

# Mondschein-Theater

## Das 61. Festival d'Avignon suchte den Dialog der Kunstformen

Stefan Tigges\*

»» **Das Festival 2007 blickte unter Gastkünstler Frédéric Fissbach zurück auf einen seiner Gründer: René Char, der in diesem Jahr 100 Jahre alt geworden wäre. Es gelang jedoch nur sehr wenigen Inszenierungen, den programmierten Dialog zwischen den Künsten und mit dem Publikum ästhetisch überzeugend umzusetzen.**

Agnès Vardas Fotografie „Vilar seul dans son palais“, die in der Chapelle Saint-Charles im Rahmen einer Ausstellung zur Geburtsstunde des Festivals zu sehen war, spiegelt die ästhetische Schwerpunktsetzung der diesjährigen Ausgabe symbolisch wider: Der Regisseur und Schauspieler Jean Vilar, der 1947 gemeinsam mit René Char und dem Kunstsammler-Ehepaar Yvonne und Christian Zervos „La semaine d'art en Avignon“ gegründet hatte, sieht nach einer Aufführung im Ehrenhof des Papstpalastes müde und zweifelnd in den Spiegel. Vardas aus 24 Teilen zusammengesetzte, neu bearbeitete und überdimensionale Aufnahme von 1952 zeigt einen einsamen skeptischen Mann, der unter einer brennenden Lampe am Schminktisch sitzt. Er scheint sich an sein Publikum zu erinnern, seine „Maske“ abzulegen und über seine Rolle als Künstler sowie die Flüchtigkeit des Theaters nachzudenken. Im rechten Bildteil ist ein vergitterter Torbogen zu erkennen, durch den ein Lichtschimmer eindringt. Der „rollenlose“ Künstler wirkt in diesem Augenblick gleichermaßen geschützt wie gefangen, von der Außenwelt abgetrennt zu sein, und scheint sich zu fragen, ob „sein“ Theater in der Stadt nachhallt. Kommunizierte die Aufführungen dieses Jahr in Avignon weiter mit dem Publikum, dessen Rolle besonders künstlerisch thematisiert wurde, oder begannen sie sich als Erinnerungspartikel gegen Ende des Festivals bereits zu musealisieren? Ein Aphorismus

René Chars aus seinen berühmt gewordenen Prosa Gedichten „Feuillets d'Hypnos“ lautet: „Wie hört ihr mich denn? Ich spreche ja von so weit ...?“ – Dies gilt leider sinnbildlich für zahlreiche Aufführungen.

### Bilanz in Zahlen

Dessen ungeachtet wachsen die beeindruckenden Zuschauerzahlen des In-Festivals immer weiter an: über 100 000 verkaufte Karten, eine rekordverdächtige Platzauslastung von 93 Prozent. Hinzu kommen noch 40 000 gezahlte Eintritte zu den zahlreichen Gratisveranstaltungen wie Ausstellungen, Lesungen, Diskussionen, Filmvorführungen und Künstlergesprächen, die in Avignon traditionell eine außergewöhnliche Rolle spielen.

Gezeigt wurden insgesamt knapp 30 verschiedene Aufführungen, von denen ein großer Teil Festival-Eigenproduktionen sind oder aus dem Ausland kamen. Zwei Drittel der Inszenierungen waren zum ersten Mal in Frankreich zu sehen. Der dieses Jahr eingeladene, junge französische Gastkünstler Frédéric Fissbach, der während der Produktion mit allen Beteiligten im Papstpalast wohnte und Interessierte zu Diskussionen und gemeinsamen Essen einlud, stellte sich mit zwei sehr unterschiedlichen Aufführungen vor und wurde für seine René Char-Bearbeitung im Papstpalast von

\* Stefan Tigges, Kultur- und Theaterwissenschaftler, ist DAAD-Lektor an der Université de Rouen und freier Theaterkritiker.

Publikum und Presse zum Teil heftig angegriffen. Hortense Archambault und Vincent Baudriller, die das Festival auch die nächsten vier Jahre leiten und mit dem von ihnen entwickelten „artiste associé“-System fortfahren werden, formulierten im Programm-Vorwort, dass die Kunst dazu beitrage, die „Sprache neu zu erfinden“, und fassten den Begriff des „künstlerischen Schreibens“ bewusst weit: „Des écritures littéraires, scéniques, choréographiques qui cherchent, inventent, pour mieux représenter, questionner, transformer notre réel dans toutes ses dimensions, intimes ou sociales.“

Programmatisch räumten sie dabei gemeinsam mit Frédéric Fissbach der Auseinandersetzung mit den dunklen Kapiteln des 20. Jahrhunderts viel Platz ein. Daneben wurde wieder stärker auf „Klassiker“ (Shakespeares „King Lear“, „Richard III.“ und Claudels „L'Echange“) gesetzt, Gegenwartsdramatik unter anderem von Valère Novarina und Tony Kushner auf ihre künstlerische oder politische Bedeutung hin überprüft und ein interessanter Blickpunkt auf getanzte afrikanische Schreibstrategien eröffnet. Hier zeigte sich insbesondere die Bedeutung des (Auto-)Biographischen und die Befragung des (Text-)Körpers, die auch bei anderen eingeladenen Performance-Künstlern, die an der Schnittstelle zum choreographischem Theater und der bildenden Kunst arbeiten, eine signifikante Rolle spielt, wie Rodrigo Garcia, Alain Platel, Eléonore Weber, Sasha Waltz, Raymond Hoghe oder Romeo Castellucci.

Stärker als in den letzten Jahren wurde 2007 die Aufmerksamkeit auf die Literatur gelenkt, die gleich mehrfach dramatisiert wurde (Louis-Ferdinand Céline, René Char, Klaus Mann und John Steinbeck). Dabei kristallisierten sich äußerst divergierende ästhetische Transformationsformen heraus, und es wurde deutlich, dass das Festival wie zu seiner ersten Stunde den Dialog zwischen den Künsten und vor allem die Nähe zur bildenden Kunst sucht. Ob es dabei zwischen den Künstlergenerationen und zwischen Künstlern und Publikum immer zu einem fundierten Austausch kam, wie im Programm als Wunsch formuliert, mag gerade im Falle einiger konzeptioneller, selbstreferenzieller Produktionen fragwürdig bleiben. Dies betrifft zum Beispiel Christophe Fiats „La jeune fille à la bombe“ oder Mathieu Bauers Steinbeck-

Adaption „Sweet Thursday“, da beide Produktionen in ihrem modischen Medienrausch eigentlich nur Atmosphäre und inhaltliche Oberflächenreize zu Themen wie Terrorismus und Prekariat zu erzeugen vermochten.

## Körperbefragungen und Sexualität

Interessanter erwies sich dagegen die Inszenierung „Big 3. episode“ der jungen österreichisch-französischen Performancegruppe „Superamas“, die ihre Künstleridentitäten mit viel Ironie spiegelten, TV-Formate wie „Sex in the City“ ästhetisch brachen und ihre Körperpräsenz analysierten. Mittels Songeinlagen, vorproduzierten Filmsequenzen und improvisierten Ereignissen variierten sie ihre fragmentarische Erzählweise und sprachen damit insgesamt vor allem ein junges Publikum an.

Die Filmemacherin Eléonore Weber schloss in „Rendre une vie vivable n'a rien d'une question vaine“ thematisch an die Frage der Körperlichkeit an, ließ ihre vier SchauspielerInnen auf subtile Weise ihre Körper(-Identitäten) befragen und erreichte damit auch jenseits der Live auf die Leinwand projizierten Bilder ein intimes und reiferes Porträt der in den 1970er Jahren geborenen und ihre Sexualität hinterfragenden Darsteller.

Der junge und im europäischen Festivalbetrieb zunehmend erfolgreiche polnische Regisseur Krzysztof Warlikowski vollführte mit seiner ebenso persönlichen, fünfständigen Deutung von Tony Kushners „Angels in America 1 & 2“ einen ästhetischen Drahtseilakt: Es gelang ihm mit seinen zumeist herausragenden polnischen Schauspielern, Kushners Aids-Thematik und posthumane Vision der späten Reagan-Ära in das heutige, katholisch geprägte Polen zu übersetzen und insbesondere die Thematik der Homosexualität und jüdischen Identität in einem komplexen Assoziations- und Referenzreigen diskursiv zu verhandeln. Dabei erzeugte er in einem Schulhof im Herzen von Avignon vor begeistertem Publikum eine äußerst wirkungsvolle Bildsprache, die Kushners Friedhof der Geschichte scharf ausleuchtete und die untoten Toten engelhaft wiederbelebte.

Der italienische Performer Romeo Castellucci, der vor zwei Jahren unter dem Gastkünstler Jan

Fabre mit drei radikalen Arbeiten viel Aufsehen erregt hatte und 2008 der Nachfolger von Frédéric Fissbach wird, operierte in „Hey Girl“ auf eine ganz andere Weise mit zahlreichen Referenzen: Er zelebrierte spät nachts in einer ehemaligen Kirche einen profan-sakralen Gottesdienst, der Mythen- und Dramensplitter (Jeanne d’Arc, Shakespeare) mit biblischen Zitaten, Lifestyle-Produkten und Jan Van Eyck-Verweisen allegorisch verdichtete und seine junge Darstellerin auf eine qualvolle Reise der Metamorphosen schickte. Castellucci rahmt die offene Performance, die immer wieder auf Opferrituale und Folterprozesse sowie ästhetisch auf die Arte Povera verweist, leitmotivisch mit der Symbolik der Geburt und des Todes. Erkennt das Publikum zu Beginn durch den Nebel auf einem Eisentisch einen zerlaufenden und auf den Boden tropfenden Körper, dem eine junge Frau entschlüpft, so doppelt er diese Figur im Verlauf ihrer Erwachsenwerdung durch eine weitere schwarze Darstellerin beziehungsweise durch eine riesige puppenartige Maske, bis diese von einem Statistenheer grausam niedergeprügelt und am Ende vom Licht ausgelöscht wird. Auch wenn „Hey Girl“ nicht zu den stärksten Arbeiten der italienischen Performance-Gruppe „Societas Raffaello Sanzio“ gehört, die plastischen Verformungen gefährlich dekorativ geraten und die übertrieben Verweis-Spielarten zum Teil in der Leere verlaufen, zählt die Arbeit zu den innovativsten Festival-Beiträgen. Sie hätte dringend einer ästhetisch ähnlich performativ geprägten Konkurrenz-Produktion aus der bildenden Kunst bedurft, um den intendierten Dialog der Kunstformen wirklich werden zu lassen.

## Tänzerische Standpunkte

Ähnliches gilt wohl für das minimalistisch-konzentrierte Projekt „Nine Finger“ des flämischen Choreographen Alain Platel. Die erste gemeinsame Produktion mit der Tänzerin Fumiyo Ikeda und dem bildenden Künstler und Schauspieler Benjamin Verdonck orientiert sich frei an dem als literarische Sensation gefeierten Roman „Beasts of

No Nation“ des nigerianischen Amerikaners Uzodinma Iweala über afrikanische Kindersoldaten. Die intime Inszenierung stellte sich der schwierigen Aufgabe, Vorgänge und Grausamkeiten in einem Kunstraum zu ästhetisieren, die sich nicht ästhetisieren lassen. Der Titel „Nine finger“ spielt auf etwas Abwesendes, unwiederbringlich Verlorenes wie zum Beispiel eine zerstörte Kindheit an. Zwischen den Formen des Tanzes, des Theaters und des getanzten Theaters boten Ikeda und Verdonck letztlich zwei miteinander konkurrierende sowie sich aufeinander beziehende Soli. Im Mittelpunkt stehen hier sowohl die Körperlichkeit des Textes als auch die mit den Körpern erzählten Geschichtsfragmente aus dem Leben des Kindersoldaten Abu, die speziell mit der Materialität der Raumkomponenten (Karton, Plastiktüte) und des Tons (das künstlerisch behandelte und mehrfach zerstörte Mikrofon) kommunizierten und dabei das Publikum stark polarisierten.

Sasha Waltz betanzte und choreographierte Installation „inside-out“ wurde demgegenüber zu einem Event und zeigte erneut, wie erfolgreich sich die Arbeiten der Berliner Choreographin im globalisierten Festivalbetrieb behaupten.

Wesentlich stiller war die Arbeit „36, Avenue Georges Mandel“ des auch in Frankreich geschätzten deutschen Choreographen und Tänzers Raymond Hoghe. Hoghe erinnerte in Form einer pathosfreien Hommage an Maria Callas, deren Pariser Adresse sich im Titel seines Solos wiederfindet, und fokussierte zu eingespielten Radio-Interviews und musikalischen Auszügen die Einsamkeit und Zurückgezogenheit der Sängerin, deren Berühmtheit sie in tragische Tiefen stürzen ließ. Die Größe dieses konzentrierten und extrem minimalistischen Abends lag wohl vor allem darin, dass es Hoghe gelingt, Callas jenseits aller Mythen wieder zu begegnen, sie in ihrer Abwesenheit befragt, ohne dabei ihre Rolle zu illustrieren oder selbst in den Vordergrund zu treten, und zugleich über (seine) Kunst leise und intim nachzudenken.

Eine stürmisch gefeierte Hommage ereignete sich dagegen im Ehrenhof des Papstpalastes, in der Jean Jourdeuil mit einer live von France Culture aufgezeichneten Hörspielfassung von „Quartett“

**„Romeo Castelluccis Arbeit zählte zu den innovativsten Festival-Beiträgen.“**

an Heiner Müller erinnerte und gleichzeitig den beiden Schauspielern Jeanne Moreau und Samy Frey zur fortgesetzten Legendenbildung verhalf. Damit wurde nicht nur Müllers Werk endgültig zu einem „Klassiker“ in Frankreich erhoben, sondern die beiden Schauspieler schrieben an diesem Abend auf der ihnen seit Jahrzehnten bekannten Bühne durch ihr glänzendes, rollenvertauschtes Spiel Theatergeschichte.

## Céline – Char – Klaus Mann

Absolut umstritten waren zwei Produktionen, die den Schatten des Nationalsozialismus behandelten. Frank Castorf eröffnete mit der Dramatisierung von Louis-Ferdinand Célines „Nord“ das Festival; in seinem autobiographisch gefärbten Roman beschreibt der mit dem Faschismus sympathisierende Autor seine Fluchtstationen im untergehenden Nazi-Deutschland. Der Intendant der Berliner Volksbühne entfachte in seiner Inszenierung „Norden“ ein radikales „Stahlgewitter“ und ließ einen Eisenbahnwagen sinnbildlich bis zu seiner „Vernichtung“ durch die Geschichte rasen. Daraufhin formulierte Brigitte Salino in *Le Monde* den Verdacht der Verharmlosung: Castorf, so die Kritikerin, richte seine Aufmerksamkeit zu stark auf die Figur und Seelenpein des Schriftstellers, klammere das Schicksal der ermordeten Juden aus und tappe somit – in Anspielung auf Oliver Hirschbiegels Film – in die ‘Untergangsfalle’ („Avignon par la face ‘Nord’“, 8.7.2007).

Kurz darauf setzte sich Gastkünstler Frédéric Fissbach im Papstpalast mit René Chars „Feuilles d’Hypnos“ (dt. „Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maquis“) von 1943/44 auseinander. Char, der dieses Jahr seinen 100. Geburtstag gefeiert hätte, war seit 1940 Mitglied der Résistance und verarbeitete seine Erlebnisse im Widerstand in Form von Prosagedichten und aphoristischen Notizen. Seine 46. Notiz „Die Tat ist jungfräulich, selbst die wiederholte“ lieferte das Festival-Motto für 2007. Char suchte als Dichter und Widerstandskämpfer in der vom faschistischen Terror „befleckten Wirklichkeit“ nach poetischen Lichträumen, in denen das „Phantastische und Imaginäre noch aktionsfähig“ ist. Die Idee, Chars 237

Notizen durch Laiendarsteller ästhetisch zu brechen und dabei gleichzeitig „authentisch“ zu popularisieren, scheint auf den ersten Blick einleuchtend, scheiterte aber daran, dass Fissbach primär auf sieben Schauspieler setzte, diese vollkommen klischeeartig typisierte und wie in vorabendlichen seriellen TV-Formaten nur situationsgebunden kurzatmig auftreten ließ. Die Texte René Chars werden dabei buchstäblich in trendig-abstrakten Schauräumen im privaten Ton verhämpelt, womit sich die von einem Teil des Publikums und der französischen Presse aufgeworfene berechtigte Frage stellt, warum der an sich intime und undramatische Lesestoff überhaupt theatralisch veröffentlicht sowie derart vergrößert werden muss. In der 128. Notiz beschreibt Char den Einfall einer SS-Kompanie in ein provenzalisches Dorf. Die 106 Statisten, die als Zeugen auf die Bühne gerufen werden und eindrucksvoll im Wechsel mit den Schauspielern die Textfragmente sprechen, kommen zu spät, um Chars visionäre Diagnose zu vergegenwärtigen: „Der Mensch – nachtwandlerisch steuert er auf die mörderischen Fundgruben zu, geleitet vom Gesang der Erfinder.“

Fissbach lässt gegen Ende der Aufführung aus einer Duschzelle Theaternebel strömen. Mit diesem plakativen und in der Öffentlichkeit umstrittenen Bild wollte er wohl zum Ausdruck bringen, dass sich das „Prinzip Hoffnung“ Chars in den Gaskammern auflöste. Ästhetisch konnte Fissbach insgesamt wenig überzeugen.

Guy Cassiers gelingt es dagegen mit „Mefisto for ever“, Klaus Manns Roman überzeitlich zu inszenieren und den Stoff zugleich tief in der Gegenwart zu verankern. Der flämische Regisseur greift in seiner Inszenierung auf die kluge und freie Theaterfassung von Tom Lanoye zurück, ohne sich dabei in Anspielungen auf den Nationalsozialismus oder auf das unter rechtsextremen Druckwellen stehende Antwerpen zu verfangen. Warum also den mittlerweile verblassten Gründungs-Mythos auf die Bühne bringen, wobei zudem die Abhängigkeits- und Machtverhältnisse zwischen Kunst und Politik fast ausschließlich ökonomischen Parametern folgen? Oder anders, aus (theater-)ästhetischer Sicht gefragt: Warum mit „Typisierungen“ operieren (die westdeutsche Debatte über das Verbot des Buches und die Reak-

tionen Klaus Manns), wenn diese im Theater längst vom Interesse an zeitgenössischen Biographien abgelöst wurden?

Klaus Manns fiktiver Starschauspieler Hendrik Höfgens wird bei Cassiers zu Kurt Köppler, brillant gespielt von Dirk Roofthoof. Cassiers analysiert Köplers „Pakt mit dem Teufel“ und stellt dessen wachsende Gewissenskonflikte und menschliche Isolation aus. Dabei wird das Theater zu einem Schauplatz, wo sich Kunst und Politik mit verfeinerten Strategien grausam bekämpfen und um (medialen) Einfluss pokern. Der Kunstgriff der Regie ist nun ein doppelter: Einerseits zeigt Cassiers auf, dass im Zeitalter der Theatralisierung die Politiker der Kunst zunehmend die Bühne streitig machen, um sich dort selbst zu inszenieren. Andererseits wird Köplers Flucht in seine Rollen, die ihn seine Außenwelt kaum noch wahrnehmen lässt, kunstvoll im multimedial aufgeladenen Bühnenraum in Form des „Spiels im Spiel“ auf verschiedenen Illusionsebenen hervorgehoben. Die individuellen und kollektiven Rollenstudien – Cassiers integriert hier zusätzliche von Gründgens gespielte Rollen (Shakespeare, Tschchow, Goethe) – dienen hier nicht ausschließlich als Fluchtmittel vor der Realität, sondern vergrößern gerade durch ihre tragische Kommentarfunktion dessen Innenleben, aber auch die mörderischen Ereignisse der Außenwelt. Das Publikum nimmt diese dramatischen Verweise als Folien wahr, die über das Mephisto-Material gelegt werden und dieses wiederum für das (über-)zeitliche Geschehen öffnen.

Kurz vor Aufführungsende dringt der äußere Wahn brachial in den Theaterraum ein, um die Kunst zu „schlucken“: Während ein Schauspieler in die Rolle Goebbels' schlüpft und Auszüge aus der Rede vom „totalen Krieg“ skandiert, werden im Hintergrund Fragmente der „Möwe“ geprobt, in denen sich die Figuren eingestehen, menschlich und künstlerisch gescheitert zu sein. Gescheitert ist am Ende auch Kurt Köppler, der in der Gründungsphase der DDR als „Seeleningenieur“ angefragt wird und wieder eine Theaterleitungsfunktion übernehmen soll. Köppler ist sich zwar bewusst, dass er schuldbeladen, innerlich leer und künstlerisch orientierungslos ist, stellt sich jedoch für einen Neuanfang zur Verfügung.

## Afrika: Schreiben als Überlebensstrategie

Die Kongolesen Faustin Linyekula und Dieudonné Niangouna stellten sich jeweils mit sehr unterschiedlichen (intimen) Arbeiten vor und zeigten, dass das autobiographisch-gebrochene Erzählen (über Themen wie Krieg, Krankheiten, Prostitution, Aids, Hungersnöte, Identitätsfrage, kulturelles Gedächtnis) in Afrika eine elementare Bedeutung hat und die Rollen des Autors, Regisseurs, Schauspielers und Tänzers nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen produktiv zusammenfließen können. Auch hier geht es um das Verhältnis zur (eigenen) Geschichte, die politischen und ökonomischen Machtverhältnisse. Jedoch erweist sich die Frage des (künstlerischen) Überlebens als wesentlich existenzieller. Die Schreibstrategien, so das Ergebnis einer Diskussion, an der sowohl die Künstler als auch Autoren aus Mayotte, Togo, Burkina Faso und Kamerun teilnahmen, fallen höchst unterschiedlich aus. Sie gleichen sich aber darin, dass das Schreiben als ein körperlicher Akt der Revolte, als Mittel nicht allein zu sein, als Möglichkeit der Menschwerdung verstanden wird – oder, wie es eine Autorin sinnbildlich formuliert: „Ich schreibe in einem Haus, in dem meine Eltern abwesend sind.“

Dieudonné Niangouna lud das Publikum mit seinem Monolog „Attitude Clando“ nachts in den Garten der Maison Jean Vilar zu einer assoziationsreichen Reise ein, die nach Europa führte und die Perspektive eines illegalen Einwanderers unsentimental analysierte. Neben der Erzählkunst und dem Sprachwitz bleibt vor allem der zum Sprechen gebrachte Ort in Erinnerung: Der Künstler steht während einer Stunde fast reglos inmitten eines schwelenden Kohlekreises und ist nur durch den Mondschein sichtbar. Handelt es sich um einen Teufelskreis? Kann aus der verbrannten Erde neue Hoffnung wachsen? Oder ist es der Künstler, der letztlich – ähnlich wie Vilar vor seinem Schminktisch im Papstpalast – vor der Außenwelt für einen Moment „geschützt“ ist?