

Häußermann, Julia

"Alle raus!" – von rechtspopulistischen Feind(zerr)bildern : ein Vergleich der Bremer, Dresdner und Potsdamer Inszenierung nach Jaroslav Rudišs Roman Nationalstraße

Theatralia. 2021, vol. 24, iss. 2, pp. 96-115

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2021-2-8>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/144562>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„Alle raus!“ – von rechtspopulistischen Feind(zerr)bildern.

Ein Vergleich der Bremer, Dresdner und Potsdamer

Inszenierung nach Jaroslav Rudišs Roman *Nationalstraße*

‘Everyone out!’ – On Right-wing Populist (Distorted) Images of the Enemy.

A Comparison of Stagings of Jaroslav Rudiš’s Novel *Nationalstraße*

in Bremen, Dresden, and Potsdam

Julia Häußermann

Abstrakt

Der Roman *Nationalstraße* (tschechischer Originaltitel: *Národní třída*) von Jaroslav Rudiš fand im Theater Bremen, Staatsschauspiel Dresden und Hans Otto Theater in Potsdam in deutscher Sprache auf die Bühne. Vandam, der Protagonist, hat Feindbilder, die rechtspopulistisch verstanden werden können. In diesem Beitrag wird jeweils eine Szene der Videoaufnahmen der drei Inszenierungen auf diese Art der Feindbildkonstruktionen hin analysiert – unter Berücksichtigung der Aspekte Parodie und Publikum. Der Beitrag ist eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit einem Problem unserer Zeit, weshalb soziologische, kultur-, politik-, sprach- und theaterwissenschaftliche Ansätze miteinander verschränkt werden.

Schlüsselwörter

Feindbilder, Rechtspopulismus, Rassismus, *Nationalstraße*, Jaroslav Rudiš, Parodie, Publikum

Abstract

The novel *Nationalstraße* (Czech original: *Národní třída*) written by Jaroslav Rudiš has been staged in German by Theater Bremen, Staatsschauspiel Dresden, and Hans Otto Theater in Potsdam. Vandam, the main character of the novel, has his own perception of the antagonists, which can be interpreted as right-wing populist. This article analyses each scene of the three aforementioned stagings available through video recordings, focusing on the constructions of Vandam’s enemies – from the perspectives of Parody and Audience. The article aspires to offer a multidisciplinary approach to interpretation of the present-day issues raised in the performances; hence sociological and linguistic perspectives as well as cultural, political, and theatre studies approaches are applied in the analysis.

Key words

image of an enemy, right-wing populism, racism, *National Avenue*, Jaroslav Rudiš, parody, audience

Rudišs *Nationalstraße*

Die Publikation von Rudišs Roman *Národní třída* erfolgte 2013 (vgl. RUDIŠ 2016: [160]). Drei Jahre später wurde die *Národní třída* durch Eva Profousovás Übersetzung ins Deutsche zur *Nationalstraße* (RUDIŠ 2016). Zum Inhalt: „Man nennt mich Vandam“ (RUDIŠ 2016: 12, 23, 29), stellt der Protagonist an mehreren Stellen im Roman klar, womit er sich ins Zentrum der Erzählung manövriert und als eine Art Mythos konstruiert. Zum Mythos macht ihn vor allem auch seine Erzählung von der Samtenen Revolution: Er sei Auslöser dieses historischen Wendepunkts gewesen, da er am zentralen Ort der Nationalstraße die Initiative ergriffen und zugeschlagen habe (vgl. RUDIŠ 2016: 68). Ort der Romanhandlung ist Prag (vgl. RUDIŠ 2016: 43), und auch wieder nicht. Denn Vandams Zuhause ist nicht das fotogene Prag der TouristInnen (vgl. RUDIŠ 2016: 24), sondern eine „Betonburg“ (RUDIŠ 2016: 23). Vandam wappnet sich gegen eine Bedrohung, indem er sich körperlich und geistig fit hält (vgl. RUDIŠ 2016: 22), wobei die Bedrohung diffus bleibt. Er erklärt seinen Gegenüber verbal und physisch die Welt, denn er hat sie verstanden – dieses Muster zieht sich durch den gesamten Roman –, und sieht sich als historisch kundigen Europäer, der als Nazi verkannt wird (vgl. RUDIŠ 2016: 40, 65–66).

Im Zentrum dieses Beitrags steht nun nicht der Roman *Nationalstraße*, sondern drei seiner Bühnenlesarten in Deutschland¹: Den Auftakt der deutschsprachigen Inszenierungen von *Nationalstraße* machte Anfang 2017 das Theater Bremen, wobei Theresa Welge Regie führte (RUDIŠ 2017). Welge arbeitet mit zwei SchauspielerInnen: Alexander Swoboda spielt Vandam und Betty Freudenberg alle anderen² (THEATER BREMEN 2020/2021). In der Analyse werde ich mit dem Video einer Aufführung arbeiten, das online veröffentlicht wurde (W).³ Im September 2017 brachte das Staatsschauspiel Dresden Rudišs Roman in der Regie von Mina Salehpour auf die Bühne, gebündelt in einem einzigen Schauspieler (STAATSSCHAUSPIEL DRESDEN o. A.). Mir liegt eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung der Hauptprobe 1 vor (SD).⁴ Und schließlich die Variante des Potsdamer Hans Otto Theaters. Mit ihrem Debüt im September 2019 stellt die Inszenierung von Regisseur Frank Abt (HANS OTTO THEATER o. A.) die aktuellste Version von *Nationalstraße* dar, denen sich dieser Beitrag widmet. Es findet eine Auseinandersetzung mit der Videoaufnahme der Potsdamer Generalprobe (HOT) statt, die nicht öffentlich zugänglich ist.⁵ In dieser Aufzeichnung wird deutlich: Die Anzahl der SpielerInnen wird im Vergleich zur Dresdner Aufführung vervierfacht, ihre

1 Im Folgenden wird auf die Videoausschnitte unter Verwendung folgender Siglen verwiesen: Welge (2020) wird als W, Staatsschauspiel Dresden (2017) als SD und Hans Otto Theater (2019) als HOT abgekürzt. Zitiert wird aus den Videos nach dem Schema Stunden:Minuten:Sekunden.

2 Da Freudenberg verschiedene Rollen spielt, wird in Bezug auf die Bremer Aufführung von ihr als *Spielerin* die Rede sein, von Swoboda als *Vandam*.

3 Theresa Welge sei hier herzlich für das Zur-Verfügung-Stellen des Materials gedankt.

4 An dieser Stelle danke ich vielmals Katrin Schmitz, die mir die Aufnahme zur Verfügung gestellt hat.

5 Danken möchte ich herzlich Christopher Hanf für das Videomaterial.

Szenen bestreiten die vier SchauspielerInnen (HANS OTTO THEATER o. A.) aber jeweils allein.⁶

In der Analyse werde ich mich mit einem Ausschnitt – der raus-Szene – des Stücks *Nationalstraße* befassen, der sich, in seiner jeweiligen Eigenheit, in allen drei Bühneninterpretationen finden lässt und der für meine Analyseperspektive der rechtspopulistischen Feindbilder Vandams besonders fruchtbar ist. Zunächst möchte ich meine Analyse theoretisch rahmen und mein Verständnis von rechtspopulistischen Feindbildern (Kapitel 2), Parodie (Kapitel 3) und Publikum (Kapitel 4) und daran anknüpfend meine Forschungsfrage darlegen. Sodann folgt die Analyse, in der antagonistische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Bremer, Dresdner und Potsdamer Version herausgearbeitet werden. Theorieteil und Analyse entstanden und erweiterten sich in einer ständigen Verschränkung.

Rechtspopulistische Feindbilder

Das Erkenntnisinteresse dieses Beitrags gilt speziell den rechtspopulistischen Feindbildern Vandams. Vice versa ist das antagonistische Gegenüber das Existenzkriterium des verbalen Populismus, da ohne dieses eine Ansprache keine populistische wäre (vgl. OLSCHANSKI 2017: 11). Rechtspopulismus lässt sich mit Butterwege wie folgt definieren:

[N]ur jene (Partei-)Organisationen, Strömungen und Bestrebungen [können] als rechtspopulistisch bezeichnet werden, die den Dualismus von „Volk“, „Bevölkerung“ bzw. „mündige Bürger“ und „Elite“, „Staatsbürokratie“ bzw. „politische Klasse“ zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Agitation und Propaganda machen, ohne militante Züge aufzuweisen und Gewalt zur Durchsetzung politischer Ziele anzuwenden oder anzudrohen. (BUTTERWEGGE 2008: 43)

Butterwege (vgl. 2008: 43–45) nennt die Komposita Sozial-, Kriminal-, National- und Radikalpopulismus und damit die basalen rechtspopulistischen Spielarten. Bei ersterer werden Menschen, die, so wird es dargestellt, nicht arbeiten wollen, in den Blick genommen und es wird das Bild eines Zuviels an sozialpolitischen Maßnahmen gezeichnet, die dem Land ökonomisch schaden (vgl. BUTTERWEGGE 2008: 43). Mit der zweiten wird laut Butterwege (2008: 44) eine Dichotomie zwischen ‚Rechtschaffenden‘ und ‚Kriminellen‘, „besonders Drogenabhängige[n], Bettler/innen und Sexualstraftäter[n]“, aufgemacht.⁷ Nach der rechtspopulistischen Argumentation der dritten

6 Am Ende betritt noch für kurze Zeit ein Kind, also ein fünfter Schauspieler, die Bühne (vgl. HOT: 01:59:33–02:03:24).

7 In diesem Beitrag werden diskriminierende, rassistische, eindimensional zuschreibende und generell problematische Begriffe mittels einfacher Anführungszeichen oder z. B. durch sogenannte r/s kenntlich gemacht oder es wird explizit auf ihren diskriminierenden Kontext verwiesen. In *Nationalstraße*, gerade in der raus-Szene, findet sich eine Vielzahl von Rassismen und Diskriminierungen. Diese werden, wo es für die Analyse notwendig ist, direkt zitiert und ansonsten, im Sinne der Vermeidung der Rezipitation diskriminierender, rassistischer Sprache, umschrieben oder als rassistisch oder problematisch markiert.

Variante gibt es eine ‚Nation‘ und jenseits dieser gibt es ‚Fremde‘, die aber zu vielen in die ‚Nation‘ kommen und sie zerstören (werden) (vgl. BUTTERWEGGE 2008: 44). Und letztere Spielart geht noch einen Schritt weiter, denn hier besteht das zentrale Moment darin, dass man die repräsentative Demokratie an sich nicht akzeptiert und als bestechlich markiert (vgl. BUTTERWEGGE 2008: 44–45).

Das rechtspopulistische Feindbildpanorama entfaltet sich zwischen verschiedenen Eckpunkten: Reinfeldt (2000: 133) distinguiert in seiner Grafik, mit der er die Ideologie der österreichischen Partei FPÖ darstellt, „Die-da“ von einem „Wir“ und sieht sie als „konträr[]“. Reisigl (2002: 166, 175–176) folgt dieser schematischen Aufschlüsselung Reinfeldts und fügt noch eine lokale Angabe hinzu, die die Richtung des „Zeigwort[s]“ (REISIGL 2002: 176) verdeutlicht, weshalb bei ihm von „Die-da-oben“ die Rede ist. Reisigl (2002: 176) bezieht sich mit dem Terminus *Zeigwort* auf das Personalpronomen *wir*. Im Folgenden werde ich in Anlehnung an diesen Terminus Reisigls in Bezug auf die Feindbilder oft im Sinnbild des Zeigens bleiben, da, wie in der Analyse deutlich wird, in den Inszenierungen auch wirklich konkret physisch gezeigt wird. Reisigl (2012: 141) konstatiert: „Als interne Feinde gelten dem klassischen oppositionellen Populismus, vertikal gesehen, ‚die da oben‘, also die Eliten, das Establishment und die politische Klasse“. In Reisigls (2005: 63) Tabelle, die sich auf Reinfeldt (2000) stützt, wird auch der Bezug der inneren Feinde zur Welt des Kapitals sichtbar.

Doch das ist nicht die einzige antagonistische Richtung im Populismus. Reinfeldts (2000: 133) Grafik ist auch ein „Nicht-wir“ inhärent, das sogenannte „Fremde und Ausländer“ meint. Die Abgrenzung geht hier an die kategorische Existenz: Wenn man sich als zur Eigengruppe zugehörig sieht, ist man per definitionem nicht die so konstruierte Anti-Gruppe (vgl. REINFELDT 2000: 133). Reisigls (2002: 166, 175–176) Überlegungen basieren hier auch wieder auf Reinfeldt. Ersterer (2002: 176) spricht aber nun lokalisierend von „Die-da-draußen“, die „externe Feinde“ (REISIGL 2012: 159) sind.⁸ Diese Off-AntagonistInnen werden gleichzeitig als in der Hierarchie unten gesehen (vgl. REISIGL 2012: 142). Reisigl (2002: 176) wendet die inneren wie äußeren Feindbilder auf den *Rechtspopulismus* an, u. a. auf den jenseits der Regierungsverantwortung (vgl. 2012: 155; vgl. 2005: 62–63). Diese Art des Rechtspopulismus fokussiert auch dieser Beitrag.

Welche *Nationalstraße*-Szene ist vor diesem Hintergrund für die Analyse interessant? In allen drei Inszenierungen findet sich eine Szene, in der mit dem direktionalen „raus“ ein Imperativ formuliert wird, mit dem bestimmte Feindbilder sprachlich ins Off befördert werden (vgl. W: 00:45:32–00:49:41; vgl. SD: 00:28:27–00:31:56; vgl. HOT: 00:53:38–00:55:53). Der Zeigegestus meint hier folglich, wie bei den oben angesprochenen externen Feinden, ein Draußen, das aber ein direktionales Hinaus ist. Womit m. E. ein Feindbild angesprochen ist, das zwar drinnen ist, aber dort als „die Anderen“ (REISIGL 2005: 63) nicht hingehört und daher ein externes ist. Die raus-Szene ist somit für den Analysefokus rechtspopulistischer Feindbilder besonders interessant und stellt den zu interpretierenden Videoausschnitt dar.

8 Diese Art populistisches Feindbild wird von Wodak (vgl. 2019: 130), Wolf (vgl. 2018: 79) und Butterwegge (vgl. 2008: 44) – von ihm in Bezug auf den Nationalpopulismus der Rechten – ebenfalls angesprochen.

Im Kontext des Nationalrechtspopulismus und damit in Bezug auf die, die als national Exkludierte gedacht werden, spielt laut Butterwegge (vgl. 2008: 44) und nach Reisingl (vgl. 2002: 165–166) auch Rassismus eine Rolle.⁹ Bei der Analyse wird folglich auch der Aspekt der diskursiven Rassifizierung betrachtet, worunter ich mit Bühl verstehe:

Diskursive Techniken der Rassifizierung produzieren Deutungen, die im Kontext des Konstrukts von Wir-Gruppe und Fremdgruppe Macht- und Herrschaftsstrukturen bzw. -interessen spiegeln und narrativ verfestigen. [...] Diskursive Techniken der Rassifizierung dienen u. a. dem Prozess der Fremdheitsproduktion, d. h. der Klassifizierung eines Menschen oder einer Gruppe von Menschen als „nicht zugehörig“, als „anders“. Der diskursive Prozess der Produktion von Fremdheit wertet den Sprecher bzw. Erzähler zumeist auf oder versorgt ihn mit einem Identitätskonstrukt, das ihn vom rassistisch Dominierten abhebt. (BÜHL 2016: 133)¹⁰

Parodie

Im Zusammenhang mit der Analyse der rechtspopulistischen Feindbilder Vandams kommt dem Parodie-Verständnis von Judith Butler eine zentrale Rolle zu. Parodien sind, so könnte man in einem ganz wörtlichen doppelten Sinne sagen, Raubkopien: Sie rauben das *Wie* dessen, was als Basismodell gilt, kopieren es, um es mit einem anderen Inhalt zu füllen, berauben die Basis also gänzlich ihres ursprünglichen *Was* (vgl. WIRTH 2017: 26). Butler erteilt eben dieser Basis eine Absage: Sie (2016: 202) interessiert sich im parodistischen Kontext für die Travestiten, die „*die Geschlechtsidentität imitier[en], [und auf diese Weise] offenbar[en] sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingen[en]*“. Im Butlerschen (vgl. 2016: 203) Verständnis ahmt die Parodie also nicht *nach*, weil es nichts *Vorgängiges*, Echtes gibt, das nachzuahmen wäre, sondern zeigt diesen Status Quo auf, d. h. das (geschlechtliche) Ich als parodistische Serie, der ein Anfang fehlt (vgl. dazu auch WIRTH 2017: 29). Butlers Parodiebegriff ließe sich m. E. treffend als Meta-Parodie bezeichnen.

Sie bezieht sich dabei auf die Jamesonsche Pastiche (vgl. BUTLER 2016: 203–204; vgl. WIRTH 2017: 29). Witz wird teilweise als parodie-charakteristisch erachtet, teilweise, wie im Falle von Fredric Jamesons Ansatz, aber auch nicht (vgl. WIRTH 2017: 26, 29). Jameson (vgl. 1987: 114) geht davon aus, dass die Parodie nur amüsiert, wenn sie als unkonventionell, sozusagen als un-original, wahrgenommen werden kann. Das Präfix *un* verliert, aber sein Bezugswort, „if one no longer believed in the existence of normal language, of ordinary speech, of the linguistic norm“ (JAMESON 1987: 114) – kurz: Die Postmoderne zweifelt am Konventionellen, und somit am Unkonventionellen, und somit an der Parodie (vgl. JAMESON 1987: 114; vgl. WIRTH 2017: 29), die bei Jameson

9 Dies wird auch daran deutlich, dass Butterwegge Thilo Sarrazin als Rassisten (vgl. 2013: 90–91), als auch Rechtspopulisten (vgl. 2013: 95) sieht.

10 In den Bezeichnungen „Fremdgruppe“, „nicht zugehörig“ und „anders“ wird die Nähe zum/zur oben beschriebenen AntagonistIn, der/die hinauskonstruiert wurde, und damit zum (Rechts/National-)Populismus eklatant.

(1987: 114) folgerichtig zur Pastiche wird: „Pastiche is blank parodie“. Aber welchen Sinn hat die Parodie dann noch?

Das vermeintliche (geschlechtliche) Ich kann laut Butler (vgl. 2016: 207) mittels der Parodie, die Rezitation ist, als fiktiv und folglich wandelbar ausgewiesen werden. D. h., die Parodie macht sich den Umstand zunutze, dass geschlechtliche Identität per se eine ständige Rezitation ohne Quelle ist, und man daher stets anders rezitieren kann (vgl. BUTLER 2016: 207), wobei Butlers Ausführungen zu Geschlecht auslösten, „generell nach der performativen Macht von verwendeten Kategorien zu fragen“ (STEMPFHUBER und VILLA 2012: 134). So möchte auch ich Butlers Ansatz, der Geschlecht fokussiert, für andere Konzepte fruchtbar machen: Parodien werden in dieser Arbeit als ein Instrumentarium begriffen, das aufzeigt, dass Konzepte revolutioniert werden können. Butler folgend fokussiere ich in der Analyse, ob und inwiefern in den raus-Szenen irritierende Meta-Parodien zum Einsatz kommen. Dabei geht es mir nicht wie Butler (vgl. 2016: 201–208) um den Konstruktionscharakter von Geschlecht, sondern von rechtspopulistischen Feindbildern, wobei Butlers (2016: 204) Frage, „wodurch bestimmte Formen parodistischer Wiederholung wirklich störend bzw. wahrhaftig verstörend wirken und welche Wiederholungen dagegen gezähmt sind und erneut als Instrumente der kulturellen Hegemonie in Umlauf gebracht werden“, stets mitschwingt.

Mit dieser Ausrichtung des Beitrags folge ich auch Annuß' (vgl. 2019: 232) Perspektive auf den literarischen und theatralen Raum: Wie bestimmte Bilder oder Kollektive funktionieren, sollte hier Thema sein – d. h., es sollten Meta-Betrachtungen vorgenommen werden.

Das Publikum

Bei wem möchten sich PopulistInnen Gehör verschaffen? An dieser Stelle kommt das sogenannte Volk ins Spiel: Im Ausdruck *Populismus*, in seinen Wurzeln, wird deutlich, dass es das ‚Volk‘ ist, dem das politische Engagement der PopulistInnen gelten soll respektive das sie repräsentieren möchten (vgl. BUTTERWEGGE 2013: 94). Wolf (vgl. 2018: 78–79) zeigt anhand eines Zitats von Markus Söder, aktuell Ministerpräsident Bayerns, auf, dass sich PopulistInnen als gemein, also als ‚Volk‘, verstanden wissen möchten – jedoch in anleitender Position. Reisigl (vgl. 2012: 142) sieht im *Volk* den rhetorischen Nukleus von PopulistInnen. Mit *Volk* wird, diesem zufolge (vgl. 2012: 142), im populistischen Sprechen implizit immer nur auf einige im ‚Volk‘ verwiesen, d. h., es sind nur scheinbar alle gemeint. Überwiegend ist das ‚Volk‘ für den Rechtspopulismus ein exklusives, unsriges ‚Volk‘ (ethnos) und nicht das der NormalbürgerInnen (demos) (vgl. BUTTERWEGGE 2013: 93–94). Die vierte Ecke in Reinfeldts (2000: 133) Grafik wird von „Nicht-die-da [andere Österreicher]“ besetzt. Sie sind weder antagonistische PolitikerInnen, noch die PopulistInnen selbst, es gilt aber, sie zu letzteren zu machen, d. h., sie sind keine Feinde des populistischen Wir-Kollektivs (vgl. REINFELDT 2000: 134). Sie können als sogenanntes Volk bezeichnet werden (vgl. REISIGL 2005: 63). Mit Reisigl (vgl. 2002: 176, 169–170) ist festzustellen, dass es möglich ist, dieses ‚Volk‘ als

dem Wir-Kollektiv der PopulistInnen inhärent zu präsentieren. Bei dieser Omnipräsenz des ‚Volkes‘ ist es naheliegend, dass PopulistInnen auch zum ‚Volk‘ sprechen: Olschanski (vgl. 2017: 31) betont, dass jede/r, der/die zu einem Publikum spricht, dieses im Sinne einer gelungenen Rede auf seiner Seite zu haben bestrebt ist. Das Besondere an der populistischen Manier, ist laut Olschanski (2017: 31), dass vorne „kein Publikumsbeschimpfer“ wie in Peter Handkes Stück *Publikumsbeschimpfung*, sondern „ein Publikumsbeschmeichler“ spricht, da als ersterer die AntagonistInnen von Publikum und PopulistIn präsentiert werden – womit wieder die Feindbilder im Mittelpunkt stehen. Olschanski bringt auf diese Weise den Begriff Publikum im Populismus-Kontext hier mit dem Theater zusammen – eine Perspektive, die für meine Analyse sehr fruchtbar ist.¹¹ Das Publikum ist im Fall der betrachteten Szenen in *Nationalstraße* im Sinne eines populistisch gedachten Publikum, volks‘ bedeutsam.

Neben dieser populismustheoretischen kommt auch eine zeitgenössische, theatertheoretische Perspektive auf das Auditorium zum Tragen: Es ist nach Roselt (2014: 68) Teil des „äußere[n] Kommunikationssystem[s]“, da die Bühnencharaktere, sei es in einer Im- oder Explizitheit der Ansprache, immer auch ein Gespräch mit dem Publikum aufnehmen, auch dann, wenn das theatrale Gespräch intern stattfindet, wenn die Charaktere unter sich oder über die momentane Bühnenwelt sprechen (vgl. ROSELT 2014: 68). Fischer-Lichte (vgl. 1991: 13) zeichnet diesen Blick nach außen und das damit beginnende Integrieren des Publikums ab 1900 in ihrem Aufsatz *Die Entdeckung des Zuschauers* nach. Im Folgenden verstehe ich die Zuschauenden als „Zeuge[n]“ statt ‚Zuschauer‘ (MALZACHER 2008: 46) – weil Zuschauen verpflichtet (vgl. MALZACHER 2008: 44) –, denen es, dergestalt, dass sie nicht mehr wissen sollen, was richtig und was falsch ist und symbolisch bombardiert werden, heute theaterrezeptorisch nicht leicht gemacht wird (vgl. MALZACHER 2008: 47–48). Der/die Zuschauende ist durch diese Entbanalisierung auch nach seiner „Entdeckung“ (FISCHER-LICHTE 1991) ein immerwährender neuer Kontinent, da sich jede/r im Theatersaal sein individuelles Kopftheater kreiert (vgl. MALZACHER 2008: 45–46). Einer Inszenierung kommt eine janusköpfige Funktion zu, indem sie „ihm [d. h. der/dem TheaterbesucherIn] zeigt, dass er eine Haltung beziehen muss – und ihm diese Möglichkeit im selben Augenblick verweigert. Durch Verunsicherung, Irritation, Unterbrechung schafft es [d. h. das Theater] einen Möglichkeitsraum und erzeugt so einen ‚Haltungsdruck‘ – ohne selbst als konkretes Objekt dieser Haltung oder gar eines Handelns zu taugen“ (MALZACHER 2008: 51). Der Malzachersche Ansatz lässt sich m. E. fruchtbar mit dem Butlerschen (vgl. 2016: 202, 204, 207) verknüpfen, da es auch letzterem nicht darum geht, eine feststehende Lösung respektive Alternative zu bieten, sondern das Feststehende als vermeintlich und das Wankende als revolutionär zu offenbaren.

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich folgende Fragestellung: Inwiefern wird in den raus-Szenen die Konstruiertheit von rechtspopulistischen Feindbildern (nicht)

11 Interessant ist an dieser Stelle auch, dass, was die Etymologie betrifft, dem Theaterpublikum stets ein populistisches Element innewohnt, da im Lateinischen der Begriff *publicus* meint, dass etwas „dem Volk, dem Staat gehörig; allgemein“ (SAUTER 2014b: 273) ist.

parodierend offengelegt, und folglich (nicht) transparent, dass man auf sie einwirken kann? Inwiefern wird das Publikum (nicht) irritiert?

Wie lässt sich nun der Fokus *Publikum* mit dem Analysematerial vereinen? Im Bremer Video (W) sind die ersten, voll besetzten Zuschauerreihen zu erkennen und die ZuschauerInnen-Reaktionen sind auch hörbar. Es handelt sich folglich m. E. um eine ‚gewöhnliche‘ Aufführung. Im Dresdner Video ist die erste Hauptprobe zu sehen, was offenbar wird, wenn Vandam sagt „Komm, bisschen Spaß darf man auch auf der HP 1 haben, oder?“ (SD: 00:31:45–00:31:54) – wobei am Ende das Lachen von Zuschauenden akustisch wahrnehmbar ist. Es ist daher vermutlich ein kleiner, theaterinterner Publikumskreis anwesend, der mit „Technik Feierabend, Zuschauer raus, Souffleuse raus“ (SD: 00:31:32–00:31:37) auch direkt angesprochen wird. Die Potsdamer Aufnahme (HOT) zeigt die Generalprobe, was auch daran deutlich wird, dass im Zuschauerraum ‚nur‘ ein paar Personen sitzen. Doch durch dieses ‚nur‘ wird Theater zum Theater, denn nach Weiler (2008: 27) gilt die Gleichung einmal-Rezipient-plus-einmal-Produzent gleich theatrale „Minimalbedingung“, es geht um das Dabei-Sein. Der Fokus *Publikum* kann daher auf das Material angewendet werden.

Analyse der raus-Szene

In diesem Kapitel beziehe ich meine Analyse auf die raus-Szene der Bremer (vgl. W: 00:45:32–00:49:41), der Dresdner (vgl. SD: 00:28:27–00:31:56) und der Potsdamer (vgl. HOT: 00:53:38–00:55:53) Videoaufzeichnung.

Das Bremer, Dresdner und Potsdamer Publikums,volk‘

In allen drei Inszenierungen wird die Szene über den Ruf „Heil dem Volk“ (W: 00:45:32–00:45:33; SD: 00:28:27–00:28:29; HOT: 00:53:39–00:53:40) eingeleitet. Dieser wird, wieder eine Parallele, mit dem Hitlergruß in Verbindung gebracht: Welges und Salehpours Vandam realisieren diesen physisch, in der Regie von Abt berichtet Vandam verbal von einem seiner Trinkkumpanen, der einen Hitlergruß macht, und deutet diesen nur kurz gestisch an. Dieser Gruß wird als über das Ziel hinaus und unangemessen disqualifiziert, wobei diese kritische Stimme in Bremen die Spielerin übernimmt, im Hans Otto Theater zitiert Vandam die Bedenken eines Mannes aus der Kneipe und in Dresden bleibt unklar, wer den Einwand äußert, was m. E. so wirkt, als würde man eine Reaktion aus dem Publikum vorwegnehmen. Der Hitlergruß wird nun von Vandam in jeder der Inszenierungen entkräftet respektive gerechtfertigt: Die Geste wird als „tschechischer Humor“ (W: 00:45:36–00:45:37; SD: 00:28:54–00:28:55; HOT: 00:54:00–00:54:01) abgetan, sie wird über die Geschichte Tschechiens als Opfer-narrativ – als Freischein für diese Art von Humor – gerechtfertigt und letztlich wird der NS-Bezug völlig negiert, da sie als „römischer Gruß“ (W: 00:46:08–00:46:09; SD: 00:29:25–00:29:26; HOT: 00:54:19–00:54:20) bezeichnet wird – diese Aspekte bilden

eine weitere Gemeinsamkeit. Von der ‚römischen Kultur‘ wird sodann, wieder in allen drei Inszenierungen, auf die ‚europäische‘ geschlossen, da letztere auf ersterer fußt. Das bringt die drei Vandams dazu, sich als ‚europäisch‘ zu definieren. Diese Identitätsfrage wird nun auf unterschiedliche Weise auch mit dem Publikum verhandelt und somit der Frage nachgegangen, ob sich dieses auch ‚europäisch‘ sieht: Der Dresdner Vandam fragt den ZuschauerInnen zugewandt „Ihr doch auch, oder?“ (SD: 00:29:46–00:29:47). Hier lässt sich mit Roselt (2014: 68) feststellen, dass das „äußere[] Kommunikationssystem“ mit den ZuschauerInnen explizit sichtbar gemacht wird. Auch der Potsdamer Vandam fragt das Publikum, während er mit beiden Händen auf es zeigt, „Ihr etwa nicht?“ (HOT: 00:54:40–00:54:42) und wählt auf diese Weise auch die zweite Person Plural. Auch hier scheint auf den ersten Blick ein externes, vis-à-vis-Gespräch mit dem Zuschauerraum (vgl. ROSELT 2014: 68) markiert zu werden. Die Antwort, genauer die Bejahung einer europäischen Zugehörigkeit, die nun folgt, gibt aber Vandams Kneipenfreund Froster, den Vandam (Spieler 2), der allein auf der Potsdamer Bühne steht, direkt zitiert und in der wörtlichen Wiedergabe auch imitiert. Die erzählten Charaktere werden gespielt (vgl. SAUTER 2014a: 162). Durch diese Verknüpfung wird das Publikum in den internen Figurendialog (vgl. dazu ROSELT 2014: 68) und damit in die Kneipe geholt. Diese Kopplung und das „Pendeln [...] [des Potsdamer Vandams] zwischen Erzähler und Figur fordert[] das Publikum zu einem komplexen Dialog mit verschiedenen Ebenen der Darstellung heraus“ (SAUTER 2014a: 162). Der Bremer Vandam stellt keine Fragen, sondern stellt fest. Er zeigt emotional aufgewühlt auf zwei einzelne ZuschauerInnen und benennt sie, indem er sie singular duzt, als ‚EuropäerInnen‘.

Der ethnos-Volksbegriff des Rechtspopulismus nach Butterwegge (vgl. 2013: 93–94) scheint in jeder der drei Auseinandersetzungen mit dem Publikum auf: In der Dresdner geschieht dies in indirekter Manier. Es liegt ein Figur-Publikum-Dialog vor, der nach Roselt (vgl. 2014: 68–69) auch ohne die verbale Antwort einer Person aus den Reihen des Publikums gegeben sein kann. Nach der an den Zuschauerraum gerichteten Frage „Ihr doch auch, oder?“ macht Vandam in der Regie von Salehpours eine kleine Sprechpause, in der die stumme, imaginierte Antwort des Publikums liegt. Dass diese ein affirmatives *Ja, auch wir sind europäisch* sein muss, wird eklatant, wenn der Dresdner Vandam fortfährt: „Also, Heil Europa“ (SD: 00:29:48–00:29:52). Das „Also“ klingt an dieser Stelle wie *Na also, wo ist das Problem*, was auch von Vandams Handgeste akzentuiert wird. Im Hans Otto Theater wird das Publikum durch die oben erwähnte Antwort des Trinkbruders Froster als ‚europäisches Volk‘ konstruiert, da dieser im Wortlaut enthusiastisch und den Hitlergruß zeigend „Klar, wir alle sind Europäer! Heil Europa! Wir sind Europäer!“ (HOT: 00:54:44–00:54:50) brüllt. Auch der Vandam der Welgeschen Version nennt das ‚Volk‘ und damit auch das Publikum beim Namen, indem er sich ereifert (W: 00:46:25–00:46:28): „Wir sind Europäer. Wir sind Europa!“. Das zweite „Wir“ betont er. Über die Begriffe „auch“ (Dresden), „wir alle“ (Potsdam) und letztlich „wir“ und die beiden singular benannten ‚EuropäerInnen‘ (Bremen) wird „ein HörerInnen-inklusives Wir“ (REISIGL 2002: 176) artikuliert, das in Anlehnung an Reisigl (vgl. 2002: 176, 169–170) auf die Formel rechtspopulistischer-Vandam-gleich-Pu-

blikums,volk‘ und vice versa gebracht werden kann. Auffällig ist hier, dass Europa, das RechtspopulistInnen in Form der Europäischen Union normalerweise als feindlich konstruieren (vgl. WODAK 2019: 128), hier zur Eigengruppe wird. Es findet keine ethnonationale Attribuierung des Zielpublikums ‚Volk‘ statt, wie sie Schaefer (vgl. 2020: 190) in Bezug auf die AfD feststellt, sondern eine supranationale. So werden in allen drei Inszenierungen durch die Irritation des populistischen Wir letztlich auch die populistischen Feindbilder torpediert, denn der Feind Europa sind plötzlich wir. Es werden „Möglichkeiten der Veränderung“ (BUTLER 2016: 207) von (Feind)Kategorien eklatant. Der Boden wird dem Publikum hier zudem dergestalt entzogen, dass es plötzlich auch zu RechtspopulistInnen gemacht wird. Damit wird dem Publikum eine unterkomplexe Weltsicht verwehrt, bei dem es auf der hellen und der/die RechtspopulistIn auf der dunklen Seite steht, wie sie von Annuß (vgl. 2019: 231–232) kritisiert wird. Dem unter europäische Vorzeichen gestellten Theater,volk‘ begegnet nun ein raus-Schwall.

Das Bremer raus

Der Bremer Vandam eröffnet diesen raus-Part explizit, indem er dem besagten „Wir sind Europa!“ ein „Und nicht hier die“ (W: 00:46:28–00:46:30) anfügt. Hier entsteht nun ein deutlicher Bruch, da Vandam vom Sprechmodus in einen pantomimischen wechselt. In der Text-Probenfassung dieser Inszenierung ist, was nun folgt, mit „Activity“ (WELGE und STEER 2017: 20) überschrieben. Die Spielerin und Vandam spielen jetzt dieses Spiel, bei dem eine Person einen Begriff pantomimisch darstellt und der/die MitspielerIn diesen erraten muss, und wechseln sich dabei ab. Wird erraten, wer nachgeahmt wurde, folgen raus-Rufe Richtung Publikum. Am Ende wird nicht mehr gemimt, sondern es werden nur noch ekstatisch raus-Slogans geschrien. Unter den gemimten Feindbildern befinden sich externe Feinde, wie sie oben definiert wurden, die sich teilweise identisch bzw. ähnlich auch in Reisigl's (vgl. 2005: 63) Tabelle, die auf Reinfeldt (2000) basiert, finden: die „Allahs“ (W: 00:47:36), die „Rumänen“ (W: 00:48:09) und der „Jude“ (W: 00:48:32) sowie generell die „Ausländer“ (W: 00:49:33–00:49:34) – wobei Letztere nur noch gesprochen, nicht mehr dargestellt werden. Mündlich erwähnt werden jedoch auch typische interne AntagonistInnen aus Politik und Beamtentum. In den externen Bereich kommandiert und pantomimisch dargestellt werden auch „Penner“ (W: 00:47:10–00:47:11), d. h. AntagonistInnen, die sich nach Butterwegge (vgl. 2008: 43) sozialrechtspopulistisch betrachten lassen, da hier gegen finanziell schlechter Gestellte gewettert wird. Auch Kriminalrechtspopulistisches (vgl. BUTTERWEGGE 2008: 44) ist mit dem „Kinderficker“ (W: 00:47:52–00:47:53) Teil des Activitys – und später werden mündlich noch die „Vergewaltiger“ (W: 00:49:21) genannt.¹² Was nationalpopulistische Feinde betrifft, ist aber

12 Die Liste der Feindbilder der Bremer Aufführung ist lang. Teil des Activity werden noch „Schwule“ (W: 00:47:20–00:47:21), „Kommunisten“ (W: 00:48:28) und „Leckschwestern“ (W: 00:48:53). Nach dem Activity-Spiel werden zudem „[r]asierte Potzen“ (00:49:03–00:49:04), „Hausbesitzer“ (W: 00:49:07–00:49:08), „Tierschützerarschlöcher“ (W: 00:49:09–00:49:10), zudem die Gesamtheit der Glaubensrichtungen, „diese

auch gerade, wer zuerst gemimt wird, interessant: Am Ende der ersten Teilsequenz wird das rassistische N-Wort verwendet, dem dann die Forderung „raus“ folgt (vgl. W: 00:46:54–00:46:55). Davor wird u. a. über einen zwischen den Beinen baumelnden Arm als überdimensionales Penisimitat das rassistische N-Konstrukt verkörpert, welches von der Spielerin dann zuletzt durch Vandams Nachahmung eines Trommellers erraten wird. Hier findet auf mehreren Ebenen Rassismus statt: Zunächst, indem das N-Wort ausgesprochen wird, auf sprachlicher im klassischen Sinne. Diejenigen, die in dieser Weise bezeichnet werden, sind keine Individuen mehr, sondern nur noch Körper, genauer Hautfarbe, d. h., die Oberfläche wird zum Inneren gemacht (vgl. BÜHL 2016: 143). Auch die Körpersprache ist eine rassistische. Der Bremer Vandam, der das N-Wort ‚mimt‘, bedient sich hier nach Bühl (2016: 179) rassistischer „[s]exualitätsbezogene[r] Techniken“. Menschen mit ‚dunkler‘ Haut werden auf sexueller Fortpflanzungsebene zur Gefahr des maskulinen ‚Weißen‘, was darin ersichtlich wird, dass ihnen Penisse immensen Ausmaßes zugeschrieben werden (vgl. BÜHL 2016: 179–180). Die Amalgamierung des Charakteristikums musisch und der Gruppe ‚AfrikanerInnen‘ ist auch ein typisches, diskriminierendes Bild (vgl. BÜHL 2016: 156). Generell lässt sich konstatieren, dass in der Szene, indem pantomimisch verfahren wird, „Klonierung“ stattfindet, die laut Bühl (2016: 156) darauf zielt „als Rassifizierungstechnik [...], dem nicht zur Wir-Gruppe Gezählten seine Individualität zu nehmen und ihn als physiognomische Charaktermaske zu inszenieren. Die Klonierung folgt dem Alltagssprachlichen Satz ‚Kennt man einen, kennt man alle‘“. Interessant ist jedoch, dass die Bremer diese scheinbare Binsenweisheit beim Wort nehmen. Denn es werden nicht nur bekannte rassistische respektive rechtspopulistische Feindbilder angesprochen, sondern wirklich „alle“. Die Pantomime in dieser Bühnenfassung verschieben ihren etymologischen, griechischsprachigen Ursprung „„alles nachahmend““ (DUDENREDAKTION 2020: 605) hin zu *alle* nachahmend. So werden auch die „Nazis“ (W: 00:48:43) von der Spielerin parodiert, die ihre Haare nach hinten schiebt, d. h., eine Glatze imitiert. Es folgt sodann der geflügelte Ruf „Nazis raus“ (W: 00:48:42–00:48:44). Beim Hinausweisen, das am Ende der Szene nicht mehr pantomimisch, sondern rein sprachlich im engen Sinne vollzogen wird, wird auch ‚gegendert‘. Feministische Frauen, die gleichzeitig laut Vandam keine schönen sind – worin die von Wolf (vgl. 2018: 86) in Bezug auf die *Afd* angesprochene Ablehnung genderkritischer Perspektiven deutlich wird –, werden ebenso hinauszielt wie die „Macho-Arschlöcher“ (W: 00:49:01). Letztlich sind alle Feindbilder, egal ob interne, externe, wir, sie, du, ich, was im letzten raus-Ruf der Spielerin resümiert wird: „Raus, raus, alle raus!“ (W: 00:49:39–00:49:41). In Bezug auf das Publikum fällt vor allem die Stelle auf, an der die Spielerin die ZuschauerInnen mit „Sie dürfen mitmachen“ (W: 00:47:15–00:47:16) dazu einlädt, sich beim Activity-Ratespiel einzubringen. Ein sichtbar nach Außen gerichtetes Kommunikationsverhalten (vgl. ROSELT 2014: 68) wird offenbar. Und darin noch mehr: Das rassistische Gebären gehört kei-

gentrifizierungsarschlöcher“ (W: 00:49:17–00:49:20), Menschen, die keine tierischen Produkte essen, PolizistInnen, Neunmalschlaue und „Behinderte“ (W: 00:49:37) angeführt. Aus Gründen des Umfangs kann an dieser Stelle keine Auseinandersetzung mit allen Feindbildern stattfinden.

ner vom Publikum weit entfernten rechtspopulistischen Prärie und auch keiner, ich möchte sagen, Elfenbeinbühne an (vgl. dazu kritisch ANNUß 2019: 231–232). Denn die Prämisse dafür, dass das Publikum mitspielen kann, ist, dass es „aufgewachsen [ist] unter den selben Begriffen“ (WEISS 1991: 85)¹³, und präziser, unter denselben Körperbegriffen. Im Butlerschen (2016: 206) Sinne wird hier aufgezeigt, dass die Feindbilder konstruiert sind, denn es wird markiert, dass es sich um wiedererkennbare, da „wiederholte Darbietung[en]“, handelt.

Bezugnehmend auf Butlers (vgl. 2016: 203) Beispiel des Travestiten, der? die? mit patriarchal, vorherrschender Symbolik jongliert, sie aber in der Parodie aufbricht, lässt sich feststellen, dass im Bremer Ratespiel rechtspopulistische, rassistische Symboliken, die der „rassifizierende[n] Essentialisierung“ (BÜHL 2016: 142) dienen, dekonstruierend eingesetzt werden. Rechtspopulistische Feindbilder „werden [...] durch ihre parodistische Re-Kontextualisierung entnaturalisiert und in Bewegung gebracht“ (BUTLER 2016: 203), auf die Weise, dass das Activity-Spiel, das auf plumpe, körperliche Imitation angewiesen ist, ihre „Imitationsstruktur“ (BUTLER 2016: 202) offenbart. Dadurch, dass in der Bremer Inszenierung zudem untypische Feindbilder hinausbefohlen werden, wird zum einen in typischer parodistischer Manier das Wie belassen, aber eine inhaltliche Veränderung vollzogen (vgl. WIRTH 2017: 26), gleichzeitig wird aber m. E. auch in Anlehnung an Butler (vgl. 2016: 203–204) das konventionelle echte und wahre Feindbild und damit die begriffliche Wahrheit respektive Basis infrage gestellt.¹⁴

Das Dresdner raus

Der Dresdner Vandam benennt die Feinde, die rausgehen sollen, mündlich. Es tauchen auch hier rechtspopulistische antagonistische Gegenüber auf: Nach Butterwegge (vgl. 2008: 43) sozialrechtspopulistische, die „Sozialschmarotzer“ (SD: 00:30:03) und „Penner“ (SD: 00:30:12–00:30:13), aber auch einige, die sich mit Butterwegge (vgl. 2008: 44; vgl. 2013: 94) als kriminalrechtspopulistisch einordnen lassen, denn es ist von „Terroristen“ (SD: 00:30:05–00:30:06), „Kinderschänder[n]“ (SD: 00:30:007–00:30:08) und „Junkies“ (SD: 00:30:15) die Rede. Obwohl die raus-Rufe auf ein externes Feindbild zu verweisen scheinen, werden auch hier wieder interne

13 Im Stück *Die Ermittlung* von Peter Weiss (vgl. 1991: 85–86) sind hiermit die *kapitalistischen* Termini, die des Kapitalismus gemeint, der laut des Zeugen 3 im Stück zu Auschwitz geführt habe. Der Kontext ist damit ein anderer. Interessant ist die Feststellung des Zeugen 3 an dieser Stelle dennoch, wenn man die gemeinsamen Termini als *rassistische* denkt.

14 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die pantomimische Darstellung des sogenannten Juden in Bremen: Die Spielerin simuliert mit den Fingern Schläfenlocken. Vandam errät ‚den Juden‘ sofort, worauf die Spielerin mit „Das war einfach“ (W: 00:48:33) reagiert. So wird in janusköpfiger Manier – da diese Aussage auch als Kommentar zum Activity-Spiel gedeutet werden könnte – das dem Rassismus eigene Herunterbrechen eines komplexen Subjekts auf einen fiktiven kollektiven Nenner (vgl. BÜHL 2016: 134) auf einer Metaebene thematisiert und so nach Butler (vgl. 2016: 203) als purer Bedeutungsbluff offenbart – womit auch, allgemeiner, ein rhetorisches populistisches Element, „das der Komplexitätsreduktion“ (REISIGL 2002: 166), vorgeführt wird.

Feinde aufgeführt, so die „Bonzen“ (SD: 00:30:12) und die „Arschlöcher oben [Hervorhebung J.H.] auf der Burg“ (SD: 00:30:20–00:30:22) – das Über-einem-Stehen wird hier sogar explizit verbalisiert. Hierzu lassen sich auch die „Arschlöcher unten in der Stadtverwaltung“ (SD: 00:30:22–00:30:23) zählen, wobei „unten“ eigentlich ein Oben meint. In der Dresdner Inszenierung lassen sich zudem, wie in der Bremer, nationalrechtspopulistische, externe respektive rassistische Feindbilder identifizieren: Das rassistische N-Wort (vgl. dazu Bühl 2016: 142–143) fällt (vgl. SD: 00:30:30–00:30:31). Auch der Ausdruck „Fidschis“ (SD: 00:30:35) wird verwendet, mit dem Menschen aus Vietnam, die auf der sozialistischen Seite des geteilten Deutschlands, der DDR, einem Beruf nachgingen, in rassistischer Manier abgewertet wurden (vgl. BÜHL 2016: 150). Externe AntagonistInnen werden auch in der Aussage „Alle, die uns Arbeit wegnehmen. Ausländer raus“ (SD: 00:30:43–00:30:47) angesprochen, wobei die Erstgenannten implizit mit den Letztgenannten identisch sind, wenn man den Satz nach Butterwegge (vgl. 2008: 44) nationalrechtspopulistisch liest, d. h. in einer Lesart, die besagt, dass sogenannte Fremde bevorteilt werden und damit einhergehend die sich als von ‚hier‘ begreifenden Menschen benachteiligt. Zudem werden in diesem Zusammenhang auch eine Reihe von nationalen Gruppen aufgezählt, worin ein überraschendes Moment steckt: Neben dem ‚indischen und türkischen Nationalkollektiv‘ sollen auch „Österreicher, Deutsche, Polen, Slowaken, Russen, Tschechen raus, alle raus“ (SD: 00:30:46–00:30:54), was irritiert, da, wie dargestellt wurde, eine Rahmung der Eigengruppe als europäisch stattfindet. Die Absurdität steigert sich in der anschließenden Passage noch. Von den „Frauen, die nicht bumsen wollen“ (SD: 00:30:55–00:30:57) über die „Frauen, die nicht schlucken wollen“ (SD: 00:30:59–00:31:00) arbeitet sich der Dresdner Vandam rhetorisch zu allen Angehörigen des weiblichen Geschlechts vor, die geschlossen gehen sollen. Begleitet wird letzteres mit einer zeigenden Handbewegung Vandams nach links – vom Publikum aus gesehen, welchem er zugewandt ist. Er macht eine kurze Pause und ein Lächeln blitzt auf. Es wirkt, als würde er beobachten, ob das Publikum seinen Anweisungen Folge leistet. Dann geht er mit einer Handbewegung nach rechts, vom Zuschauerraum aus gedacht, zur Forderung „Okay, alle Männer raus“ (SD: 00:31:05–00:31:08) über. Einem Dirigenten oder Platzanweiser gleich delegiert er nun weiter zeigend, und zwar nicht ins Theater, sondern aus ihm hinaus – „die externen Feinde [...] ‚die da draußen‘“ (REISIGL 2012: 159) werden somit als solche im konkreten Zeigegestus erst konstruiert, da ihnen bedeutet wird, dass ihr Platz „da draußen“ ist: Die Ü30-Jährigen sollen in die eine, die Jüngeren in die andere Richtung weggehen, die Menschen, die sich einem diversen Geschlechtsbegriff respektive einer nicht heteronormativen sexuellen Ausrichtung zuordnen (lassen wollen), können auch nicht bleiben. Es findet, mit Müller-Schöll (2018: 77) gesprochen „eine Inszenierung des Publikums“ statt. Dass sich sein Hinauszitieren neben dem Publikum auf den gesamten theatralen Raum der Aufführung, genauer in diesem Fall der ersten Hauptprobe bezieht, wird spätestens augenscheinlich, wenn der Dresdner Vandam dringlich macht: „Leute raus, das ist keine Übung. Raus! Das war´s wir sehn uns zur Premiere wieder. Technik, Feierabend. Zuschau-

er raus. Souffleuse raus. Und ich geh auch heim“ (SD: 00:31:27–00:31:39).¹⁵ Müller-Schölls (vgl. 2018: 76) Feststellung, dass bei der *Publikumsbeschimpfung* Handkes das Theater meta-thematisiert wird, gilt somit auch hier.

Wie auch im Falle der Bremer Inszenierung steigert sich die Zahl der Feindbilder in der Dresdner ins Unendliche und wird in beiden Fällen arbiträr. Wodak (vgl. 2019: 130) widerspricht der in Teilen der Wissenschaft vertretenen Sicht, dass *the people* und *the establishment* nicht bedeutungsaufgeladen seien, denn, obwohl in der Theorie beide Begriffe völlig bedeutungsoffen sind, geht im Falle des Rechtspopulismus mit diesen Begriffen immer der Gedanke einher, dass das Establishment nicht das ‚Volk‘ verkörpert und dass jenseits des eigenen Staates ‚feindliche Gruppen‘, wie etwa Geflüchtete, verortet werden. Die Bremer und die Dresdner Bühnenlesart brechen diese rechtspopulistische begriffliche Verengung nun wieder auf und verhöhnen sie. Es findet eine „parodistische Vervielfältigung der [scheinbar feindlichen] Identitäten“ (BUTLER 2016: 203) statt.

Die normative Dichotomie der Geschlechtsidentität wird laut Butler (vgl. 2016: 200–201, 206) repetiert und als Essenz konstruiert. Diese Dichotomisierung wird vom Dresdner Vandam, indem er das Publikum immer neu einteilt und nach rechts und links des Saals verweist, letztlich in Bezug auf rechtspopulistische Feindbilder vorgeführt. Mit Butler (2016: 207) kann dies in der Weise interpretiert werden, dass die Lücke, die dort entsteht, wo eine Repetition endet und eine andere beginnt, für eine „parodistische Wiederholung“ genutzt wird. Laut Butler (vgl. 2016: 207) wird die Fiktion, die Identität ist, sichtbar und angreifbar. Die Feindbilder in der Dresdner raus-Passage werden ad absurdum geführt, was darin gipfelt, dass Vandam respektive der Spieler nun ebenso raus, im Sinne von nach Hause, soll oder möchte – „die arbiträren Beziehungen zwischen den Akten“ (BUTLER 2016: 207) werden transparent, der ‚andere‘, ‚bedrohliche‘ Feind wird zum Konstrukt, da auch der rechtspopulistische Vandam selbst das Theater,land‘ verlassen könnte.

Das Potsdamer raus

Die Potsdamer raus-Szene wird von Spieler 2 allein umgesetzt. Die Feindbilder, die genannt werden, sind mit denen der Dresdner fast identisch, weshalb ich sie nicht mehr im Einzelnen analysieren werde, sondern vor allem auf markante Unterschiede eingehe. Ein Unterschied besteht darin, dass unter der Regie von Abt noch der rassistische Ausdruck „Zigos“ (HOT: 00:54:56) in nationalrechtspopulistischer Manier (vgl. Butterwegge 2008: 44), genannt wird. Eine weitere Divergenz zu Dresden ist, dass in dem Ruf „UKs raus“ (HOT: 00:54:51–00:54:52) ein tschechischer Kontext sichtbar wird, der sich auch in Rudišs (vgl. 2016: 24, 66) Roman wiederfindet: „Gastar-

15 Der Dresdner Vandam zitiert zudem in beleidigender Wortwahl Homosexuelle, „alle Arschlöcher“ (SD: 00:30:23–00:30:25), jede/n, der die nervt und die Neunmalschlaun hinaus. Dem Fokus des Artikels geschuldet, wird auf sie nicht weiter eingegangen.

beiter aus der Ukraine [...], die UKs, wie man sie nennt“ (RUDIŠ 2016: 24).¹⁶ Diese tschechische Rahmung passt auch zum Bühnenhintergrund, der an eine tschechische Flagge erinnert, die aber im Laufe des Stücks immer mehr abgebaut wird. In Potsdam werden fast die identischen ‚europäischen Nationalgruppen‘ wie in der Dresdner Fassung angesprochen. In Hinblick auf die tschechische Rahmung irritiert hier vor allem die Nennung des ‚tschechischen‘ Kollektivs, das hinaus soll, worin m. E. im Sinne von Butler (vgl. 2016: 203, 207) deutlich wird, dass die rechtspopulistischen Feindbilder nichts als Konstrukte sind. Danach folgt „Heil dem Volk“ (HOT: 00:55:33–00:55:34) und sodann werden, wieder eine Parallele zu Dresden, die als ‚sexuell unwillig‘ dargestellten Frauen angesprochen, was dann auch hier in einem „Alle Frauen raus raus raus“ (HOT: 00:55:39–00:55:43) mündet. Von den Männern ist aber in Potsdam nun im Nachgang nur als Charaktere der Erzählung die Rede, wenn es heißt: „Wie ein Mann [Hervorhebung – J.H.] grinsen wir uns einen rein“ (HOT: 00:55:43–00:55:46). Hat man am Anfang des raus-Schwalls aufgrund der Stimme, die hier imitiert wird, den Eindruck, dass noch Vandams Kneipenfreund Froster spricht, wird nun klar, dass es sich um alle Kneipenfreunde handelt. Während des gesamten raus-Parts werden die raus-Rufe gestisch von Hitlergrüßen begleitet. Die Imperative werden auf der Potsdamer Bühne ekstatisch Richtung Publikum herausgebrüllt. Assoziationen zu einer Hitlerparodie wie Chaplins *The Great Dictator* (ROY EXPORT SAS 2020) kommen auf. Einerseits ließe sich das so interpretieren, dass hier etwas sichtbar wird, das Annuß (vgl. 2019: 231–232) problematisiert: Rechtspopulistische dörfliche Klischeetypen werden auf die Bühne gestellt, mit denen das Publikum natürlich nicht einig ist, und die nicht an der Peergroup eines urbanen Publikums rütteln. In Anlehnung daran könnte in Bezug auf die Potsdamer raus-Szene gesagt werden, dass das parodistische Bild des brüllenden Rassisten/Populisten so etabliert ist, dass es nicht mehr irritieren kann und das rechtspopulistische Sprechen und damit auch die rechtspopulistischen Feindbilder somit nicht gebrochen werden. Andererseits könnte diese Parodie gerade durch ihr Klischee irritieren und sich und ihre Feindbilder selbst „entnaturalisier[en]“ (BUTLER 2016: 203), da man automatisch nicht an den Archetyp der Parodie denkt, sondern an die Parodie, auf die sich diese Parodie zu stützen scheint, womit die von Butler (2016: 203) geforderte „Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem“ gesehen werden könnte. Diese Sichtweise kann dadurch gestützt werden, dass der Schatten des Spielers auf der weißen Wand, einem Überbleibsel der tschechischen Flagge, zu sehen ist, was an einen Schwarzweiß-Stummfilm à la *The Great Dictator* erinnert. Die Parodie könnte sich damit selbst als überholt kennzeichnen. Zudem könnte der/die Zuschauende auch mit einer Irritation rechnen und somit gerade vom brüllenden Klischee irritiert werden.

16 Wobei der Abkürzung *UKs* eine Abwertung inhärent ist. Für diesen Hinweis danke ich Jan Trna.

Schlussbetrachtungen

Gemeinsamkeiten der raus-Szenen finden sich an deren Ende: Alle drei Vandams verbuchen die raus-Slogans als amüsante, nicht so ernst zu nehmende Einlage. Diesen Kommentar kann man einerseits als aus dem Munde eines Populisten kommend deuten, der sich als von den politisch Korrekten verhinderter Satiriker sieht (vgl. OLSCHANSKI 2017: 19–20), oder mit Butler (2016: 204), die sich hier von Jameson abgrenzt: „Freilich kann der Verlust des Normalitätsgefühls selbst zum Anlaß des Gelächters werden“, wobei dieser „Verlust“ für sie eine gelungene Parodie kennzeichnen würde. Wurde in den raus-Szenen die Konstruiertheit von rechtspopulistischen Feindbildern parodierend offengelegt, und folglich transparent, dass man auf sie einwirken kann? Wird das Publikum irritiert? Die Analyse zeigt, dass sich in allen drei analysierten raus-Szenen derartige Meta-Parodien und Publikumsirritation finden lassen. Die Bremer und Dresdner Version könnten als erschütternde, revolutionäre Parodien betrachtet werden, die Butler (vgl. 2016: 204) fordert. Sie machen aus den Feindbildern irritierende Zerrbilder. Einen parodistischen Weg, der althergebrachte Konzepte stützt (vgl. BUTLER 2016: 204), geht dagegen die Potsdamer Inszenierung in der raus-Szene, die hier einen „rechten Anderen“ (ANNUß 2019: 229) konstruiert und dessen Feindbilder auf den ersten Blick nicht so eklatant wie in Bremen und Dresden aufzubrechen vermag – was jedoch wiederum selbst eine Irritation oder eine Parodie der Parodie sein könnte.

Es stellt sich die Frage, ob der ZuschauerInnen-Zeuge im Sinne Malzachers (vgl. 2008: 51) wirklich einerseits dazu gezwungen wird, sich eine Meinung zu bilden, es aber andererseits dazu nicht kommt, da das Gefühl des Nicht-mehr-Wissens im heutigen Theater im Vordergrund steht. Womit wir letztlich auch wieder bei Butlers Frage (vgl. 2016: 204) nach der funktionierenden, da irritierenden, Parodie sind. Eine klare Antwort kann hier nicht gegeben werden, „weil die parodistische Verschiebung, das parodistische Gelächter von dem Kontext und der Rezeption abhängen, die die parodistische Verwirrung zu fördern vermögen“ (BUTLER 2016: 204). An diesen Gedanken anknüpfend müssen an dieser Stelle drei Aspekte betont werden: Erstens, in diesem Beitrag wurde nur eine Szene analysiert. Was in der Analyse festgestellt wurde, bezieht sich somit auch nur auf diesen einen Ausschnitt und nicht auf die gesamte Bremer, Dresdner oder Potsdamer Inszenierung. Es wäre fruchtbar, wenn in Zukunft noch weitere Ausschnitte analysiert würden, um zu sehen, ob andere Szenen meine Interpretation der raus-Szene stützen oder sogar verkehren. Zweitens, jede/r ZuschauerIn hat seinen/ihren eigenen Blick auf die Inszenierung (vgl. MALZACHER 2008: 45; vgl. MÜLLER-SCHÖLL 2018: 78), weshalb für eine weitere Auseinandersetzung mit den Bühnenversionen von *Nationalstraße* Interviews mit ZuschauerInnen oder Rezensionen wünschenswert wären. Und drittens wäre ein Aufführungsbesuch des/der Analysierenden wünschenswert, denn – und an dieser Stelle möchte ich Christopher Hanf, Dramaturg bei *Nationalstraße* in Potsdam, zitieren:

Es handelt sich um einen Probenmitschnitt, der dazu dient, dass bei Umbesetzungen die Schauspieler sich erinnern können, wie es mal inszeniert war. Das heißt, die Aufnahmen

genügen keinen ästhetischen Maßstäben. Die Aufführung live hat natürlich eine ganz andere Kraft und Aura. Sie bezieht ihre Qualität nicht zuletzt daraus, dass die Schauspieler dem Publikum geradezu ausgesetzt sind und – auf sich allein gestellt – um Rechtfertigung kämpfen müssen. Das kann eine notdürftig hergestellte Video-Aufzeichnung nicht vermitteln. (HANF 2020)¹⁷

So möchte sich diese Analyse als eine erste Annäherung an deutschsprachige Inszenierungen von *Nationalstraße* und die damit verbundene Inszenierung rechtspopulistischer Feindbilder und RechtspopulistInnen verstanden wissen, die zur weiteren Beschäftigung anregen will. Im vorliegenden Artikel ging es nicht darum, zu zeigen, was Rechtspopulismus ist, sondern darum, nach einem revolutionären, da irritierenden Umgang mit rechtspopulistischen Feindbildern respektive Rechtspopulismus im Theater zu fragen, und es konnte festgestellt werden, dass es im Fall von *Nationalstraße* diverse Irritationen gibt, die jedoch weiter befragt werden müssen.

Bibliografie

Primärliteratur

- HANS OTTO THEATER (HOT). 2019. *Nationalstrasse* [mp4]. (26. 9. 2019). [unveröffentlicht].
 STAATSSCHAUSPIEL DRESDEN (SD). 2017. *Nationalstrasse* [mp4]. 2017. [unveröffentlicht].
 WELGE, Theresa (W). 2020. *Nationalstraße – Theater Bremen* [online]. (18. 3. 2020) [letzter Zugriff 6. 11. 2020]. Online verfügbar unter <https://vimeo.com/398525228>.

Sekundärliteratur

- ANNUß, Evely. 2019. Theater und Populismus. In Susanne Teutsch (Hrsg.). „Was zu fürchten vorgegeben wird“: *Alterität und Xenophobie*. Wien: Praesens, 2019: 226–233.
 BUTLER, Judith. 2016. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. 18. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016.
 BUTTERWEGGE, Christoph. 2008. Definitionen, Einfallstore und Handlungsfelder des Rechtspopulismus. In Christoph Butterwegge und Gudrun Hentges (Hrsg.). *Rechtspopulismus, Arbeitswelt und Armut: Befunde aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Leverkusen: Barbara Budrich, 2008: 11–77. [eBuch].
 BUTTERWEGGE, Christoph. 2013. Sarrazynismus, Rechtspopulismus und Rassismus. Das neu-alte Sprechen über Migration und Integration. In Hans-Joachim Roth, Henrike Terhart, und Charis Anastasopoulos (Hrsg.). *Sprache und Sprechen im Kontext von Migration: Worüber man sprechen kann und worüber man (nicht) sprechen soll*. Wiesbaden: Springer VS, 2013: 85–102.

¹⁷ Und auch eine Videoaufzeichnung einer Aufführung, wie im Falle von Bremen, ist nicht mit dem direkten Theaterereignis gleichzusetzen.

- BÜHL, Achim. 2016. *Rassismus: Anatomie eines Machtverhältnisses*. Wiesbaden: marixverlag, 2016.
- DUDENREDAKTION (Hrsg.). 2020. *Duden. Das Herkunftswörterbuch 6.*, vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Duden Band 7. Berlin: Dudenverlag, 2020. [eBuch].
- FISCHER-LICHTE, Erika. 1991. Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 21 (1991): 81: 13–36.
- HANF, Christopher. 2020. *Probenvideo Nationalstraße*. Persönliche Korrespondenz mit dem Autor (10. 08. 2020). [unveröffentlicht].
- HANS OTTO THEATER. o. A. *Nationalstrasse* [online]. o. A. [letzter Zugriff 15. 10. 2020]. Online verfügbar unter <https://www.hansottotheater.de/spielplan/a-z/nationalstrasse/>.
- JAMESON, Fredric. 1987. Postmodernism and Consumer Society [online]. In Hal Foster (ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1987: 111–125. [accessed on 6. 11. 2021]. Available online at: https://monoskop.org/images/0/07/Foster_Hal_ed_The_Anti-Aesthetic_Essays_on_Postmodern_Culture.pdf.
- MALZACHER, Florian. 2008. There is a Word for People Like You: Audience. In Jan Deck und Angelika Sieburg (Hrsg.). *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008: 41–53.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. 2018. Beschimpfen, Ignorieren, Manipulieren: Zur Politik mit dem Publikum nach Peter Handke (von Ivana Müller und Claudia Bosse). In Beate Hochholdinger-Reiterer, Géraldine Boesch und Marcel Behn (Hrsg.). *Publikum im Gegenwartstheater*. Berlin: Alexander, 2018: 73–92.
- OLSCHANSKI, Reinhard. 2017. *Der Wille zum Feind: Über populistische Rhetorik*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.
- REINFELDT, Sebastian. 2000. *Nicht-wir und Die-da: Studien zum rechten Populismus*. Wien: Braumüller, 2000.
- REISIGL, Martin. 2002. „Dem Volk aufs Maul schauen, nach dem Mund reden und Angst und Bange machen“: Von populistischen Anrufungen, Anbietungen und Agitationsweisen in der Sprache österreichischer PolitikerInnen. In Wolfgang Eismann (Hrsg.). *Rechtspopulismus: Österreichische Krankheit oder europäische Normalität?* Wien: Czernin, 2002: 149–198.
- REISIGL, Martin. 2005. Oppositioneller und regierender Rechtspopulismus: Rhetorische Strategien und diskursive Dynamiken in der Demokratie. In Susanne Frölich-Steffen und Lars Rensmann (Hrsg.). *Populisten an der Macht. Populistische Regierungsparteien in West- und Osteuropa*. Wien: Braumüller, 2005: 51–68.
- REISIGL, Martin. 2012. Zur kommunikativen Dimension des Rechtspopulismus. In Sir Peter Ustinov Institut (Hrsg.). *Populismus. Herausforderung oder Gefahr für die Demokratie*. Wien: new academic press, 2012: 141–162.
- ROSELT, Jens. 2014. Dialog/Monolog. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 2014: 68–73.
- ROY EXPORT SAS. 2020. *Charlie Chaplin – Adenoid Hynkel Speech – The Great Dictator (1940)* [online]. (20. 4. 2020). [letzter Zugriff 15. 6. 2021]. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=isLNLpxpndA>.
- RUDIŠ, Jaroslav. 2016. *Nationalstraße: Aus dem Tschechischen von Eva Profusová*. München: Luchterhand, 2016.
- RUDIŠ, Jaroslav. 2017. Premiere: Nationalstrasse am Theater Bremen [online]. *rudis.cz* (29. 1. 2017). [letzter Zugriff 15. 10. 2020]. Online verfügbar unter <http://rudis.cz/premiere-nationalstrasse-am-theater-bremen/>.

- SAUTER, Willmar. 2014a. Interaktion. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 2014: 160–162.
- SAUTER, Willmar. 2014b. Publikum. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 2014: 273–279.
- SCHAEFER, Johannes. 2020. Populistische Sprache, verdorbene Sprache?: Semantische Kämpfe und Moralismus. In Isabelle-Christine Panreck (Hrsg.). *Populismus – Staat – Demokratie: Ein interdisziplinäres Streitgespräch*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2020: 179–196.
- STAATSSCHAUSPIEL DRESDEN. o. A. *Nationalstrasse* [online]. [letzter Zugriff 15. 10. 2020]. Online verfügbar unter <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/n/nationalstrasse/>.
- STEMPFHUBER, Martin und Paula-Irene VILLA. 2012. Judith Butler, Gender Trouble. In Claus Leggewie [u. a.] (Hrsg.). *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2012: 132–134.
- THEATER BREMEN. *Nationalstrasse: Pressestimmen* [online]. 2020/2021. [letzter Zugriff 15. 10. 2020]. Online verfügbar unter https://www.theaterbremen.de/de_DE/programm/nationalstrasse.1090439#critics.
- WEILER, Christel. 2008. Dialoge mit dem Publikum. In Jan Deck und Angelika Sieburg (Hrsg.). *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008: 27–39.
- WEISS, Peter. 1991. *Die Ermittlung: Oratorium in 11 Gesängen: Mit Beiträgen von Walter Jens und Ernst Schumacher*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- WELGE, Theresa und Simone STEER. 2017. *Nationalstraße nach dem Roman von Jaroslav Rudič. Probenfassung vom (21. 1. 2017)* 2017. [unveröffentlicht].
- WIRTH, Uwe. 2017. 6 Parodie. In Uwe Wirth (Hrsg.). *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017: 26–30.
- WODAK, Ruth. 2019. The “Establishment“, the “Élites“, and the “People“: Who’s who? In Susanne Teutsch (Hrsg.). „Was zu fürchten vorgegeben wird“: *Alterität und Xenophobie*. Wien: Praesens, 2019: 127–138.
- WOLF, Norbert Richard. 2018. Was und wie spricht ein Populist? *Aptum. Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur* 14 (2018): 78–96.

Julia Häußermann, M.A.

Masarykova univerzita, Filozofická fakulta
 Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky
 Jaselská 201/18, 602 00 Brno, Česká republika
 244152@mail.muni.cz

Julia Häußermann absolvierte ihren Bachelor in Germanistik (Hauptfach) und Politikwissenschaft (Nebenfach) an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Es folgte ein Master im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache am Herder-Institut der Universität Leipzig. Als DAAD-Sprachassistentin war sie vier Semester in der germanistischen Abteilung der Philosophischen Fakultät der Masaryk Universität Brno tätig, wo sie auch aktuell weiterhin lehrt. Hier zählen, neben Deutsch als Fremdsprache, transkulturelle und politische Theatertheorie und -arbeit zu ihren Interessensgebieten.

Julia Häußermann gained her BA degree in German studies (major) and political science (minor) at the Eberhard Karls University Tübingen. Subsequently, she completed her Master's Degree in teaching German as a foreign language at the Herder-Institut, Leipzig University. As a DAAD language assistant, she has been teaching at the Department of German, Nordic, and Dutch studies, Masaryk University, for four semesters. Here, her research interests include, besides German as a second and foreign language, transcultural and political theatre theories and work.

