereits dargestellten Exposition folgt die Berufung auf mehrere Inspirations- und Informationsquellen Balodis': *The Yes Men*¹⁰ und ihre Ideen haben seine Tonalität beeinflusst („sie hecken absurde Ideen aus und stellen sie ernsthaft vor“ (Bichlbaum, Bonanno 2009)), ein Wirtschaftsseminar in Riga hat Anstoß zum Thema gegeben. Die Vorschläge des – vor dem 2. Weltkrieg agierenden und weltweit gefragten – lettischen Wirtschaftler Kārlis Balodis werden als Beispiel alternativer Wirtschaftsmodelle eingebracht. Die eklektische Zusammenstellung diverser Quellen soll die folgende Sicht Balodis' auf NAP2020 wie auf ein Dokument begründen, der die Komplexität der bestehenden ökonomischen Verhältnisse außer Acht lässt und stattdessen ein idealisiertes Bild des wirtschaftlichen Aufschwungs zeichnet. Balodis zitiert den ersten Satz aus NAP2020: „Im Jahr 2020. ist Lettland ein sicheres und bürgerfreundliches, grünes und gepflegtes, wohlhabendes, effektives und konkurrenzfähiges Land, in welchem fleißige, gebildete, kreative und glückliche Menschen leben.“ (NAP2020: 3) Es folgt ein interaktives Agieren mit dem Publikum und Fragen wie: sind Sie glücklich? Was macht Sie glücklich? Was ist Glück?

Der erste Teil der Performance schließt mit der Vorstellung seines eigenen Entwicklungsplans, der auf NAP2020 basiert; dieser bildet dramaturgisch sowie inhaltlich den Höhepunkt der Performance. Der persönliche Entwicklungsplan sieht vor, dass Balodis mithilfe diverser Trainingsprogramme und europäischer Förderungen (auch diese wurden dem Anhang des NAP2020 entnommen, in dem mehrere Programme vorgestellt werden, die man mit Fördermitteln aus der EU durchzuführen plant) das im Jahr 2014 gegründete *Riga Motion Studio* bis 2020 zu einem weltweit führenden Unternehmen *Eisenstein Productions* entwickelt, dessen CEO J. Balodis wird und dort beispielsweise der Regisseur James Cameron die Postproduktion seiner Filme erstellt. Während seines

benutzt und mit persönlichen Erlebnissen der Künstler verbunden wird, um die Stadtplanung, Umweltverschmutzung und weitere Themen zu diskutieren.

¹⁰ *The Yes Men* ist eine Aktivistengruppe aus den USA, die sich über gefälschte Webseiten als Vertreter internationaler Konzerne ausgeben und im Namen dieser Konzerne auf Konferenzen u.ä. auftreten. Eine der bekanntesten Aktionen ist ein Interview bei BBC am 3. Dezember 2004, dem 20. Jahrestag der Katastrophe von Bhopal, welches *The Yes Men* Andy Bichlbaum als der Sprecher von Dow Chemical gab und kündigte an, dass das Unternehmen die volle Verantwortung für die Katastrophe übernehme. Innerhalb der nächsten Stunden sanken die Aktien des Unternehmens um mehrere Milliarden US-Dollar.

utopischen – doch „ernsthaft vorgestellten“ – Planes macht J. Balodis eine Verwandlung vom in einer Strickjacke gekleideten Dramaturgen zu einem Geschäftsmann im Anzug, dem im Jahre 2020 der Drei-Sterne-Orden (*Triju Zvaigžņu ordenis*), die höchste Anerkennung in Lettland, überreicht wird. Die Rede zu diesem Anlass bietet ein Überblick zur Entwicklung Lettlands laut NAP2020 in den letzten 7 Jahren. Sie besteht zu einem großen Teil aus direkten Zitaten aus NAP2020, sowie aus Zahlen, die darin vorgestellt werden und Bereiche wie Ausbildung, Kultur, Demographie und viele weitere umfassen. Die Rede ist voller Pathos und J. Balodis bedient sich eines gehobenen sprachlichen Ausdrucks, wie dieser auch im NAP2020 vorkommt; er feiert in ihr die enormen Vorsprünge Lettlands, die ohne NAP2020 nicht denkbar wären. J. Balodis schließt die Rede mit der Nachricht, dass dank NAP2020 tatsächlich „alle glücklich sind“.

Im Gegensatz zum einführenden Teil, nutzt J. Balodis insbesondere in dieser Szene eine scharfe Ironie. An dieser Stelle ist es notwendig den Auftritt J. Balodis' als eine empirische Person und einen fiktiven Charakter, d. h. die Verwendung eines Rollenkonzepts, darzulegen. Bis zur Vorstellung seines eigenen Entwicklungsplans tritt J. Balodis als empirische Person auf¹¹, ohne Anspruch auf eine schauspielerische Darstellung. Ihm sind die „Mängel“ eines Nicht-Schauspielers anzusehen: in der körperlichen Präsenz sowie in der Aussprache. Die Interaktion mit den Zuschauern gelingt gerade aus diesem Grund als ungezwungen, da er die minimalistisch gestaltete Bühne (dort befindet sich nur ein Tisch und ein kleiner Schminkschrank) als ein „einfacher“ Gesprächspartner betritt. Die Inszenierungselemente sind dezent: ein sich wiederholender Griff zur Jackentasche mit Zitatzetteln oder eine Tischlampe, die man auf ein Foto richtet. Doch das Prinzip des Nicht-Spielens wird nicht durchgehend beibehalten. Das Schlüpfen in eine Rolle geschieht während der visuellen Verwandlung (Kleidung, Schnauzbart) in Vorbereitung auf die Rede. Sobald diese anfängt, kann man von einer Rolle sprechen, die J. Balodis spielt: er spielt sich selbst im Jahre 2020, den CEO Chef der *Eisenstein Productions*.

Der Rede folgt der zweite Teil der Performance, dessen Anfang den des ersten Teils wiederholt, mit dem Unterschied, dass diesmal J. Balodis eine große Wohnung in der Rigaer Altstadt besitzt und einen jungen Dramaturgen berät: „Die Welt besteht aus puren Ideen, nur musst Du sie im NAP2020 finden.“ Im folgenden Verlauf der Performance bietet J. Balodis mehrere solcher

¹¹ Die Unmöglichkeit eines authentischen „Selbst“ auf der Bühne ist ein viel untersuchtes Problem, welches zu diskutieren jedoch den Rahmen dieses Beitrages sprengen würde; hier wird von einer Nähe zwischen der empirischen Person und der Rolle des „Ich“ auf der Bühne ausgegangen.

Erfolgsideen an: er empfiehlt dem Publikum Wohnungen in Afrika zu kaufen, ähnlich wie es die Schweden in Riga getan haben, um nach einigen Jahren von den steigenden Immobilienpreisen reichlich zu profitieren; er empfiehlt, sich dem Waffenexport zuzuwenden oder sich bei der Erdölgewinnung zu beteiligen in Ländern, die sich im Bürgerkrieg befinden. Kurz gesagt, Lettland soll „alle ficken“ (so klingt seine Aussage), so werden die Ziele im NAP2020 sicherlich erreicht. Zu diesem Teil der Performance schreibt Silvija Radzobe (Theaterwissenschaftlerin und Kritikerin, Professorin für Theater an der Universität Lettlands) in ihrer Kritik: die Performance bricht, weil „Balodis die Regeln des Spieles ändert – von einer ironischen Parodie geht er zu einem offenen, direkten Pathos über“ (Radzobe 2012: 18). Hierbei wird das Rollenkonzept und somit eine wichtige Botschaft der Performance übersehen: in dieser Szene befindet sich J. Balodis noch immer in der Rolle des fiktiven Charakters aus der Zukunft. Die von ihm vertretene Position spiegelt den Preis für den „wirtschaftlichen Durchbruch“, und das ist die Menschlichkeit. Der Idealist aus dem Jahre 2013 ist ein Zyniker geworden, kühl und berechnend. Nachdem er im Schluss der Performance mit einer kurzen Pause zu seinem ursprünglichen Tonfall – den des Jānis Balodis aus dem Jahr 2013 – zurückkehrt, verschwindet auch die Ironie und die Belehrung. Ähnlich wie eingangs äußert er für sich wichtige Überlegungen, scheinbar ohne jeglichen Kunstfilter: er reflektiert nochmal das Motto von NAP2020 – „wirtschaftlicher Durchbruch“, der mit Glück gleichgesetzt wird, obwohl dieser auf Arbeitsproduktivität basiert, d. h. sozial möglichst ungebundene, also zum Arbeiten verfügbare Individuen voraussetzt – was sich wohl nur selten mit einem Glücksgefühl vereinbaren lässt. Ebenso bereut er, dass er keine Aktion durchgeführt hat, die man mit denen von *The Yes Men* vergleichen könnte. Dieses Zugeständnis eröffnet die Frage danach, was die Möglichkeiten der Kunst und wo ihre Grenzen sind; ob sie die „Wirklichkeit“ erreicht und sich dies überhaupt als Ziel setzt?

Das (Nicht-)Radikale

Im Vorwort zur zweiten Auflage (2012) seines Buches „Das Politische Schreiben“ beschreibt der Theaterwissenschaftler H.-T. Lehmann die seit der ersten Auflage im Jahr 2002 geschehenen globalen Änderungen, wie die genauer zu erlebende Macht- und Finanzkonzentration sowie den schrumpfenden Glauben an die demokratischen Verhältnisse der Gesellschaft und reflektiert in diesem Zusammenhang die heutigen Möglichkeiten eines politischen Theaters:

Politik als Experiment: Inszenierungen von Jānis Balodis' Theatertexten

Theater hat jedoch weder einen „kommenden Aufstand“ zu predigen noch Reformvorschläge einzubringen, weder die gesellschaftlichen Konflikte ästhetisch zu sämftigen oder ironisch zu überspielen, noch danach zu trachten, aus Verarmung, Prostitution, Prekarität nur Futter für spektakulär bleibende Theaterunterhaltung zu gewinnen. Es kann weder anarchische Aggression gegen das Bestehende noch reformerische Mäßigungen besingen. Diese Alternativen entscheiden sich allein draußen in der gesellschaftlichen Praxis. Als Kunst hat es dennoch einen „Auftrag“ zu erfüllen [...], der, mit Heiner Müller gesprochen, darin besteht, „Die Wirklichkeit unmöglich zu machen“. Ohne diese Radikalität machte es sich als künstlerische Tätigkeit überflüssig. (Lehmann 2012: 13)

Schaut man aus dieser Perspektive die oben beschriebenen Arbeiten an, lässt sich ein großer Unterschied zwischen „Visi mani prezidenti“ und „Nacionālais attīstības plāns“ im Verständnis des „Auftrags“ des Künstlers bemerken. Wie stellt sich der Künstler selbst in „Nacionālais attīstības plāns“ dar? Lauris Gundars (Theaterregisseur und Autor, Professor für Drama an der Kulturakademie Lettlands) schreibt in seinem Kommentar zur bereits vorher zitierten Kritik von S. Radzobe: „Keine Spur von Ironie. Dieser blonde lettische junge Mann hat tatsächlich eine sehr reale Anwendung des Großen Plans auf sein eigenes, reales (!) Leben ausgebrütet. Nicht für ein relatives Leben eines anderen Jānis Balodis.“ (Gundars 2013) Wie in diesem Beitrag unterstrichen wird, tritt der Dramaturg J. Balodis selber auf – ohne Vermittlung eines Schauspielers und eines imaginären Charakters (abgesehen von der Imagination seines Selbst im Jahr 2020 und einer entsprechenden „Rolle“, wie bereits beschrieben), in direktem Gespräch mit dem Publikum – um auf eine unmittelbare Art und Weise ein für sich persönlich aktuelles Thema mitzuteilen. Infolge dessen ist die Arbeit allgemein von einer eifrigen Verfechtung sozialer Gerechtigkeit, der Transparenz von wirtschaftlichen Abläufen, verantwortungsbewussterer Staatspolitik und ihrer Repräsentation gekennzeichnet. Als idealistisch und zugleich klischeehaft kommt die einleitende Szene vor, das als roter Faden dienende Gespräch des Dramaturgen mit einem wohlhabenden Online-Casino Manager, welches eine Opposition Idealismus *versus* Pragmatismus aufstellt, wobei das erste mit der Kunst, das zweite mit zweifelhaftem Geschäft, das erste mit Armut und das zweite mit Reichtum gleichgesetzt wird.

Ein solcher Eifer ist schon historisch für das Theater charakteristisch, welches traditionsgemäß als politisch beschrieben wird und auch selbst die politische Intention in den Vordergrund stellt. Prägende Beispiele aus der Geschichte des politischen Theaters in Deutschland sind das Theater Erwin

Piscators oder auch das dokumentarische Drama in den 1960er Jahren, welches sich durch ein solches Verfechten gewisser, als nötig angesehener gesellschaftlicher und politischer Änderungen auszeichnet. Diese Künstler beurteilen, sie ergreifen Partei und machen konkrete Reformvorschläge im Rahmen ihrer Werke. Die Performance-Szene in der USA nach dem 2. Weltkrieg ist in ihren Anfängen, von den 1950er Jahren bis etwa Mitte der 1970er Jahre, ohne den politischen Modus nicht denkbar; dieser ist einer der Beweggründe ihrer Entstehung. Das Theater greift sehr wohl in das ein, was "draußen in der gesellschaftlichen Praxis" entschieden wird, wie H.-T. Lehmann es beschreibt, wenn beispielsweise *The Living Theatre* „sich zum Ziel gesetzt hat, der Gesellschaft vorzuleben, wie sie zu ändern ist: durch pazifistische Haltung, Gewaltlosigkeit, Verzicht auf Besitz, durch die persönliche Entwicklung des Einzelnen zum freien Individuum“ (Billeter, Preisig 1968: 9).

Was dennoch die Ansätze der „Reformvorschläge“ J. Balodis' von den erwähnten Werken aus der Theatergeschichte sowie vom Weg des heutigen politischen Theaters laut H.-T. Lehmann unterscheidet ist die Radikalität. Wie bereits erwähnt, bemängelt J. Balodis selbst das Fehlen einer radikalen Handlung und führt die Aktivistengruppe *The Yes Men* als sein Vorbild vor. Als eine radikale Handlung in diesem Sinne, wie *The Yes Men* sie ausübt, ist eine Tat zu verstehen, deren Wirkung den Theatersaal verlässt und tatsächlich in einen Dialog mit der Wirklichkeit tritt. Die Mitglieder des *The Living Theatre* sind radikal gewesen, als sie zuerst das US-Marine kritische *The Brig* aufführten und infolge dessen die Schließung einer Spielstätte erlebten, sich danach verweigerten, die Steuern an eine kriegsführende (Vietnam-Krieg) Regierung zu zahlen und deshalb verhaftet wurden. Gewissermaßen ein Pendant dazu findet man in den Schlagzeilen der Jahre 2012 und 2013 aus Russland: die Musikerinnengruppe *Pussy Riot* hat bei ihrem Auftritt in der Moskauer Christi-Erlöser-Kathedrale im Februar 2012 bewusst radikal und provozierend gehandelt und durch den nachfolgenden Gerichtsprozess und Freiheitsentzug dreier Gruppenmitglieder ein Aufsehen erreicht, welches nie alleine durch die Kunst geschaffen werden könnte. Der deutsche Theaterregisseur Völker Lösch inszenierte im Jahr 2009 am Schauspiel Hamburg die auf Peter Weiss' Stück „Marat/Sade“ basierende „Marat, was ist aus unserer Revolution geworden“, in dem ein Arbeitslosenchor die Liste der reichsten Hamburger mit ihren Adressen vorlas. Dies sorgte für Aufruhr unter den Aufgelisteten, eine (gerichtliche) Klage und darauf folgende Änderungen im Theatertext, was viele Diskussionen zur Zensur und Freiheit der Kunst auslöste.

J. Balodis lässt die Frage offen, wieso er jedoch nicht wie *The Yes Men* handelt. Im Schluss der Performance lädt er aber einige Zuschauer auf die Bühne ein, sie tanzen und umarmen sich zu Nick Caves Lied *Into My Arms*, was ebenso ein

Zitat aus einer J. Bels Performance ist. Wenn auch dies nicht direkt thematisiert wird, erklingt ein solcher Schluss der Performance als eine Niederlegung der radikalen Kampfaffen der Kunst – geführt vom Unglauben an die Fähigkeit der Kunst, selbst auf einem radikalen Weg etwas an den Ereignissen „draußen in der gesellschaftlichen Praxis“ zu ändern. Es muss also ein anderer Grund des Gespräches sein – und der das menschliche Beisammensein betonende Schluss zeichnet die Kunst als den „letzten humanen Ort“ (Read 2008: 1) aus, wie der Theaterwissenschaftler Alan Read in seinem Buch *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue* das Theater charakterisiert.

Im Gegensatz zu „Nacionālais attīstības plāns“, in welchem J. Balodis als ein direkt betroffener und verantwortungsbewusster Staatsbürger auftritt, stellen sich die Künstler in „Visi mani prezidenti“ eher als distanzierte Beobachter, als Experimentator dar. In einem Interview hat der Regisseur V. Silis gesagt: „Es war für mich wichtig eine Form zu finden, wie man über diese Themen redet. Ich schaute mir [andere Inszenierungen] an und es kam mir banal vor, was man damit macht, hätte man lieber über die Liebe gesprochen.“ (Sloga 2012: 3) Sie äußern keine Meinung zum Wirken konkreter Politiker aufgrund der Gewissheit, dass dieses über die Umwege der öffentlichen und medialen Darstellung vermittelt wird, und eine solche Auseinandersetzung eine weitere Reproduktion des Politikerbildes wäre. Stattdessen kreieren sie unmögliche und komische Ereignisse, um auszuprobieren, wie die Person A, B oder C im Fall X, Y oder Z handeln würde: es geht also um wahrscheinliche Handlungen in unwahrscheinlichen Situationen. Dabei sind sie auch in diesem Stück nicht radikal auf die Art und Weise, wie es *The Yes Men* oder ähnlich provokative Künstler sind; gleichzeitig aber ist vielleicht gerade die Absage an eine Parteinahme radikal in dem Sinne, wie H.-T. Lehmann es beschreibt: sie „schreiben keine Wut in das Stück“, wie Dennis Kelly zugibt, es in seinen Stücken getan zu haben,¹² und es gibt keine Reformvorschläge, dafür aber die unmöglich gemachte Wirklichkeit. Gerade in dem Nichtwütend–sein, Politisch–neutral–bleiben und sogar Mitleid–haben kommt die eigene Position der Künstler zum Ausdruck. Sie wird insbesondere durch

¹² Dennis Kelly eröffnete im Mai 2012 das Stückemarkt des Berliner Theatertreffens. Er hielt eine Rede unter dem Titel *Why political theatre is a complete fucking waste of time*. Unter anderem schreibt er: „Ich war wütend. Ich schrieb darüber. Ich schrieb diese Wut in mein Stück. [...] Das Stück kam 2005 raus und ich wusste, dass wenn die Leute meinen Standpunkt verstanden hätten, die Welt eine andere werden würde. [...] Der „war on terror“ war vorbei und ich erwartete nun den Rückzug aus dem Irak und aus Afghanistan zum Ende des Jahres. Also lehnte ich mich zurück und wartete ab. Aber nichts dergleichen passierte.“ (Kelly 2012)

die Musik hervorgehoben. T. Reznors Komposition *Hand Covers Bruise* rahmt die Inszenierung ein. Am Anfang und am Ende eingesetzt, bildet die Musik einen starken Kontrast zu den gezielt komisch gestalteten Szenen: die vordergründige Melodie dieser dem *Dark ambient* Genre zugehörigen Komposition verschafft einen Eindruck von Melancholie und Traurigkeit, die sich immer mehr eindringende Klanglandschaft im Hintergrund vermittelt gleichzeitig steigende Unruhe und Bedrohung. In der Schlusszene treffen sich alle drei Präsidenten, um Ideen zur Verbesserung der Staatslage auszutauschen. Nachdem drei absurde Ideen (zum Beispiel, Regenwolkenexport nach Afrika) ausgetauscht sind und sie sich dennoch nicht auf eine einigen können, ziehen alle drei T-Shirts an, auf welche geschrieben steht: „Lässt uns Lettland erwärmen!“ Ohne den musikalischen Einsatz wäre dies eine pure Ironie über die Ideenlosigkeit und die Unfähigkeit, sich zu einigen. Die Musik verwandelt die Ironie in eine als bedrohlich zu betrachtende Ausweglosigkeit, in eine Traurigkeit über eben diese Erscheinungen sowie über die Dominanz patriotischer Aufrufe über zielgerichtete, reale Handlungen. Ein Jahr später setzt J. Balodis gerade dieses Thema in „Nacionālais attīstības plāns“ fort.

Schluss: das Politische

Die lettischen Theaterwissenschaftler und -kritiker haben mehrfach betont, dass man in Lettland erst jetzt von der Entstehung eines kontinuierlichen politischen Theaters reden kann. Hierbei werden vor allem einige Künstler der jüngeren Generation hervorgehoben, allen voran Jānis Balodis und Valters Silis. Aber auch der Einfluss Alvis Hermanis' auf sie wird erwähnt, insbesondere durch die Inszenierung „Vectēvs“ („Der Großvater“).¹³ Im Gegensatz dazu hat A. Hermanis selbst im Zusammenhang seiner Inszenierung von Henrik Ibsens Drama „Der Volksfeind“ im Juni 2013 öffentlich bekanntgegeben, dass „das politische Theater in Lettland eine absolute Niederlage erlebt hat“ (Hermanis 2013a: 17). Diese Behauptung A. Hermanis' folgte nach der Premiere des erwähnten Dramas am Neuen Theater Riga (*Jaunais Rīgas teātris*). Zuvor hatte er diese Inszenierung als „den ersten Versuch eines politischen Theaters im heutigen Lettland“ (Adamaite 2013: 16) angekündigt. Vor der Premiere gab A. Hermanis ein Interview, in welchem er wie gewohnt scharfe Kritik an

¹³ In der Inszenierung „Der Großvater“ (2009) hat der Autor und einzige Darsteller Vilis Daudziņš die Geschichten drei lettischer Kriegsveteranen nebeneinander gestellt, die die Ereignisse des 2. Weltkrieges in Lettland aus drei unterschiedlichen Gesichtspunkten darstellt und die sehr widersprüchliche Geschichte des lettischen Volkes und ihrer Teilhabe am Krieg beleuchtet.

viele gesellschaftliche Prozesse übte und unter anderem die Meinung äußerte, dass die Demokratie in Riga gescheitert ist: „Wieso sollen wir [gebildete Minderheit – I.S.] zu Geiseln dieser verblendeten Lumpen [meint damit die ungebildete Mehrheit] werden.“ (Hermanis 2013b: 12) Dieser und anderer seiner Aussagen folgten viele Diskussionen in den Medien und sozialen Netzwerken. In der bereits erwähnten Bekanntgabe betont A. Hermanis, dieses Interview hätte genauso zu dem Projekt des politischen Theaters gehört, doch statt inhaltliche Auseinandersetzung voranzutreiben wird in den meisten Meinungsäußerungen festgestellt, dass die Künstler sich lieber nicht zu politischen Fragen äußern sollten. Somit sei das „politische Theater in Lettland gestorben, noch bevor es geboren wurde“ (Hermanis 2013a: 17).

Dieser Fall der nicht stattgefundenen Diskussion und die Überlegungen A. Hermanis' führen vor Augen, dass das politische Theater nicht nur aufgrund des Inhalts oder einer „politischen“ Form, sondern ebenso aufgrund seiner Wirkung zu einem solchen politischen Theater wird. Meistens spricht man vom politischen Theater entweder im inhaltlichen Sinne: wenn das Stück auf die aktuellen Ereignissen der Polis eingeht. So definiert zum Beispiel Michael Kirby politisches Theater: „it is a performance that is intentionally engaged in or consciously takes sides in politics.“ (Kirby 1975: 129). Oder aber man redet von einer politisch gemachten Kunst: aus einer solchen Perspektive wird das Theater und seine Verbindung zur Politik im Sammelband „Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert“ diskutiert, in welchem großteils eine solche Theaterkunst reflektiert wird, in der „das Politische [...] nicht nur und manchmal nicht einmal in erster Linie in ihren Themen oder ihren Intentionen zu suchen, sondern zunächst und vor allem in der Art, wie sie gemacht wird, wie in ihr Konflikte ausgetragen oder sogar mit Bedacht produziert werden“ (Müller-Schöll, Schallenberg, Zimmermann 2012: 8). In beiden Auffassungen wird aber von einem „politisch bzw. politisch gemacht sein“ statt einem „werden“ geredet; gerade das „politisch werden“ – als Ergebnis der Zuschauerwahrnehmung – miteinzubeziehen bietet die Möglichkeit, das jeweilige Kunstwerk in seinem Verhältnis zur Polis und das von ihm Bewegte zu betrachten – unabhängig von der im Vorfeld angekündigten Genrezugehörigkeit. Das ermöglicht das „Politische“ im ursprünglichen Sinne dieses Wortes, d. h. das ‚die Stadt betreffende‘, auch jenseits expliziter Inhalte oder provozierender Formate zu entdecken. So wird beispielsweise im Zusammenhang des neueren lettischen Theaters das bereits erwähnte Stück „Der Großvater“ als ein Beispiel politischer Kunst erwähnt. Doch gerade die sehr populäre Inszenierung „Ziedonis und Visums“ („Ziedonis und das Universum“, 2010) unter Regie von A. Hermanis kann genauso als politisch wirksam gesehen werden. In ihr steht die Dichtung, das Denken und die

Persönlichkeit des lettischen Dichters Imants Ziedonis im Zentrum. Sein Einfluss auf ganze Generationen in den 1960er bis 1980er Jahren durch das künstlerische Schaffen und ebenso das öffentliche Wirken ist in Kürze nicht zu beschreiben, doch die Fragen nach dem Lettentum, der nationalen Identität spielten bei I. Ziedonis eine bedeutende Rolle. Er setzte sich mit diesen auf seine eigene und sehr eigentümliche Art und Weise auseinander: Lettland mehrfach zu Fuß durchkreuzen, sich mit den Volksliedern beschäftigen, jahrelang mit Gleichgesinnten zugewachsene Bäume in ganz Lettland vom Gebüsch „befreien“ gehörten unter anderem zu seinen Tätigkeiten. Die Inszenierung rehabilitierte die seit Jahren aufgrund der Krankheit zurückgezogen lebende Persönlichkeit und verschaffte im buchstäblichen Sinne einen Ansturm auf I. Ziedonis' Werke in den öffentlichen Bibliotheken und in den Buchhandlungen. Damit wurde die Inszenierung sehr direkt zum Teil des Alltags in der Polis und erlebte in der Öffentlichkeit eine so große Präsenz, wie die zeitgenössische Kunst sie selten erlebt hat.

Um zu behaupten, dass „Visi mani prezidenti“ und „Nacionālais attīstības plāns“ tatsächlich von einem Aufschwung des politischen Theaters in Lettland zeugen, sollte also zuerst beantwortet werden, ob sie eine Wirkung erzielen, die die Stadt oder den Staat betrifft. Die Wirkung auf einzelne Zuschauer kann selbstverständlich weder quantitativ noch qualitativ gemessen werden; und eine solche, die in der Einführung geschildert wurde und sichtbar über die Grenzen des Kunstwerkes geht, ist ein Einzelfall und deutet eher auf Kommunikationsunmöglichkeit als auf die Quelle für eine Diskussion hin. Die Behauptung des neuen lettischen politischen Theaters soll also im Rahmen dieses Aufsatzes nicht bekräftigt werden. Vielmehr ist ersichtlich geworden, dass Jānis Balodis und Valters Silis mit der Gestaltung aktueller politischer Themen experimentieren, um dadurch ihren eigenen Einfluss als Künstler und als Bürger in der jeweiligen politischen Einheit zu hinterfragen. Auf einem direkten Weg enthüllt sich dieser zum großen Teil als marginal; und gerade deshalb wird besonders viel Achtung geschenkt, die Kunst als eine Gesprächsplattform unter Gleichgesinnten und als den womöglich „letzten humanen Ort“ zu erleben.

Inga Sindi

sindi.inga@gmail.com

Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Latvijas Universitāte

Akadēmijas laukums 1

LV-1050 Rīga

LATVIJA

Referenzen

- Adamaite, U. 2013. JRT – pirmoreiz tipisks politiskais teātris. – *Diena*, 15.05, 16–17.
- Adorno, T. 1984. *Fortschritt*. – R. Tiedemann, R., Hg., *Philosophie und Gesellschaft*. Stuttgart: Reclam, 94–118.
- Billeter, E., Preisig, D. 1968. *The Living Theatre: Paradise Now. Ein Bericht in Wort und Bild*. Bern u. a.: Rütten u. Loening.
- Gundars, L. 2013. *Obligāta replika par NAP*. – http://www.krodars.lv/verte?author_name=Lauris&author_surname=Gundars (5.12.2013).
- Hermanis, A. 2013a. Tautas ienaidnieka „katastrofālā izgāšanās“. – *Diena*, 12.06, 17.
- Hermanis, A. 2013b. Alvis Hermanis: kļūstam atkarīgi no lumpeņiem [pierakst. E. Zirnis]. – *Diena*, piel. *SestDiena*, 24.05, 12–17.
- Kelly, D. 2012. *Why political theatre is a complete fucking waste of time*. – <http://www.theatertreffen-blog.de/tt12/english-posts/dennis-kelly-opens-the-stuckemarkt/> (10.12.2013).
- Kirby, M. 1975. On Political Theatre. – *The Drama Review* 19, 2, 129–135.
- Lehmann, H.-T. 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, H.-T. 2012. *Das Politische Schreiben*. Berlin: Verlag Theater der Zeit.
- Müller-Schöll, N., Schallenberg, A., Zimmermann, M. 2012. Vorwort. – N. Müller-Schöll, A. Schallenberg, M. Zimmermann, Hg., *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 7–9.
- Radzobe, S. 2012. NAP kā performance. – *Diena*, piel. *Kultūras diena un izklaide*. 27.12, 18–19.
- Read, A. 2008. *Theatre, Intimacy and Engagement: The Last Human Venue*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sloga, G. 2012. Valters Silis. – *Specifically Latvian* [a publication of Latvian Theatre Showcase 2012], 5.
- Sloga, G. 2013. *Politiskā teātra tradīcija un inovācijas 21. gadsimta Latvijas teātrī*. [Masterarbeit an der Universität Lettlands, Fakultät für Geisteswissenschaften.]
- NAP2020 = *Latvijas Nacionālais attīstības plāns 2014.–2020. gadam*. Pārresoru koordinācijas centrs. – http://www.pkc.gov.lv/images/NAP2020%20dokumenti/20121220_NAP2020_Saeim%C4%81_apstiprin%C4%81ts.pdf (05.12.2013).
- Pārresoru koordinācijas centrs. Par NAP2020. – <http://www.pkc.gov.lv/par-nap2020> (12.12.2013).
- Bichlbaum, A., Bonanno, M. 2009. *The Yes Men Fix the World*. Arte France, Article Z, Renegade Pictures, Channel 4 Britdoc Foundation, Charny/Bachrach Entertainment. [Spielfilm, 87 Min.]
- Valdis Zalters atlaiž 10. Saimu. – Latvijas Televīzija (28.05.2011). – Youtube, LatvijasTV, <http://www.youtube.com/watch?v=RJQJFIUsDE> (20.12.2013).