

DAS RECHT DES STÄRKEREN

DAS RECHT DES STÄRKEREN

87 SAISON 2017//2018

THEATER
GASSE



DAS RECHT DES STÄRKEREN

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5,- an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**Schauspiel von Dominik Busch
Uraufführung/Auftragswerk**

Nadja Studer **Lisa Stiegler**

Erika Studer **Carina Braunschmidt**

Simon **Orlando Klaus**

Àlvaro **Steffen Höld**

Diego Cuarenta **Nicola Fritzen**

Inszenierung **Felicitas Brucker**

Bühne **Viva Schudt**

Kostüme **Katrin Wolfermann**

Video **Arved Schultze**

Ton **Beat Frei**

Licht **Roland Heid**

Dramaturgie **Ewald Palmetshofer**

Premiere am 18. Januar 2018 im Theater Basel,
Kleine Bühne

Entstanden im Rahmen des Autor_innenförderprogramms
Stück Labor Basel

Aufführungsrechte Suhrkamp Verlag Berlin

Regieassistentz **Selina Peter**
Bühnenbildassistentz **Anne Wallucks**
Kostümassistentz **Svetlana Markovič**
Regiehospitalanz **Sophia Herrmann**
Soufflage **Ulla von Frankenberg**
Inspizienz **Marco Ercolani**

Für die Produktion verantwortlich:

Bühnenmeister **Andreas Gisler**
Licht **Roland Heid**
Ton **Beat Frei**
Video **Lukas Wiedmer, David Fortmann**
Requisite **Nathalie Pfister**
Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**
Ankleidedienst **Cornelia Peter, Mario Reichlin**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Technischer Leiter Kleine Bühne **Andreas Gisler**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern, Johannes Stiefel**
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Mirjam Dietz, Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani**
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

DU KANNST NICHT, WEIL DU NICHT MUSST.

REAGIEREN AUFS UNVORHERSEHBARE

Ein Gespräch mit Dominik Busch

In deinem Theaterstück «Das Gelübde» trifft ein junger Arzt, der für eine internationale Hilfsorganisation arbeitet, eine äusserst persönliche, individuelle Entscheidung. Die daraus folgenden Konsequenzen betreffen seine weitere Lebensführung und sein näheres, privates Umfeld. In deinem neuen Stück «Das Recht des Stärkeren» steht die Hauptfigur Nadja ebenfalls vor einer Entscheidung, deren Auswirkungen jedoch viel weitreichender sind. Gehst du damit sozusagen vom engeren, privaten Bereich in einen grösseren, gesellschaftlichen und politischen über? Oder wie würdest du diese Bewegung beschreiben?

Ja. In «Das Gelübde» ging es um ein Versprechen und um eine Entscheidung, von der in erster Linie nahe Angehörige betroffen waren. Ein Mann legt in einer Ausnahmesituation ein Versprechen ab. Mit diesem Versprechen bindet er sich an eine Aufgabe, die ihn geografisch an einen Ort führt, der sehr weit entfernt ist von dem Ort, an dem sich sein Lebensumfeld befindet. Er muss sich also zwischen seinem Lebensumfeld und dieser Aufgabe entscheiden. Das Versprechen für die Aufgabe geht dem zeitlich voraus, und es befindet sich in einer Grauzone zwischen bewusstem geistigem Akt und Affekt. Oder man könnte vielleicht sagen: Etwas in ihm hat sich schon entschieden, sich von seinem Lebensumfeld wegzubewegen, um sich einer anderen Aufgabe zu widmen, während etwas anderes in ihm noch mit dieser Entscheidung hadert. Zu Recht hadert, wie mir scheint, denn ein Lebensumfeld ist oft eine sehr nachhaltige Angelegenheit. Gehen? Bleiben? Um diese Vektoren dreht sich das Stück und versucht dabei, einige der Gewinne und Verluste zu verhandeln, die beide Möglichkeiten mit sich bringen. Der Radius dieser Vektoren bleibt aber meist aufs Private beschränkt. Es geht um Familie, Freunde, Bekannte.

In «Das Recht des Stärkeren» sind familiäre und freundschaftliche Bindungen ebenfalls mit im Spiel. Allerdings verhandeln die Figuren gemeinsam Fragen, die schneller auf eine andere Ebene wechseln und in einem direkteren Sinne

politisch sind. Ich finde das Wort «politisch» im Theater aber etwas schwierig. Genau genommen finde ich Theater immer politisch. Politik – das ist doch, wenn eine Gruppe von Menschen gemeinsam aushandelt, wie sie leben will. Wie teilen wir den Raum auf, den wir miteinander teilen? Wer spielt welche Rolle? Oder welches Instrument? Wem gehört was? Hier müssen ganz viele Entscheidungen ausgehandelt werden. Wie wollen wir zusammen leben? – Das kann ja im Kleinen auch heissen: Wie wollen wir zwei Stunden zusammen auf der Bühne leben? Und darum finde ich jede Inszenierung, jeden Theaterabend im Kern politisch.

Die Entscheidungen, die deine Figuren treffen, finden in einer Situation äusseren oder inneren Drucks statt. Sind es nichtsdestotrotz freie Entscheidungen?

Mich interessiert in Geschichten das Entgleiten von Kontrolle. Ich habe eine Schwäche für Figuren, die «control freaks» sind. Sie planen alles minutiös genau, aber dann kommt etwas dazwischen, und sie müssen sich etwas Neues einfallen lassen. Ich finde diesen Moment, in dem sie sich etwas Neues einfallen lassen, zutiefst menschlich. Und ich finde diesen Moment theatral. Sich etwas vornehmen, aber dann kommt es anders, und man muss sich retten – das ist für mich das Wesen des Theaters. Das, was dann passiert, das Reagieren-Müssen-aufs-Unvorhersehbare, ist pure, reine Gegenwart. Ich frage mich oft: Gehen wir nicht genau deswegen ins Theater? Weil wir genau das suchen: die pure, reine Gegenwart?

In diesem zentralen, unvorhersehbaren Moment muss Nadja eine Entscheidung treffen. Worin besteht ihr Dilemma?

Nadja geht es darum, Ausbeutung aufzuzeigen und anzuklagen. Als Vertreterin einer jungen Generation kritisiert sie eine ältere Generation, die sich in einem wertefreien Pragmatismus – wenn nicht gar: Zynismus – eingerichtet hat. Der Dokumentarfilm verfolgt damit als Ziel ganz klar, dass sich die Gesellschaft verändern soll. Bestimmte Formen des Wirtschaftens, die genauso unmenschlich und verbrecherisch sind wie der Sklavenhandel vor zweihundert Jahren, gehören abgeschafft. Das Ziel besteht also darin, dass die Politik ihre Verantwortung ernst nimmt, dass sie Gesetze ausarbeitet und verabschiedet, welche die Wirtschaft auf einen Weg bringen, bei dem Menschenrechtsverletzungen

und Umweltzerstörung verhindert werden. Darauf arbeitet Nadja hin. Das will sie verändern. Letztlich will sie Leiden verhindern. Was sie dabei in den Blick nimmt und anklagt, ist eine systematische Rücksichtslosigkeit, die in einer bestimmten Form des Wirtschaftens zu finden ist. In dieser Rücksichtslosigkeit werden Widerstände mit Gewalt beiseitegeräumt. Bei der Verfolgung dieses Ziels stösst sie ihrerseits aber bald auf Widerstände. Um diese zu beseitigen, müsste sie selbst rücksichtslos werden. Will sie das? Will sie fortführen, was sie beenden wollte?

Das würde auch bedeuten, die Chancen des einen für das grössere Ziel und die grössere Zahl der anderen zu opfern. Ist Nadja sozusagen klassische Utilitaristin, trifft sie eine kühl berechnende Wahl, oder wird sie von anderen Motiven getrieben?

Ich glaube, dass moralphilosophische Positionen nicht so gut zu Figuren in Theaterstücken passen. Eine Szene kann angeregt sein von einem philosophischen Gedankenexperiment oder von einer moralphilosophischen Diskussion, aber wenn das dann nicht durch mehrere Filter geht, ist das eher schwierig. Ein solcher Filter ist sicher die Arbeit an der Sprache. In der Philosophie müssen Argumente überzeugen, auf der Bühne müssen sie klingen. Das verlangt nach einer anderen Rhetorik, einem anderen Rhythmus. Ein Gedanke muss sprachlich anders geformt werden, damit er beim lauten Sprechen trägt. Ob einem das gelingt, weiss man nie. Ich selbst lese meine Texte beim Schreiben immer laut vor. Auch jede Leseprobe, jede Lesung hilft mir sehr. Und auch dann, wenn eine Figur eher ein Prinzip oder eine Haltung verkörpert, sollte die Sprache einen eigenen Atem und einen eigenen Sound haben.

Philosophische Einflüsse auf den Stücktext gibt es aber. Zum einen war dies ein Gedankenexperiment des britischen Moralphilosophen Bernard Williams. Darin geht es um die Frage, ob man das Recht hat, ein Menschenleben zu opfern, wenn man damit mehrere Menschenleben retten kann. Zum anderen wird der französische Kulturphilosoph Michel Serres im Text seine Spuren hinterlassen haben. Serres arbeitet vermehrt mit der Differenz einer konfrontativen Haltung, bei der sich in der Art eines Wildwestduells oder eines Gladiatorenkampfes zwei Kombattanten gegenüberstehen, um die Sache zwischen sich auszumachen, während er auf der anderen Seite eine – wie er es nennt

– parasitäre Beziehung in den Blick zu bekommen versucht, in der es im Gegensatz dazu um List, Strategie und Hintergrund aus der sicheren Distanz geht. Und schliesslich habe ich erneut Jacques Derridas Kritik an Claude Lévi-Strauss gelesen, wie sie sich in der «Grammatologie» findet. Lévi-Strauss passiert es hin und wieder, dass er indigene Stämme, die er als Ethnologe im brasilianischen Regenwald aufsucht, mit einer romantischen Brille verklärt. Schreibt er an der einen Stelle über die Grausamkeiten, welche die kriegerischen Stämme einander antun, so hat er diesen Hang zu Gewalt später wieder vergessen und schiebt alles Schlechte dem Eindringen fremder Kulturen in die Schuhe, und damit auch sich selbst. Derrida möchte zeigen, dass die Differenz zwischen Gewalt und Friedfertigkeit, die wir in Europa kennen, den indigenen Stämmen auf ihre Art ebenso bekannt ist. Mir war es wichtig, dieses Thema in das Stück mit hineinzunehmen, weil ich nicht mit einem romantischen Blick auf die Menschen schauen wollte, die von den paramilitärischen Gruppen vertrieben werden. «Das Recht des Stärkeren» sollte kein Heimatfilm werden, bei dem eine Gruppe von Menschen in natürlicher Unschuld und Friedfertigkeit mit Land und Vieh lebt, bis plötzlich das rote Cabriolet eines städtischen Rohstoffhändlers in diesen Garten Eden eindringt. Vielleicht ist mir das nicht in allen Fällen gelungen. Vielleicht gibt es im Text auch gegenläufige Tendenzen. Ich hoffe einfach, dass dann nicht gilt: umso schlimmer, sondern eher: umso spannender.

«Das Recht des Stärkeren» entstand im Rahmen von «Stück Labor» und deiner damit verbundenen Stelle als Hausautor am Theater Basel. Welche Rolle hat diese Anbindung an ein Theaterhaus und dessen Schauspielensemble in deiner Arbeit am dramatischen Text gespielt?

Die Diskussionen mit allen Beteiligten haben mir sehr geholfen, sie waren intensiv und fruchtbar. Der Text, wie er jetzt vorliegt, hätte so nicht entstehen können, ohne diese Anregungen. Obwohl ich beim Schreiben noch nicht wusste, welche Schauspielerinnen und Schauspieler in meinem Stück spielen würden, hat es mir geholfen, das Ensemble in verschiedenen Konstellationen auf der Bühne zu erleben. Einige Produktionen haben mich extrem begeistert und halten auch Monate später noch nach.

Deinen Stücktexten ist eine ganz bestimmte sprachliche Form eigen: Aus erzählerischem Vorwärtsdrang, Wiederholung, hoher Rhythmisierung und – man könnte fast sagen – lyrischer Verknapung entsteht ein ganz besonderer Sound und Sprachfluss. Wie entsteht diese besondere Form?

Zwei frühe Theaterstücke von mir waren formal sehr klassisch gebaut. Die meisten Szenen waren Dialoge, ab und zu kam ein Monolog. Mit beiden Stücken war ich aber nicht richtig glücklich. Schliesslich habe ich mit einem guten Freund Ferien an der Nordsee gemacht. Mit einem Guide haben wir eine Wanderung raus aufs Watt gemacht. Dort kam mir die Idee für eine Geschichte: Ein Mann weiss, dass seine Frau eine tödliche Krankheit hat, verheimlicht dies aber vor ihr. Zeitgleich verheimlicht sie vor ihm, dass sie ein Kind von ihm erwartet. Er beschliesst einen gemeinsamen Suizid; in der Thermoskanne für die Wattwanderung ist ein Schlafmittel. Kurz bevor sie einschläft, gesteht sie ihm, dass sie schwanger ist. Für den Mann ändert dies alles: Aus dem Vorhaben eines erweiterten Suizids wird ein Rettungsversuch, gegen die Zeit und gegen die Gezeiten. Bei der Arbeit am Text merkte ich, dass ich mit meiner bisherigen Schreibweise bei diesem Stoff nicht weit kommen würde, vor allem dann nicht, wenn die eigenmächtigen Entscheide der beiden spürbar werden sollten. Der Versuch beider Figuren, Verantwortung für etwas zu übernehmen, das den Miteinbezug des anderen nicht mit einschliesst, hat zu einer sprachlichen Form geführt, bei der die Sprecher sich zugleich nah und von sich entfremdet sind. Die zweite Person Singular, die Du-Anrede hat sich so aufgedrängt. Das daraus entstandene Stück ist zu weiten Teilen eine Abfolge von Selbstgesprächen, wobei diese nie den Charakter der Ruhe haben, sondern stets auf einer heissen Herdplatte gesprochen werden. Diese Form von Selbstgesprächen mit einem gewissen Druck interessiert mich. Ich möchte mich in Zukunft aber stärker öffnen. Mehr zwischen den Figuren als in den Figuren. Mehr Extravertiertheit, weniger Innerlichkeit.

In «Das Recht des Stärkeren» nimmt das Medium Film eine wichtige Stellung ein. In der Vor-Ort-Recherche, beim Filmdreh, im Schneiderraum und nicht zuletzt in den Auseinandersetzungen zwischen Nadja und ihrem Cutter und Gefährten Simon spielt dabei die Frage nach dem Bild und seinem Wahrheitsgehalt eine zentrale Rolle. Wie würdest du dieses

Problemfeld bildlicher Darstellbarkeit und Repräsentation beschreiben?

Die Szenen zwischen der Regisseurin Nadja und ihrem Cutter sind angeregt von Gesprächen mit einer befreundeten Dokumentarfilm-Editorin. Diese ist in ihrer täglichen Arbeit ständig mit der Frage beschäftigt, welche Bildsequenzen sie zusammenbaut, und welches Bild der Wirklichkeit sie dadurch den Zuschauern vorlegt. Wahrnehmung ist sicher subjektiv, und man sagt wohl zu Recht, dass zehn Menschen zehn verschiedene Filme sehen, auch wenn sie sich alle den gleichen Film anschauen. Dennoch gibt es grundsätzliche Entscheidungen, die in der konkreten Arbeit am Schneidetisch gefällt werden müssen. Wollte man einen Politiker als kalten Bürokraten erscheinen lassen, so muss man im Schnittraum die Frage diskutieren, ob es in Ordnung ist, all diejenigen Aufnahmen wegzulassen, die ihn sympathischer zeigen würden. Darf man das? Und unter welchen Bedingungen? Manchmal ist es ein Blick, eine Geste, eine Aussage, wodurch das Bild eines Menschen in eine andere Richtung gelenkt wird. Die Grenze zwischen Selektion und Manipulation ist fließend. Und dass diese Grenze fließend ist, ist gut, weil das dann immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden muss. Gäbe es allgemein anerkannte Regeln, nach denen man die Wirklichkeit abbildet, würde die Frage, ob man diesem einen konkreten Politiker jetzt in diesem Film gerecht wird, gar nicht virulent werden.

Mir scheint, dass die Frage nach dem Dokumentarischen in den letzten Jahren wieder mehr Gewicht bekommen hat. Ich habe vor zwei Jahren die Abschlussfilme einer Kunsthochschule gesehen. Die fiktiven Spielfilme waren eigenartig überdreht, orientierten sich an Vorbildern, für die man ein viel größeres Budget haben müsste. Auf der anderen Seite waren die reinen Dokumentarfilme etwas altbacken und vorhersehbar. Zuletzt an jenem Tag wurde ein Abschlussfilm gezeigt, den man weder in die fiktive noch in die dokumentarische Schublade hätte stecken können: Die vier Familienmitglieder einer Familie wurden einzeln gefilmt und haben über eine Zeit berichtet, in der es der Familie nicht gut ging. Dann haben vier Schauspieler diese gefilmten Sequenzen auswendig gelernt und ihrerseits vor der Kamera selbst interpretiert. Die Familie sass dann in einem weiteren Schritt gemeinsam an einem Tisch, und hintereinander wurden ihnen die von den Schauspielern interpretierten

Szenen vorgespielt. Das Aufeinanderprallen von eher authentischem Material mit bewusst inszeniertem oder interpretiertem Material führte zu einer Spannung, die mich und andere Zuschauer voll aus den Socken gehauen hat. Gleich im Anschluss habe ich mit Freunden diskutiert, warum uns die rein inszenatorischen Spielfilme und die klassischen Dokumentarfilme nicht so überzeugt haben, die Mischung aus Realem und Gespielten hingegen sehr. Wir haben uns dann gefragt, ob wir in einer Zeit leben, in der sich – stärker als noch vor fünfzehn Jahren – das Dokumentarische dem Fiktiven und das Fiktive dem Dokumentarischen aussetzen muss. Vielleicht gilt hier ja ein altes Gesetz, das wir bisweilen im Leben schon ausreichend stark zu spüren bekommen, auf der Bühne jedoch mit aller Kraft und Dringlichkeit: Man hat nichts, man verfügt über nichts – man hat nur, was man aufs Spiel setzt, um es – in einer Feuerprobe – von Neuem wieder zu erwerben. Filme wie «Nebel» von Nicole Vögele, die sich in poetischen, assoziativen Bildern einem Naturphänomen nähert, Ulrich Seidls Arbeiten zwischen Faszination und Fremdscham, Scripted Reality, Mockumentary, Dokumentartheater: all das deutet für mich darauf hin, dass sich hier die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion aufzuweichen beginnen. Die Frage nach dem Dokumentarischen scheint mir eine der virulenten Fragen unserer Zeit zu sein.

Deine Arbeit am Stücktext war von ausführlichen Recherchen begleitet. Wie bist du vorgegangen?

Am Anfang meiner Recherche stand das Interesse an Tanja Nijmeijer. Die Holländerin war 1998 als Romanistikstudentin für ein Praktikum nach Kolumbien gereist. Dort erfuhr sie nicht nur von vertriebenen Bauern, unterdrückten Ureinwohnern und ermordeten Aktivisten, sondern lernte auch eine Sympathisantin der linken Guerilla-Organisation FARC kennen. Zurück in ihrer Studenten-WG in Holland kam ihr alles unwirklich vor: Warum darüber reden, was man tun müsste, um die Welt gerechter zu machen, es dann aber doch nicht in die Tat umsetzen? Sie fuhr zurück nach Kolumbien und trat – über Umwege – der FARC bei. Mit einem AK-47-Sturmgewehr und 25 Kilogramm Gepäck verbrachte Nijmeijer die folgenden Jahre im bewaffneten Kampf im Dschungel. Tanja Nijmeijer hat mich fasziniert, weil meine Gefühle gegenüber dieser öffentlichen Figur – wie sie sich

in den Medien selbst darstellt und wie sie von den Medien dargestellt wird – ambivalent waren. Etwas in mir dachte, dass das naiv ist, was sie getan hat. Man kann nicht einfach mit einem Gewehr in die Wälder und denken, dass die Welt dadurch besser wird; noch dazu am anderen Ende der Welt, in einer fremden Kultur. Aber etwas in mir hat sie auch bewundert, für ihre Entschlossenheit, ihre Unbedingtheit, ihren Mut. Oft ändert Denken und Reden ja tatsächlich nichts. Warum nicht aufstehen und für seine politischen Überzeugungen kämpfen? In einem bestimmten Sinne wurde ich mit der öffentlichen Figur Nijmeijer «nicht fertig», ich konnte mir keine abschliessende Meinung bilden. Das ist bei mir immer ein guter Ausgangspunkt, um ins Schreiben hineinzukommen. Ich schreibe nicht über Dinge, die ich verstehe. Das Gegenteil ist der Fall: Ich schreibe, weil mir etwas keine Ruhe lässt. In ersten Schreibversuchen zeigte sich jedoch sehr bald: Ich kann kein Nijmeijer-Stück schreiben. Aus verschiedenen Gründen; einer davon: Der Weg dieser öffentlichen Person ist alles andere als abgeschlossen. Sehr wahrscheinlich wird die ehemals bewaffnete FARC bald zu einer politischen Partei, und vielleicht verfolgt Nijmeijer ihre Ziele als Abgeordnete auf eine Art weiter, die den Gesprächen in der holländischen Studenten-WG näher ist als ihrer Zeit im Dschungel. Trotzdem steckte ich jetzt in der Kolumbien-Recherche, und es waren vor allem auch einige Dokumentarfilme, die mein Interesse von der linken FARC hin zu ihren Gegnern, den rechten Paramilitärs verlagert haben. Durch einen Hinweis kam mir der Report «The Dark Side of Coal» der holländischen NGO Pax in die Hände. Der Bericht handelt von den Menschenrechtsverletzungen durch paramilitärische Gruppen (vor allem der Autodefensas Unidas de Colombia) im Umfeld von Kohleminen im Norden Kolumbiens. Ehemalige Paramilitärs haben in den USA vor Gericht unter Eid ausgesagt, dass die Konzerne Drummond und Prodeco in einigen Fällen mit ihnen zusammengearbeitet hätten. Es geht um: Einschüchterung, Vertreibung und Mord. Die Zeugenaussagen dieser Ex-Paramilitärs sind bei der Lektüre kaum auszuhalten, nicht nur, weil sie einem die problematischste Seite globalisierten Wirtschaftens vor Augen führen, sondern auch, weil sie mich als Schweizer mehr betreffen, als ich geahnt hätte: Prodeco gehört Glencore, und Glencore ist die grösste Rohstofffirma der Schweiz mit Hauptsitz in Baar bei Zug. Hatte ich

davor noch geglaubt, ich hätte mich mit meiner Recherche im südamerikanischen Dschungel verirrt, so landete ich mit diesen Zeugenaussagen wieder vor der eigenen Haustür. Für mich persönlich war nach diesen Recherchen klar, dass wir in unserem Land dringend eine Regulierung für Konzerne wie Glencore oder Trafigura brauchen. Es kann nicht angehen, dass wir solche Firmen mit Steuergeschenken anlocken, und diese von hier aus in einer Weise wirtschaften, dass die Natur zerstört wird und Menschenrechte verletzt werden. Über die Strafanzeige, welche die Schweizer NGO Public Eye kurz vor Weihnachten gegen Glencore eingereicht hat, habe ich mich auf jeden Fall gefreut.

Im Zuge deiner Recherche hast du mit Expertinnen und Experten Gespräche geführt. Wie würdest du das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion in deinem Stück beschreiben?

Die wichtigsten Gesprächspartner waren eine Anwältin aus Bogotá sowie zwei Schweizer NGO-Arbeiter, die in diesem Bereich Dossierkenntnisse haben. Mein erstes Gespräch mit einem der Experten führte ich wenige Tage nach dessen Rückkehr aus Kolumbien. Eine sachliche Distanz zu dem Thema fiel ihm sichtlich schwer. Er erzählte mir, dass allein in den vorangegangenen Wochen wieder mehrere Landrechtsaktivisten von Paramilitärs entführt und ermordet worden waren. Ein Problemfeld hat mich hier besonders interessiert: Die Rede war von paramilitärischen Gruppen, die ganze Landstriche terrorisierten und in systematisch geplanten Aktionen gezielt gegen Aktivisten vorgingen, die sich für eine gerechte Verteilung des Bodens engagierten. Die dabei angewandten Taktiken sind von unfassbarer Grausamkeit. Engagiert sich etwa ein Mann oder eine Frau für soziale Gerechtigkeit, so wird in manchen Fällen nicht dieser Mann oder diese Frau selbst zum Ziel eines Anschlags. Oftmals geht man anders vor: Die Person bekommt Drohbriefe, in denen steht: Wenn du dich weiterhin für diese Sache einsetzt, dann wird jemand aus deinem Umfeld getötet. Wer dies ist, wird bewusst verschwiegen. Der beste Freund? Die eigene Mutter? Der Partner? Der Bruder? Personenschutz ist also kaum Option, weil unklar ist, wer geschützt werden soll. Der psychologische Terror besteht für diesen Menschen somit nicht in der Frage, ob er bereit ist, für seine Sache zu sterben, sondern ob er bereit ist, für seine Sache das Leben eines Unbeteiligten – eines

unbeteiligten Verwandten oder Bekannten – aufs Spiel zu setzen. Werde ich mich weiterhin für die Rechte indigener Bauern einsetzen, wenn ich weiss, dass der Sohn meiner Schwester ermordet werden kann? Und wenn dies geschieht, mit welchen Gefühlen lebe ich dann den Rest meines Lebens gegenüber meiner Schwester weiter? Was geschieht mit dem Zusammenhalt in einer Familie, wenn der Neffe wegen des politischen Engagements seines Onkels sterben musste? Was wird aus einem engen Freundeskreis, wenn eine Person daraus erschossen wird, obwohl sich eine ganz andere Person politisch exponiert hat?

Ein weiterer Aspekt verbindet sich mit dieser Taktik: Steht jemand als mutige Aktivistin, als mutiger Aktivist in der Öffentlichkeit und wird getötet, so ist jedem klar, dass es sich dabei um einen politischen Mord handelt. Menschen können auf die Strasse gehen, um ein Zeichen zu setzen, oder um Forderungen zu stellen, öffentliche Kundgebungen, Mahnwachen, Trauermärsche sind möglich. Und natürlich besteht die zentrale Forderung meist in einem Ruf nach Aufklärung und Bestrafung der Täter. Wenn jedoch der Cousin, der Neffe, der Bruder oder der Sohn einer prominenten Kämpferin, eines prominenten Kämpfers umkommt, dann heisst es, Drogenbanden hätten sich eine Schiesserei geliefert, und da sei halt ein unbeteiligter Passant, eine unbeteiligte Passantin von einer verirrten Kugel getroffen worden. Kalkulierte politische Morde erhalten durch solche Manöver in der Öffentlichkeit den Status blosser Unglücksfälle. Die politisch aktive Person, welche zuvor die Drohung bekommen hat, wird das Zeichen verstehen. In der Öffentlichkeit wird das anonyme Gewaltverbrechen aber nicht dieselben Wellen schlagen wie die unmittelbare und direkte Ermordung eines politischen Aktivisten: dann nämlich hätte man einen Märtyrer – so aber hat man nur einen Pechvogel. Und jetzt? Wo der oder die Angehörige tot ist? In der eigenen Sache weitermachen?

Was mich an dieser Problematik interessiert hat, war unter anderem folgende Frage: Wenn ich mich für etwas einsetze und dabei ein grosses persönliches Risiko eingehe, dann muss ich das mit mir alleine ausmachen. Wenn ich mich aber für etwas einsetze und damit die Menschen in meinem Umfeld einem grossen Risiko aussetze, kann und darf ich dann bei diesem Engagement bleiben? Tragen die anderen das Risiko mit? Sind sie bereit dazu?

Erika

Die Menschen sind die Menschen, sie tun, was sie können, mal besser, mal schlechter; und das Leben ist schwer genug. Wer bin ich, um es ihnen noch schwerer zu machen? Wer bin ich, um ihnen Steine in den Weg zu legen? Sie haben Bedürfnisse. Sie haben Ziele. Sie haben noch etwas vor, ein ganzes Leben liegt vor ihnen; und viel muss getan werden. Und das, was sie tun wollen, das können sie nicht mit leeren Händen. Heisst die Steinzeit Steinzeit, weil die Menschen gesungen und getanzt, und sich von Luft und Liebe ernährt haben? Heisst die Bronzezeit Bronzezeit, weil die Menschen die Hände in den Schoss gelegt und heilige Orte verehrt haben? Heisst die Eisenzeit Eisenzeit, weil die Menschen keine Lust hatten, Neues zu erfinden? Mehr zu wollen, als das, was schon vor ihren Füssen liegt, und als das, was ihre Väter auch schon erreicht haben? Warum diesen Fortschritt bremsen? Wenn die Starken stärker werden, dann haben auf längere Sicht auch die Schwachen etwas davon, und die Schwächsten sowieso. War das je anders? Was geschieht denn mit der Welt, wenn sich Leistung nicht mehr lohnt? Die einen erreichen mehr, die anderen weniger; das war immer so; und das wird immer so bleiben. Aber müssen die, die mehr erreicht haben, müssen die deswegen ein schlechtes Gewissen haben? Müssen sie sich schämen? Schämen für ihren Fleiss, ihr Talent, und ihr Glück? Muss man die niedrigsten Instinkte in den Menschen wecken und gegen die Erfolgreichen kehren: Neid und Missgunst? Und was werden denn die Neidischen und die Missgünstigen tun, wenn man ihnen die Macht gibt? Was werden sie anzetteln, wenn man ihnen das Steuer überlässt?

Dominik Busch, «Das Recht des Stärkeren»

Simon

Sedimentschichten, unterschiedlich gefärbt: erst dunkelbraun bis schwarz, dann hellere Grau-, dann Brauntöne; Schnitt: die Aufnahme aus dem Helikopter zeigt den aufgerissenen Boden; der Helikopter steigt höher, steigt noch höher; aber man sieht kein Ende; der Boden: aufgerissen, so weit das Auge reicht. 96 000 Fussballfelder, sagt eine Stimme aus dem Off: 96 000 Fussballfelder gross, und jetzt erst, am rechten Bildrand: das satte Grün des Waldes; da, wo das Dorf ist; wo das Dorf einmal war.

Nadja

Ja, ich will eine klare Bildsprache, ich will die Menschen wohlwollend zeigen, ich will das Positive betonen, damit der Kontrast spürbar wird, damit man ein Gefühl dafür bekommt, was durch die Steinkohlemine alles kaputt geht; und darum will ich nicht gleich am Anfang schon das Beispiel mit dem Mann bringen, der das Land seines Dorfes für ein wenig Geld verscherbelt, damit wir uns hier in unserem Relativismus wieder bequem zurücklehnen und sagen können: die Welt ist halt komplex, zu komplex für uns, und darum lassen wir uns ironische Tattoos stechen, kaufen uns eine Yogamatte und setzen uns mit einem alkoholfreien Bier vor den Fernseher: nein! Ich will keinen Film, der sagt: Die Welt ist grau; ich will keinen Film, der relativiert; ich will einen Film, der Stellung bezieht, gegen die Rohstoffhändler, gegen die Paramilitärs, gegen Ausbeutung, gegen Gewalt, und für die Menschen dort.

Simon

Es gibt ein Grau der Indifferenz, der Ignoranz, ein Grau des Mir-doch-egal; aber es gibt auch ein Grau der Differenziertheit und der Verantwortung, ein Grau der freien Entscheidung, bei dem man dem anderen die Möglichkeit lässt, selber zu wollen, was man ihn gerne wollen sehen möchte.

Erika

**DIR IST KLAR,
DASS DIE ZUSAM-
MENHÄNGE IN
MEINEM BERUF
KOMPLEXER SIND
ALS AUF EINEM
BAUERNHOF.**

Nadja

**UND GESTEIGERTE
KOMPLEXITÄT IST
EINE AUSREDE
FÜR MANGELNDE
MORAL?**

Dominik Busch, «Das Recht des Stärkeren»

DOMINIK BUSCH

Geboren 1979 in Sarnen, aufgewachsen in Luzern. Nach einem Studium an der Musikhochschule Luzern studierte er Philosophie und Germanistik in Zürich und Berlin. Der promovierte Philosoph war Teilnehmer am Dramenprozessor am Theater Winkelwiese und in der Spielzeit 2015/2016 als Teil des Autor_innenkollektivs Busch/Fehr/Koch Hausautor am Luzerner Theater. Sein Schauspiel «Das Gelübde» war eines der drei Gewinnerstücke des Autorenwettbewerbs der Autorentheatertage 2016 am Deutschen Theater Berlin und wurde in Koproduktion mit dem Schauspielhaus Zürich uraufgeführt. Mit seinem für den Bayerischen Rundfunk produzierten Hörspiel «Unsere Fahrräder wiegen nichts und kosten ein Vermögen» wurde er 2017 zu den ARD Hörspieltagen eingeladen. In der Spielzeit 2016/2017 war Dominik Busch im Rahmen von Stück Labor Hausautor am Theater Basel.

FELICITAS BRUCKER

Geboren 1974 in Stuttgart. Studium der Theaterwissenschaft, Literatur und Kommunikationswissenschaft in München und Regiestudium am Goldsmiths College in London im Rahmen eines DAAD-Stipendiums. Regiearbeiten an den Münchner Kammerspielen, am Maxim Gorki Theater Berlin, am Thalia Theater Hamburg, am Theater Freiburg, am Schauspiel Hannover und am Deutschen Theater Berlin. 2007 erhielt sie den Förderpreis im Bereich Darstellende Kunst, verliehen von der Berliner Akademie der Künste. Von 2009 bis 2014 war Felicitas Brucker Hausregisseurin am Schauspielhaus Wien, wo sie unter anderem «hamlet ist tot. keine schwerkraft» und «faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete» von Ewald Palmetshofer sowie «Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung» von Kevin Rittberger uraufführte und zu den Mülheimer Theatertagen eingeladen wurde. Am Theater Freiburg inszenierte sie 2015 ihre Antikenbearbeitung «Ödipus» (nach Sophokles, Euripides und Aischylos) und stellte sich 2016 mit Mozarts «Cosi fan tutte» als Opernregisseurin vor. 2017 entstand im Rahmen von «Eurotopia» am Theater Freiburg zusammen mit dem Künstler Arved Schultze das Projekt «Entre les murs», basierend auf Interviews in einer Jugendhaftanstalt in Nordfrankreich.

Am Theater Basel inszenierte sie die Uraufführung von Darja Stockers «Nirgends in Friede. Antigone», das zu den Auto-rentheatertagen 2016 am Deutschen Theater Berlin eingeladen wurde, die Uraufführung von Philippe Heules «retten, was zu retten ist» und 2017 die Schweizer Erstaufführung von Ewald Palmetshofers «die unverheiratete».

Nadja

**DANN LÜGEN WIR
HALT IN DIESEM
EINEN FALL,
ABER IN ANDEREN
FÄLLEN IST ES
WAHR.**