

Mit Orangen auf Faschisten schießen? – Blog des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI-Blog)

 blog.kulturwissenschaften.de/mit-orangen-auf-faschisten-schiessen

Julika Griem

20.04.2026

Mit Orangen auf Faschisten schießen? Über rote Linien auf dem Theater Erschienen in: Rote Linien | Red Lines Von: Julika Griem

Dieser Beitrag ist in ähnlicher Form auch in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Natur und Wissenschaft, S. 5, am 15. April 2026 erschienen sowie [online](#) abrufbar.

Am 16. Februar diesen Jahres richtete der britische *Guardian* seinen Blick auf das Ruhrgebiet: „An actor at a theatre in Germany was at the weekend shouted down, pelted with fruit and subjected to an attempted stage invasion as he delivered a final monologue in character as a far-right activist.“¹ Die Deutschland-Korrespondentin Deborah Cole bezog sich auf die Bochumer Premiere von Tiago Rodrigues' Stück *Catarina oder von der Schönheit, Faschisten zu töten* am Abend zuvor. Die Aufführung brachte auch den Rezensenten auf nachtkritik.de auf die Palme: „Was für eine Blamage! Teile des Bochumer Publikums, das man fast für eins der theateraffinsten der Republik gehalten hätte, sind offenbar zu doof, man muss es einmal so krass sagen, zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden.“² Auch der Kritiker der *Welt* geriet in Wallung: „Innerhalb von Minuten hat sich der Saal in eine Szenerie wie mit einem Pranger im Mittelalter verwandelt. [...] Die Differenz von Spiel und Wirklichkeit wird vom Rausch der lustvollen Enthemmung hinweggefegt“.³

„Tumult“ und „Skandal“ wurden ausgelöst durch ein Stück, das auch in der Bochumer Inszenierung als kammerspielartiges Familientreffen über traditionell geschmorten Innereien in der portugiesischen Provinz beginnt. Seit langer Zeit trifft sich der Clan, um den Mord an einer Vorfahrin durch einen Vertreter der faschistischen Diktatur zu rächen: Jeweils ein neues Familienmitglied wird damit betraut, einen Faschisten umzubringen. In diesem Jahr stockt das Ritual jedoch. Das ausgewählte männliche Opfer sitzt zwar von Beginn an gefesselt und stumm am Tisch, aber die junge Sara kann sich nicht zur Tat durchringen, was nach etwa drei Vierteln der Aufführung zu einer Schießerei innerhalb der Familie führt. Unmittelbar danach nimmt der nun befreite Faschist die Bühne für sich ein und beginnt einen Monolog, der sich in wohltemperierter Zuspitzung von rechtspopulistischen Phrasen zu rechtsradikalen Vorstellungen von Ausgrenzung und Eliminierung steigert.

Damit wollten sich Teile des Bochumer Premierenpublikums nicht abfinden: Aus meiner Sicht in Reihe 8 war deutlich zu sehen, wie immer mehr Zuschauer:innen aufstanden und lautstark den Abbruch der Inszenierung forderten, während andere den Saal verließen. Zwei ältere Männer erklimmen die Bühne, um den Schauspieler Ole Lagerpusch mundtot zu machen und in die Kulissen zu drängen. Von rechts außen warf eine Frau eine Orange. Einer der Männer wurde von einem Ensemble-Mitglied daran gehindert, Lagerpusch tötlich

anzugehen; der andere Zuschauer verließ die Bühne. Kurz darauf erschien die Dramaturgin und stellvertretende Intendantin und bat darum, nicht weiter mit Handys zu filmen, keine Aufnahmen des Tumults in den sozialen Medien zu verbreiten und den Schauspieler nicht anzugreifen. Nach der Aufführung gab es rege Diskussionen im Foyer. In der Schlange zur Premierenfeier in der Kantine stand jener Mann, der kurz zuvor Lagerpusch angegangen war und nun gutgelaunt vor einigen Umstehenden das Geschehen rekapitulierte.

In diesem entspannten Moment nach spürbarer Anspannung im Theatersaal war nur schwer zu erkennen, welche roten Linien zuvor überschritten worden waren. Mancher fragte sich zunächst, ob die „Schreihälse“, die sich für den Kritiker der *Welt* aus dem „Mob“ herausgelöst hatten, vielleicht Claqueure oder gar Ensemble-Mitglieder waren? Der Pressesprecher des Bochumer Theaters verneinte dies noch am Abend. Wenig später erklärte die Theaterleitung, man habe die Wirkung eines gezielt auf Provokation angelegten Stückes falsch eingeschätzt, einen Sicherheitsdienst angeheuert und für die folgenden Aufführungen Publikumsgespräche organisiert. Während auch frühere Produktionen in verschiedenen europäischen Theatern heftige Reaktionen auf Rodrigues' Stück hervorgerufen hatten, verlief die dritte Bochumer Aufführung dem Vernehmen nach störungsfrei.

Es lohnt sich aber jenseits einer sinnvollen didaktischen Einhegung nach Ursachen für die durchaus unterschiedlichen Reflexe von Zuschauer:innen und Teilen der kritischen Zunft zu fragen. Diese lassen sich in einer bis in die Antike zurückreichenden Theatergeschichte finden, die der ehemalige KWI-Fellow Christian Kirchmeier in seiner Habilitationsschrift mit dem Titel *Parabasis. Literarische Wirklichkeit im Zeitalter der Repräsentation* (2023) souverän rekonstruiert hat. Die Technik der Parabasis geht auf die Alte Attische Komödie zurück, in der sich der Chor als Stellvertreter des Dichters an das Publikum wendet, um „Angelegenheiten der Polis zur Sprache zu bringen“.4 Solche Möglichkeiten der direkten Ansprache der Zuschauer:innen werden später z.B. in der Dramatik Caldérons benutzt, was Max Kommerell als „dramatisches Zeigen“ charakterisiert hat.5 Erst mit Diderots einflussreicher Theoretisierung zentraler dramatischer Paradoxien entwickelte sich im späten 18. Jahrhundert die Dominanz eines illusionistischen Repräsentationstheaters, in dem nicht allein der ideale Schauspieler Distanz zu seiner Rolle einnimmt, sondern auch der ideale Zuschauer so „versunken“ und „körpervergessen“ agiert, dass die mimetische Illusion des Geschehens hinter der ‚vierten Wand‘ perfektioniert werden kann.6 Dieses Paradigma einer realistischen Repräsentation auf der Bühne hat sich bis in den Naturalismus weiterentwickelt, wurde aber gleichzeitig schon in der romantischen Komödie, danach besonders wirkungsvoll durch Brechts episches Theater oder auch durch Dramatiker:innen wie Peter Handke mit seiner *Publikumsbeschimpfung* (1966) und später z.B. Elfriede Jelinek, Milo Rau oder René Pollesch in Frage gestellt.

Eine Pointe von Kirchmeiers Studie liegt nun darin, dass er die reiche Tradition parabatistischen Sprechens auf dem Theater nicht allein als Handlungsgeschehen unter Bühnenfiguren nachzeichnet, sondern als sozial situierte Kommunikation auch für Fragestellungen jenseits von Dramentheorie und Poetik anschließbar macht. Auf Erving Goffmans theatralisierende Mikrosoziologie zurückgreifend, geht es Kirchmeier mit der Parabasis um eine kommunikative „Einheit von Unterbrechung und Überschreitung“ und ein Repertoire der Rahmenverschiebung und ihrer erforderlichen Wechsel von

Interpretationsoptionen,⁷ die in der Gegenwart in vielen medialen und politischen Varianten zu erkennen sind. Mit Blick auf das neue Jahresthema „Rote Linien“ am KWI können wir aus Kirchmeiers Studie auch etwas über jene verwandten Metaphern und Semantiken lernen, mit denen spätestens seit Diderot normativ gesetzte Grenzlinien zwischen Bühnenfiguren und Publikum, zwischen innerem und äußerem Kommunikationsgeschehen bis heute mitbestimmen, wie „Kunst mit ihren Rezipientinnen und Rezipienten in Kontakt treten kann“.⁸ Dies umfasst, so argumentiert Kirchmeier in Anlehnung an den politischen Philosophen Claude Lefort, auch die Möglichkeit des Theaters, Modelle für die Formierung von Macht durchzuspielen. Daher lassen sich mit der antiken Tradition der Parabase in der Komödie auch Strategien aktualisieren, die der disziplinierenden Affektpolitik der Tragödie eine „nach außen gerichtete Poliskritik“ gegenüberstellen. Dieses Inventar von Formen markiert einen nicht nur theatergeschichtlich wirksamen Traditionsstrang innerhalb einer noch nicht abgeschlossenen Entwicklung von einer „Ästhetik der Repräsentation zu einer Ethik der Partizipation“.⁹

Die Bochumer Inszenierung von *Catarina oder die Schönheit, Faschisten zu töten* spielt mit dieser politisierbaren Theatergeschichte nicht allein in Form von zunächst komödiantisch, dann zunehmend bedrohlich thematisierten Tabus auf dem Weg zur Rechtfertigung der Tötung politischer Feinde als schlechter Menschen. Raimund Orfeo Voigts Bühnenbild reaktiviert die Umschreibungen der permeablen Grenze zwischen Bühnengeschehen und Publikum, die Diderot argumentativ zu einer „Wand“ bzw. „Mauer“ verfestigt hatte: In Bochum spielt sich das Familiengeschehen im ersten langen Teil des Stücks in einer drehbaren Konstruktion ab, welche die Diskussionen aus unterschiedlich angeordneten Quadern erlebbar macht, die zum Teil durch hölzerne Lamellen eine klare Innensicht erschweren. Mit diesem Kunstgriff bleibt die Grenze weder wie ein klassisches Medium unsichtbar, noch wird sie, wie z.B. in Polleschs Stück *Schmeiß Dein Ego weg!* von 2011, zu einer undurchdringlichen Holzwand.¹⁰ Die fragilen Holz-Jalousien erinnern, auf realistische Weise, an heiße portugiesische Sommer, aber sie bereiten auch schon auf subtile Weise jene Zäsur im Stück vor, nach der die durch eine effiziente vierte Wand gesicherte Illusion zum provozierenden Problem wird. Als nämlich das halbrealistische Bühnenbild verschwindet und Ole Lagerpusch als Darsteller des namenlosen überlebenden Faschisten den leeren Bühnenraum für sich hat, wird die Grenze zwischen oben und unten im Bochumer Theater für Teile des Publikums überschreitungspflichtig, während gleichzeitig für andere eine rote Linie unangemessener Transgression markiert ist.

Durch die geschickte Bewirtschaftung des parabatrischen Repertoires zwischen Stück, Bühnenbild und Inszenierung komplizierten sich am 15. Februar Verhältnisse im Publikum und weiterer beteiligter Fraktionen. Während im *Deutschlandfunk* und in der *FAZ* weniger aufgeregte Lagebeschreibungen erschienen, die sich nicht nur auf die unter Antifa-Verdacht stehenden Bühnenstürmer:innen konzentrierten, kam im *Guardian* per Telefon die Regisseurin des Abends, Mateja Koležnik, zu Wort. Sie stellte sich emphatisch auf die Seite des aus ihrer Sicht traumatisierten Darstellers Ole Lagerpusch und äußerte sich fassungslos über die Störer:innen: „[But] I was astonished by the stupidity, really. I never ever thought – nobody did – that somebody from the audience would jump on stage and try to hit the actor ... I would expect this from the people we are voting against, but not from the people who

should be on our side.“ Kolečnik wurde im *Guardian* weiter wie folgt zitiert: „her intention with the production had not been to make ‚liberal, petit bourgeois society in Europe feel good‘ around a consensus of condemning intolerance, but to leave them scared. ‚The next wave of fascism, there will not be monsters. There will be normal, nice people,‘ she said.“ Mit dieser Einschätzung der Bochumer Reaktionen auf ihre eigene Arbeit klingt die Regisseurin zunächst sehr ähnlich wie die Rezensenten auf nachkritik.de und in der *Welt*. Alle drei sehen in den Störaktionen eine fehlgeleitete und politisch naive Partizipation, die sich anmaßt, die Autonomie des künstlerischen Feldes in Frage zu stellen: Für Martin Krumbholz offenbarte sich in Bochum „die stupende Selbstgerechtigkeit eines Milieus, das die eigene Meinung von vornherein für über jeden Zweifel erhaben hält“, während für Jakob Hayner nun endgültig feststand, „dass die heute so oft beschworene ‚klare Kante gegen rechts‘ vor allem eine symbolische Revolte ist. Man tobt sich bevorzugt an Feindbildern aus, die nicht mehr als Repräsentation oder Symptom einer zugrundeliegenden Wirklichkeit begriffen werden. Wer stets nur gegen Zeichen kämpft, attackiert auch Zeichenträger – wie Schauspieler“.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich aber allein in den hier zitierten Kommentaren nicht einfach nur eine rote Linie, die eine klare Unterscheidbarkeit von angemessener und unangemessener Rezeption ermöglicht. Denn während Kolečnik eine zu bekämpfende Wirklichkeit aufruft, angesichts derer sie ihr Publikum durch die Evokation von Furcht und Schrecken auf die antifaschistische Seite zu ziehen sucht, lässt Hayner offener, ob seine „Wirklichkeit“ durch solch Antagonismen angemessen beschrieben ist. Wo also selbst ähnlich klingende Reaktionen auf den Bochumer Abend eher ein Geflecht von roten Linien erhellen, spielt bereits der Titel von Rodrigues‘ raffiniert kalkulierendem Stück mit durchgestrichenen Unterscheidungen: Die grammatikalische Konstruktion *Catarina oder von der Schönheit, Faschisten zu töten* verweist einerseits auf eine umschreibende Konvention der Titelgebung. Andererseits lässt sie aber ein „entweder oder“ anklingen und vermischt im zweiten Teil Kunst und Politik, ästhetische Autonomie und Aktivismus auf programmatische Weise. Der portugiesische Autor nutzt somit nicht allein im Titel, sondern auch in seiner spezifischen Kontamination von Komödie und Tragödie die soziale Institution des Theaters mit dem Ziel einer maximal auszureizenden Rahmenverschiebung, wie sie Kirchmeier mit Bezug auf Goffman herauspräpariert hat:

Das Theater ist diejenige Praxisform im Feld der Kunst, die einen Bühnenrahmen von einem Publikumsrahmen unterscheidet. Der Bühnenrahmen ist dabei gegenüber dem Publikumsrahmen zugleich geöffnet und geschlossen. Wird er als geschlossener Rahmen beobachtet, so markiert der sich im Publikumsrahmen befindende Beobachter die Seite der Mimesis: Er sieht Figuren, die in einem Rahmen des Als-ob handeln. Wird der Rahmen hingegen als zum Publikumsrahmen geöffnet beobachtet, so markiert der Beobachter die Seite der Parabasis und sieht so den Unterschied zwischen Schauspieler und Rolle. Als Praxisform ist das Theater damit die Einheit der Differenz von Bühnenrahmen und Publikumsrahmen. Beide Seiten gemeinsam konstituieren das Theater, doch wie in einer Kippfigur lässt sich zu einem Zeitpunkt nur entweder der Schauspieler oder die Figur sehen.¹¹

In vielen reflexhaften Reaktionen auf den Bochumer Theaterabend wurde weniger die soziale Möglichkeit der Rahmenverschiebung, sondern eine Verfallsgeschichte beschworen, die das Theater auf ein Paradigma zu respektierender Mimesis reduziert: Wer krakeelt und in kindischem Partizipationsdrang die Rampe überwinde, zeige sich nicht auf der Höhe der Raffinesse des Bühnengeschehens. Vielleicht lieferte die Bochumer Inszenierung von *Catarina* aber weniger eine willkommene Gelegenheit zur Publikumsbeschimpfung als die Gelegenheit, eine vielfach totgesagte bürgerliche Institution dafür zu feiern, dass sie sich gerade nicht zwischen Repräsentation und Partizipation entscheiden muss und darin auf der Höhe einer Gegenwart bleibt, in der populistische Publikumsansprachen auf vielen medialen Kanälen effizient praktiziert werden.¹² Angesichts dieser Veränderungen politischer Alltagskommunikation löste Koležniks Interpretation von Rodrigues' Stück offenbar auch von ihr unerwartete Reaktionen aus, die sich in der Rückschau als unbequemer Workshop zum Thema der Normalisierung rechtsradikaler Politik erweisen. Zu lernen war an diesem Theaterabend wieder einmal, dass Sprache und Rhetorik nicht nur Beiwerk oder Symptom sind. Sie sind vielmehr längst wirksam, u.a. in Form einer Appropriation von medialen und ästhetischen Strategien, die es zunehmend schwerer macht, zwischen Freund:innen und Feind:innen rote Linien zu ziehen. Solche Übernahmen und Vereinnahmungen erschweren gerade politisches Handeln an vielen Fronten – gerade dort, wo wir Klarheit und Eindeutigkeit erhoffen und einfordern. Daher gehört es zu den besonders verstörenden Nachwirkungen dieses Bochumer Theaterabends, dass es auch einen Zusammenhang zwischen der Normalisierung von Rechtsradikalismus und der Routinisierung und Abnutzung ästhetischer Gegenmittel geben könnte.

Wie verhält sich in diesem Sinn dieser Erkenntnis also die vierte Wand auf dem Theater zur vielbeschworenen Brandmauer in der aktuellen politischen Kommunikation? Antworten auf solche Fragen ergeben sich hoffentlich, wenn gerade Kulturwissenschaftler:innen die Wirkung von Kulturereignissen jenseits ihres skandalisierbaren Event-Charakters in sorgfältiger Empirie und frei von unhinterfragten Vorannahmen begleiten. Am 30.4. besteht am Bochumer Schauspielhaus die nächste Gelegenheit, kulturwissenschaftliche Diagnosen mit Hilfe von Tiago Rodrigues' politischem Schauspiel zu schärfen.

References

1. <https://www.theguardian.com/world/2026/feb/16/play-fascism-violent-scenes-german-theatre-bochum-tiago-rodriguez>.
2. <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/nordrhein-westfalen/bochum/schauspielhaus-bochum/catarina-oder-von-der-schoenheit-faschisten-zu-toeten-schauspiel-bochum-mateja-kolezniks-tiago-rodriguez-inszenierung-provoziert-das-publikum>.
3. <https://www.welt.de/kultur/theater/plus6991e9a391e70faa33106e40/bochum-und-dann-attackiert-das-publikum-den-schauspieler-der-den-faschisten-spielt.html>.
4. Christian Kirchmeier, *Parabasis. Literarische Wirklichkeit im Zeitalter der Repräsentation* (Konstanz University Press, 2023), S. 15, <https://doi.org/10.46500/83539161>.

5. Ebd., S. 240.
6. Ebd., S. 115, 12.
7. Ebd., S. 21, 18, 71.
8. Ebd., S. 7.
9. Ebd., S. 17, 254.
10. Ebd., S. 8, wo Kirchmeier erläutert, wie Pollesch seine hölzerne Simulation einer vierten Wand durch eine Filmprojektion wiederum relativiert: „In Polleschs Stück ist es anfangs lediglich der Kamera zu verdanken, dass das Publikum nicht auf eine Wand starrt, sondern Figuren in einem Film sieht. Um genau zu sein, sieht es in dem Moment, in dem es das Bild der Schauspieler auf der Wand wahrnimmt, ebendiese Wand nicht mehr. Sobald die Wand zum Medium einer Darstellung wird, ist sie – wie alle Medien – unsichtbar. In dieser Hinsicht funktioniert die Filmprojektion wie die wortwörtliche Durchbrechung der vierten Wand, also wie der physische Akt, der nötig wäre, um diese Wand einzureißen und den Blick auf die Bühne freizugeben.“
11. Ebd., S. 72f.
12. Vgl. dazu auch ebd., S. 361f.

SUGGESTED CITATION: Griem, Julika: Mit Orangen auf Faschisten schießen? Über rote Linien auf dem Theater, in: KWI-BLOG, [<https://blog.kulturwissenschaften.de/mit-orangen-auf-faschisten-schiessen/>], 20.04.2026

DOI: <https://doi.org/10.37189/kwi-blog/20260420-0830>