

Zwischen Hölle und Paradies

Avignon 2008: ästhetische und politische Standpunkte

Stefan Tigges*



Avignon blickt in diesem Jahr auf ein erfolgreiches und zunehmend international vernetztes Kunstfestival zurück, in dem sich die Kunstformen weiter entgrenzen. Der diesjährige Gastkünstler Romeo Castellucci setzte mit seiner Dante-Trilogie einen beeindruckenden Höhepunkt und faszinierte das Publikum.

Die Idee, den Leiter der italienischen Performancegruppe *Societas* Raffaello Sanzio zu einer Beschäftigung mit Dantes „*Göttlicher Komödie*“ nach Avignon einzuladen und ihm für den ersten Teil den Ehrenhof des Papstpalastes zu überlassen, ist ebenso schlüssig wie riskant. Dante Alighieri (1265–1321), der mit seinem 14 000 Verse umfassenden epischen Gedicht den Beginn der italienischen Literatur markiert, spielt im 19. Gesang auf Bertrand de Got an, der später als Papst Clemenz V. die Abspaltung von Rom motivierte und für den Aufschwung Avignons sorgte, der sich unter seinem Nachfolger mit dem Bau des Papstpalastes fortsetzte. Ist die Relektüre eines poetischen Weltepos eine ideale Ausgangsposition für ein Festival, seinen historischen Raum neu zu befragen? Oder ein künstlerisches Himmelfahrtskommando, da der aus der bildenden Kunst stammende Regisseur erklärte, dass er seine Theaterarbeit weder als Lektüre noch Kommentar des Dante-Textes verstehe, sich dafür aber unmittelbar mit dem durch die Welten irrenden Dichter identifiziere und zudem kein einziger Vers gesprochen werde?

Bereits das erste Bild von *Inferno*, in dem Castellucci die Bühne betrat, sich dem Publikum programmatisch vorstellte und danach einen Schaumstoffpanzer überzog, um sich anschließend scharfen Hunden auszusetzen, schockierte das Publikum nachhaltig. Ist damit Dante selbst gemeint, der im ersten Gesang in einem dunklen Wald von

einem Luchs, einem Löwen sowie einer Wölfin angegriffen wird, bevor er von Vergil auf seiner Wanderung durch das Jenseits ins Paradies geführt wird? Spielt Castellucci damit grundsätzlich auf die Verletzbarkeit des Künstlers an oder erinnert er an Joseph Beuys, der sich 1974 während einer Aktion drei Tage lang mit einem Kojoten in einem Raum einschloss? Die Nähe und Verweise zur bildenden Kunst werden im Verlauf der Aufführung noch verdichtet, wenn ein Schimmel auftritt, der an eine Aktion von Jannis Kounellis in der *Galleria l'Attico* (1969) erinnert, oder ein Flügel zu Arvo Pärts *Spiegel im Spiegel* in Flammen aufgeht und damit ein mögliches ästhetisches Echo auf Name June Paiks *Global Grove* (2004) inszeniert wird. Die bei Dante auftretenden Maler Giotto und Cimabue werden konsequent durch Künstler des 20. Jahrhunderts ersetzt, deren Arbeiten Castellucci in den Dialog bringt und mit motivischen Splittern aus der „*Göttlichen Komödie*“ kurzschließt. Krachen TV-Geräte vom Dach des Papstpalastes auf die Bühne, kann hier gleichsam Luzifers Fall sowie eine Anspielung auf Warhols Selbstmord- und Katastrophen-Serie gemeint sein, die sich in der heutigen Medien-Hölle nach wie vor ereignet. Nachdem die Tonspur durch zerberstendes Metall und quietschende Reifen Warhols „*car crash*“ zitiert hat, steigt der Popart-Prophet selbst aus einem Autowrack, um sich anschließend mehrfach vom Autodach zu stürzen.

* Dr. Stefan Tigges ist Theaterwissenschaftler und freier Kritiker. Er lebt in Villeneuve-lès-Avignon.

Eindringlicher geraten die Momente, in denen Castellucci die Schauspieler aus der Masse der Statisten löst und in mehreren, Grauen erweckenden Szenen das Tor zur danteschen Hölle plastisch aufreißt.

Im zweiten Teil (*Purgatorio*), der in einer Meschalle stattfindet, wird das Publikum mit einem hyperrealistischen Guckkasten-Bühnenraum konfrontiert, dessen Wohnungsinterieur durch einen Gazevorhang schimmert und an Edward Hoppers einsame Bildräume denken lässt. Castellucci lenkt hier die Aufmerksamkeit vor allem auf das Unsichtbare, verflüssigt die Grenzen zwischen Realität und Imagination und sendet den sich fortsetzenden Horror als akustischen Alptraum ins Publikum. Ein Junge kommt aus der Schule, klagt über Kopfschmerzen, hat kaum Hunger und noch weniger Lust seine Schulaufgaben zu machen. Nachdem sich seine Mutter um ihn gekümmert hat, beschäftigt sich der Sohn mit einem Spielzeugmonster, das später überdimensional wieder erscheint. An Motorengeräuschen erkennt er seinen heimkehrenden Vater und hört einen klaffenden Hund. Als der Vater ferngesehen hat, geht er in das für das Publikum unsichtbare Kinderzimmer, misshandelt seinen Sohn und setzt sich vor das Klavier im Wohnzimmer. Kurz danach folgt ihm der Sohn, setzt sich auf den Schoß des Vaters und erklärt ihm mit ruhiger Stimme, dass nun alles vorbei sei und er sich nicht beunruhigen solle. Gegen Ende verdeckt eine sich drehende Scheibe das Interieur, auf die eine mystische Unterwasserfauna, amorphe Monster sowie eine Bambuswüste projiziert werden. Aus diesem Höllenkreis, der sich in eine fluide, bedrohlich tönende Erdkugel verwandelt, treten schließlich wieder Vater und Sohn hervor. Es hat jedoch ein Rollentausch stattgefunden: Der spastisch zuckende Sohn legt sich auf seinen mittlerweile verkrüppelten Vater ...

Im dritten Teil (*Paradies*), der tagsüber als Installation in der *Eglise des Célestins* zu sehen war, begegnet Castellucci Dante nun unmittelbar. Der Besucher blickt durch einen Kreis, der in eine schwarze Stoffwand geschnitten ist, in einen lichtdurchfluteten und bewässerten Raum, in dem der verbrannte Flügel aus der Hölle zu schweben scheint. Schuld, Endlichkeit und erlittene Qualen sind überwunden. Das ewige Licht, das hier zu

leuchten scheint, lässt den Betrachter entsprechend dem 33. Gesang in sich ruhen und erfasst ihn so, „*dass man unmöglich je aus freiem Willen von ihm sich weg zu anderem Anblick wendet*“.

Hybride Kunstformen

Beispiele für die zunehmende Kunstformenentgrenzung und wachsende Nähe des Theaters zur bildenden Kunst waren auch die Arbeiten von Heiner Goebbels und Kris Verdonck. Die in der *Chartreuse* in Villeneuve-lès-Avignon gezeigte performative Installation „*Stifters Dinge*“, in der das Publikum in eine faszinierende audiovisuelle Landschaft versetzt wurde, in der unter anderem mehrere Klaviere, karge Äste und drei Wasserbassins eine Hauptrolle spielten und in der Performer sowie Musiker abwesend waren, setzte zahlreiche Referenzen und sinnliche Assoziationen frei, die mit Schreib- und Tonspuren Adalbert Stifters, Claude Lévi-Strauss', Malcom X' sowie Johann Sebastian Bachs zu ästhetischen Erfahrungsräumen konfiguriert wurden. Die vom Publikum und der französischen Presse bewunderte Maschinenkunst interessierte gerade deswegen, da sie sich der Idee der Repräsentation entzog, das Publikum mit einer offenen Dramaturgie zur Mitkomposition im Raum und in der Zeit herausforderte und radikal auf eine Hierarchisierung der Theatermittel verzichtete.

Am gleichen Ort thematisierte der junge flämische Künstler Chris Verdonck (*1974) in „*Variation IV*“ in Form eines begehbaren Installations-Parcours das Verhältnis von Mensch und Maschine aus unterschiedlicher Perspektive immer wieder neu, wobei das Grundmotiv der menschlichen Technologieabhängigkeit, Isolation und Einsamkeit in den sieben Räumen erfahrbar wurde. Während das Publikum in der ersten Station „*Box*“ in einen Raum geleitet wird, Schutzbrillen erhält, von einer Lichtinstallation geblendet wird und dabei Textsplitter Heiner Müllers hört, wird in „*Heart*“ eine mit einem Kabelstrang verbundene hilflose Performerin nach 500 über Ton verstärkten Herzschlägen immer wieder an die Wand katapultiert. In „*Duet*“ hängt dagegen ein Paar in einem abgedunkelten Raum in der Schwerelosigkeit

und wird dabei von einer Maschine in seinen Bewegungen gesteuert. „In“ zeigt als Kontrast einen Mann, der minutenlang in einer mit Wasser gefüllten Vitrine steht und dessen Atmung über das Sauerstoffgerät vom Publikum als Klanglandschaft wahrgenommen wird. Die letzte Station „Rain“, in der Feuertropfen in ein Bassin prasseln, verweist sowohl auf die poetisch aufgeladene Idee der Reinigung und Rettung als auch auf die Umweltverschmutzung oder christliche Vorstellung der Apokalypse, die bereits in „Box“ anklang.

Medien- und Machtdiskurse

Der Leiter der *Toneelgroep Amsterdam* Ivo van Hove übersetzte Shakespeares „*Corolian*“, „*Julius Caesar*“ sowie „*Antonius und Cleopatra*“ in „*Tragedies romaines*“, die bereits im Rahmen der Wiener Festwochen gastierten, radikal in die heutige Medienlandschaft. Sechs Stunden lang bewegte sich das faszinierte Publikum gemeinsam mit dem hervorragenden Ensemble in einer Art umfunktionierten Fernsehstudio, um den kriegerischen Ereignissen und Machtkämpfen an unterschiedlichen Schauplätzen live zu folgen. Dabei konnten sich die Zuschauer vor zahlreichen Bildschirmen inmitten der Schauspieler in couchartigen Sitzgruppen platzieren, sich an Bars stärken, in der Medienabteilung Zeitungen lesen, die aktuellen Schlagzeilen und Todeszeitpunktprognosen der Figuren auf Tafeln verfolgen, im Internet surfen und aus unterschiedlichen Perspektiven erleben, wie in den Haupt- und Nebenschauplätzen die politischen Systeme und Gesellschaftsformen kippen und die Korruption sowie Intrigen ausufern. Politik, so die Botschaft, ist eine zutiefst menschliche Angelegenheit, die Wahrheit jedoch nur in Räumen zu finden, die von der Politik noch nicht vollends besetzt sind.

Das österreichisch-französische Performer-Kollektiv *Superamas* thematisierte in „*Empire (Arts & Politics)*“ die Schlachten von Essling (1809) und Aspern in Form eines nachgestellten Filmdrehsets auf offener Bühne. Die Inszenierung überblendete multiperspektivisch die Sprachen der Propaganda, um diese mit der heutigen Unterhaltungsindustrie zu kontextualisieren. Durch das ästhe-

tische Aufbrechen des fiktional-dokumentarischen Ansatzes und einer reflexiven Dekonstruktion der Rekonstruktion der französisch-österreichischen Geschichte gelang es der Aufführung, die Produktion von Kriegsbildern kritisch zu hinterfragen und in die Leeräume der „Gesellschaft des Spektakels“ vorzudringen.

Während Guy Cassiers nach „*Mefisto for ever*“ (siehe *Dokumente* 5/2007) seine Herrschaftstrilogie mit „*Wolfskers*“ und „*Atropa*“ überzeugend fortsetzte, die Beziehungen zwischen Kunst und Macht untersuchte und in seinem letzten Teil einen Bogen von der Schlacht um Troja zum Irak-Krieg spannte, inszenierte der Franzose Stanislas Nordey Falk Richters „*Das System*“. Der mehrteilige Werkzyklus, der durch Tagebuchauszüge des jungen deutschen Autors und Regisseurs autoreflexiv aufgeladen wurde, war in seiner Gesamtheit noch nie in Frankreich zu sehen und ist als eine Analyse von Kriegs-, Medien- und Wirtschaftssystemen im Zeichen der Globalisierung zu lesen. Der Zyklus beeindruckte das Publikum sowohl durch seine aktuelle politische Sprengkraft als auch durch die szenische Realisation, in der Nordey unter anderem auf Formen des Agitprop setzte, aber in dialogischen und monologischen Passagen auch einen lyrischen Grundton erzielte.

Thomas Ostermeiers mit dem Athener Festival und der Berliner Schaubühne koproduzierter „*Hamlet*“, der gleich an fünf Abenden im Papstpalast zu sehen war, stellte sich – obwohl vom jungen Publikum zum Teil hysterisch aufgenommen – als ein kurzatmiges, unfertiges und effektüberladendes Action-Spektakel heraus, das in fragwürdiger Weise auch noch von *Arte* live übertragen und als Theaterevent gefeiert wurde. Der ehemalige *artiste associé* und Dauergast des Festivals setzte 2004 am gleichen Ort einen radikal zeitgenössischen *Banlieue-Woyzeck* in Szene verkörpert seitdem aus französischer Sicht fälschlicher Weise das junge, avancierte deutsche Regietheater. Er griff in seiner zweieinhalbstündigen Aufführung auf eine neue Bearbeitung des Schaubühnen-Hausautors Marius von Mayenburg zurück, der das Original fahrlässig plakativ überschreibt und dabei die poetische Matrix praktisch eliminiert. Trotz eines energetischen Ensembles, in dem Lars Eidinger (Hamlet) und Judith Rosmair (Ophelia, Gertrud)

hervorzuheben sind, und eines funktional durchdachten Bühnenraums (Jan Pappelbaum), der sich erstaunlich gut in den Ehrenhof integrierte, lief die Aufführung frühzeitig ins Leere, was vor allem an willkürlich zitierten Regiemitteln, der fehlenden eigenen Form, den überzogenen Slapstick-Szenen und dem Verlust des Textgehaltes lag. Das Stück wird an eine Festtafel verlegt, an der sowohl die Trauer- als auch Hochzeitsgäste bei Tütenwein und Dosenbier zusammenkommen und durch einen Gaze-Vorhang von einem Torfboden getrennt sind, auf dem einige Schlüsselszenen spielen. Ostermeier, der konsequent die Perspektive Hamlets wählt und den auffällig handlungsunfähigen jedoch geilen Prinzen mit einer Videokamera ausstattet, damit dieser sein Gesicht als Landschaft auf den Vorhang vergrößern oder seine Mitmenschen heranzoomen kann, scheitert gerade daran, dass die künstlichen scharfen oder grobkörnigen Bilder lediglich die Oberfläche der entleerten Aufführung widerspiegeln, die Figuren in der clip-artigen Sequenzcollage mit ihren seelischen Entwicklungen aber nur Behauptung bleiben.

Autobiographische Abdrücke

Poetischer erwiesen sich dagegen die Arbeiten von Joel Pommerat und François Tanguy. Der Autor und Regisseur Pommerat reduzierte in „*Je tremble (1 & 2)*“ die Theaterfiktion und hinterfragte fragmentartig Szenen des menschliche Scheiterns. Dabei drangen die Darsteller, die zumeist hinter einem Gaze-Vorhang und einem Conferencier auftraten, der das Publikum durch die Scheinwelt des Cabaret führte, mit ihren Erfahrungen tragisch in die gesellschaftlichen Realitäten vor. Tanguy, der mit seinem *Théâtre du Rideau* „*Ricecar*“ zeigte, sampelte in einem dichten akustischen Bilderreigen unter anderem literarisch-poetische und musikalische Fetzen von Walser, Pound, Kafka, Büchner, Dante, Beethoven, Verdi, Eisler, Rihm und Kurtág und bewegte sein Ensemble traumwanderlich durch die mehrschichtigen Echoräume, um das Publikum zu freien Assoziationen einzuladen.

Ähnlich melancholisch aber ästhetisch viel zeitgenössischer erwies sich Philippe Quesnes „*La*

Mélancolie des dragons“, in der der bildende Künstler mit Freunden und seinem Hund aufgrund einer Autopanne in einer verschneiten Kunstlandschaft stecken bleibt, aus dem Anhänger mit einfachsten Mitteln einen Erlebnispark im Hof des Cölestinerklosters zaubert und dabei leise und (selbst-)ironisch Tendenzen der zeitgenössischen (Performance-)Kunst reflektiert.

Lola Arias und Stefan Kaegi schickten in „*Airport Kids*“ sieben 9–14-jährige Kinder einer internationalen Schweizer Schule auf eine autobiographische Expedition, in der die Protagonisten von ihrer nomadenhaften Transit-Existenz berichteten. Dabei wurde deutlich, wie ihre kulturellen Identitäten und (Fremd-)Sprachen in den wechselnden Ländern jeweils verschwimmen.

Die Auseinandersetzung mit der Interkulturalität spielte auch in den bejubelten Arbeiten von Wadjdi Mouawad und Sidi Larbi Cherkaoui eine zentrale Rolle. Der libanesische, zwischen Kanada und Frankreich arbeitende Autor, Regisseur und zukünftige Gastkünstler des Festivals berichtete in einer zweistündigen Soloperformance von seinen (fiktiven) Kindheits- und Exilerfahrungen sowie dem Verlust seiner Heimatsprache und stellte sich dabei dem Publikum auf eine sehr persönliche, poetische Weise auch als Schauspieler vor. Demgegenüber suchte der flämische Choreograph den tänzerischen Austausch mit Karate praktizierenden, chinesischen Shaolin-Mönchen und trat inmitten aller Akrobatik als sensibler choreographischer Dialogpartner hervor.

Dass Valérie Dréville als diesjährige zweite Gastkünstlerin mit ihrer Claudel-Arbeit, Dante-Lektüre und Hommage an Jean Vilar etwas im Schatten von Roméo Castellucci stand und Mathilde Monniers tänzerische Kooperation mit dem französischen Popsänger Philippe Katerine während dreier Abende im Papstpalast zu einem medienwirksamen, künstlerisch aber leider viel zu wenig thematisierten Desaster wurde, tut dem Erfolg des Festivals, das in diesem Jahr auf eine exzellente Auslastung von 93 % und über 130 000 Eintritte zurückblicken kann, keinen Abbruch: *Le Monde* attestierte dem jungen Leitungsteam Hortense Archambault und Vincent Baudriller in ihrem fünften Jahr zu Recht einen künstlerischen Reifeprozess und einen „*grand millésime*“.