



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Inszenierung von Schmerz und Gewalt
bei Romeo Castellucci“

Verfasserin

Kristin Wehrkamp zu Höne

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Januar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.- Prof. Dr. Monika Meister

Danksagung

Für die unkomplizierte Betreuung dieser Arbeit und den motivierenden Zuspruch im Entstehungsprozess danke ich Ao. Univ.- Prof. Dr. Monika Meister.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern und meiner Familie, für die unendliche Geduld und Kraft, die sie mir gegeben haben, um mein Studium zu absolvieren.

Ein herzliches Dankeschön möchte ich meinen Freunden Manuel Corn, Anna Laner, Sigrid Gruber und Valerie Seufert aussprechen, für ihre mühevollen Korrekturarbeiten und den großartigen moralischen Beistand.

Für ihre stets motivierenden und optimistischen Worte seit nunmehr 25 Jahren sei Sonja Prinz gedankt.

Ohne die Unterstützung all dieser Menschen hätte ich es nicht geschafft!

Gender Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Romeo Castellucci und die <i>Societas Raffaello Sanzio</i>	4
1.1. Castellucci ein Ikonoklast? Rezeption seiner Arbeiten	6
1.2. Das Verhältnis von Bild und Theater bei Castellucci	9
1.3. „Das Haus muss brennen“ - Dekonstruktion von Text	12
2. Schmerz und Gewalt	16
2.1. Die physische und psychische Notwendigkeit von Schmerz	17
2.2. Bedeutung von Schmerz für die Erkenntnis	18
2.3. Ästhetik des Schmerzes	20
3. Romeo Castelluccis Interesse am Schmerz	23
3.1. Castellucci und die Tragödie	24
3.2. „Theater der Grausamkeit“ - Castellucci in der Tradition von A. Artaud	29
4. Analyse <i>Inferno/ Purgatorio</i>	35
4.1. Versuch einer Einordnung nach Hillaert und Crombez	35
4.2. Inhalt <i>Inferno</i>	37
4.3. Inhalt <i>Purgatorio</i>	40
4.4. Inhalt <i>Paradiso</i>	42
4.5. Mittel der Schmerzinszenierung	43
4.5.1. Tier	43
4.5.2. Maschine	47
4.5.3. Sprache	51
4.5.4. Bühnenarchitektur	56
4.5.5. Individuum versus Gemeinschaft	60
4.6. Weitere Mittel der Schmerzinszenierung	64
4.6.1. Körper	64
4.6.2. Blick	69
4.6.3. Anonymität	72
4.6.4. „Ästhetik des Verschwindens“	77

5. Ästhetische Erfahrung	82
5.1. Schmerz und visuelle Wahrnehmung.....	84
5.2. Schmerz und auditive Wahrnehmung	85
5.3. Schmerz und taktile & olfaktorische Wahrnehmung	90
6. Wirkung und ästhetisches Denken	94
7. Schlussbetrachtung	99
Bibliographie	103
Medien	106
Online - Quellen.....	106
Abstract.....	109
Curriculum vitae	111

Einleitung

Meine Faszination für Romeo Castellucci begann auf den Wiener Festwochen 2008, als ich zum ersten Mal eine Inszenierung des italienischen Regisseurs sah. Es handelte sich dabei um *Purgatorio*, ein Stück, das von dem grausamen Missbrauch eines Kindes handelt. Obwohl ich nicht immer im Stande war, das gesamte Bühnengeschehen in Bedeutung oder Sinn für mich zu überführen, schien es doch so, als ob mir auf eine andere Art und Weise etwas übermittelt wurde, das in meinem Inneren etwas berührte. Ich begriff, dass die Arbeit Castelluccis eine andere Form der Wahrnehmung und eine andere Form der Reflexion in mir freisetzte, aber ich wusste nicht, welcher Art diese Form war. Es scheint auf den ersten Blick unwissenschaftlich sich einer Arbeit wie der Castelluccis anzunähern, indem man mit der Beschreibung seiner Empfindungen beginnt, doch dort wo sich der Inhalt eines Werkes einer festlegenden Interpretation entzieht, beginnt der Betrachter zu beschreiben. Auch der Theaterwissenschaftler Woulter Hillaert schildert diese Erfahrung: „The only way to talk about them is in terms of the technical or abstract principles they are based upon.“¹

Die starke Wirkung, die von Castelluccis Inszenierungen ausgeht, beruht auf der Präsenz aller ästhetischen Mittel, die das Theater aufbringen kann, sodass die Sinne der Zuschauer angeregt werden. Nicht selten überstrapaziert Castellucci dabei die sinnliche Aufnahmefähigkeit des Zuschauers, indem er sein Publikum mit aggressiven Licht- und Soundeffekten bis an körperliche Schmerzgrenzen heranführt.

Auch inhaltlich sind Castelluccis Inszenierungen durch Darstellungen von Schmerz und Gewalt geprägt und die Figuren auf seiner Bühne kämpfen mit sich und ihrer Existenz bis zum Rande ihrer Auflösung. Seine Inszenierungen sind geprägt von Körpern, die „deformiert, ‘de-artikuliert’, ‘de-figuriert’, verschoben, extrem, am Rande der Norm, des ‘Natürlichen’“² erscheinen. Schmerz wird somit am Körper der Darsteller sichtbar und am eigenen Körper des Zuschauers erfahrbar und stellt daher ein absolut persönliches und unmittelbares Erlebnis dar.

¹ Hillaert, Woulter/ Thomas Crombez, „Cruelty in the theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, Lecture delivered at the conference on *Tragedy, the Tragic, and the Political*, Leuven, 24. 3. 2005.

<http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/inthewet/castelluci.pdf> Zugriff: 5.1.2015, S. 3.

² Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin: Alexander 2013, S. 606.

Diese Arbeit soll untersuchen, wie abseits von diesen individuellen Erfahrungen, die Darstellung von Schmerz in Castelluccis Arbeiten als eine Strategie betrachtet werden kann. Welche Inhalte transportiert der Regisseur mit der Darstellung von Schmerz? Welche Fragen wirft er auf und inwiefern verwendet er dafür die Inszenierung von Schmerz und Gewalt?

Anhand ausgewählter Beispiele aus Castelluccis Inszenierung der *La Divina Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso* frei nach Dante Alighieri, die 2008 auf dem Theater Festival d'Avignon Premiere feierte, wird nach dem Wesen des Schmerzes in dieser Arbeit gefragt. Einzelne Szenen sollen im Hinblick auf ihre Schmerzdarstellung einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Zunächst werde ich auf die Person Romeo Castellucci und seine Company, die *Societas Raffaello Sanzio*, eingehen, um seinen künstlerischen Werdegang nachzuzeichnen. Wie gestaltet sich seine Herangehensweise an seine Arbeiten und welche Fragen wirft er auf?

Danach folgt eine kurze Einführung in den Begriff des Schmerzes. Es soll die physische und psychische Relevanz von Schmerz für den Menschen vorgestellt werden sowie seine unterschiedlichen Bedeutungsebenen, die er für jeden Einzelnen einnehmen kann. Zudem wird nach einer eigenen spezifischen Ästhetik des Schmerzes gefragt und in weiterer Folge inwieweit diese Ästhetik für die Kunst von Nutzen sein kann.

Im darauffolgenden Kapitel soll Romeo Castelluccis Interesse am Schmerz erläutert werden, mit einem besonderen Fokus auf seinen Bezug zur griechischen Tragödie, welche sich für eine Auseinandersetzung mit Schmerz und Gewalt besonders eignet. Zudem werden die starken Parallelen zwischen Romeo Castelluccis Arbeiten und Antonin Artauds Theorie über ein *Theater der Grausamkeit* aufgezeigt.

Die Inszenierung der Trilogie von Dantes *Göttlicher Komödie* erscheint als Untersuchungsmaterial besonders geeignet, da sich *Inferno* und *Purgatorio* sowohl in ihrer Bühnenästhetik, als auch in ihrer dramaturgischen Konzeption, sehr unterscheiden und somit einen weiten Einblick in die unterschiedlichen Arbeitsweisen Castelluccis gewähren. Während sich Kapitel fünf eher auf inhaltliche Motive der Schmerzdarstellung konzentriert, wird in Kapitel sechs noch einmal zusätzlich untersucht, wie Castellucci den Schmerz für den Zuschauer sinnlich und somit körperlich erfahrbar macht. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese sinnlich

wahrnehmbaren Mittel eine ästhetische Erfahrung im Zuschauer auslösen können, um darüber hinaus zu einer Form des ästhetischen Denkens beim Publikum zu führen.

Zum Schluss wird dann überprüft, wie das ästhetische Denken zu einer Auseinandersetzung mit den von Castellucci aufgeworfenen Fragen anregt.

Recherchiert man zu Romeo Castellucci, so scheint es auf den ersten Blick nicht besonders viel Literatur zu geben. Bald stellt sich aber heraus, dass dies nur auf theaterwissenschaftliche Texte im deutschsprachigen Raum zutrifft. Gemessen an seinem Bekanntheitsgrad und seinem internationalen Ruf als einer der innovativsten Regisseure unserer Zeit, hat sich die Theaterwissenschaft hierzulande vergleichsweise wenig mit ihm beschäftigt. Anders sieht dies im englischen, französischen und natürlich italienischen Sprachraum aus. So gibt es beispielsweise das Buch zur Company *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*,³ in dem von Joe Kelleher und Nicholas Ridout Texte, Briefe und Interviews mit den Gründungsmitgliedern der Gruppe zusammengetragen wurden. Dieses Buch erschien auf Italienisch und Englisch.

Castellucci selbst verfasste einige theatertheoretische Texte, jedoch nur auf Italienisch und Französisch. Weitaus mehr als die Theaterwissenschaft scheint sich die internationale Presse mit dem Italiener beschäftigt zu haben. Hier findet man eine Fülle von Interviews, TV-Beiträgen und Kritiken zu seinen Inszenierungen. Möchte man sich die Arbeiten von Castellucci auf DVD ansehen, ist die Wahl beschränkt und das Material schwer zugänglich. Es gibt eine Edition des Zyklus der *Tragedia Endogonidia* (2002- 2004) sowie eine Aufzeichnung von Arte der *La Divina Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso*, die auf dem Festival in Avignon entstand und nur über Frankreich zu ordern ist. Diese Aufzeichnung⁴ dient als Grundlage für die vorliegende Diplomarbeit.

³ Castellucci, Claudia/ Romeo Castellucci / Chiara Guidi/ Joe Kelleher/ Nicholas, Nicholas, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London: Routledge 2007.

⁴ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, Regie: Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio, nach Dante Alighieris *Die Göttliche Komödie*, Festival d'Avignon, FR Mitschnitt vom 12.07.2008; 2x DVDs, Arte 2009.

1. Romeo Castellucci und die *Societas Raffaello Sanzio*

Romeo Castellucci wurde 1960 in Cesena, Italien, geboren und studierte zusammen mit seiner Schwester Claudia Castellucci an der Akademie der Schönen Künste in Bologna Malerei und Bühnenbild. Zusammen mit Chiara Guidi gründeten sie 1981 die Theatergruppe *Societas Raffaello Sanzio*.⁵ Was die Mitglieder dieser Company eint, ist ihr Interesse für das Theater als Summe aller Künste und deren Möglichkeit, dennoch zu einer Einheit zu verschmelzen. Sie sind auf der Suche nach der ureigenen Sprache des Theaters und erforschen, „what might recur, persist and endure in a human civilisation.“⁶

Ihre Aufgabenbereiche in der Gruppe sind oftmals nicht klar abgegrenzt, da sie sich mit allen Aspekten der Inszenierung gleichermaßen auseinandersetzen. Sowohl die Geschwister Castellucci als auch Chiara Guidi arbeiten an Einzelprojekten wie z.B. dem „Kinderstück“ *Buchettino*⁷ (1995), ebenso entstehen semi-inszenierte Konzerte, kreiert von dem Komponisten Scott Gibbons und Chiara Guidi⁸ mit Videomaterial von Romeo. Kommen sie als Gruppe zusammen, gibt es jedoch unterschiedliche Schwerpunkte, an denen jeder einzelne arbeitet:

„Romeo takes care of the direction, the staging, the lights, the sound, the costumes and the graphic design of the books. Chiara prepares the voice and speech, and writes musical scores; she has also created an experimental theatre school for infants. Claudia at times takes care of movement and writes some of the dramatic text; she has also founded a school for young people interested in the problem of representation.“⁹

Zunächst fand die Gruppe in den 1980er Jahren noch wenig Beachtung, allerdings erfolgte bereits 1987 eine Einladung zur *documenta* nach Kassel.¹⁰ Sollten sie einen ersten „Durchbruch“ der Gruppe festmachen, so würden Joe Kelleher und Nicholas Ridout in ihrem Buch, das sie zur Company herausgegeben haben, von der Produktion *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992) sprechen. Dieses Stück ist eine Version von Shakespeares Hamlet mit hinzugefügtem Material von Saxo

⁵ Vgl.: Tilmann, Christina, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, in: *Foreign Affairs Magazin*, Berliner Festspiele 2012, https://www.berlinerfestspiele.de/media/2012/foreign_affairs/fa12_interviews/fa12_interview_castellucci.pdf Zugriff: 05.01.2015, n. pag.

⁶ Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 16.

⁷ Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 17.

⁸ Vgl.: Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 19.

⁹ Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 5.

¹⁰ Vgl.: Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 606.

Grammaticus, welches zum ersten Mal im Rahmen der Wiener Festwochen 1992 präsentiert wurde. Die Produktion wurde immer wieder bis Ende 2000 gezeigt, so unter anderem in einem Fußballstadion von Bari.¹¹ Das Jahr 1992 bedeutete aber nicht nur den Durchbruch für die Gruppe, sondern sie fand auch in Cesena ein Zuhause im *Teatro Comandini*, das von nun an feste Spiel- und Probenstätte für die Company werden sollte.¹²

Mit Scott Gibbons bekam die *Societas Raffaello Sanzio* professionellen musikalischen Zuwachs. Der amerikanische Komponist ist auf elektroakustische Musik spezialisiert und prägt von nun an die Arbeiten Romeo Castelluccis mit seinen Soundkulissen maßgeblich. Die erste Zusammenarbeit fand zu *Il Combattimento* (2000)¹³ statt.

Auf der Theater Biennale in Venedig 2005 zeichnete Romeo Castellucci als Direktor verantwortlich und auf dem Festival d'Avignon 2008 war er als *artiste associé* engagiert.¹⁴

Das *Teatro Comandini* wurde dann 2006 zum Austragungsort des Festivals *Incunabula*, bei dem verschiedene internationale Gruppen zu sehen waren.¹⁵

„The idea of using the Comandini as a resource for supporting and developing other people's work is clearly an important one for the company, even as they continue to develop their own work on several fronts. The inclusive nature of the event, like the Venice Biennale, reflects the way in which a variety of nontheatrical art practices continue to appeal to and influence the work and imagination of the company.“¹⁶

Den Austausch mit anderen Gruppen und Künstlern betrachtet Castellucci als sehr wertvoll und sucht ihn bewusst. Er sieht ihn als Bereicherung für die eigene Arbeit und als Inspirationsquelle. Zudem hilft die Auseinandersetzung auch immer, das eigene Werk noch besser zu verstehen und ihm näher zu kommen:

„[...] it is very important to understand your own work through how others view it. Meeting other people is absolutely fundamental. Depending on the country, there are still a lot of differences in the public and the artists' attitudes.“¹⁷

¹¹ Vgl.: Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 14.

¹² Vgl.: Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 16.

¹³ Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 14.

¹⁴ Vgl.: Castellucci, Romeo/Guy Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, Avignon: Editions Universitaires d'Avignon 2012, S. 121.

¹⁵ Vgl.: Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 18.

¹⁶ Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 18.

¹⁷ Castellucci/Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 111.

Dem nicht genug, gibt es in Cesena ganz in der Nähe zum *Comandini* ein weiteres Theater, das *Teatro Alessandro Bonci*, ein altes, aus dem 19. Jahrhundert stammendes Theater mit dem dafür typischen Parterre und den Logen. Hier veranstaltet die *Societas Raffaello Sanzio* Preview-Vorstellungen, um ihre Arbeiten in einem eher konventionellen Theaterraum vorzubereiten und zu überprüfen. Manche Produktionen der Company werden dann auch in das Abonnement-Programm des Theaters mit aufgenommen und so kommen auch einige Abonnement Zuschauer ins *Comandini*.¹⁸ Dies scheint ein Gewinn für die Gruppe zu sein, auch wenn Castellucci selbst dem Abonnement-System der institutionalisierten Häuser äußerst kritisch gegenübersteht:

„Das institutionalisierte Theater ist tot, komplett tot. Es ist in einem Kreislauf eingeschlossen, dazu gehören der Austausch zwischen den Häusern und das ganze Abonnement System. Das Abonnement System ist der Friedhof des Theaters. Der Vorwurf an uns lautet: ‘Ah, sie machen Theater – Kultur für die Elite!’ Das ist typisch für die Kritik von rechts, die alles weggewischt hat. Das ist die großartige Entschuldigung der Rechten, ‘Sie machen Kultur für die Elite!’ - und das rechtfertigt dann eine regelrechte Zensur. Das ist die Realität mit der wir es zu tun haben, aber da hilft nur eins, nämlich arbeiten, sich absolut konzentrieren. Das ist unsere Art zu rebellieren, unsere Form des Widerstandes, uns auf die Arbeit zu konzentrieren, Punkt!“¹⁹

1.1. Castellucci ein Ikonoklast? Rezeption seiner Arbeiten

Spricht man über Romeo Castelluccis Arbeiten oder sieht sich die Rezensionen an, wird schnell klar, dass sein Theater polarisiert. Es gibt Castellucci-Verehrer und Verächter, jene, die ihn für den großen Neuerer des Theaters halten und andere, die ihm Ketzerei und Blasphemie vorwerfen. Letzteres trat besonders in der Inszenierung *Sul concetto di volto nel figlio di Dio/ Über das Konzept des Angesichts von Gottes Sohn* (2010) auf, durch die sich im Besonderen religiös-konservative Gruppen verletzt und angegriffen fühlten, da er eine riesige Nachbildung eines Jesus-Porträt von Antonello da Messina durch Kinder mit Spielzeuggranaten zerstören ließ. Der Aufruhr war so groß, dass er mancherorts zu einem regelrechten Theaterskandal führte und Aufführungen in Frankreich zum Teil nur unter Polizeischutz ablaufen konnten. Der Berliner Erzbischof Rainer Maria Kardinal Woelki äußerte sich zur Inszenierung, ohne sie je gesehen zu haben: „Ich verurteile es, dass das, was Menschen aus ihrem Glauben heraus wichtig

¹⁸ Vgl.: Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 18- 19.

¹⁹ *Frischer Wind im Papstpalast*, Regie: Nicolas Klotz, FR 2013, TV-Ausstrahlung, Arte 13.07.2013.

und heilig ist, in dieser Weise durch den Dreck gezogen wird. Das ist unanständig. Es gibt keinen Grund, sich etwas anzusehen, was nur der Provokation dient.“²⁰

Castelluccis Theater ist bekannt für seine Bestrebungen nach Wahrhaftigkeit und in Interviews betont er, dass das Theater für ihn ein Ort der Spiritualität sei.²¹ Daher liegt es auch nicht in seinem Interesse, mit seinen Stücken zu provozieren, wie Kardinal Woelki es ihm unterstellt.

„Ja, für mich sind solche Diskussionen aufschlussreich, welche Gedanken auftauchen, die ganz anders sind als meine eigenen. Für mich ist das Zuhören wichtig. Ich will ja nichts erklären. Aber ich muss sagen, die Emotionen sind fundamentaler Teil bei der Aufnahme meiner Arbeiten, aber das Moment einer Provokation ist überhaupt nicht mein Anliegen.“²²

Diese Äußerung zeigt, dass der italienische Regisseur nicht bewusst oder aktiv Provokationen sucht, sich jedoch auch nicht daran stört, wenn entsprechende Reaktionen auftreten. Er sieht den Aufruhr um seine Stücke vielmehr als Indikator dafür, dass er den richtigen Fragen nachgespürt hat; dass er dort angesetzt hat, wo noch Diskussionsbedarf besteht.

„Ich kann nicht sagen, dass mir das gefallen hat, aber es war richtig, dass es passiert ist. Ich habe über die Reaktionen keine Kontrolle, das ist nicht meine Sache. Aber wenn es passiert, zeigt es doch, dass die Fragestellung richtig war, dass sie an gewisse Dinge gerührt hat.“²³

Abgesehen von der medialen Furore, die Castelluccis Stücke begleiten, fordert er sowohl Theaterwissenschaftler als auch Theaterkritiker immer wieder heraus, das, was sie in seinen Arbeiten zu sehen bekommen, auch zu benennen. Da seine Inszenierungen bewusst viel Spielraum für Interpretationen lassen, werden seine Stücke meistens nur in ihrer Form beschrieben und der Zuschauer bleibt oft mit seinen Eindrücken auf sich allein gestellt zurück.

Häufig ist die Rede von Castelluccis „ikonoklastischem Theater“²⁴, manche nennen ihn auch den „Hieronymus Bosch des Theaters“ oder einen „postdramatischen

²⁰ <http://www.bild.de/regional/berlin/theater/vatikan-protestiert-gegen-skandalstueck-im-hau-22964432.bild.html>. Zugriff: 07.01.2015.

²¹ Vgl.: <http://tv.orf.at/groups/kultur/pool/castellucci>. Zugriff: 06.05.2014.

²² <http://orf.at/festwochen/stories/2228712/>. Zugriff am 05.01.2015.

²³ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.

²⁴ Vgl.: Wesemann, Arnd, „Tanz aus der Zukunft“, *ballettTanz*, März 2003, S. 60.

Bilderschamanen“.²⁵ Der Begriff des Ikonoklasten, also des Bilderstürmers, scheint mit dem hohen Ausmaß an Bildern von Gewalt und Schmerz zusammenzuhängen, die er auf der Bühne kreiert. Aber nicht nur diese von ihm erstellten Bilder des Schreckens, auch bereits existierende Bilder, wie das Jesus-Porträt, finden keine Schonung.

Dass er als Ikonoklast bezeichnet wird, ist ihm bewusst, sein Ansatz liegt aber nicht in einer Zerstörung von Bildern, sondern vielmehr im Hervorrufen neuer Bilder. Dabei folgt er einer gewissen Tradition, in der seine Bilder eher klassischen Ursprungs sind, als aus unserer medialen Welt entnommen. Es sind religiös und mythologisch geprägte Bilder, die nicht mehr unseren bekannten Sehgewohnheiten entsprechen und wie aus einer anderen Zeit anmuten.

„Trotzdem bin ich kein Bilderstürmer. Ich arbeite in Wirklichkeit mit ganz klassischen Darstellungsformen. Es ist nicht meine Absicht mit der ursprünglichen Bilderwelt zu brechen. Ich folge ihr viel mehr - suche nach ihr. Der Schöpfer der Aufführung ist gewissermaßen der Zuschauer selbst, während er sie sich ansieht [...]. Ganz allein in Konfrontation mit diesem ästhetischen Erlebnis das manchmal zu einer spirituellen Erfahrung werden kann.“²⁶

Er spricht also dem Bild eine eigene Kraft zu – nämlich die, selbst seinen Weg zum Betrachter zu finden. Den tatsächlichen Ort der Aufführung sieht er erst in der Konfrontation des Zuschauers mit dem Bild und dem daraus resultierenden ästhetischen Erlebnis gegeben. Wenn er hier von der Schöpfung der Aufführung durch den Zuschauer spricht, so sind damit die Bilder, die im Inneren des Zuschauers entstehen, gemeint.

Im Jahr 2013 wurde Romeo Castellucci auf der Biennale Venedig mit dem Goldenen Löwen für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Die Begründung der Jury lautete: „‘für seine Fähigkeit, eine neue Sprache für die Bühne zu schaffen, die Theater, Musik und die Bildhauerei ineinander verwebt.’ Mit seinen Arbeiten habe er ‘uns in parallele Welten transportiert und uns dann zurückgebracht, um auf unsere eigene Welt zu schauen – und sie verändert vorzufinden’.“²⁷

In der Begründung der Jury spiegelt sich wider, dass Castelluccis Arbeiten immer eine Veränderung des Blickwinkels, der Betrachtungsweise, zugrunde liegt, und genau das

²⁵ Strecker, Nicole, „Die Transzendenz des Körpers“, in: *Programmheft Wiener Festwochen 2013*, n. pag.

²⁶ *Oper: Wagners "Parsifal" in Brüssels*, Regie: k.A., TV Ausstrahlung, Arte, Erstausstrahlung:

04.02.2011, gesehen auf: <http://videos.arte.tv/de/videos/oper-wagners-parsifal-in-brussels--3693098.html>. Zugriff: 06.05.2014.

²⁷ Strecker, "Die Transzendenz des Körpers", n. pag.

ist es, was er sich selbst von seinen Arbeiten wünscht und erwartet. Sie sollen einen Anstoß für eine andere Betrachtungsweise geben.²⁸

Durch seine dekonstruktive Ästhetik, die auch vor der Sprache keinen Halt macht und sie auf ein Minimum reduziert, fällt gar der Ausdruck des „Logoklasten“²⁹. Sei es nun der Titel des Ikonoklasten oder Logoklasten – beides beinhaltet ein Zerstören von etwas bereits Bestehendem. Ein Zerstören eines Bildes oder ein Zerstören der Sprache. Die Ursache für diese Bezeichnungen ist in der meist brutalen Ästhetik von Castelluccis Inszenierungen zu suchen und so konfrontiert er den Zuschauer immer wieder mit der Dekonstruktion uns vertrauter und menschlicher Strukturen:

„Vor 17 Jahren verfolgte er in seiner Version von Shakespeares *Julius Cäsar* die Sprache bis zu ihrem organischen Ursprung zurück. Immer wieder sind es der menschliche Körper, dessen Grenzen und Gebrechlichkeit, die die Überlegungen und Entscheidungen des Regisseurs beeinflussen.“³⁰

1.2. Das Verhältnis von Bild und Theater bei Castellucci

Spricht man von Romeo Castelluccis Werdegang als Theaterregisseur, so wird in einem Atemzug seine Herkunft aus der Bildenden Kunst genannt. Die Tatsache, dass er über diesen Weg zum Theater gekommen ist, scheint in Anbetracht seiner bildgewaltigen Inszenierungen nicht unwesentlich, denn die Gruppe kreiert auf der Bühne atemberaubende Bilder mit allen Mitteln, die das Theater aufbringen kann. Der Begriff des Bildes muss hier allerdings weit gefasst werden und schließt nicht nur das Bühnenbild, sondern auch die oft choreographierten Bewegungen der Darsteller, die Inszenierungen ihrer Körper und die eindringlichen Soundlandschaften von Scott Gibbons mit ein. Castellucci selbst hält nicht viel von einer Unterteilung der verschiedenen Künste und möchte sich selbst und seine Arbeit nicht in Kategorien eingeordnet sehen. Stattdessen empfindet er das Theater als ein Zusammentreffen aller Künste:

²⁸ Tilmann, "Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant", n. pag.

²⁹ Mundt-Espín, Christine, „Von 'pulp' bis 'postdramatisch': Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes Divina Commedia (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, in: *Dante Alighieri und sein Werk in Literatur, Musik und Kunst bis zur Postmoderne*, Hg. Klaus Ley, Tübingen: Narr Francke Attempto 2010, S. 33.

³⁰ Wach-Koma: 'Orfeo Ed Euridice' bei den Wiener Festwochen, Regie: Barbara Pichler-Hausegger, Kultur Montag, TV-Beitrag, ORF 05.05.2014.

„Es fällt mir schwer vom Verhältnis zur bildenden Kunst zu sprechen, denn ich denke nicht in diesen Begriffen. Für mich ist Theater ein Teil der visuellen Kunst, der arte visiva. Ich nehme diese einzelnen Kunstformen nicht so sehr als unterschiedlich ausgeprägte Sprachen wahr. [...] Für mich gibt es keinen Widerspruch zwischen Theater und bildender Kunst.“³¹

So weit gefasst, wie seine Ansicht über die verschiedenen Künste, so muss auch seine Auffassung von einem Bild gesehen werden. Denn die Gleichwertigkeit aller Künste spiegelt sich auch in Castelluccis Bildbetrachtung wieder und umfasst, ebenso ein Schmerzbild, wie ein Körperbild oder die Bilder die im Kopf entstehen, wenn man einen Klang hört. Eine ausgezeichnete Definition davon, wie weit der Bildbegriff bei Castellucci gefasst werden muss gibt Denis Leifeld in seinen Untersuchungen:

„Ich gehe von einem Bildbegriff aus, der sich zwischen materiell-externer und immateriell-mentaler Bildlichkeit bewegt. Wenn ich von Bildwelt spreche, meine ich innere, geistige und nur subjektiv wahrnehmbare Vorstellungen, Imaginationen, Assoziationen, Erinnerungen, Ideen, die das Denken und Erfahren prägen. Doch es kann nicht davon die Rede sein, dass eine klare Trennung von materiellen und geistigen Bildern möglich wäre.“³²

Der weitere Bezug zur Bildenden Kunst findet sich dann auch im Namen der Gruppe wieder, die nach dem berühmten Renaissance-Maler Raffael benannt wurde. Für Castellucci sei die Renaissance noch immer die Epoche, der er sich „am nächsten fühle“³³. Wie sehr diese Epoche Teil seiner Arbeiten ist, kann nicht von jedermann sofort erkannt werden. So dienten beispielsweise in seinem Stück *Four Seasons Restaurant* (2012) Bilder von Malern der Renaissance als Vorlage für seine Körperbilder. Die Schauspielerin Silvia Costa beschreibt ihre Erfahrungen mit Castellucci folgendermaßen:

„Das Ganze ist wie ein Gemälde und du bist ein Element dieses Bildes. Der Schauspieler ist nicht wichtiger als das Licht, der Ton. Alle Elemente zusammen genommen machen das Bild aus, aber mit jeweils anderer Energie. Es ist, als würde man modelliert, genau wie Licht und Ton wird auch der Schauspieler wie eine Skulptur modelliert. Das Stück schöpft alle Gesten und Bewegungen aus den Renaissance-Bildern. Ich fühle mich, als würde ich auf der Bühne mit meinen Gesten, mit meinen Händen malen. Als wäre alles Linie.“³⁴

³¹ Schneider, Lena/Frank Raddatz, „Das Haus muss brennen“, *Theater der Zeit*, September 2008, S. 16f.

³² Leifeld, Denis, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, in: *Welt-Bild-Theater. Band 2: Bildästhetik im Bühnenraum*, Hg. Kati Röttger, Forum Modernes Theater, Schriftenreihe/ Band 38, Tübingen: Narr 2012, S. 90.

³³ Strecker, "Die Transzendenz des Körpers", n. pag.

³⁴ *Frischer Wind im Papstpalast*, Regie: Nicolas Klotz, FR 2013; TV-Ausstrahlung, Arte 13.07.2013.

In der Fernsehreportage *Frischer Wind im Papstpalast* von Nicolas Klotz kann man genau beobachten, wie Castellucci die Bilder der Renaissance Maler auf ihre Körperlichkeit hin untersucht und diese Haltungen mit seinen Darstellern wie in einem Tableau Vivant nachchoreographiert.³⁵

Aber auch in der zeitgenössischen Kunst findet Castellucci Vorbilder und Inspiration, so tritt Silvia Costa in *Inferno* als Andy Warhol verkleidet auf. Die Inszenierung *Four Seasons Restaurant* bezieht sich gleich in seinem Titel auf den Maler Mark Rothko, der Anfang der 1960er Jahre einem stetig wachsenden Bilderkonsum, sowohl medial als auch in der Kunst, damit entgegen trat, dass er sich weigerte, seine Bilder dem berühmten Four Seasons Restaurant zu überlassen.³⁶ Der Bezug zur Bildenden Kunst scheint bei der Auseinandersetzung mit Castelluccis Werk auch immer eine gewisse Hilfestellung zu bieten, so werden in der Sekundärliteratur Vergleiche mit Künstlern wie Edward Hopper³⁷ oder Francis Bacon³⁸ gezogen, sogar von einem sich einschleichenden „David Lynchian“³⁹ Gefühl ist die Rede.

Castelluccis Arbeiten liegt eine konkrete Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Bildes zugrunde. Für ihn geht es vor allem um einen bewussten Umgang mit dem Bild. Hier ist er den Überlegungen Mark Rothkos verbunden, dem es nicht um den Inhalt seiner Bilder ging, sondern vielmehr um das ästhetische Erlebnis das sich einstellt, wenn Betrachter und Bild miteinander in Kontakt treten. Diesen Ansatz verfolgt auch Castellucci: „Selbst ein ganz schlechtes Spektakel kann ein Feuer entfachen, denn hier finden Kontakte statt. Theater, es ist ein Spektakel des Kontaktes.“⁴⁰

Zudem stand Rothko, wie schon beschrieben, für eine Auflehnung gegen den Bilderkonsum. Romeo Castellucci reflektiert ebenfalls über dieses Konsumverhalten und nennt es eine „Wüste von Informationen“⁴¹ in der wir uns befinden und in der die Bilder immer mehr in einer Bedeutungslosigkeit verschwinden. „Zu viele Sachen und

³⁵ *Frischer Wind im Papstpalast*, Regie: Nicolas Klotz, FR 2013; TV-Ausstrahlung, Arte 13.07.2013.

³⁶ Tilmann, "Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant", n. pag.

³⁷ Vgl.: Mundt-Espín, „Von 'pulp' bis 'postdramatisch': Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes Divina Commedia (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, S. 35.

³⁸ Vgl.: Brincken, Jörg von, „DVDeformazione Zur ästhetischen Transformation der Tragédia Endogonidia im digitalen Videoformat“, in: *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*, Hg. Stefan Tigges/Katharina Pewny/Evelyn Deutsch-Schreiner, Bielefeld: transcript 2010, S. 365.

³⁹ Laera, Margherita, „Comedy, Tragedy, and 'Universal Structures' Societas Raffaello Sanzio's *Inferno, Purgatorio, and Paradiso*“, *TheatreForum* 2010/ 36, S. 12.

⁴⁰ <http://orf.at/festwochen/stories/2228712/>. Zugriff am 05.01.2015.

⁴¹ <http://orf.at/festwochen/stories/2228712/>. Zugriff am 05.01.2015.

zu viele Bilder – das bedeutet am Ende nichts. Es gibt kein Wort, das rettet, es gibt kein Wort, das Orientierung schafft. Wir sind in einer Wüste. Aber das schafft auch Möglichkeiten.“⁴²

Die Feststellung, dass wir in einer Bilderflut leben, in der das einzelne Bild keinen Wert und keine Aussagekraft mehr besitzt, scheint im ersten Moment pessimistisch. Castelluccis Grundhaltung ist aber dennoch positiv, denn in diesem Zustand des Nichts sieht er eine Chance, es ist die Chance des Wählen-Müssens. Jeder Einzelne muss sich entscheiden, welche Bilder für ihn die richtigen sind, „weil wir den ganzen Tag in einem kontinuierlichen Strom von Bildern ertrinken. Dabei sind das Bilder, die überhaupt nichts mehr sagen, die keine tiefere Bedeutung mehr haben. Die Frage ist doch: Was ist das richtige Bild? Wenn wir wählen müssen, was ist die Wahl? Kultur heißt heute wählen müssen.“⁴³

In dieser Wahl ist laut Castellucci nicht nur die Kultur enthalten, diese Wahl ist auch ein politischer Akt und macht das Theater mit seinen Entscheidungsmöglichkeiten zu einem politischen Ort:

„Vom Wesen ist das Theater zutiefst engagiert, zutiefst politisch, Theater ist an und für sich schon immer politisch. Das Politische liegt in der Struktur, das heißt man muss Entscheidungen treffen. Das Theater zwingt den Zuschauer in gewisser Weise eine Wahl zu treffen, und sich entscheiden ist enorm politisch, vor allem heute, wo wir die Opfer der Entscheidungen anderer sind. Wir werden pausenlos von Bildern überrascht, die wir nicht sehen wollen, aber sehen müssen. Das Theater kann diese Logik unterbrechen, da können wir endlich eine Wahl treffen. Heute zum Beispiel habe ich schon tausende von Bildern gesehen und Informationen bekommen, welche ist die richtige für mich, für mein Leben, für mein Schicksal?“⁴⁴

1.3. „Das Haus muss brennen“ - Dekonstruktion von Text

Hans-Thies Lehmann stellt fest, dass es nicht nur metaphysische Themen sind, die Castellucci bewegen, im Zuge der politischen Auffassung von Theater sind durchaus „auch die aktuellen Themen der Gegenwart präsent: Genderfragen, Kolonialisierung, Religion, der Ausnahmezustand der biopolitisch behandelten Körper.“⁴⁵

⁴² <http://orf.at/festwochen/stories/2228712/>. Zugriff am 05.01.2015.

⁴³ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.

⁴⁴ *Frischer Wind im Papstpalast*, Regie: Nicolas Klotz, FR 2013; TV-Ausstrahlung, Arte 13.07.2013.

⁴⁵ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 608.

Zudem stellt nicht nur die Bildende Kunst für Castellucci und die *Societas Raffaello Sanzio* eine Quelle der Inspiration dar, auch bei den Stoffen, die als Vorlage für ihre Arbeiten dienen, schöpfen sie aus der langen Kulturgeschichte des Westens:

„[V]om Gilgamesch-Epos und der attischen Tragödie über Altes und Neues Testament, Aischylos, Aesop, Dante, Shakespeare, Monteverdi, bis in die Neuzeit, andererseits postulieren sie auch, daß das zum Wachsfigurenkabinett erstarnte Museumstheater die Tragödie degenerieren ließ. Mit einer Schärfe, die sich bewusst auf Artaud beruft, wird dieses Theater von der Gruppe verworfen.“⁴⁶

Dieses Museumstheater bezieht sich auf das von Castellucci abgelehnte institutionalisierte Theater mit seinem Abonnement-System, in dem es nicht genügend Austausch und Neuerungen gibt. Wie eine andere Herangehensweise an diese klassischen Texte aussehen kann, erläutert er im Programmheft der Wiener Festwochen 2009 zu *Purgatorio*. Hierin beschreibt Romeo Castellucci unter der Überschrift „Was ich zu sagen habe“⁴⁷ die *Göttliche Komödie* von Dante als ein „unmögliches“⁴⁸ Werk. Er betont dabei, dass diese Unmöglichkeit ihm gleichzeitig die Freiheit gibt, alles zu tun, was er möchte. Denn in der Unmöglichkeit wird alles möglich gemacht. „Die Größe des Werks geht über das Literarische hinaus“⁴⁹, was bedeutet, dass darin auch die Möglichkeit des Irrens oder Sich-Verirrens enthalten ist.

Hat das Irren jedoch keine Grenzen, so Castellucci, dann besteht es „nur [aus] Intensität und Dauer.“⁵⁰ Erst durch eine Grenze erhält das Irren eine Form und dadurch seine Kraft. Was bedeutet das, wenn das Irren an Grenzen stößt? Es bedeutet, es wird umgelenkt, es prallt ab und verändert seine Richtung. Es lotet die Grenzen aus in alle Richtungen, auch in alle möglichen Denkrichtungen.⁵¹ „Verirren tut not!“⁵² so lautet Castelluccis Devise; im Irren und Verirren besteht die Möglichkeit, neue Wege zu erschließen, denn: „Theater zu machen, heißt jedes Mal sich in Absturzgefahr zu begeben. Inszenieren ist nicht sich zurückzulehnen, sondern jedes Mal die Notwendigkeit einer [sic.] neuen Ausdrucksweise zu finden.“⁵³

⁴⁶ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 605.

⁴⁷ Castellucci, Romeo, „Was ich zu sagen habe“, in: *Programmheft Wiener Festwochen 2009*, n. pag.

⁴⁸ Castellucci, „Was ich zu sagen habe“, n. pag.

⁴⁹ Castellucci, „Was ich zu sagen habe“, n. pag.

⁵⁰ Castellucci, „Was ich zu sagen habe“, n. pag.

⁵¹ Castellucci, „Was ich zu sagen habe“, n. pag.

⁵² Hahn, Thomas, „höllisch“, in: *ballettTanz*, Oktober 2008, S. 59.

⁵³ Hahn, „höllisch“, S. 59.

Dass sich das Theater auf die Literatur, auf das Buch, beziehen muss, sieht er als großes Missverständnis an, denn so wäre das Theater ja dazu verdammt, auf ewig nur „zu illustrieren“⁵⁴. Stattdessen birgt es eine eigene kreative Energie in sich, aus der es schöpfen und eine neue Realität bilden kann. Daher gibt er zu, dass er Dantes Werk weder einer philologischen Untersuchung, noch dem Versuch einer Interpretation unterzogen⁵⁵ und „das Buch nach den ersten Zeilen lieber zugeklappt“⁵⁶ habe. Castelluccis Herangehensweise an die *Göttliche Komödie* zeigt bereits, worauf er sein Interesse gerichtet hat: „Man muss Dante spielen, Dante sein, nicht sein Werk.“⁵⁷ und „Dante sein also. Seine Position einnehmen wie zu Beginn einer Reise ins Unbekannte.“⁵⁸ Ihn interessiert also nicht so sehr, was das Werk bedeutet, sondern, wer die Person Dante war, zu dem Zeitpunkt, als sie die *Göttliche Komödie* geschrieben hat. Mit welchen Fragen der Dichter konfrontiert war, welche nun zu den Fragen des Regisseurs werden und nach der Bedeutung von *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* forschen:

„Was wollen diese Worte von mir, in diesem Augenblick? Wo sind diese Worte für mich – für dich – tagaus, tagein? Wo verstecken sie sich im Laufe der Tage? Wo ist die Hölle? Und wo und was ist das Fegefeuer um vier Uhr nachmittags an einem beliebigen Sonntag? Und wo ist das Paradies im Zimmer jedes Augenblicks? Warum scheinen sie schon ein Urteil zu sein? Und was scheinen sie beurteilen oder verurteilen zu wollen? Unsere einsamen Leben oder das Leben unserer Spezies? Meine Niederlage oder mein Gebet als Künstler oder als Mensch? Oder deine Niederlage, dein Gebet, Zuschauer, in der neuen politischen und religiösen Rolle, die heute unsere tägliche disfunktionale Existenz kennzeichnet: Nämlich den ganzen Tag lang Zuschauer zu sein – praktisch gleichbedeutend mit höllischer Verdammnis –.“⁵⁹

So entlässt Castellucci den Zuschauer mit vielerlei Fragen und einer Aussage, die eine gewisse Provokation beinhaltet. Die Provokation liegt darin, dass er das Publikum in seiner Passivität anspricht. Der Zuschauer kann schon erahnen, dass er in den Inszenierungen von Castellucci stärker involviert werden wird, als ihm vielleicht lieb ist. Die Darstellung von Schmerz und Gewalt wird hierbei eine zentrale Rolle spielen. Den Text aus Dantes *Göttlicher Komödie* wird man allerdings vergebens suchen, denn, um sich von dem Diktat des Textes zu befreien, hat er ihn nahezu vollständig eliminiert:

⁵⁴ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 17.

⁵⁵ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 17.

⁵⁶ Hahn, „höllisch“, S. 59.

⁵⁷ Castellucci, „Was ich zu sagen habe“, n. pag.

⁵⁸ Castellucci, „Was ich zu sagen habe“, n. pag.

⁵⁹ Castellucci, „Was ich zu sagen habe“, n. pag.

„Wenn ich sage, man muss ein Buch sehr gut kennen, bevor man es schließt, bedeutet das: Man muss lernen. Man muss seine Kenntnisse vertiefen und wirklich bis auf den Grund vordringen. Danach muss man alles vergessen und eine Art der Amnesie leisten. Das Vergessen vernichtet die Schrift nicht. [...] Es gibt einen schönen Satz von Kafka: ‘Nur wenn ein Haus brennt, kann man die Struktur sehen, die es aufrechterhält oder trägt.’ Also muss man die Häuser verbrennen, um mit ihrer Struktur zu arbeiten.“⁶⁰

Romeo Castellucci gibt an, dass er immer mit dem Titel einer Arbeit beginnt und dieser in der Folge eine Art Leitmotiv darstellt, das durch die Inszenierung führt. Begriffe wie Hölle, Fegefeuer und Paradies sind jedermann bekannt, denn alle Menschen haben mit diesen Worten ihre ganz eigenen Erfahrungen gemacht. Dies sind intime Erfahrungen, die von Person zu Person unterschiedlich sein können. Daher muss eine universelle Form gefunden werden, anhand derer jedermann Hölle, Fegefeuer und Paradies mit seinen eigenen Erfahrungen assoziieren kann.⁶¹ „I like to think about more universal structures, which would be able to speak to a Chinese person or to a Brazilian person.“⁶² Diese allgemeinen Formen sind daher auch nicht mehr abhängig von Sprache und Text. Sie formen vielmehr ihre eigene Sprache, die auf der Basis des Körpers beruht.

⁶⁰ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 17.

⁶¹ Vgl.: Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 3f.

⁶² Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 14.

2. Schmerz und Gewalt

Wir alle kennen Schmerz, jeder Mensch hat schon Schmerzerfahrungen erlebt und unter Schmerzen sind wir auf diese Welt gekommen. Bei letzterem wird uns aber die Erinnerung daran erspart. Schmerz ist ein stark erfahrbare Phänomen unseres Körpers und losgelöst von Geschlecht, Herkunft, und Kulturkreis. Überall auf der Welt empfinden Menschen Schmerz – er ist somit universell – gleichzeitig ist Intensität und Ursache für eine Schmerzerfahrung von Person zu Person unterschiedlich und kann von vielseitigen Faktoren abhängen – daher ist Schmerz absolut subjektiv. Er hat vielseitige Ausprägungen und ebenso viele Bedeutungsebenen für den Menschen.⁶³

Wenn im Folgenden der Schmerz thematisiert wird, so muss man die Gewalt und das Leiden immer mitdenken. Natürlich kann Schmerz von Gewalt losgelöst sein und muss nicht immer zwangsweise eine Gewaltausübung als Ursache haben. Aber man kann festhalten, dass wiederum die Ausübung von Gewalt immer zu einer Form von physischen oder psychischen Schmerzen führt. Außerdem ist Schmerz gerade in seiner Unabwendbarkeit zutiefst gewaltsam, denn der Schmerz kann so sehr das Leben beeinträchtigen und bestimmen, dass man hier durchaus von einer Beherrschung durch den Schmerz sprechen kann. Iris Hermann fasst dies treffend zusammen: „Schmerz ist zugleich das Sichtbarmachen der Gewalt und das Leiden an ihr.“⁶⁴

Ist nun im Weiteren die Rede von Schmerz, so muss man eine Unterscheidung treffen zwischen Schmerz und Schmerzen, denn laut Sigrid Weigel beschreiben Schmerzen physische Symptome – man hat Schmerzen – Schmerz im Singular hingegen bezeichnet vielmehr einen Zustand. Weigel hält fest, dass die Art und Weise wie wir über Schmerz sprechen und mit ihm umgehen stark von unserer kulturellen Prägung abhängt.⁶⁵ Gerade in der westlichen Welt ist diese Auffassung von Schmerz besonders durch den christlichen Glauben geprägt worden, indem wir die Passion Christi als ein sinnvolles Leiden erachten, das uns von unseren Sünden erlösen sollte. Der Glaube an das Leiden, die Wundmale und Auferstehung Christi können daher eine „spirituelle Sichtweisen auf

⁶³ Vgl.: Meyer, Anne-Rose, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 11.

⁶⁴ Hermann, Iris, „Gewalt als Schmerz“, in: *Kunst - Macht - Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, Hg. Rolf Grimminger, München: Wilhelm Fink 2000, S. 60.

⁶⁵ Vgl.: Weigel, Sigrid, „Homo dolens. Der Schmerz als bedeutungsgebendes Vermögen“, in: *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Hg. Eugen Blume/ Annemarie Hürlimann/ Thomas Schnalke/ Daniel Tyradellis, Köln: Dumont 2007, S. 281.

den Schmerz“⁶⁶ eröffnen. In der Pietà findet sich dann nach Weigl ein fließender Übergang von den physischen Schmerzen zum psychischen Schmerz.⁶⁷ In der Leidensgeschichte Christi spiegelt sich ein ganz konkretes Bedürfnis des Menschen wider, nämlich das, Gott unmittelbarer zu erfahren. Da der Mensch als Ebenbild Gottes betrachtet wird, ist es naheliegend, dass Gott in Gestalt seines menschgewordenen Sohnes erscheint. Indem die Fähigkeit zur Schmerzempfindung ein „grundlegendes *humanes* Vermögen“⁶⁸ darstellt, wird auch Gott unmittelbar fassbar für den Menschen.⁶⁹ In dieser christlichen Auffassung von Schmerz ist zu erkennen, dass wir ein Leiden nur dann akzeptieren können, wenn wir darin eine Sinnhaftigkeit sehen.

2.1. Die physische und psychische Notwendigkeit von Schmerz

Auf physiologischer Ebene ist Schmerz als Warnsignal für den Organismus gedacht, um ihm Fehlfunktionen oder Verletzungen des Körpers mitzuteilen und eine Schonung zu veranlassen. Schmerz ist in dieser Funktion absolut sinnvoll und stellt eine Selbsterhaltung des Menschen dar.⁷⁰ Diese Sinnhaftigkeit bezieht sich allerdings nur auf akute Schmerzen, wohingegen chronische Schmerzen zermürbend und quälend auf den Menschen wirken und auf Dauer großen Einfluss auf seine Psyche nehmen können. Diese Form von Schmerz erscheint somit wenig sinnvoll.⁷¹ Wenn die Schmerzmeldungen das Gehirn erreichen, können sie die Wahrnehmung beeinflussen, indem sie zu erhöhter Aufmerksamkeit und Wachheit animieren.⁷²

Auf psychologischer Ebene betrachtete Sigmund Freud den Schmerz als ebenso sinnvoll für die Entwicklung der Psyche des Menschen. Das allumfassende Ich könne erst durch die Erfahrung der Schmerzen zu dem „enger und schärfer umgrenzten Ich-Gefühl der Reifezeit“⁷³ verschmelzen. Dadurch konnte dem Schmerz auch hierin eine

⁶⁶ Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 12.

⁶⁷ Vgl.: Weigel, „Homo dolens. Der Schmerz als bedeutungsgebendes Vermögen“, S. 287.

⁶⁸ Weigel, „Homo dolens. Der Schmerz als bedeutungsgebendes Vermögen“, S. 282.

⁶⁹ Vgl.: Fuhrmann, Wolfgang, „Musik und Schmerz“, in: *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Hg. Eugen Blume/ Annemarie Hürlimann/ Thomas Schnalke/ Daniel Tyradellis, Köln: Dumont 2007, S. 276.

⁷⁰ Vgl.: Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 11f.

⁷¹ Vgl.: Meyer, Helge, *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 124.

⁷² Vgl.: Meyer, *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*, S. 125.

⁷³ Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders.: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturhistorische Schriften*, 8. Aufl. Frankfurt a.M.: 2003, S. 34f. zit. n.: Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 13.

Sinnhaftigkeit gegeben werden, da er somit wesentlicher Teil einer Erkenntnisfunktion ist.⁷⁴

2.2. Bedeutung von Schmerz für die Erkenntnis

Auf diese nähere Eingrenzung des Ichs, von der Freud spricht, geht auch Rolf Grimminger ein, wenn er feststellt: „Gewalt [...] sei ein kreativer Akt der Selbsterzeugung“⁷⁵, denn Schmerz lenkt den Blick auf den Körper und dessen Bedeutung für uns. Was fehlt diesem Körper? Wie ist er beschaffen? Warum ist er so beschaffen? Diese Reflexion über die Körperlichkeit führt zu einer Bewusstwerdung des Mensch über seine Endlichkeit:

„Schmerz erzeugt Selbstreferenz (genau das ist sein biologischer Sinn): Er wirft den Leidenden auf sein Selbst zurück, er setzt Grenzen zwischen ihm und der Welt, wo Freude, Liebe entgrenzen und man ‘die Welt umarmen könnte’. So ist Schmerz die erste und harte Schule der Subjektivität.“⁷⁶

Die Lust beflügelt also den Menschen und lässt ihn sich selbst vergessen, der Schmerz hingegen weiß ihn schroff zurück auf seine körperliche Bedingtheit, auf die Grenzen seiner Belastbarkeit und die Tatsache seiner Endlichkeit. Schmerz stellt somit einerseits eine Möglichkeit dar, den Menschen über seinen physischen Zustand zu informieren und ihm seine Körperlichkeit bewusst zu machen. Andererseits kann dieses Bewusstsein aus psychologischer Sicht zu einer weiteren Reflexion über die eigene Existenz und die der Menschen im Allgemeinen führen. Schmerz ist daher ein Initiator zur Auseinandersetzung mit philosophischen und psychologischen Fragen.⁷⁷

Die möglichen Antworten, die auf diese Fragen gegeben werden, sind so zahlreich wie die Fragen selbst, denn Schmerz ist seinem Wesen nach von einer hohen Symbolkraft. Unterschiedliche akustische und visuelle Zeichen, die von ihm ausgehen, werden je

⁷⁴ Vgl.: Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 13.

⁷⁵ Grimminger, Rolf, „Der Tod des Aristoteles“, in: *Kunst - Macht - Gewalt, Der ästhetische Ort der Aggressivität*, Hg. Rolf Grimminger, München: Wilhelm Fink, 2000, S. 17.

⁷⁶ Fuhrmann, Wolfgang, „Musik und Schmerz“, S. 274.

⁷⁷ Vgl.: Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 11.

nach Kultur und Erfahrungen des Empfängers divers gewertet⁷⁸. Anne-Rose Meyer fasst die verschiedenen Interpretations- und Bedeutungsebenen des Schmerzes zusammen:

„Seine Funktion rückt vielmehr die conditio humana ins Blickfeld, die Interdependenz von Körper, Psyche und Kultur: Schmerz gilt - je nach kulturhistorischem Kontext - als Warnung, Strafe, Prüfung, Opfer, Mittel zur seelischen Läuterung; als philosophisch-religiöse Herausforderung, moralisches Problem, als Möglichkeit zur Selbsterfahrung, Selbstvergewisserung und -erkenntnis. Kurz: als Ereignis, dem keine eindimensionale Deutung gerecht wird.“⁷⁹

Gerade weil sich Schmerz solch einer verallgemeinernden Deutung entzieht, ist auch der Schmerz anderer für uns niemals unmittelbar zu erfahren.⁸⁰ Wir begreifen, was es für den Anderen bedeutet, Schmerzen zu haben, aber welcher Art diese sind, können wir nicht erfassen. Nur der eigene erlebte Schmerz wird vollkommen unmittelbar erfahren, lässt sich aber ebenso für andere nicht mitteilen. Warum jedoch ist Schmerz so schwer kommunizierbar? Eine Antwort findet sich bei Elaine Scarry, die feststellt: „Der körperliche Schmerz ist nicht nur resistent gegen Sprache, er zerstört sie; er versetzt uns in einen Zustand zurück, in dem Laute und Schreie vorherrschen, deren wir uns bedienten, bevor wir sprechen lernten.“⁸¹ Warum sich der Schmerz jeglicher Form der sprachlichen Äußerung entbehrt erklärt Scarry damit, dass physischer Schmerz in der Regel kein Objekt hat, auf das er sich beziehen kann. Der Mensch ist es gewohnt, seine Gefühle auf etwas zu richten, sie für jemanden oder etwas zu entwickeln, beim Schmerz ist dies jedoch nicht der Fall und es gibt keinen Adressaten. Man muss an dieser Stelle wieder physischen Schmerz von psychischem Schmerz unterscheiden, denn der psychische Schmerz habe laut Scarry sehr wohl einen Referenten.⁸²

Trotz der Schwierigkeiten, die eine Vermittlung mit sich bringt, ist dies kein Hindernis für die Kunst, eine Auseinandersetzung und Darstellung mit Schmerz und Gewalt zu wagen, denn Schmerz stellt immer eine Möglichkeit dar, „Emotionen zu erregen und die Sympathien des Rezipienten zu lenken.“⁸³ In der Regel wird dieses Lenken von Emotionen und Sympathien vom Künstler bewusst genutzt. Wenn durch die Emotionen auch eine eventuelle, ablehnende Haltung gegenüber einer Schmerzdarstellung

⁷⁸ Vgl.: Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 25.

⁷⁹ Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 17f.

⁸⁰ Vgl.: Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 15.

⁸¹ Scarry, Elaine, *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 13.

⁸² Vgl.: Scarry, Elaine, *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1992, S. 14.

⁸³ Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 25.

hervorgerufen wird, so ist dies einkalkuliert oder sogar als Provokation bewusst in Kauf genommen.

2.3. Ästhetik des Schmerzes

Es ist allgemein bekannt, dass Gewalt und Schmerz ein immer wiederkehrendes Motiv der Kunst sind. Karl Heinz Bohrer versucht in seinem Artikel *Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?* darzulegen, dass Gewalt nicht nur inhaltlich ein Motiv der Kunst ist, beispielsweise zur Auseinandersetzung mit Gewalt innerhalb von Gesellschaft und Leben, sondern auch ein ästhetisches Ausdrucksmittel für den Künstler.⁸⁴ Er bringt hierzu Beispiele aus der griechischen Tragödie, der Renaissance, aus Shakespeares Dramen und Kafkas Werken. Seine Erläuterungen bleiben allerdings an der Oberfläche, da er lediglich feststellt, wie sehr Ästhetik und Gewalt in diesen Beispielen miteinander verschmelzen, ohne die spezifische Qualität einer Gewaltdarstellung als ein ästhetisches Mittel zu benennen. Bohrer kommt über diese Feststellung der Verschmelzung, wie beispielsweise hinsichtlich der Sprache der *Orestie*, „in der der Inhalt des grauenhaft Gewalttägigen verschmilzt mit der Form eines ‘schönen Bildes’“⁸⁵, nicht hinaus. Dies macht deutlich, wie schwer es scheinbar ist, eine Ästhetik des Schmerzes einzugrenzen.

Einfacher ist dem beizukommen, wenn man wie Anne-Rose Meyer den Schmerz vom Standpunkt der Ästhetik, also der Wissenschaft der sinnlichen Wahrnehmung⁸⁶, her betrachtet, in welcher sie ihm eine „Schlüsselstellung“⁸⁷ zuweist. Schmerz ist also ein körperlicher und seelischer Zustand, der sich sinnlich vermitteln lässt. Auch Catherine Nichols stellt fest, dass bei einer *Ästhetik des Schmerzes* die *aisthesis*⁸⁸ und somit die Empfindung im Vordergrund stehe. Im Weiteren bezieht sie sich auf Gilles Deleuze, welcher der Ansicht war, dass äußere Kräfte auf den Körper einwirken müssen, um die

⁸⁴ Vgl.: Bohrer, Karls Heinz, „Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?“, in: *Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*, Hg. Christoph auf der Horst, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 21.

⁸⁵ Bohrer, „Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?“, S. 26.

⁸⁶ Vgl.: Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 29.

⁸⁷ Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 29.

⁸⁸ Vgl.: Nichols, Catherine, „Den Schrei malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der zeitgenössischen Kunst“, in: *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Hg. Eugen Blume/ Annemarie Hürlmann/ Thomas Schnalke/ Daniel Tyradellis, Köln: Dumont 2007, S. 218.

Empfindungen direkt über das Nervensystem zu übertragen.⁸⁹ Diese Empfindungen wirken somit unmittelbar auf den Betrachter ein und benötigen nicht zuerst eine Dechiffrierung durch den Verstand. Hier sei kurz auf Romeo Castellucci verwiesen, der genau diesen kürzesten Weg der Vermittlung für seine Inszenierungen anstrebt:

„Die Idee einer präsentischen Rohwahrnehmung ohne Umwege über das Bewusstsein existiert auch bei Castellucci. Sein Plädoyer für die Tragödie als unmittelbarste aller Theaterformen setzt auf die Fähigkeit des Nervensystems, auf externe Stimuli noch vor deren Bewusstwerdung zu reagieren. Außerdem fügt er hinzu, der gesamte Körper, nicht nur das Auge werde durch die Szene affiziert.“⁹⁰

Wie um dies zu bestärken, hält auch Nichols fest, dass das Auge als am wenigsten geeignet scheint, diese Empfindsamkeit zu wecken. Daher muss nach anderen Strategien zur Übertragung gesucht werden, „etwa durch Einbeziehung temporaler Elemente oder Ausweitung des Werks in den Raum, durch Einbeziehung oder Ausschluss des Narrativen, Insistieren auf eine partizipatorische Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter und so weiter.“⁹¹

Vielleicht liegt die Problematik einer Ästhetik des Schmerzes aber auch darin, dass dieser immer dazu tendiert, Formen aufzulösen. In dem Moment, in dem Schmerz in unser Alltagsleben einbricht, löst er alle bestehenden Ordnungen auf. Kunst jedoch bedarf „eines Mindestmaßes an Form“⁹². Allerdings wird dem Schmerz innerhalb eines Kunstwerkes eine ästhetische Funktion zugewiesen, diese Funktionalität führt den Schmerz wiederum zurück in eine Form.⁹³ Somit liegt vielleicht die spezielle Ästhetik des Schmerzes nicht zuerst in der Form seiner Darstellung, sondern vielmehr in seiner ästhetischen Funktionalität. Welcher Art könnte diese Funktion sein?

Rolf Grimminger geht davon aus, dass der Schmerz auch ohne spezielle Form eine Empfindung auslösen könne:⁹⁴ „Das Geschehen der Gewalt enthält eine Faszination der Unmittelbarkeit, der Authentizität, die allen Vermittlungsformen der Kunst mehr oder

⁸⁹ Vgl.: Nichols, „Den Schrei malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der zeitgenössischen Kunst“, S. 218

⁹⁰ Brincken, Jörg von, „DVDeformazione Zur ästhetischen Transformation der Tragedia Endogonidia im digitalen Videoformat“, S. 365f.

⁹¹ Nichols, „Den Schrei malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der zeitgenössischen Kunst“, S. 218.

⁹² Kremer, Detlef, „Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon“, in: *Kunst - Macht - Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. Hg. Rolf Grimminger, München: Wilhelm Fink 2000, S. 211.

⁹³ Vgl.: Kremer, „Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon“, S. 211.

⁹⁴ Vgl.: Grimminger, „Der Tod des Aristoteles“, S. 22.

minder fehlen muß [...]"⁹⁵ Was Grimminger hier beschreibt ist die Wirkung, die die Schmerzdarstellung erzielt. Es erscheint naheliegend, dass diese Wirkung wesentlicher Bestandteil der ästhetischen Funktion von Schmerz ist. Wie bereits festgestellt wurde, lässt sich der Schmerz anderer nicht unmittelbar erfahren, die Kunst jedoch findet ihre Mittel, um Schmerz darzustellen. Die Wirkung dieser Vermittlung kann den Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugen. Dennoch bleibt ein Mittler zwischen uns und dem Schmerz eines Anderen zwischengeschaltet.⁹⁶ Wenn bei Grimminger und auch bei Nichols die Rede von Unmittelbarkeit ist, so beziehen sie sich genau auf diese Wirkung des vermittelten Schmerzes auf den Rezipienten. Der Schmerz wird vermittelt, seine Wirkung ist jedoch Unmittelbarkeit.

In dieser vermittelten Unmittelbarkeit liegt eine wesentliche Funktion, um beispielsweise im Theater die Trennung zwischen Zuschauer und Bühne aufzuheben. Dieser Unmittelbarkeit ist es zu verdanken, dass Empfindungen direkt im Zuschauer geweckt werden können. ohne zunächst ihren Weg über das rationale Denken zu gehen. Unmittelbarkeit ist auch ein wesentlicher Bestandteil der Inszenierungen Castelluccis, worauf noch einmal im Kapitel 8. Bezug genommen wird.

⁹⁵ Grimminger, „Der Tod des Aristoteles“, S. 19.

⁹⁶ Vgl.: Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 11.

3. Romeo Castelluccis Interesse am Schmerz

Romeo Castelluccis Interesse für den Schmerz zeigt sich auf vielfältige Art, so beschäftigte er sich bereits mit Leopold Von Sacher Masoch, zu dem er eine Inszenierung erarbeitete.⁹⁷ Von Sacher Masoch wurde mit seiner Literatur, die sich mit Gewalt, Macht und Abhängigkeitsverhältnissen auseinandersetzte, zum Namensgeber des Masochismus.⁹⁸ Immer wieder werden Castelluccis Arbeiten auch in Zusammenhang mit dem Künstler Francis Bacon gebracht, der für seine Auseinandersetzung mit körperlichem Schmerz und einem scheinbar sinnlosen Leiden bekannt war.⁹⁹ Die Literatur, die Castellucci als Ausgangspunkt seiner Inszenierungen wählt, ist von zahlreichen Werken geprägt, in denen Folter, Schmerz, Gewalt, Macht und Krieg wesentliche Bestandteile sind, so beispielsweise die *Genesis* oder das *Gilgamesch-Epos*, aber auch zahlreiche Tragödien wie *Julius Cäsar*, *Orestie* oder *Hamlet*.

Das vorangegangene Kapitel hat erläutert, welche Möglichkeiten sich aus einer Darstellung von Schmerz und Gewalt ergeben können. Für Castellucci, der bekannt ist für sein Bestreben nach Wahrhaftigkeit, stellen Schmerz und Gewalt Mittel dar, um seinen metaphysischen Fragen auf den Grund zu gehen. Dabei ist ihm bewusst, dass seine Vorgehensweise mit diesen Mitteln, im etymologischen Sinn, als durchaus radikal gewertet werden kann, da es immer „um die Suche nach der Wurzel (radice) geht, die dann aus noch größerer Tiefe gezogen werden kann. [...] Mit Wurzel meine ich wahrscheinlich etwas, das den Koordinaten der Tradition meines, deines Körpers ähnlich ist.“¹⁰⁰

Auch wenn Castellucci der Ansicht ist, dass Gewalt Teil des Theaters sei und durchaus auf die Bühne gehöre, betont er selbst Gewalt zu verabscheuen. Dennoch sieht er Gewalt auf der Bühne wie einen „homöopathischen“¹⁰¹ Effekt, denn sie würde hier in Form einer Darstellung auf gewisse Art und Weise gebannt. Das bedeutet, dass die

⁹⁷ Vgl.: Bent, Eliza, „Romeo Castellucci. The Art of Interruption. An Interview with Italy's premier director“ *American Theatre*, 31/ 1, Januar 2014, S. 69f.

⁹⁸ Vgl.: Bent, „Romeo Castellucci. The Art of Interruption. An Interview with Italy's premier director“, S. 70f.

⁹⁹ Vgl.: Scarlini, Luca, „Das Tragische eröffnet keine Befreiung“, *Theater der Zeit*, Oktober 2005, S. 29.

¹⁰⁰ Pichler, Claudia, „Interview mit Romeo Castellucci“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Bernd Mattheus/Cathrin Pichler, München: Matthes & Seitz 2002, S. 133.

¹⁰¹ Vgl.: Castellucci/Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 109.

Auseinandersetzung mit Gewalt auf der Bühne vorbeugend wirken kann, um zu der Präsenz von realer Gewalt einen anderen Zugang zu erhalten. Im Rahmen einer künstlerischen Darstellung von Gewalt, wird sie somit fixiert, sodass man sich ihr in Form von Reflexion nähern kann.

„In any case, there is always a relationship with the evil in the theatre. Perhaps the theatre was an invention against real violence, against evil [...] I hate evil in general. That's why we like to see it transformed on stage, into something else probably [...]“¹⁰²

Hans-Thies Lehmann beschreibt ebenfalls die Erleichterung, welche durch die Darstellung von Schmerz und Gewalt auf der Bühne hervorgebracht werden kann, denn sie ist an diesem Ort abgesondert vom realen Schrecken, der uns sonst schaudern lässt.¹⁰³

3.1. Castellucci und die Tragödie

„Im Theater entsteht eine nochmal ‘ästhetisierte’ Dimension jener Sphäre, die die Tragödie zur Darstellung bringt: Leiden, Schmerz, Tod, Konflikt, Selbstzerstörung, Scheitern, Untergang, Paradoxie, Undenkbare, Unerträgliches.“¹⁰⁴

Hier fasst Lehmann präzise zusammen, wie die Tragödie seit jeher zutiefst verbunden ist mit all diesen Grausamkeiten. Schon Aristoteles und Platon setzten sich mit dem Schmerz auseinander, kamen aber zu unterschiedlichen Ergebnissen. Während Platon den Schmerz als etwas nicht Darstellungswürdiges erachtete, das die innere Ausgewogenheit des Zuschauers beeinträchtige, sah Aristoteles darin eine Möglichkeit, den Zuschauer emotional zu erregen, und somit eine Katharsis in Gang zu setzen.¹⁰⁵

Während im Theater der Antike die gewaltsamen Szenen noch weitestgehend von der Bühne verbannt waren und man mehr von dem Schrecken sprach, als ihn zu zeigen¹⁰⁶, so vollzog sich im Frankreich des 16. und 17. Jahrhunderts eine Wende, indem die *tragédies sanglantes*, ein *Theater des Schreckens*, vor blutigen und grausamen Exzessen

¹⁰² Castellucci/Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 109.

¹⁰³ Vgl.: Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 76.

¹⁰⁴ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 79.

¹⁰⁵ Vgl.: Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 24.

¹⁰⁶ Vgl.: Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 80f.

auf der Bühne nicht zurückschreckten. Zu jener Zeit galt die Grausamkeit als Hauptkriterium der Tragödie.¹⁰⁷

Angesichts der Möglichkeiten zur Reflexion und Erkenntnisgewinnung durch Schmerz und der hohen Affinität der Tragödie zum Schrecken, verwundert es nicht, dass Castelluccis Interesse so sehr auf diese literarische Gattung gerichtet ist. Dabei wird schon seit längerem der Tod der Tragödie¹⁰⁸ postuliert und es stellt sich die Frage: „How might it be possible to make tragedy today? [T]he company [*Societas Raffaello Sanzio*] once again seem to be avowing an interest in understanding what might recur, persist and endure in a human civilisation.“¹⁰⁹ Es sind wohl auch diese Dinge, die sich wiederholen, standhalten und fortdauern, die Dirk Pilz in *Theater der Zeit* beschreibt, wenn er davon spricht, dass Tragödien keine Heldengeschichten mehr darstellen, sondern „am Ur- und Abgrund des Allzumenschlichen röhren. Was immer das ist.“¹¹⁰

Dieses Allzumenschliche zeigt sich beispielsweise in dem Konflikt und der Ohnmacht, die der Held in Anbetracht seines Schicksals verspürt. Diese Ohnmacht lässt ihn verstummen, er wird sprachlos, weil die Sprache nichts mehr bedeutet und nichts mehr erklären kann.

„[...] Franz Rosenzweig, spricht in *Der Stern der Erlösung* auch von der griechischen Tragödie und sagt etwas, das mich sehr nachdenklich gemacht hat. Er sagt, die griechische Tragödie sei die Kunst des Schweigens. Und das Außergewöhnliche daran ist, dass der tragische Held dieses Schweigen hervorbringt, indem er spricht. Ich finde, das ist ein wunderbarer Widerspruch.“¹¹¹

Um diesen Zustand der absoluten Sprachlosigkeit zum Ausdruck zu bringen, genügt es also nicht, einfach nichts zu tun. Man muss ihn *zeigen* oder verdeutlichen. Dies geschieht in der Tragödie, indem der Held seine Ohnmacht sprachlich formuliert. Wenn dann später der Körper des toten Helden ausgestellt wird, verursacht dies eine Krise, denn der Körper wird Zeichen dafür, dass der Mensch keine Stimme hat im Kräftemessen der Götter, welche über ihn und seinen Leib bestimmen können.¹¹²

Erst durch das Ausstellen des Körpers und den Blick darauf wird eine Reflexion über unsere eigene Gefährdung in Gang gesetzt. Der Körper stellt eine Konfrontation da, ein

¹⁰⁷ Vgl.: Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 281- 283.

¹⁰⁸ Vgl.: Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 576f.

¹⁰⁹ Castellucci/Guidi/Kelleher/Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, S. 15f.

¹¹⁰ Pilz, Dirk, „Die Fratzen des Absoluten“, *Theater der Zeit*, Oktober 2055, S. 20.

¹¹¹ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.

¹¹² Vgl.: Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 177.

Skandalon: „When Castellucci singles out this critical moment to define tragedy, it is clear that he understands theatre as a medium for reflection.“¹¹³ Die Darstellungen von Gewalt und Schmerz, Tod und Grauen in der Tragödie versetzen den Zuschauer zuweilen in tiefe Verunsicherung. Diese Verunsicherung führt zu einer Reflexion über das Sein des Menschen und dessen Verbindung zum Universum.

„Die Tragödie zeigt, evoziert, artikuliert Schrecken, sei es in körperlichen Figurationen, die Schrecken, Schock, Entsetzen manifestieren und/oder auslösen; sei es im Erschrecken, das der tragischen Person zustößt; sei der Schrecken bezogen auf die Situation des Theaters selbst, wenn etwa das factum brutum des Zuschauerseins angesichts von fiktivem Leiden als tief verunsichernd erfahren wird.“¹¹⁴

Für Castellucci stellt die Tragödie einen wesentlichen und prägenden Teil unserer Kultur dar, da sie aber wie ein unbekanntes Objekt im Dunkeln liegt, werden ihre Strukturen nicht wahrgenommen. Sie bleibt schleierhaft, da sie ein Teil von uns ist. Wenn man zu große Nähe zu einem Gegenstand einnimmt, so kann man ihn nicht ganz überblicken. Man muss zunächst Abstand nehmen, um ihn als Ganzes zu erkennen. Daher sehen wir die Strukturen, die die Tragödie in unserer Kultur hinterlässt, nicht, weil sie zu sehr Teil von uns und unserem täglichem Leben sind. Da die Tragödie aber Teil unserer Kultur ist, ist sie somit auch etwas absolut Gegenwärtiges.¹¹⁵

„This is especially true in Western culture, as tragedy doesn't make sense in Eastern cultures. Its movements are simple, but they are carved inside our spirit. Tragedy has shaped Western aesthetics, and one cannot do without it. It is not simply a thing of the past, an archeological relic, it is totally projected into the future. It is inevitable.“¹¹⁶

Aufgrund ihrer Verschmelzung mit der westlichen Kultur ist die Tragödie stark mit Begriffen wie Gemeinschaft und Intimität verbunden.¹¹⁷ Die Idee der Gemeinschaft hat ihren Ursprung in der Tragödie, denn einerseits ist es das Theater selbst, in dem die Menschen zusammen kommen, andererseits repräsentiert der Chor in der Tragödie die Stadt und somit die Gemeinschaft. Für Castellucci hat das Konzept des Zusammenlebens innerhalb einer Gemeinschaft absolute Aktualität:

„This extraordinary idea of an individual dimension that should be shared with others is the incredible invention of tragedy. This concept is particularly connected to the city, as

¹¹³ Hillaert, Woulter / Thomas Crombez, „Cruelty in the theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 6.

¹¹⁴ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 75.

¹¹⁵ Vgl.: Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S.5.

¹¹⁶ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ *Societas Raffaello Sanzio’s Inferno, Purgatorio, and Paradiso*“, S. 14f.

¹¹⁷ Vgl.: Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 5.

if it were an emanation of the theatre. The radical power of the Greek theatre is found in this; It isn't the expression of a frozen past, but of a memory continuously lit up by a certain contemporary light. What is this contemporaneousness? It means living together, now. It's that simple.“¹¹⁸

Andererseits ist die Tragödie auch wie beschrieben in jedem von uns tief verankert, was bedeutet, dass sie auf eine gewisse Weise etwas Intimes darstellt. Mit den metaphysischen Fragen, die Castellucci stellt, tastet er dieses intime Innere des Menschen ab. „‘Intimacy is the keyword that opens the possibility of tragedy for the future.’“¹¹⁹ Es scheint sich zu widersprechen, dass es einmal die Gemeinschaft ist, die die Aktualität der Tragödie ausmacht, ein anderes Mal wiederum die Intimität des Einzelnen. Auch Lehmann spricht von der intimen Darstellung der Menschen innerhalb der Tragödie, für die aber ein dramatischer Knoten ausschlaggebend ist.¹²⁰ Dieser dramatische Knoten ruft das Erleben der Krise hervor, und diese Krise ist in gewisser Weise ein alltägliches Erlebnis, das jederzeit eintreten kann.¹²¹ So ist jedem Menschen das Erleben einer Krise bekannt. Die Krise der Tragödie konfrontiert den Zuschauer mit seinen eigenen Erlebnissen und Erfahrungen, sie spricht ihn in seinen persönlichsten eigenen Gefühlen an, und versetzt ihn in besagte Verunsicherung. Gleichzeitig ist der Zuschauer mit diesen tiefen Empfindungen nicht allein, denn im Theater teilt er sie mit anderen Menschen. Daher schließen sich die Begriffe von Gemeinschaft und Intimität nicht gegenseitig aus, wenn sie genannt werden, um die Aktualität der Tragödie hervorzuheben. Lehmann bringt dies noch einmal auf den Punkt:

„Das absolute Nichts des Todes, seine Leere, Untragbarkeit, Unerträglichkeit, ist radikal ‘eigene’ Erfahrung. Mit ihr konfrontieren wir uns aber im Theater der Tragödie signifikanterweise gemeinsam, *zusammen mit anderen*. Die Lebenserfahrung zeigt, daß der Versuch, sich mit besonders starken Affekten auseinanderzusetzen, zum Zusammenkommen disponiert.“¹²²

Aufgrund dieser Zeitlosigkeit und der Fähigkeit, universale Fragen aufzuwerfen, ist die Tragödie für Romeo Castellucci wie ein „Polarstern“ oder „Fixpunkt“¹²³, denn sie ist „the strongest, deepest, most radical, violent, and striking form ever invented, both from

¹¹⁸ Castellucci/Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 90.

¹¹⁹ Castellucci, Romeo, *Interview*, zit. n.Hillaert/ Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 5.

¹²⁰ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 608.

¹²¹ Vgl.: Pilz, „Die Fratzen des Absoluten“, S. 20.

¹²² Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 174.

¹²³ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n.pag.

the point of view of aesthetics and of human relations. It is the most beautiful and honest thing.“¹²⁴

Dieser Faszination ist es wohl auch zu verdanken, dass der Regisseur gleich einen ganzen Zyklus mit dem Titel *Tragedia Endogonidia* bedachte. „Dieses groß angelegte Tragödienprojekt versteht sich als Forschungsvorhaben über das Wesen der Tragödie und fragt nach dem Tragischen in unserer Zeit.“¹²⁵

Im Titel dieser Inszenierung ist sowohl der Bezug zur Tragödie zu finden als auch das Wort *Endogonidia*. Als endogen wird etwas bezeichnet, das sich aus sich selbst heraus erschafft, so werden z.B. in der Natur Lebewesen bezeichnet, die beide Geschlechtsorgane besitzen und sich somit selbst reproduzieren können. Gleichzeitig zieht dies immer eine Abspaltung oder Trennung von sich selbst nach. Eine endogene Tragödie müsste sich in diesem Sinne aus sich selbst erschaffen oder aus sich selbst heraus erneuern. Diese Erneuerung kann aber im übertragenen Sinn nur stattfinden, wenn sich die Tragödie von sich selbst trennen würde, in diesem Fall: von sich selbst Abstand nehmen würde.¹²⁶ Dieses stetige Schöpfen und Erneuern aus sich selbst heraus sieht Castellucci auch im Wesen des Theaters generell enthalten, denn: „Das westliche Theater hat kein Repertoire, denn es ist seine Natur, eine Kunstform im Zustand kontinuierlicher Veränderung auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu sein. Es ist dazu verurteilt, sich selbst zu überwinden.“¹²⁷ Obwohl das Theater dem Leben so nahe steht, ist sein Fundament der Tod, so Castellucci, und daraus resultiere eine ewige Wiedergeburt.¹²⁸

Woulter Hillaert bezeichnet die *Tragedia Endogonidia* darum als eine „contemporary tragedy“¹²⁹ und hält fest:

„So, the contradiction in the title *Tragedia Endogonidia* is between the death of the tragic hero on the one hand and an eternal self-replication in nature on the other. It's a contradiction between the mortality of a human being and the immortality of the species, combined in one theatre cycle. All eleven episodes of the *Tragedia Endogonidia* show implicit images of birth and death and repetitive reproduction.“¹³⁰

¹²⁴ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno, Purgatorio, and Paradiso*“, S. 14f.

¹²⁵ Scarlini, „Das Tragische eröffnet keine Befreiung“, S. 28.

¹²⁶ Vgl.: Scarlini, „Das Tragische eröffnet keine Befreiung“, S. 28.

¹²⁷ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 20.

¹²⁸ Vgl.: Pichler, „Interview mit Romeo Castellucci“, S. 134.

¹²⁹ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 1.

¹³⁰ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 2.

Abschließend sei noch gesagt, dass die *Göttliche Komödie* von Dante, die Castellucci als Vorlage für seine Trilogie verwendet, auch nur ihrem Titel nach eine Komödie ist. In ihr gibt es zahlreiche Gewaltdarstellungen von Folter und Qualen, die in der Hölle oder dem Fegefeuer stattfinden. Zudem stellen die Komödie und die Tragödie für Castellucci nur zwei Seiten ein und derselben Sache dar:

„Tragedy and comedy are exactly the same thing, they have different masks but they are both answers to the absurdity of life. They question not just the mystery of death, but the reason we were born in the first place. One can laugh about it with comedy, or cry about it with tragedy, but the principle is the same. The problem is *being here*.“¹³¹

3.2. „Theater der Grausamkeit“ - Castellucci in der Tradition von Antonin Artaud

Immer wieder wird Romeo Castelluccis Theater mit seinen radikalen Inszenierungen von Schmerz und Gewalt mit Antonin Artauds Konzept des *Theater der Grausamkeit* verglichen. Auch wenn Castellucci von sich selbst behauptet, kein Artaud-Anhänger im Sinne eines „Artaud-Gläubigers“¹³² zu sein, so gibt es doch starke Parallelen zwischen ihnen.

Artaud kritisierte ein Theater, das den Zuschauer zu einem Voyeur macht und die Sensibilität des Menschen missachtet. Stattdessen wünschte er sich ein Theater, das Herz und Nerven der Menschen wachrütteln sollte. In Zeiten, in denen alles Aufruhr und Unsicherheit bedeutet, so Artaud, bräuchte man ein Theater, das einen unergründlichen Widerhall im Menschen erzeuge.¹³³

Das Bestreben Artauds war es, den Zuschauer mit einzubeziehen und sein *Theater der Grausamkeit* sollte „alle akustischen und optischen Mittel einsetzen, um durch physischen Schock eine magische Wirkung zu erzielen und den Menschen ein neues Verhältnis zum anderen, zur Natur, zu den Dingen zu öffnen.“¹³⁴ So versuchte er, die Menschen emotional zu bewegen, ihre Sensibilität zu schärfen, um sie auf diese Zusammenhänge des Lebens aufmerksam zu machen. Gemeint sind damit die Dinge,

¹³¹ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 14f.

¹³² Pichler, „Interview mit Romeo Castellucci“, S. 134.

¹³³ Vgl.: Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M.: Fischer 1986, S. 89.

¹³⁴ Barrault, Jean-Louis, zit. n. Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M.: Fischer 1986, Klappentext.

die alle Menschen betreffen und losgelöst sind von Zeit und Raum – etwas Universelles. Daher spricht man auch von Artauds metaphysischem Theater.

Was ist also unter dem *Theater der Grausamkeit* zu verstehen? Wie wollte Artaud diese Emotionalisierung veranlassen und eine andere Form des Theaters erschaffen, die nicht von Voyeurismus untergraben würde?

„Alles was handelt, ist eine Grausamkeit. Nach dieser bis zum äußersten getriebenen, extremen Vorstellung von Handlung muß sich das Theater erneuern.“¹³⁵ In seinen beiden Manifesten, die zum *Theater der Grausamkeit* erschienen sind, äußerte sich Artaud nicht weiter dazu, was genau er unter dieser Grausamkeit verstehe. Jedoch gab er in einigen Briefen nachträglich eine Erklärung dazu ab, dass die Grausamkeit hier weiter gefasst werden müsse als in ihrem üblichen Sinn von Schrecken und Gewalt. Damit seien nicht nur blutrünstige Darstellungen verbunden, was sie aber auch nicht explizit ausschließt. Vielmehr möchte Artaud die Grausamkeit von einem philosophischen Standpunkt aus betrachtet sehen, von dem aus sie für „Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination“¹³⁶ stehe. Grausamkeit ist nach Artauds Verständnis also Ursache einer höheren Bestimmung. Derjenige, der die Grausamkeit ausführt, ist dieser Bestimmung ebenso untergeordnet wie derjenige, dem die Grausamkeit widerfährt. Es ist „eine Unterwerfung unter die Notwendigkeit.“¹³⁷

Diese Notwendigkeit sah Artaud metaphysisch und erklärte, dass auch Gott dieser Notwendigkeit unterliege, indem er dazu bestimmt sei, zu erschaffen. Es sei ihm unmöglich nicht zu erschaffen, denn die Lebensgier treibt zu diesem Schöpfungsakt an. Das Theater, das dem Leben so nah ist, ist auch dieser Lebensgier und somit der Notwendigkeit zur Schöpfung unterworfen.¹³⁸ Auch Castellucci verwendet häufig das Wort Notwendigkeit, wenn er von Kunst spricht. Von der Notwendigkeit des Künstlers sein Kunstwerk zu erschaffen und im Zuge dieses Schöpfungsdranges auch von einer Notwendigkeit des Theaters.¹³⁹ Während Artaud den Akt der Schöpfung als eine Grausamkeit bezeichnete, die aus „kosmischer Unerbittlichkeit“¹⁴⁰ heraus entstehe, so

¹³⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 90.

¹³⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 110.

¹³⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 110.

¹³⁸ Vgl.: Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 110f.

¹³⁹ Vgl.: Hahn, „höllisch“, S. 59.

¹⁴⁰ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 110.

geht Castellucci noch einen Schritt weiter und sieht in der Schöpfung eine Versündigung, aufgrund derer Gott seinen Sohn um Vergebung bitten muss: „But the act of creation is a violent act for which the Creator needs to be forgiven. So God asks for our forgiveness.“¹⁴¹

Die Unerbittlichkeit, von der Artaud spricht, ist zentraler Bestandteil des Wesens vom Leben, denn das Leben kann gar nicht anders, als mit voller Kraft hervorzuandrängen. In der unabirrbaren Entschlossenheit, in der sich das Leben seinen Weg bahnt, liegt seine Grausamkeit: „Denn mir scheint, daß die Schöpfung und das Leben selbst sich durch eine Art Unerbittlichkeit, also fundamentaler Grausamkeit definieren, welche die Dinge ihrem unausweichlichem Ende entgegenführt, um welchen Preis auch immer.“¹⁴²

Einen wahren Tod gebe es nicht, da der Aufstieg (meint Artaud den Aufstieg ins Himmelreich?) einer Zerreißung gleichkäme. Es wäre eine Zerreißung, denn überall herrscht Leben und die Lebensgier, die sich nicht trennen will vom Diesseits. Darum, so Artaud, herrsche in diesem Hunger nach Leben eine „uranhängliche Bosheit“¹⁴³, denn sich von diesem Leben zu trennen bedeutet immer zugleich eine Zerreißung.

Wer Artauds *Theater der Grausamkeit* verstehen will, sollte diese metaphysische Ansicht von Grausamkeit begreifen, die dem Leben als solches generell innewohnt und die gekoppelt ist an der Konsequenz, welche hinter dieser Grausamkeit steht.

Artaud war der Ansicht, dass ein Theater, das seine Notwendigkeit erhalten will, den Menschen wiedergeben muss, „was in der Liebe, im Verbrechen, im Krieg oder in der Ausgelassenheit zu finden ist.“¹⁴⁴ Was all diesen Zuständen und Emotionen gemeinsam ist, ist die Leidenschaft. Die Leidenschaft spiegelt den Lebenshunger wider, welcher von Grausamkeit geprägt ist. Daher wollte Artaud die Kräfte aus den alten Mythen, die um diese Themen kreisen, für sich nutzen, ohne jedoch ihre für uns verbrauchten Bilder heraufzubeschwören.¹⁴⁵ Er glaubte nicht an den Gehalt der gesellschaftlichen Themen dieser Zeit, auch nicht an die der eigenen Zeit. Was für ihn von Interesse war, sind die allgemeingültigen Kräfte, die in diesen Mythen enthalten sind. Sie sind fähig „eine

¹⁴¹ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 11.

¹⁴² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 111.

¹⁴³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 111.

¹⁴⁴ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 90.

¹⁴⁵ Vgl.: Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 90.

Metaphysik des Wortes, der Gebärde, des Ausdrucks zu schaffen“¹⁴⁶ und behandeln das Verhältnis vom Menschen zum Universum. Ähnlich wie Artauds Sichtweise auf die Mythen spricht Romeo Castellucci von der Tragödie, die er nicht reaktualisiert sehen möchte, stattdessen geht es für ihn um gewisse Energien, die von diesem Material ausgehen und beim Zuschauer Emotionen hervorrufen können. Castellucci äußert sich dazu wie folgt:

„Das Theater, das ich anstrebe und vertrete, ist niemals ein Lesen oder Kommentieren des bereits Vorgefundenen. Mich interessiert die vollständige Präsenz, mich interessieren vom Ausgangsmaterial ausgehende Kraftlinien, durch die ich den Hebel der Gefühle mit Hilfe von Bildern auslöse, die der Zeit und dem Raum Material entreißen.“¹⁴⁷

An solch eine Emotionalisierung glaubte auch Artaud, denn er war überzeugt von der Kraft der Poesie und davon, dass das Theater unter entsprechenden Bedingungen Bilder schaffen könne, die durchaus schrecklicher sind, als die Realität.¹⁴⁸ Hans-Thies Lehmann bestätigt diese Annahme, wenn er beschreibt:

„Wie jeder aus eigenem Erleben wird bestätigen können, erscheint uns das in der Imagination Erlebte manchmal ‘tiefer’ als reale Erfahrungen. Und es ist ein wesentlicher Sinn ästhetischer Erfahrung, daß wir uns mittels der Kunst Erfahrungen zueignen können, die wir selbst nicht gemacht haben. Die ästhetische kann eine Vertiefung realer Erfahrung bedeuten.“¹⁴⁹

Laut Artaud kann Grausamkeit und Schrecken die Sensibilität und Vitalität des Zuschauers aktivieren, was nötig ist, damit er das Theater als einen wahren Traum anerkennt. Dieser Traum soll nicht als eine Imitation der Realität gesehen werden, stattdessen birgt er seine eigene Wahrheit. Wenn diese kosmischen Ideen vom Zuschauer verstanden werden sollen, muss man dessen Wahrnehmungsfähigkeit sensibilisieren. Damit die Sensibilität ausreichend aktiviert wird, muss das Theater „seine visuelle und akustische Pracht über die ganze Masse der Zuschauer ausgieß[en], anstatt aus Bühne und Parkett zwei abgeschlossene Welten ohne Kommunikationsmöglichkeit zu machen.“¹⁵⁰

Für die Fülle seiner visuellen und akustischen Inszenierungsmittel ist Romeo Castellucci bekannt, auch für sein Bestreben danach, alle Künste im Theater zu

¹⁴⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 96.

¹⁴⁷ Castellucci, „Was ich zu sagen habe“, n. pag.

¹⁴⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 90.

¹⁴⁹ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 78.

¹⁵⁰ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 91.

vereinen. Er scheint damit genau jener Regisseur zu sein, der Artauds Wunsch nach einem „allumfassenden Schauspiel“¹⁵¹ zu erfüllen scheint. Er scheut nicht vor der radikalen Ausreizung der Sinne zurück, die nötig ist, um solch ein Theater zu realisieren.

Jörg von Brincken schreibt daher über Castelluccis Inszenierung der *Tragedia Endogonidia*:

„Der *Tragedia*- Zyklus inszeniert insofern eine ewige, jedoch selektive Wiederkunft formal inkonsistenter Motive und sich wandelnder Ereignisse [...], deren Gewaltsamkeit, jenes eigentliche Substrat von Tragik, sich jeweils vorrangig von ihrer visuellen und akustischen Erscheinungsqualität, ihrer Plötzlichkeit herleitet [...]: Anti-Aristotelische Bilder, die ihren eigenen Mythos zerstückeln und darin das archaische Moment erneut bloßlegen. Das gilt insbesondere dort, wo Castellucci ein Theater der Grausamkeit inszeniert. Die radikale, stets in der Identität von Ereignis und Vergänglichkeit, gleichsam im *Vergängnis* zu Buche schlagende Präsenzwirkung von Gewaltbildern wird forciert durch den Verzicht auf eine diskursiv vorgetragene Ätiologie des Gewaltsamen.“¹⁵²

Von Brincken deutet hier schon eine weitere Gemeinsamkeit von Artaud und Castellucci an, die darin besteht, dass beide nach einer neuen, bzw. ureigenen Sprache des Theaters suchen. Diese Sprache finden sie in der Körperlichkeit der Schauspieler, der Symbolkraft der Gegenstände, in Lauten, Gebärden und Zeichen wieder. Artaud waren alle Mittel recht, die das Theater aufwenden konnte, um die gewünschte Sensibilisierung beim Zuschauer zu erreichen. Das Publikum sollte erschüttert werden durch Dissonanzen:

„Doch statt diese Dissonanzen auf den Einflußbereich nur eines Sinnes zu beschränken, werden wir sie von einem Sinn zum anderen, von einer Farbe auf einen Klang, von einem Wort auf eine Beleuchtung, von einer Vibration von Gebärden auf eine glatte Tonart von Klängen usw. übergreifen lassen.“¹⁵³

Diese absolute Erregung der Sinne bis an ihre Grenzen sollte den gewünschten Effekt nach sich ziehen, dem Zuschauer so nahe wie möglich zu kommen. Zudem unternahm Artaud weitere Schritte, um wieder eine Verbindung zwischen Zuschauer und Darsteller herzustellen, indem er deren räumliche Trennung aufheben wollte¹⁵⁴. Castellucci hingegen sucht den Kontakt zwischen Publikum und Bühnengeschehen, indem er dem Zuschauer die Bedeutung seines aktiven Blickes wieder in sein Gedächtnis ruft. Er

¹⁵¹ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 91.

¹⁵² Brincken, „DVDeformazione. Zur ästhetischen Transformation der *Tragedia Endogonidia*“, S. 363.

¹⁵³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 135.

¹⁵⁴ Vgl.: Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 103.

versucht die sichere Distanz des Voyeurismus zu verringern, indem er mit seinen alle Sinne aktivierenden Inszenierungen in die intimen Sphären des Publikums vordringt.¹⁵⁵ Lehmann sieht darin einen weiteren Verweis auf Artaud: „Bei Castellucci scheint es, daß das Theater [...] den Weg zu einem veritablen Eingriff in den Zuschauer sucht, eine Suche, die zweifellos an die Artauds erinnert.“¹⁵⁶ Wo aber nun eine neue Sprache geschaffen werden soll, dort wird die alte hinfällig. Sowohl Artauds als auch Castelluccis Interesse am Text ist begrenzt. Artaud äußerte sich hierzu:

„Anstatt auf Texte zurückzugreifen, die als endgültig, als geheiligt angesehen werden, kommt es vor allem darauf an, die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen und den Begriff einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Denken wiederzufinden.“¹⁵⁷

Dass auch Castellucci nicht viel von Textvorlagen hält, erkennt der Zuschauer in der Inszenierung von einem so gewaltigen Werk wie Dantes *Göttlicher Komödie*, in der nur noch einzelne Worte aus dem Original verwendet wurden.

„[...] Castellucci gilt als stilbildend für Europas darstellende Künste, etwa mit seiner metaphysischen Darstellung von Gefühlen, wie sie Antonin Artaud mit seinem Theater der Grausamkeit einst herbeithoeretisierte. Es gilt: Körper vor Text. Selbst wenn Castelluccis Schauspieler sprechen, nuscheln sie sotto voce vor sich hin, als gäbe es kein Publikum, das ihnen zuhören möchte. Das Verstehen durch den Intellekt, so Castellucci, interessiere ihn weit weniger als das Mitempfinden. ‘Ich glaube, im Herzen der Zuschauer verbinden sich das Archaische und das Zeitgenössische meines Theaters’[.]“¹⁵⁸

Trotz all dieser Parallelen behauptet Romeo Castellucci, dass Artaud auf technischer Ebene nicht für ihn interessant sei. Vielmehr empfinde er ihn als eine Sichtweise oder so etwas wie eine Landschaft, von der man plötzlich begreife, dass man sich in ihr befindet.¹⁵⁹

„Ich kann aber hinzufügen, dass Artaud vor Artaud schon existierte. Artaud ist nur ein Name. Der offizielle Name eines Individuums aus Marseille, das es ertragen hat, diese Dinge für uns zu äußern, und das auch alle extremen Konsequenzen dieser Aussage auf sich genommen hat. Diese extremen Konsequenzen haben es dann gebrochen. Nicht alle Teile des explodierten Körpers dieses Mannes aus Marseille wurden bereits aufgelesen.“¹⁶⁰

¹⁵⁵ Vgl.: Meier, Ines, „You are (not) my Shepherd: Romeo Castellucci über die Arbeit an Über das Konzept des Angesichts bei Gottes Sohn“, <http://de.blouinartinfo.com/news/story/799450/you-are-not-my-shepherd-romeo-castellucci-%C3%BCber-die-arbeit-an-%E2%80%9E%C3%BCber-das-konzept-des-angesichts-bei-gottes-sohn%E2%80%9C>. Zugriff: 23.01.2015.

¹⁵⁶ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 605.

¹⁵⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 95.

¹⁵⁸ Strecker, „Die Transzendenz des Körpers“, n. pag.

¹⁵⁹ Vgl.: Pichler, „Interview mit Romeo Castellucci“, S. 134.

¹⁶⁰ Pichler, „Interview mit Romeo Castellucci“, S. 134.

4. Analyse *Inferno/ Purgatorio*

4.1. Versuch einer Einordnung nach Hillaert und Crombez

Castelluccis Affinität zu einem Theater der Grausamkeit untersuchten auch schon die beiden Theaterwissenschaftler Woulter Hillaert und Thomas Crombez in ihrem Vortrag *Cruelty in the Theatre of the Societas Raffaello Sanzio*. Dieser wurde auf der Konferenz *Tragedy, the Tragic, and the Political* im März 2005 in Leuven gehalten.

Die beiden Wissenschaftler haben Castelluccis Inszenierungen auf seinen besonderen Einsatz von Gewalt und Schmerzbildern hin untersucht und dabei Punkte festgehalten, die wie ein Leitmotiv immer wieder in seinen Arbeiten auftauchen. Dabei sprachen sie unter anderem die Schwierigkeiten an, eine genaue Interpretation von Castelluccis Arbeiten zu finden: „The theatre of Castellucci is an autonomous and enigmatic sight, where scenes and images continually clash. With every new episode our interpretation got a little more insecure, instead of brighter.“¹⁶¹ Die Annäherung, die Hillaert und Crombez Schritt für Schritt vornahmen, soll an dieser Stelle kurz zusammengefasst werden, da sich die vorliegende Arbeit in wesentlichen Punkten auf ihre Ergebnisse stützt.

Als Grundlage ihrer Untersuchungen diente den Wissenschaftlern der Zyklus *Tragedia Endogonidia* sowie eine Äußerung Castelluccis über seine Auffassung zur Tragödie: „The tragic is a form of energy that is human and inhuman at the same time. This form of energy does not belong to the gods but to the human and the inhuman.“¹⁶² Hillaert benutzt gerade diese Begriffe des *Menschlichen* und *Unmenschlichen*, um die spezifische Grausamkeit die Castelluccis Arbeiten innewohnt, zu beschreiben, hierfür dienen ihm die Begriffe zur Einordnung. Dabei setzt er voraus, dass man eine Vorstellung davon hat, was mit dem *Menschlichen* in der Tragödie gemeint ist. Als *unmenschlich* stellt er hingegen eine generelle Anonymisierung in Castelluccis Arbeiten fest, die daraus resultiert, dass der Regisseur versucht in jene Sphären vorzudringen, die jenseits dessen liegen, was wir als menschlich empfinden und die wir nicht mehr benennen können. *Inhuman* wird zwar im Verlaufe dieser Arbeit einfach mit *unmenschlich* übersetzt werden und wie ein Schlagwort immer wieder auftauchen, aber es muss auch darüber hinaus als etwas *nicht Menschliches* betrachtet werden. Wenn also

¹⁶¹ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the Societas Raffaello Sanzio“, S. 1.

¹⁶² Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the Societas Raffaello Sanzio“, S. 3.

die Rede davon ist, dass Castellucci die Grenzen unseres Menschseins abtastet, dann geschieht dies nicht nur im Sinne des *Unmenschlichen*, sondern er erforscht auch das, was *nicht menschlich* ist, oder etwas, was zeitlich vor dem Menschen lag.

„They go beyond language, beyond any possibility of rational analysis. They rather form new questions, one could say. [...] It's a cruelty that is cruel by its anonymity. It's cruel because it passes beyond everything we can *identify*.“¹⁶³

Castellucci untersucht also Orte und Zustände, die wir nicht identifizieren können. Es sind Orte oder Zustände, für die wir keine Möglichkeiten des Ausdrucks haben. Darin liegt das *Unmenschliche* oder das *Nicht-Menschliche*. Etwas, das zu identifizieren oder zu benennen wir nicht im Stande sind, bleibt für uns anonym. Gerade diese Anonymität des Nicht-benennen-Könnens von etwas, das außerhalb unserer menschlichen Vorstellungskraft liegt, durchzieht Castelluccis Arbeiten und taucht in all seinen Inszenierungen wieder auf. Sie ist ein wesentlicher Bestandteil seiner Arbeiten. Castellucci hat viele Mechanismen und Mittel erarbeitet, die ihm bei ihrer Erzeugung helfen. Die Mittel, mit denen Castellucci diese Anonymisierung erzielt, sind in ihrer Ästhetik von Grausamkeit und Schmerz geprägt. Hillaert und Crombez weisen in ihren Untersuchungen auf fünf spezielle Mechanismen hin, die der Regisseur in seinen Arbeiten verwendet. Kurz zusammengefasst sind diese Punkte folgende:

- Tiere: Sie sind in ihrer Sprachlosigkeit symbolhaft als Verneinung des Willens und der Intention sowie ein Verweis auf etwas Ursprüngliches, das der Mensch auch einmal besaß, nun aber verloren hat.
- Maschinen: Technik, die sich verselbständigt und den Menschen nicht mehr braucht, sogar über ihn bestimmt und ihn leitet wie von einer höheren Macht.
- Absenz von Sprache: Sowohl ein Mittel, um – ähnlich wie beim Tier – auf etwas Ursprüngliches hinzuweisen, auf etwas, das vor der Sprache lag, andererseits bedeutet ihre Einbuße auch eine Bedrohung, die den Menschen in seiner Fähigkeit zur Rationalität und Reflexion in Frage stellt.
- Bühnenarchitektur: Meist kalt und fremdartig, daraus resultiert eine Anonymisierung und Einsamkeit der Figuren.

¹⁶³ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 3.

- Opposition von Individuum zu einer Gruppe: Das Individuum steht vor dem Konflikt, entweder einsam zu bleiben oder in einer Gemeinschaft aufzugehen, in der es aber anonym bleibt. Zudem ist auch die Einsamkeit, die aus dieser Anonymisierung innerhalb der Gruppe resultiert, Thema.

Obwohl sich Hillaert und Crombez in ihrem Vortrag auf die *Tragedia Endogonidia* beziehen, sollen ihre Punkte anhand der Inszenierung der *Divina Comedia, Inferno, Purgatorio, Paradiso* nach Dante Alighieri erläutert werden, die im Juli 2008 auf dem Festival d'Avignon Premiere feierte.¹⁶⁴ Dass diese Inszenierung als DVD vorliegt, erleichtert die Untersuchungen. Zudem handelt es sich bei den von Hillaert und Crombez genannten Mitteln um gewisse Muster oder Leitmotive, die man in fast allen Inszenierungen Castelluccis wiederfinden kann. Um die einzelnen Punkte näher zu beleuchten, wird in diesem Kapitel auch auf weitere Sekundärliteratur und Theaterkritiken Bezug genommen. Die Inszenierungen von *Inferno* und *Purgatorio* stehen dabei im Vordergrund; da es sich bei *Paradiso* um eine Installation handelt, sei diese nur am Rande erwähnt.

Eine Inhaltsangabe der beiden Stücke scheint zu Beginn der Analyse sinnvoll für eine erste Orientierung. In den weiteren Kapiteln soll dann auf die einzelnen Szenen mit ihrer spezifischen Inszenierung von Schmerz und Grausamkeit genauer eingegangen werden.

4.2. Inhalt *Inferno*

Romeo Castellucci betritt die Bühne des Cour d'honneur des Papstpalastes von Avignon und spricht: „Je m'appelle Romeo Castellucci!“ („Ich heiße Romeo Castellucci). Daraufhin werden sieben Schäferhunde auf die Bühne geführt, von denen drei den Regisseur angreifen und zu Boden werfen. Nach einer Weile werden die Hunde zurückgepfiffen und abgeführt, ein Mann betritt die Bühne und legt dem knienden Regisseur ein Wolfsfell um. Dann betritt ein Freeclimber die Bühne, nimmt das Wolfsfell, bindet es sich um und erklimmt damit die Palastmauer, auf halbem Weg lässt er das Fell in die Tiefe fallen. Castellucci steht auf und verschwindet. Ein kleiner Junge

¹⁶⁴ Vgl.: Laera, Comedy, „Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno, Purgatorio, and Paradiso*“ S. 3.

erscheint und hebt das Fell auf, mit einer Sprühdose schreibt er seinen Namen an die Palastwand. Vom Dach des Palastes wirft der Freeclimber dem Jungen einen Basketball zu, mit dem das Kind spielen wird. Immer wenn der Ball aufprallt, ist das Splittern von Glas zu hören.

Plötzlich schiebt sich eine große Menschenmenge auf die Bühne und bewegt sich langsam auf das Kind zu. Die Menschen lassen sich zu Boden gleiten und wiegen sich in wellenartigen Bewegungen hin und her. Ein alter Mann löst sich aus der Masse und bekommt von dem Jungen den Ball überreicht. Nach und nach treten einzelne Darsteller auf und geben den Ball an den jeweils Nachfolgenden weiter, bis eine alte Frau versucht ihn zu essen. Die Masse beginnt daraufhin mit den Füßen gegen die Palastwand zu treten. Während der ganzen Szene ist Chorgesang zu hören, der an einen christlichen Choral erinnert. Darsteller treten mit leuchtenden Buchstaben auf, die das Wort *Inferno* bilden, dabei sind die Buchstaben nicht zum Publikum gewandt, sondern in Spiegelschrift von hinten zu sehen. Die Darsteller, die die Buchstaben gebracht haben, setzen sich in die erste Reihe des Zuschauerraums und betrachten die Leuchtschrift.

Als nächstes wird eine große Box auf die Bühne geschoben. Innerhalb der Box sieht man spielende Kleinkinder, gleichzeitig weht ein großes schwarzes Tuch aus einem Fenster der Palastwand. Nach einer Weile werden die Kinder durch einen Vorhang wieder vom Blick des Zuschauers abgeschottet. Einige Darsteller umarmen und küssen sich gegenseitig. Zwei Väter betreten die Bühne mit ihren Kleinkindern, legen die Kinder auf den Boden und würgen sie. Zwei Frauen und ein Mann erscheinen, der Mann steht zwischen den Frauen und umarmt mal die eine, dann die andere. Die Frauen steigen nacheinander aus der Szene aus und kehren zur Gruppe zurück, während der Mann noch immer zwischen den Leerstellen hin und her wandert. Während dieser ganzen Szenen ist immer wieder ein Geräusch zu hören, das an einen Autounfall erinnert. Die Masse stellt sich auf und spricht, ihren Händen zugewandt, „Ich liebe dich“. Danach steigen einzelne Darsteller auf die Box, breiten ihre Arme aus und lassen sich rückwärts von der Box fallen. Diese Geste erinnert an die Kreuzigungshaltung Jesu. An der Palastwand werden Titel von Kunstwerken Andy Warhols projiziert und während der ganzen Szene ist wieder der Choral zu hören. Gleichzeitig wird ein riesiges weißes Tuch über das Publikum hinweggezogen, das den Zuschauerraum komplett abdeckt.

Als das Tuch verschwunden ist, wird ein Konzertflügel auf die Bühne geschoben und in Brand gesteckt. Der Bühnenboden ist dabei mit Wasser bedeckt, und es ist das Klavierstück *Spiegel im Spiegel* von Arvo Pärt zu hören. Es erscheint die Schrift: „To you, actors of the Societas Raffaello Sanzio, who are not anymore here today.“ Einige Darsteller wiederholen die Kreuzigungsgeste nun auf der Bühne. Im nächsten Moment wird ein Mensch in unglaublicher Geschwindigkeit und wie von Geisterhand über die Bühne hinweggerissen. Aus der Masse lösen sich nun einzelne Darsteller. Sie stellen sich paarweise auf und der hintere „durchschneidet“ dem vorderen mit dem Daumen die Kehle. Die Person stürzt zu Boden, um gleich wieder aufzustehen und einem anderen Darsteller ebenso die Kehle zu durchschneiden. Über dem Geschehen flüstert eine Stimme: „Höre. Höre mich. Wo bist du? Ich bitte dich.“ Dies geht so lange, bis alle Darsteller am Boden liegen und nur noch ein alter Mann allein übrigbleibt, der Mann ruft ebenfalls „Wo bist du? Ich bitte dich.“ Der kleine Junge vom Anfang tritt wieder mit seinem Basketball auf, sie umarmen sich, dann schneidet der Junge dem Alten die Kehle durch und legt ihm den Basketball unter den Kopf. Ein weißes Pferd wird hereingeführt, die Masse erhebt sich und weicht langsam zurück. Im Zurückgehen gibt die Masse einen am Boden liegenden Körper frei. Das Pferd wird herumgeführt und Farbe, die aus Düsen im Bühnenboden spritzt, färbt die Beine und den Bauch des Schimmels rot.

Das Pferd wird von der Bühne gezogen und der dunkle Raum wird plötzlich gleißend hell. Die Masse zieht sich langsam von der Bühne in die Arkaden des Papstpalastes zurück, in die sich die Darsteller übereinander gestapelt hineinlegen, wie in einer Gruft. Gleichzeitig wird, von drei als Sanitäter verkleideten Darstellern, ein, wie durch einen Unfall zerstörtes Auto auf die leere Bühne geschoben. Die drei taumeln unter- und übereinander geknäult zurück. Aus dem Wagen entsteigt ein als Andy Warhol verkleideter Darsteller, während in den Fenstern der Palastwand kleine Fernseher mit Buchstaben erscheinen, die das Wort *Etoiles* (Französisch: Sterne) bilden. Andy Warhol applaudiert und schießt mit einer Polaroidkamera ein Foto vom Publikum, dann windet er sich am Boden, während ein ohrenbetäubender Ton erklingt. Danach wiederholt Andy Warhol die Kreuzigungsgeste vom Dach des Autos aus - und wieder ist der Choral zu hören. Nach und nach stürzen die Fernseher aus den Fenstern in die Tiefe und zerschellen auf dem Bühnenboden, bis nur noch die Buchstaben *TOI* (Französisch: DU) übrigbleiben. Warhol nimmt das Wolfsfell aus dem Wagen, legt es sich um und setzt

sich erneut in das Auto. Es bleibt eine leere, dunkle Bühne mit dem leuchtenden *TOI* zurück.

4.3. Inhalt *Purgatorio*

Während *Inferno* scheinbar eine lockere Aneinanderreihung von Szenen darstellt, gibt es in *Purgatorio* einen festen narrativen Handlungsstrang. Der Zuschauer findet einen realistischen Wohnraum vor, der aus einer Küche, einem Kinderzimmer und einem großzügigen Wohnzimmer besteht. Die Wohnung ist im Stil der 1970er Jahre eingerichtet und auch die Darsteller tragen Kleidung aus dieser Zeit. Der Zuschauer- und Bühnenraum wird von einem dünnen, kaum sichtbaren Gazevorhang getrennt.

Das Stück beginnt mit einer Mutter, die in der Küche steht und Geschirr abwäscht. Der Sohn betritt mit einem Spielzeugroboter in der Hand den Raum und setzt sich an den Tisch. Auf die Frage: „Kommt er heute Abend zurück?“ erhält er keine Antwort. Die Szenerie wechselt und man findet sich in einem dunklen Kinderzimmer wieder, in welchem der Junge fernsieht. Die Mutter kommt herein und bittet den Sohn hinunterzukommen. Der Junge versteckt sich daraufhin mit seinem Roboter im riesigen Kleiderschrank. Es wird dunkel und der Zuschauer findet den Jungen plötzlich in dem großen Wohnzimmer wieder. Wie in einer Traumsequenz steht ein überdimensional großer Spielzeugroboter in dem Zimmer. Das Kind kommt die Treppe herab und flüstert: „Wo bist du? Bist du da? Komm.“ Die Szenerie wechselt erneut, es ist wieder hell und der Junge sitzt im Wohnzimmer und liest ein Buch. Man hört, wie draußen ein Auto ankommt und ein Hund bellt, woraufhin der Junge verschwindet. Der Vater tritt ein, kurz darauf die Mutter. Der Zuschauer erfährt, dass er auf einer anstrengenden Geschäftsreise war. Sie führen etwas Smalltalk, sie richtet ihm das Essen, nebenbei läuft im Fernsehen eine Tiershow.

Ab einem gewissen Zeitpunkt erscheinen auf dem Gazevorhang Projektionen, die ankündigen, was als nächstes geschieht. Auf dem Vorhang steht beispielsweise, dass der dritte Stern noch mehr Whiskey braucht, kurz darauf geht der Vater los und schenkt sich einen Whiskey nach. Dieses System zieht sich fort, indem auf der Gaze Aktionen beschrieben werden, die kurz darauf von den Schauspielern ausgeführt werden. Die Darsteller werden in diesen Ankündigungen nur als erster, zweiter und dritter Stern

bezeichnet, sie selbst nenne sich nicht beim Namen. Nach einer Weile fragt der Vater die Mutter nach seinem Hut, sie antwortet darauf: „Bitte nicht heute Abend.“ Er bleibt bei seinem Entschluss, holt sich einen Cowboyhut und verlangt nach dem Kind. Als der Junge hereinkommt, fragt ihn der Vater nach seinem Befinden. Irgendwann setzt der Vater seinen Cowboyhut auf und geht mit seinem Sohn an der Hand hinauf in das Kinderzimmer. Der Zuschauer bleibt mit dem Blick auf eine leere Bühne zurück und erkennt an den Geräuschen, dass sich im oberen Zimmer ein Kindesmissbrauch vollzieht. Als es vorbei ist, kommt der Vater herunter und setzt sich an den Flügel, der auf der rechten Seite der Bühne steht. Er öffnet ihn, spielt aber nicht darauf. Dennoch ist das leicht verstimmt klingende Klavierstück *Für Alina* von Arvo Pärt zu hören. Der Junge kommt herab, setzt sich auf den Schoß des Vaters und flüstert: „Es ist vorbei.“

Danach wechselt die Szenerie erneut. Durch einen Vorhang, der Bühne und Zuschauer voneinander trennt und in dessen Mitte die Silhouetten von zwei großen Lilien geschnitten sind (die gleichen die zuvor den Kleiderschrank des Jungen zierten), sickert ein wenig Licht. Die Lilien werden empor gezogen und ein großes rundes Fenster gibt den Blick auf den Bühnenraum dahinter frei. Der Junge steht vor dem Fenster auf der Seite des Publikums und schaut durch das Loch in das Bühneninnere. Dort zieht eine traumhaft wirkende, riesige Pflanzenwelt an ihm vorüber, bis am Ende ein Bambuswald zu sehen ist. Durch diesen Wald kämpft sich der Vater, der den Cowboyhut trägt. Das Kind verschwindet und der Vater späht durch das Loch in den Zuschauerraum.

Ein letztes Mal wechselt die Szenerie, und vor dem Zuschauer erstreckt sich erneut das Wohnzimmer, in einer nächtlichen Stimmung und unmöbliert. Sowohl Vater als auch Sohn erscheinen auf der Bühne. Der Sohn ist zu einem riesigen Hünen herangewachsen, der Vater daneben ist klein und von spastischen Zuckungen geplagt. Der Sohn legt sich auf den Vater, um dessen Spasmen ruhigzustellen. Dabei gehen die Zuckungen vom Vater auf den Sohn über. Der Vater verschwindet im Kinderzimmer und der Sohn bleibt allein auf der Bühne zurück. Ein großer Ring ist währenddessen von der Decke gelassen worden. Ein faseriges Material verdichtet sich allmählich darin und füllt den Kreis fast vollständig aus. Der Vorhang fällt und dieser schwarze Kreis bleibt noch einen Augenblick alleine stehen, dann ist das Stück aus.

4.4. Inhalt *Paradiso*

Wie schon erwähnt, beginnt Romeo Castellucci seine Arbeiten immer mit dem Titel einer Inszenierung. Dieser Titel muss Assoziationen und Gedanken in ihm auslösen, damit er von ihm ausgehend etwas Neues entwickeln kann. So war es auch bei *Inferno*:

„From the very beginning, I thought *Inferno* would represent the idea of the masses, the people, movements, waves, both in a choreographic sense and in an emotional one. *Inferno* does not have a clear-cut chronological development, so much so that in every city we go to we change the sequence of actions that take place onstage. It is a show that opens itself up to the city, since it also features a cast of seventy to eighty extras among the inhabitants of the host city. The extras are not just decorative, they become part of the writing of the show.“¹⁶⁵

Somit variiert die Dramaturgie von *Inferno* stark von Stadt zu Stadt, in der das Stück gespielt wird. Margherita Laera beschreibt in ihrem Artikel auch Szenen, die sie in London gesehen hat, die aber so nicht in der Aufzeichnung von Avignon zu finden sind. Um den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung weiter einzugrenzen, sollen diese Szenen hier keine weitere Beachtung finden.

Auch *Paradiso*, die Installation zum dritten Teil der *Göttlichen Komödie*, wurde nach Avignon komplett szenisch verändert. In Avignon fand die Installation in einer Kirche statt und der Einblick in diesen Kirchenraum war nur durch ein großes rundes Fenster möglich, ähnlich wie im Fall des großen runden Kreises in *Purgatorio*. Vor diesem Fenster sauste in gewissen Abständen ein schwarzes Tuch vorbei; eine Bewegung, die Assoziationen mit dem Lidschlag eines Auges erweckte. Im Kircheninnern stand ein verbrannter Flügel, auf den von der Decke aus Wasser tropfte, auch der Boden war komplett mit Wasser bedeckt. Es herrschte eine fast friedvolle Stimmung und es war das Tropfen von Wasser und ruhige Klaviermusik zu hören, die Szenerie war menschenleer.

Für die Tournee hingegen wurde extra ein weißer Kubus gebaut, in den ebenfalls ein rundes Fenster, ein Auge symbolisierend, den Einblick gewährt. Innerhalb dieses Raumes sieht der Zuschauer einen Mann ab der Hüfte in einem Wasserfall feststecken. Während er mit dem Kopf nach unten hängt, versucht er sich mit großen Armbewegungen zu befreien, doch es will ihm nicht gelingen. Laut Castellucci handelt

¹⁶⁵ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 4.

es sich hierbei um das Bild einer Geburt: „I worked with two actors who take turns and we worked on their physical strain, their effort, their pain. It's almost like childbirth from dark waters.“¹⁶⁶

4.5. Mittel der Schmerzinszenierung

Im Folgenden sollen nun die verschiedenen Mittel vorgestellt werden, die Romeo Castellucci anwendet, um sein *Theater der Grausamkeit* umzusetzen. Dabei werden zunächst die fünf Punkte, die Hillaert und Crombez in ihrem Vortrag benannt haben, anhand von konkreten Beispielen aus *Inferno* und *Purgatorio* näher erläutert. Danach wird überprüft, ob sich in den Arbeiten Castelluccis noch weitere Mittel feststellen lassen.

4.5.1. Tier

Das erste Mittel zur Inszenierung von Grausamkeit, das Hillaert bei Castellucci feststellt, ist die Präsenz von Tieren. Wenn sie die Bühne betreten, ist dies hoch theatralisch, aber sie sind sich dessen natürlich nicht bewusst. Indem sie frei von Intentionen sind etwas zu spielen oder zu repräsentieren, sind sie einfach in einer großen Unmittelbarkeit präsent. Da den Tieren keine Sprache und kein Wille in Form bewusster Reflexion zu eigen ist, verweisen sie immer auf etwas Ursprüngliches, etwas, das keiner Sprache bedarf.¹⁶⁷ Zudem sind Wille und Intention etwas Urmenschliches, das Tier wird durch das Fehlen dieser Attribute zum Symbol von etwas Nicht-Menschlichem - etwas *Inhumanem*.

In *Inferno* stürmen gleich zu Beginn drei Schäferhunde auf die Bühne und greifen Romeo Castellucci an.¹⁶⁸ Sie bellen, beißen und zerren an ihm, während er am Boden liegt. Gleichzeitig gibt es weitere Hunden, die die ganze Zeit über kläffen, insgesamt sind es sieben. Dieser Anfang des Abends ist Dantes Werk entlehnt, in dem der Dichter

¹⁶⁶ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 13.

¹⁶⁷ Vgl.: Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 3.

¹⁶⁸ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 02:25 - 05:05.

aus einem dunklen Wald entkommen möchte, in den er aber von drei Bestien zurückgedrängt wird. Diese drei Bestien zwingen ihn, seine Angst zu überwinden und seine Reise zu beginnen. Auch Castellucci, nicht Dichter, aber dennoch Künstler, wird nun von drei *Bestien* angegriffen. Er ist ebenso einer Gefahr ausgesetzt und muss sich dieser stellen.

„Hier geht es um die drei Bestien, die Dante daran hindern, der Dunkelheit und seinen Ängsten zu entkommen. Sie zwingen ihn, sich der Gefahr zu stellen und über sich hinauszuwachsen, die Dunkelheit und die Gefahr zu akzeptieren.“¹⁶⁹

Castellucci, der am Anfang die Bühne betreten hat, nennt seinen Namen.¹⁷⁰ Dies ist ein demonstrativer Akt, denn er benennt sich selbst. Er macht damit klar, dass er ein Individuum mit einer eigenen Identität ist. Aber er ist gleichzeitig auch ein Künstler und wird selbst zum Symbol des Künstlers im Allgemeinen. Danach lässt er die Hunde auf sich los, die ihn zu Boden reißen. Der Angriff der Bestien stellt somit eine Gefährdung des Künstlers und auch des Individuums selbst dar.

„Es handelt sich um eine Gefahrensituation, die essenziell für jede Kunsterfahrung ist. Auch in der Kunst muss man sich aufs Spiel setzen, sich der Gefahr ausliefern. In diesem Fall ging es um die Gefahr, sich mit der ‘Göttlichen Komödie’ zu konfrontieren, aber auch darum, sich mit dem Publikum zu konfrontieren.“¹⁷¹

Das Tier wird hier zum Symbol für eine Gefährdung des Menschen im Allgemeinen und des Künstlers im Speziellen. Es steht für etwas, das dazu zwingt, sich mit der Dunkelheit, sprich mit den Ängsten, auseinanderzusetzen. In der Unabwendbarkeit der Handlungen des Tieres und in seiner Triebhaftigkeit sind keine Fragen nach einem *Warum* der Auseinandersetzung enthalten. Es ist pur in seinem Sein und verkörpert somit eine Notwendigkeit.

Bei den Bestien handelt es sich aber nicht um irgendwelche undefinierbaren Wesen. Es sind „three animals symbolically representing three deadly sins: the lion (pride), the leopard (lust), and the she-wolf (greed).“¹⁷² Castellucci wird zwar nur von drei Tieren angefallen, aber es sind insgesamt sieben Hunde auf der Bühne. Sie repräsentieren die sieben Todsünden. Wenn diese Tiere für die Todsünden stehen, stellt sich die Frage,

¹⁶⁹ Hahn, „höllisch“, S. 57.

¹⁷⁰ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 01:55 - 02:25.

¹⁷¹ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 18.

¹⁷² Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 4.

wie das Wolfsfell, das in dieser Inszenierung immer wieder an bestimmten Stellen auftaucht, zu bewerten ist. Steht es ebenfalls für ein Symbol der Sünde oder ist es einfach ein Zeichen für das Tier, dessen Ursprünglichkeit und Unbewusstheit?

Nachdem die Hunde zurückgepfiffen wurden, tritt ein Mann auf und legt Castellucci, der auf allen Vieren kniet, dieses Fell um.¹⁷³ Dieses Fell eröffnet eine Reihe von Suggestionsketten. Castellucci, der sich darunter fast wie ein Schamane verbirgt und somit Tiergestalt annimmt. Auf diese Weise betrachtet, bekommt das Fell etwas Spirituelles und Natürliches, auch etwas Ursprüngliches. Gleichzeitig ist es eben das Fell eines echten Tieres, was bedeutet, dass dieses Tier zuvor sterben musste. Es hat sein Leben gegeben und seine Identität. Nimmt Castellucci, indem er es sich überzieht, seine Identität an? Voraussetzung hierfür ist das Sterben, auch das Opfern des Tieres. Das Fell steht somit für einen Akt von Gewalt oder zumindest Vergänglichkeit. Oder ist es im Zusammenhang mit den Bestien ein Symbol der Sünde? Ist es eine Sünde, die der Künstler am Anfang seines Werkes auf seine Schultern lädt?

„Aber was ist die Sünde des Künstlers? Sein Werk? Ein Werk hervorzubringen, heißt das, sich im Dunkeln zu verirren? Oder Dunkelheit ‘zu erschaffen’? Führt diese Dunkelheit zum Licht? Und wenn ja, wie soll das gehen? Warum findet sich Dante zu Beginn seiner Reise inmitten eines schwarzen Waldes wieder?“¹⁷⁴

Dieses Fell wird im Stück immer wieder auftauchen, z.B., wenn es sich der kleine Junge um seine Schultern legt, wenn der Freeclimber¹⁷⁵ damit die Palastwand emporklettert und es vom Dach herab fallen lässt oder Andy Warhol damit aus dem Autowrack steigt. Es wird somit zu unterschiedlichen Symbolen - und doch leitet es wie ein roter Faden durch den Abend. Das Kind, das für das junge Leben steht, etwas Unschuldiges und Ursprüngliches. Der Freeclimber, der auf ganz direkte Weise die Gefährdung des Daseins widerspiegelt und andeutet, dass auch er fallen kann. Zum Schluss Andy Warhol, der unbeschadet einem Unfallwagen entsteigt. Er ist der Künstler, der sich der Gefährdung ausgesetzt hat.

Die Bedeutung der Symbolhaftigkeit, für die das Tier in Castelluccis Arbeiten steht, kann variieren, aber sie stellt immer ein Abtasten dessen dar, was den Menschen in seiner Humanität und seiner Kultur ausmacht:

¹⁷³ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 05:05 - 05:55.

¹⁷⁴ Castellucci, „Was ich zu sagen habe“, n. pag.

¹⁷⁵ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 05:55 - 15:30.

„Von Anfang an ist in diesen Arbeiten die Substanz der Tragödie gedacht als Erkundung dessen, was unsere psychische und soziale ‘Kultur’ gerade noch oder nicht mehr erträgt: Die Grenze zum Tier wird fließend; der Körper erscheint verstümmelt, beschädigt, krank, an der Grenze des Erträglichen.“¹⁷⁶

Diese Grenzen, die Castellucci erkundet, die unsere Nähe zum Tier zeigen und so schwer erträglich erscheinen, stellen eine Hinterfragung unseres Menschseins dar. Nicht nur, dass sie in ihrer Beschaffenheit an sich auf etwas Animalisches und somit auf etwas Unkontrollierbares verweisen, vor dem der Mensch in seinem rational geprägtem Denken zurückschreckt, sie eröffnen auch die Möglichkeit, dass gerade dieser Aspekt ein Teil von uns ist. Castellucci stößt noch tiefer in die Problematik vor, indem er feststellt, „[...] daß für ihn die Tiere auf der Bühne (Pferde, Hunde, Affen) eine ‘mythologische’ Präsenz bedeuten, die an die Wurzeln der europäischen Kultur erinnern.[...] Tier und Mensch auf der Bühne erinnern an eine Gemeinsamkeit, die von der Zivilisation mehr und mehr verschüttet wurde.“¹⁷⁷

Diese Gemeinsamkeit wird von Castellucci nicht unbedingt negativ gewertet, denn sie steht für etwas Ursprüngliches und Natürliches. Dass wir sie nicht mehr mit den Tieren teilen, stellt einen Verlust dar. Aber es versetzt den Betrachter auch in eine Unsicherheit, denn das Tier kann durch seine animalische Präsenz unser Mensch-Sein in Frage stellen, indem es uns an diesen gemeinsamen Ursprung erinnert. Wir vergessen diesen Ursprung oder wollen ihn nicht mehr sehen, weil er eben animalisch und somit außerhalb unserer rationalen Kontrolle liegt. Er ist fern von unserem Verstand und unserem Willen und verweist auf das Animalische in uns, das tief verborgen liegt. Durch den Einsatz von Tieren auf der Bühne führt Castellucci dieses Animalische wieder ein.

So zum Beispiel in *Purgatorio*, in dem das Motiv des Tieres allerdings nur auf akustischer Ebene zu finden ist. Das Heimkehren des Vaters, das erwartet und gefürchtet wurde, wird vom lauten Bellen eines Hundes angekündigt¹⁷⁸. Da die Tiere bei Castellucci laut Hillaert oft auf etwas *Inhumane*, etwas Unmenschliches, verweisen, in diesem Fall auf unsere animalischen Attribute, scheint dieses Hundegebell recht passend als Ankündigung für den Vater, der später seinen Sohn missbrauchen wird.

¹⁷⁶ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 606.

¹⁷⁷ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 609.

¹⁷⁸ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 15:55 - 17:25.

4.5.2. Maschine

Die beschriebene Angst vor dem Verlust des Menschseins und der damit verbundenen Ratio, findet sich, wenn nicht gleich in gesteigerter Form, in dem Einsatz von Maschinen auf der Bühne wieder. Ihnen fehlt ebenfalls jegliche Form von Sprache, Wille und Reflexion, dennoch ist ihr Einfluss auf die Figuren in den Szenen enorm: „They function as a kind of ‘deus in machinae’.“¹⁷⁹ Meist hat ihr plötzliches, oft ferngesteuertes Auftreten starken Einfluss auf das Bühnengeschehen, und wie das Tier sind sie ein kraftvolles Symbol. Diese Ferngesteuertheit der Maschinen nimmt den Menschen auf der Bühne ihre Möglichkeit zur Interaktion. Sie sind nicht diejenigen, die die Maschinen steuern, sondern sie sind es selbst, auf die von außerhalb Einfluss genommen wird. Die Quelle der Steuerung bleibt unbekannt. Der Mensch steht dem macht- und tatenlos gegenüber. Er wird seiner menschlichen Fähigkeit des willentlichen Bestimmens über sich selbst und der Technik entledigt.

Sowohl Tier als auch Maschine stehen somit in Opposition zum Menschen. In ihrer Gegensätzlichkeit verweisen sie den Menschen auf das, was ihn ausmacht. Auf zwei unterschiedliche Arten stellen Maschine und Tier das Menschliche in Frage. Das Tier verweist, wie schon erwähnt, auf einen gemeinsamen Ursprung und somit auch auf eine Form der Gemeinschaft, von der wir heute ausgeschlossen sind. Der Mensch bleibt allein zurück. Zudem verweist es auch auf unsere animalischen nicht kontrollierbaren Eigenschaften. Im Falle der Maschine kann von einer Bedrohung ausgegangen werden, da der Mensch seiner Aufgaben, seiner Fähigkeit zu schalten und zu walten, beraubt ist.

„The human individual as an autonomous initiator or operator is driven out from Castellucci's theatre. Every technical stage prop is mechanically coming out of the walls or down from the ceiling, as if the *Tragedia Endogonidia* was one big machinery itself.“¹⁸⁰

In einem solchen Theater gibt es keinen Ort mehr für menschliche Interaktionen, die Technik hat sich verselbständigt und bedarf nicht mehr des Handelns der Menschen.

Hillaert geht sogar noch einen Schritt weiter und vergleicht die Götter der antiken Tragödie mit anonym gewordenen Technikern.¹⁸¹ Dies lässt die ohnehin oft willkürlich

¹⁷⁹ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 3.

¹⁸⁰ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 3.

¹⁸¹ vgl.: Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 4.

wirkende Gewalt der Götter noch grausamer wirken. Es gibt noch immer Kräfte, die über den Menschen bestimmen und in sein Leben eingreifen, aber diese Kräfte werden nun von Technikern ausgeführt, was nach Präzision und wenig Mitgefühl klingt. Hier ist vielleicht nicht einmal mehr göttliche Willkür am Werk, sondern einfach ein grausamer Apparat, ein Mechanismus, der wie eine Maschine einfach abläuft, ohne einen Blick auf den Menschen darin zu verschwenden.

Während in *Inferno* das Motiv des Tiers mehr Beachtung findet als die Maschine, so verhält es sich in *Purgatorio* genau umgekehrt. In *Inferno* gibt es nur kleine Reminiszenzen an die Technik, so zum Beispiel, wenn die kleinen Fernsehapparate mit den Buchstaben in den Fenstern erscheinen und später wie von Geisterhand auf den Bühnenboden hinab stürzen¹⁸². Alle Buchstaben zusammen ergeben das Wort *Etoiles* (Sterne). Wenn die Technik als ein *deus in machinae* betrachtet werden kann, dann bedeutet dies, dass die Sterne von einem Gott, oder einer höheren Macht gestürzt werden. Im Bezug auf eine höhere Macht und die fallenden Sterne muss man an dieser Stelle wissen, dass Romeo Castellucci in der Figur des Andy Warhol, der während des Stürzens der Fernsehapparate als Einziger auf der Bühne präsent ist, auch einen Bezug zu Luzifer sieht:

„Entscheidend ist doch, dass Luzifer der erste Künstler ist. Er ist der Engel des Lichts. Das hat überhaupt nichts Satanisches an sich. Im Gegenteil: Es handelt sich um eine Frage der Liebe und des Lichts. Luzifer bedeutet ‘der Lichtträger’. Inmitten der gottgewollten Finsternis bringt er das Licht. Er ist der Prometheus der Bibel. Der Künstler, der seinen eigenen Schöpfer herausfordert. Jeder Künstler, sei er anonym oder berühmt, fordert im eignen Schaffen die Schöpfung und Schöpfer heraus. Dies ist gewissermaßen eine asymmetrische Schlacht. Was auch heißt, dass der Künstler keine Möglichkeit besitzt, zu siegen.“¹⁸³

Luzifer, der Lichtträger, der Name steht auch im Lateinischen für den Morgenstern, lehnte sich also gegen Gott seinen Schöpfer auf und brachte den Menschen das Licht. Dafür wurde er gestürzt und fand sich in der Hölle wieder. Die Schrift *Etoiles* kann somit auch als Symbol für Luzifer gelesen werden, der durch seine Tat zum gefallenen Engel wurde. Auch bei Castellucci werden die Sterne gestürzt, vom wem, weiß man allerdings nicht. Sie werden von einer nicht sichtbaren Kraft zum Fallen gebracht, indem aber drei Monitore stehen bleiben ergibt sich das Wort *TOI - (DU)*. Dies ist ein sehr eindrucksvolles Schlussbild der Inszenierung, denn der Zuschauer blickt auf eine

¹⁸² *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 01:29:00 - 01:32:55

¹⁸³ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 19.

leere Bühne, auf der nur diese drei Buchstaben, *TOI*, leuchten. Er bleibt allein mit diesem Bild zurück und wird damit auf sich selbst zurück verwiesen:

„Das ist wiederum ein Blick in Richtung des Betrachters - nicht des Publikums, sondern des Betrachters in seiner Einzigartigkeit. Als würde man ihm sagen: Auch du bist ein Stern, auch du könntest fallen. Auch du wirst fallen.“¹⁸⁴

Der genannte Konflikt zwischen Schöpfer und Schöpfung spiegelt sich hier wider. Wer hat eigentlich die Macht, die Autonomie? Eine höhere Macht oder eine unsichtbare Kraft bringt die Sterne zum Stürzen und erinnert uns daran, dass auch wir verletzlich sind und stürzen können. Wir sind es nicht, die über uns bestimmen.

Noch deutlicher tritt der Eindruck einer externen Macht, einer Fremdsteuerung, in *Purgatorio* auf. Castellucci nahm für die Inszenierung seiner Trilogie die Hilfe der Choreographin Cindy van Acker in Anspruch, die „[...] sich mit schematischen, roboterhaften, verlangsamten und mechanischen Bewegungsmustern auseinander [setzte]“.¹⁸⁵ Die Bewegungen der Darsteller wirken dadurch fremdartig und artifiziell, es scheint, als ob sie einer unsichtbaren Kraft folgen und nicht ihren eigenen Gesetzen. Diese Form der Fremdsteuerung wird noch verstärkt durch die projizierten Übertitel, die wie eine Erläuterung davon erzählen, was auf der Bühne geschieht. Diese Übertitel sind jedoch nicht mit der Handlung synchron, sondern erscheinen immer einige Sekunden vor der ausgeführten Handlung. So kann man zum Beispiel lesen, dass der Vater aus seinem Aktenkoffer zwei Gegenstände heraus holen wird. Erst nachdem der Übertitel erschienen ist, nimmt der Vater auch tatsächlich seine Aktentasche und holt einen Vibrator und eine Maske heraus¹⁸⁶. Durch diese Vorwegnahme der Übertitel wirken die Figuren, als ob sie einem Zwang Folge leisten. Sie sind gar nicht Herr ihrer Entscheidungen und ihre Handlungen werden nicht freiwillig ausgeführt.

Wie um diesen Zwang zu verdeutlichen, ist in den Übertiteln die absurde und sinnfreie Äußerung zu lesen, dass ein Darsteller nun den Finger zum Himmel erheben wird. Ohne dass irgendein erdenklicher Sinn dahinter zu erkennen wäre, erhebt der Darsteller kurz darauf motivationslos den Finger¹⁸⁷. Man sieht, dass er nicht anders kann, die Figur vollzieht nur, was ihr aufgetragen wurde. Gerade weil es keine Motivation für diese Handlung gibt und sie daher absurd erscheint, ist sie wie eine Beweisführung für die

¹⁸⁴ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 20.

¹⁸⁵ Hahn, „höllisch“, S. 59.

¹⁸⁶ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 31:35 - 32:40.

¹⁸⁷ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 32:40 - 33:15.

Fremdbestimmung der Figuren, die einer anderen Macht oder einem anderen Willen folgen als dem ihren.

Die Macht, die dem Maschinellen zugemessen wird, zeigt sich auch in der Szene in der der Junge in einer Art nächtlichen Traumsequenz auf seinen überdimensionierten Spielzeugroboter trifft¹⁸⁸. Das Kind sucht Halt und Trost in diesem Objekt und der Wunsch einen machtvollen Beschützer zu haben, spiegelt sich in der plötzlich imposanten Größe des Roboters wider. Doch die Maschine antwortet dem Kind nicht, sie bleibt teilnahmslos, und es geht keine Hoffnung mehr von ihr aus.

Im Jahr 2013 war Romeo Castellucci Kurator des Malta Festivals in Poznán, Polen, und stellte das Festival unter das Thema *Maschine*. In einem Interview mit *Theater der Zeit* erläuterte er, warum er dieses Motiv wählte und in welchem Verhältnis Maschine, Mensch und Theater zueinander stehen. Für Castellucci stellt das Theater selbst eine Art Maschinerie dar, denn „[j]ede Komposition, jedes Wort, jede Zahl besitzt einen maschinellen oder seriellen Charakter. Indem das Theater diese maschinelle Struktur anwendet, wird es selbst zu einer Art Maschine.“¹⁸⁹ Dies ist aber nicht der einzige entscheidende Punkt, wenn man über das Verhältnis von Maschine und Theater nachdenkt. Denn die Maschine, so Castellucci, wirke nicht nur äußerlich auf uns ein, sondern auch innerlich. Diese innerliche Wirkung bestehe darin, dass die Technologie unsere Idee und unser Konzept vom Leben präge, und somit zwischen den Menschen und seine Menschlichkeit getreten sei.¹⁹⁰

So stellt Castellucci fest:

„Technologie eröffnet eine neue Landschaft des Lebens, indem ganz signifikant durch Maschinen die Grenze zwischen Leben und Tod verändert wird. Die Koppelung des Sterbens an die Maschine zeigt den Tod als Prozess. Die Erfahrung des Todes ist kein eindeutig fixierbares Ereignis mehr, wenn Maschinen den Körper, seine Temperatur, seine Atmung, seinen Blutkreislauf aufrechterhalten. Wird ein Mensch am Leben gehalten oder ein Leichnam?“¹⁹¹

Das bedeutet, die Maschine verändert uns in unserer Auffassung vom Leben und Sterben. Wenn also die Technologie unsere Sicht auf das Leben verändern kann, dann hat dies natürlich auch Auswirkungen auf unseren Umgang mit dem Theater. Das

¹⁸⁸ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 13:35 - 15:30.

¹⁸⁹ Raddatz, Frank, „Die Vermessung der Welt“, *Theater der Zeit*, September 2013, S. 20.

¹⁹⁰ Vgl.: Raddatz, „Die Vermessung der Welt“, S. 20.

¹⁹¹ Raddatz, „Die Vermessung der Welt“, S. 20f.

Theater ist Teil des Lebens und will Leben auch repräsentieren und reflektieren. Ein Nachdenken über das Verhältnis Mensch und Maschine bedeutet immer auch ein Nachdenken über das Verhältnis Maschine und Theater. Romeo Castellucci ist prinzipiell kein Technologie-Verweigerer, dennoch ruft er zu einer kritischen Auseinandersetzung damit auf, denn:

„Wenn wir feststellen, dass wir unser Leben unwiederbringlich in die Hände der Maschinen gegeben haben, wird es wahrscheinlich zu spät sein. Dabei stellt die Technik längst eine existentielle Bedingung dar, die sich unserer Kontrolle entzieht. Sie kann sich eines Tages als eine Art Trojanisches Pferd entpuppen.“¹⁹²

Eine weitere Überlegung Castelluccis stellt die Frage nach der Macht, ihrer Verteilung und Ausübung dar. Weil der Einfluss der Technologie auf unser Leben immer subtiler wird und der Mensch diesen Einfluss zum Teil gar nicht mehr wahrnimmt, bedeutet dies, dass die Technik uns unbewusst steuern und lenken kann: „Wer die Kommunikation kontrolliert, besitzt wirkliche Macht. Wer in der Vergangenheit Macht über die Worte besaß, besaß die wirkliche Macht, denn unsere Gedanken bestehen aus Worten.“¹⁹³ Reflektiert man über Mensch und Maschine stellt sich unweigerlich die Frage, bei wem die Ausübung der Macht liegt und wo der Mensch und das Individuum in diesem Verhältnis stehen. Ist der Mensch noch autonom? – Wenn nein, von wem wird er gesteuert?

4.5.3. Sprache

Nur in wenigen Momenten der Inszenierung von *Inferno* wird gesprochen. Das Stück kommt weitgehend ohne Sprache aus. Auch der wenige Text, den es gibt, dient nicht dazu, eine Handlung zu erklären oder voran zu treiben. Man hört eine Stimme die Frage stellen: „Wo bist du? Ich bitte dich“¹⁹⁴, oder alle Darsteller flüstern gemeinsam: „Ich liebe dich“¹⁹⁵, und Romeo Castellucci selbst stellt sich zu Beginn mit seinem Namen vor, viel mehr wird dem Zuschauer sprachlich nicht geboten. Für Castellucci ist Sprache, zumindest die Sprache wie wir sie benutzen, bedeutungslos. So hält schon

¹⁹² Raddatz, „Die Vermessung der Welt“, S. 21.

¹⁹³ Raddatz, „Die Vermessung der Welt“, S. 22.

¹⁹⁴ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 01:07:05 - 01:08:50.

¹⁹⁵ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 48:20 - 51:20.

Christine Mundt-Espín in ihren Untersuchungen über zeitgenössische Dante-Inszenierungen fest:

„In klarer Absetzung von einem an Sprache orientierten avantgardistischen Theater [...] ist Castellucci ein radikaler Sprachskeptiker [...]. Indem er der Sprache jegliche Möglichkeit abspricht, Sinn für eine Gemeinschaft zu erzeugen oder auch nur zu reflektieren, verweigert er ihr folgerichtig auch einen Platz auf der Bühne[.]“¹⁹⁶

Mundt-Espín kommt zu diesem Schluss durch eine Aussage Castelluccis während eines Interviews auf dem Festival d'Avignon, dem zufolge er Sprache als etwas nicht Notwendiges auf der Bühne erachte. In diesem Zusammenhang bezieht sie sich auch auf Roland Barthes, der das Theatralische als ein Theater ohne Text ansah, um im gleichen Atemzug Castellucci als einen Logoklasten zu betiteln.¹⁹⁷ Es scheint jedoch, als habe Mundt-Espín die Absichten Castelluccis ein wenig fehlinterpretiert. Nur weil er unsere heutige Sprache einer kritischen Betrachtung unterzieht, bedeutet dies nicht, dass er generell ein Sprachskeptiker ist. Er sucht viel mehr nach einer anderen Form von Sprache, einer anderen Sprache an sich, von der er hofft, dass sie uns noch etwas übermitteln kann.

So äußert er sich beispielsweise zu seiner Produktion *Über das Konzept des Angesichts von Gottes Sohn*, in der nur wenig gesprochen wird (zudem auf Italienisch, der Text wird auch für die internationale Tournee nicht übersetzt):

„It is not about a story, or even a narration, but about a condition that most of the world is familiar with. It is really an experience. But this lack of language makes another language appear. All the grammar is suddenly conveyed in small gestures, all these gestures have become a sort of common language, a universal language that totally belongs to the body, to the experience of the body. Beyond culture, in a certain way...“¹⁹⁸

Es würde ausufern, sämtliche Gesten zu schildern, mit denen er in *Inferno* nach dieser universellen Sprache des Körpers sucht. Viel interessanter erscheint die Herangehensweise, die er wählt, um diese Sprache zu formen. Er ist dabei viel weniger in die Zukunft gerichtet, als man erwarten würde, stattdessen greift er zurück auf eine längst vergangenen Zeit, wie bereits Woulter Hillaert feststellte: „Text as a basic

¹⁹⁶ Mundt-Espín, „Von 'pulp' bis 'postdramatisch': Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes Divina Commedia (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, S. 31.

¹⁹⁷ Mundt-Espín, Christine, „Von 'pulp' bis 'postdramatisch': Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes Divina Commedia (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, S. 33.

¹⁹⁸ Castellucci/Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 94f.

category of tragedy is denied to give birth to an alternative kind of pretragic unity of speech.“¹⁹⁹

Da der Text einen Grundstein der Tragödie darstellt, versucht Castellucci auf einen Zustand zurückzugreifen, der vor der Tragödie lag. Wie bereits erwähnt, glaubt er an einen gemeinsamen Ursprung von Mensch und Tier. Dieses Ursprüngliche interessiert ihn, denn er will die Herkunft der Dinge untersuchen. Es handelt sich um ein Wiederentdecken von etwas, das wir schon einmal besessen haben, das uns aber verloren gegangen ist. Aufgrund dieses Suchens in einer Zeit, als Sprache noch nicht von Bedeutung war, einer Zeit, die vor der Entstehung der Tragödie liegt, bezeichnet Hillaert diese Sprache als prätragisch. Man könnte sie vielleicht auch als eine Ursprache benennen, die allem Seienden auf der Erde gemeinsam war. Mensch und Tier teilten sich diese Sprache, aber der Mensch hat sie über die Jahrtausende durch seine Sozialisierung verloren.

Deutlich wird dieses Forschen nach einer anderen Sprache, deren Fundament im Ursprünglichen unseres Körpers liegt, wenn Castellucci in seinen Inszenierungen Kinder auftreten lässt. So geschehen in *Inferno*, als die große gläserne Box auf die Bühne gefahren wird, in der Kleinkinder spielen²⁰⁰. Die Kinder sind allein in dieser Box und brabbeln vor sich hin, sie können den Zuschauer nicht sehen und sind sich nicht der Tatsache bewusst, dass sie Teil einer Aufführung sind. Sie sind in ihrem Wesen absolut unschuldig. Da ihre Sprache noch nicht ausgebildet ist, sie aber dennoch rege miteinander zu kommunizieren scheinen, sind sie geradewegs ein Verweis auf die Existenz dieser prätragischen Sprache.

„With the children I worked on their unconsciousness, on the invincibility of their presence. I like working with alien presences on stage, like children, machines, animals, etc. There is no hierarchy of roles in my theatre: everyone and everything, including technology, participates in the same way. My preoccupation is to provide a wave of feelings which are able to touch the spectator simultaneously through all elements onstage.“²⁰¹

Ihre Unbewusstheit wird ihnen aber zum Verhängnis. Während die Kinder spielen, wird über der Box ein riesiges schwarzes Tuch aus einem Fenster gelassen, das wie ein bedrohlicher Schatten über den Kindern schwebt. Die bunte Unbekümmertheit

¹⁹⁹ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the Societas Raffaello Sanzio“, S. 4.

²⁰⁰ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 32:30 - 37:00.

²⁰¹ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 8f.

innerhalb der Box steht in einem starken Kontrast zu der dunklen und bedrohlichen Atmosphäre, die außerhalb davon herrscht. Es kann ein Verweis darauf sein, dass diese Kinder die Gemeinsamkeit der ursprünglichen Sprache ebenfalls bald verlieren werden.

Abgesehen von dem Suchen nach einer neuen Sprache beschreibt Hillaert noch einen weiteren wesentlichen Punkt zu Castelluccis Sprachzerlegung:

„So what Castellucci is doing, is making language fall apart in its smallest components: alphabet letters or just sounds. This is not really a postmodern vision on language, but a utopic one. By the dissolution of all known language, a new language has to be found.“²⁰²

Wenn man nach einer neuen Sprache sucht, muss man die gegenwärtige Sprache untersuchen, sie zerlegen und auflösen, um dadurch zu neuen Formen zu finden. Dies macht Angst, denn es bedeutet auch, dass man etwas zerlegt, das im Selbstbild des Menschen so selbstverständlich erscheint. Denn die Sprache zu hinterfragen, bedeutet etwas Urmenschliches zu hinterfragen, Sprache zu dekonstruieren bedeutet, das was Menschsein ist, zu dekonstruieren. Die Auseinandersetzung mit Sprache ist eine Auseinandersetzung mit dem, was den Menschen als solchen definiert. Hans-Thies Lehmann bemerkte hierzu über die Aufführung des *Hamlet*:

„[...] der tragische Grundton einer radikalen Gewalt gegen den Körper; die Überschreitung der ‘humanistischen’ Wirklichkeit wurde sinnlich, auditiv, visuell und körperlich manifest. Nicht zuletzt durch die fortwährende Zerstörung der sprachlichen Mitteilung durch knallende Schüsse und Explosionen war das Menschenwesen von Autismus bedroht.“²⁰³

Die Abwesenheit von bedeutungsstiftender Sprache kann daher als eine weitere Verfahrensweise des *Unmenschlichen* in Castelluccis Theater gesehen werden. „The third principle of inhumanity [...] is the total absence of meaningful language.“²⁰⁴

Das Auffälligste in der Inszenierung von *Purgatorio* zum Thema Sprache sind wohl die Übertitel. Über die zwanghafte Ausführung dieser projizierten Handlungsabfolgen wurde schon im Kapitel Maschine berichtet, auch über die mechanische Wirkung und den Eindruck einer höheren Gewalt, die auf die Figuren wirkt. In der Tat vermischt sich hier die Auseinandersetzung von Sprache mit der von Maschine. Das Mittel, das Castellucci in dieser Szene benutzt, ist die Sprache, die in Form der Übertitel eine

²⁰² Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 4.

²⁰³ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 607.

²⁰⁴ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 4.

maschinelle Wirkung erhält und inhaltlich wird Bezug genommen auf eine höhere Macht - eventuell gar Gott. Dennoch soll dieser Vorgang noch ein wenig eingehender beleuchtet werden. Eine ganze Weile ist die Projektion der Übertitel zu sehen, die auf das Unausweichliche zusteuern. Alle Figuren wissen, was ihre Handlungen bedeuten und können sich dem dennoch nicht entziehen. Sie folgen einem Zwang, der sie zum Handeln treibt. Die Übertitel, oder besser gesagt die höhere Macht, gibt vor, was als nächstes folgen wird.

An einem bestimmten Punkt der Inszenierung setzt diese Regel jedoch plötzlich aus. Es ist der Moment, in dem der Vater seinen Cowboyhut aufsetzt. Innerhalb der Familie ist der Hut schon ein klares Zeichen dafür geworden, dass der Missbrauch nun stattfinden wird. Die Mutter weiß davon, denn als sie um den Hut gebeten wird, fleht sie ihren Mann an es nicht zu tun. Auf dem Gazevorhang sind keine Anweisungen mehr zu lesen, stattdessen erscheint das Wort: „*Maintenant*“ (Französisch: Jetzt)²⁰⁵. Das heißt *jetzt* ist der Moment gekommen, *jetzt* wird es passieren. Ab diesem Zeitpunkt nimmt der Inhalt der Übertitel eine Wendung, denn es sind keine Vorgaben mehr zu lesen, die von den Darstellern ausgeführt werden, sondern fröhliche und heitere Schilderungen eines glücklichen Familienlebens. Es werden Dinge beschrieben in den Übertiteln, die so überhaupt nicht stattfinden. Was der Zuschauer sieht und hört stimmt absolut nicht mit dem überein, was er in den Übertiteln liest, er blickt auf eine andere Realität. „Es geht darum, Zweifel an der Wahrhaftigkeit des Gesehenen auszulösen“²⁰⁶, so Castellucci. Sogleich macht sich Verwirrung breit, der Text erscheint dem Publikum wie das blinde Wegsehen der Mutter, die ganz genau weiß, was gerade passiert, aber nicht einschreitet. Gleichzeitig wirken die Übertitel wie das Wunschdenken von einem glücklichen Familienleben. Gerade weil es aber das Gegenteil davon ist, trifft es den Zuschauer umso härter, denn er glaubt nicht dem Text, sondern dem, was er sieht und hört. Die Sprache gibt hier nur Fehlinformationen weiter und der Zuschauer wird in einen tiefen Zweifel geworfen, verunsichert von der Szenerie; was kann er noch glauben in dieser verkehrten Welt?

Der Dekonstruktion von Sprache liegt also in den Arbeiten Castelluccis eine doppelte Funktion zugrunde. Einmal ermöglicht sie es, den Zuschauer zu verunsichern, indem sie nicht, wie erwartet, eine Erklärung liefert oder diskursiv ist. Das Publikum wird mit

²⁰⁵ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 35:00- 36:30.

²⁰⁶ Hahn, „höllisch“, S. 59.

diesem Auseinanderdriften von Informationsgehalt und tatsächlichen Vorgängen ebenso überfordert wie mit dem völligen Fehlen von sinnstiftender Sprache. Der Zuschauer wird mit dem Eindruck des „Nicht-verstehen Könnens“ alleingelassen. Zweitens ist die Dekonstruktion der Sprache ein Angriff auf *das Menschliche per se!* Sprache als Resultat unserer Reflexionsfähigkeit und unseres Geistes! Damit stellt Castellucci den Menschen, sein Wesen und Sein in das Zentrum seiner Überlegungen. Um zu untersuchen, was Menschsein bedeutet, zerlegt er eines seiner Hauptattribute, die Sprache. Die Wirkung der Dekonstruktion von Sprache auf den Zuschauer greift ihn zum einen in seinem Selbstverständnis an, zum anderen macht sie ihn einsam, weil er vergeblich nach Orientierung und Sinn sucht. Dieses Sich-in-Frage-Stellen und Auf-sich-selbst-zurückgeworfen-Sein setzt andererseits eine Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz in Gang.

4.5.4. Bühnenarchitektur

Als ein weiteres Mittel von Grausamkeit hält Hillaert in den Arbeiten Castelluccis die besondere Architektur der Bühne fest, die er sowohl als nackt wie auch als überwältigend in einem bezeichnet: „They show an architecture which is extremely naked, but overwhelming to the same level. These spaces have no identity, so that the characters are dropped there as the last leftover pieces of humanity.“²⁰⁷

Dieser überwältigende Eindruck bedingt sich bei *Inferno* in Bezug auf den Bühnenraum. Der Cour d'honneur des Papstpalastes von Avignon gilt als sehr schwer bespielbar, denn es handelt sich um einen gewaltigen Innenhof, der einmal im Jahr zu einer Bühne umgestaltet wird. Die Palastmauern sind zwischen 30 und 40 Metern hoch. Darüber befindet sich der freie Himmel, sodass der Eindruck entsteht, wie in einem Schuhkarton zu sitzen.²⁰⁸ Castellucci muss dem nicht viel hinzufügen, um seine Figuren auf dieser Bühne einsam wirken zu lassen. Wenn der kleine Junge ganz allein vorne an der Rampe steht und ins Publikum schaut, oder der Freeclimber allein die Palastwand empor erklimmt²⁰⁹, dann genügen diese Bilder des kleinen Menschen in dem riesigen Raum, um an eine Verlorenheit zu erinnern. Aber auch der Bühnenraum der Tournee ist

²⁰⁷ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 4.

²⁰⁸ Vgl.: Mundt-Espín, „Von 'pulp' bis 'postdramatisch': Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes *Divina Commedia* (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, S. 33.

²⁰⁹ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 05:55 - 15:30.

karg gestaltet, bis auf die wenigen Elemente, die auf die Bühne geschoben werden, sind die Menschen von hohen und glatten Wänden umgeben. Dieses Bühnenbild ist wie eine Negation von Raum, es ist ein Nicht-Raum, oder ein Un-Raum. Es ist ein Ort, an dem der Mensch fremd ist, allenfalls reist er hindurch, aber verweilen kann er hier nicht.

Das Bühnenbild von *Purgatorio* steht in einem starken Kontrast zu dem von *Inferno*. Mit seinem realistischen Wohnraum eines Hauses aus den 1970ern, scheint es auf den ersten Blick nicht solch einen charakterlosen Ort darzustellen. Auf den zweiten Blick stellt der Betrachter allerdings fest, dass hier alles überdimensional groß und die Atmosphäre schwer und erdrückend ist, die Bewohner dieses Hauses sehen darin klein und verloren aus. Alles ist genauestens angeordnet, die Designermöbel wirken ausgestellt wie in einem Möbelhaus. Das ganze Interieur unterstützt die bereits beschriebenen langsamem und artifiziellen Handlungen der Figuren. Sie bewegen sich so vorsichtig durch die Räume, als wären sie in ihrem eigenen Zuhause fremd - und wirken daher auf eine gewisse Weise fehl am Platz. Obwohl das Wohnzimmer an einer Seite über ein großes Panoramafenster verfügt, wirkt es doch mit seinen Gardinen seltsam abgeschottet von der Welt, als ob es aus diesem Ort kein Entkommen gäbe.

All dies zusammen schafft eine fast erdrückende Stimmung, in der die Figuren nur wie schattenhafte Wesen und nicht wie für sich stehende Individuen erscheinen. Somit sind die drei Protagonisten auf seltsame Art und Weise anonymisiert. Zu der Schattenhaftigkeit der Figuren kommt noch hinzu, dass zwischen Zuschauerraum und Bühne ein dünner Gazevorhang gespannt ist, auf den die Übertitel projiziert werden. Durch diese Gaze wirkt das Geschehen auf der Bühne wie von der Außenwelt abgeschnitten, alles erscheint irgendwie traumhaft und buchstäblich schleierhaft. Jörg von Brincken versucht diesen Effekt näher zu beschreiben und stellt dabei fest, dass in Castelluccis Theater ein Bestreben spürbar ist, welches auf vollkommene ästhetische Wirkung abzielt, um:

„[...] räumliche Relationen und damit dreidimensionale, sensomotorisch aufladbare Tiefenwirkungen zu verwischen. Durch milchige Vorhänge oder Spectrographen, die vor dem eigentlichen Bühnengeschehen platziert sind, durch Licht- und Schattenwirkungen, durch Überbelichtungen und Stroboskopeffekte. Alle diese Effekte zerbrechen gleichsam das dreidimensionale, gefühlsaffine Theaterbild auf der Retina des Zuschauers in optische Wirkungen. Darin besteht die eigentliche tragische Wucht

der Inszenierungen, ein faszinierender Clash von Figurativen und Figuralem, von Mitgefühl und unpersönlicher Wahrnehmung.“²¹⁰

Der Zuschauer wird also gleichermaßen mit einer hohen Emotionalität und mit purer Wahrnehmung der ästhetischen Mittel affiziert. Die Bilder drängen sich dem Betrachter auf, gleichzeitig bewirkt die distanzierende Gaze den Eindruck einer surrealen Welt, die einerseits in ihrer Schönheit besticht und „[...] wie die filmische Umsetzung eines Bildes von Edward Hopper [...]“²¹¹ wirkt, anderseits aber auch dem Zuschauer die Orientierung in dieser Welt erschwert:

„Der Zuschauer hat keine Möglichkeit sich zurechtzufinden. In ihm regen sich Zweifel an der Zuverlässigkeit des Geschehens. Seine Wahrnehmung verirrt sich in den (tatsächlich nachgiebigen) Rissen der explosiven Bühne, die das Spiel des ‘es kann/muss geschehen’ als Vorahnung des Herannahenden in Bewegung setzt.“²¹²

Romeo Castellucci äußerte sich über das realistische Bühnenbild in *Purgatorio* als eine sich selbst bedingende Notwendigkeit. Solch ein konkretes Bühnenbild ist eher ungewöhnlich für seine Arbeiten, aber in diesem Fall schien es dennoch nicht widersprüchlich zu seiner sonstigen Herangehensweise.

„It is about a dramaturgical strategy for setting off a certain effect, with a placement in the ‘bourgeois’ theatre, where everything is in the furniture, everything is proper, where there is no play of lights. It is very flat, totally simple, too simple. But it’s usually a question of a trap... Because the point of attack is reality, which in this case corresponds to evil, to the symptom. And it’s starting there that you can imagine a movement. There had to be fixed point to make this entire movement, which is completely in the spectator’s mind, shift.“²¹³

Der Raum des Wohnzimmers ist realistisch und detailliert gestaltet, denn er soll ein Zuhause darstellen. Es ist kein abstrakter Raum wie in einem Albtraum - der Albtraum bedeutet hier, dass das Ganze im Realen stattfindet. In der zweiten Hälfte der Inszenierung löst sich allerdings dieser Bühnenrealismus auf und wird „zu einer surrealen Reise in das Bewusstsein des Missbrauchten.“²¹⁴

²¹⁰ Brincken, „DVDeformazione. Zur ästhetischen Transformation der Tragédia Endogonidia im digitalen Videoformat“, S. 368.

²¹¹ Mundt-Espín, „Von ‘pulp’ bis ‘postdramatisch’: Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes Divina Commedia (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, S. 35.

²¹² Di Matteo, Piersandra, „Purgatorio - Fegefeuer (Das Zwischenpiel)“, in: *Programmheft Wiener Festwochen*, 2009, n. pag.

²¹³ Castellucci/Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 110.

²¹⁴ Schneider, Lena, „Mit der Bestie spielen“, *Theater der Zeit*, September 2008, S. 22.

Ein dunkler Vorhang wird vor der Bühne herabgelassen, darin befinden sich zwei ausgestanzte Lilien²¹⁵. Es sind die Lilien, die man vorher den Kleiderschrank des Jungen zieren sah, in dem er sich versteckte. Aus dem Bühneninneren fällt schwaches Licht durch diese Lilien in den dunklen Zuschauerraum. Der Junge steht auf der Seite des Publikums vor dem Vorhang und späht durch die Lilien hinein in den Bühnenraum. Sofort ist dem Zuschauer klar, dass er sich zusammen mit dem Jungen im Kleiderschrank befindet und nun die Perspektive des Kindes eingenommen hat.

„[Nun] sieht sich das Publikum mit einem Bühnenbild konfrontiert, das in einer räumlichen Umkehrung der vorangehenden Szene besteht:[...] Durch diese Perspektivumkehr teilt das Publikum den Blick des Kindes und betrachtet mit ihm gemeinsam, gleichsam aus dem Schrank heraus, was sich ‘draußen’ abspielt[.]“²¹⁶

Der Vorhang hebt sich und dahinter befindet sich ein großes rundes Fenster das einen größeren Einblick auf die Bühne gewährt und der Zuschauer assoziiert damit ein Schlüsselloch²¹⁷. Vor diesem Fenster ziehen nun überdimensional große Blumen vorüber. Zunächst sind es Narzissen, dann Lilien und am Ende roter Mohn. Die Blumen scheinen nicht zufällig ausgewählt, wenn man ihre Symbolik kennt. So ist die Narzisse sowohl ein Zeichen für den Frühling, das junge und knospende Leben, als auch den Sieg Christi über den Tod. Die Schwertlilie wiederum bedeutet Reinheit. Der rote Mohn, der für sich schon wie ein klaffende Wunde erscheint, ist ein Symbol für die Versuchung und den Tod, aber er kann auch für Trost und die Passion Christi stehen. Mit dem Vorbeziehen der Blumen wird die Musik immer bedrohlicher und schauriger. Am Ende erscheint ein Bambusdickicht, das wie eine Barriere wirkt. Plötzlich kämpft sich aus dem Dickicht der Vater mit dem Cowboyhut hervor²¹⁸. Der Junge verschwindet und der Vater steht auf der anderen Seite des Schlüssellochs und späht hinaus. Er sucht das Kind, aber kann es nicht finden.

„In einem System der Substitutionen in Verbindung mit einem Konzept physischer Versetzungen und Verschiebungen wächst dem Realismus des Bühnenbilds allmählich ein psycho-onirischer Widerhall zu. Was im Hintergrund war, erscheint nunmehr im Vordergrund und umgekehrt und schichtet so die Eindrücke, die jedoch stets die vorhergehende Bedeutung erkennbar lassen, genau wie in einem geologischen Bild [...].“²¹⁹

²¹⁵ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 47:25 - 48:40.

²¹⁶ Mundt-Espín, „Von 'pulp' bis 'postdramatisch': Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes *Divina Commedia* (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, S. 36.

²¹⁷ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 48:40 - 59:40.

²¹⁸ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 57:00 - 58:40.

²¹⁹ Di Matteo, „Purgatorio - Fegefeuer (Das Zwischenspiel)“, n. pag.

Diese Umkehrung der Perspektive katapultiert den Zuschauer plötzlich in das Bühnengeschehen hinein. Castellucci weitet die Grenzen seiner Szenerie über den Bühnenrand hinweg aus. Der gesamte Zuschauerraum ist nun das Innere des Kleiderschranks und das Publikum steckt mit dem Kind im Schrank fest. Eine weitere Form solch einer Umkehrung nimmt Castellucci in der letzten Szene vor, in der ein erwachsener Sohn und der Vater in einem verlassen, in kaltes Licht getauchtem Wohnzimmer aufeinander treffen. Der riesige Sohn schaut nun auf den spastisch zuckenden Vater herab. Hier handelt es sich um eine Umkehrung der dramaturgischen Grammatik, es ist ein Wechsel zwischen den Machtverhältnissen.

So hat Castellucci mit *Inferno* und *Purgatorio* zwei extrem unterschiedliche Spielorte geschaffen, die aber in ihrer Wirkung dem Menschen keinen wirklichen Ort bieten, an dem er sich aufhalten kann oder in dem er in gewisser Weise zu Hause ist. Der Mensch ist in diesen Räumen nur ein Fremdkörper, er befindet sich an einem Ort, an dem er eigentlich nichts zu suchen hat. Die Einsamkeit trägt er dabei immer mit im Gepäck.

4.5.5. Individuum versus Gemeinschaft

Der letzte Punkt, den Hillaert als etwas *Unmenschliches* bezeichnet, ist die Beziehung des Individuums zu einer Gruppe.²²⁰ So gibt es zahlreiche Szenen in *Inferno*, die diesen Konflikt darstellen. Ein Chor von ca. 70 Personen wird immer wieder einzelnen Figuren gegenüber gestellt. Während der kleine Junge zu Beginn ganz allein auf der Bühne steht, hält er einen Basketball in der Hand, mit dem er spielt. Castellucci bemerkt hierzu, dass es „[...] kein Ballspiel [gibt], das man alleine spielen könnte. Man muss zumindest zu zweit sein. In dem Stück steht der Ball auch für diese Einsamkeit.“²²¹ Kurz darauf schiebt sich eine Masse von Menschen langsam aber doch unabwendbar auf den Jungen zu, um sich dann kurz vor ihm in einer wellenförmigen Bewegung auf den Boden niederzulassen und dort gleichförmig hin und her zu wälzen²²². Es entsteht der Eindruck, der Junge werde von einer Welle verschluckt, und obwohl der Chor sich langsam und ruhig bewegt, wirkt er in seiner Konsequenz und Unveränderlichkeit wie eine Bedrohung auf das Kind. Dazu kommt, dass die Darsteller zwar bunt, aber dennoch

²²⁰ Vgl.: Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 4.

²²¹ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 18.

²²² *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 18:20 - 21:50.

alle im selben Stil gekleidet sind, sodass der Eindruck von Uniformität entsteht, in der die Einzelnen nicht mehr als Individuen auszumachen sind. Im nächsten Moment gibt die Masse das Kind wieder frei, aber nun wirkt es umso mehr allein, während sich die Gruppe im Hintergrund bewegt. Das Aufnehmen des Kindes in die Gruppe schien wie eine Bedrohung, die Freigabe des Kindes macht wiederum seine Vereinzelung und Einsamkeit sichtbar.

„[...] in Dantes ‘Inferno’ ist das Bild der Stadt, der Gemeinschaft schmerhaft. In Wirklichkeit stellen diese Massen, diese Körper, die vollkommene Einsamkeit dar. Die Einsamkeit in der Masse. Daraus entsteht die Inszenierung: auf der einen Seite die Masse, auf der anderen Seite das Bild der Einsamkeit.“²²³

Bei Romeo Castellucci steht der Chor für die Stadt und die Stadt für die Gemeinschaft. Castellucci glaubt jedoch nicht mehr daran, dass diese Gemeinschaft eine gemeinsame Stimme hat.²²⁴ Sie sind in ihrem Zusammensein stumm geworden und das Individuum ist darin ebenso einsam, als ob es allein geblieben wäre. Vielmehr ist diese Einsamkeit in einer gesteigerten Form zugegen, denn das Individuum ohne die Gemeinschaft ist einfach nur allein, erst innerhalb der Gemeinschaft wird es von einer tieferen Einsamkeit erfasst:

„Die Stadt war immer schon das tragische Bild der menschlichen Erfahrung. Sie repräsentiert die Gemeinschaft im höchsten Grade und die hässlichen Seiten des Lebens in ihr, das Gefühl, das den Menschen inmitten der Masse erfasst, wenn er merkt, dass er sich nicht wirklich mitteilen kann. Es ist eine tiefere dichtere Einsamkeit, die ihn befällt, wenn er sich von einer Gesellschaft, der er angehört, im Innersten und definitiven ausgeschlossen fühlt.“²²⁵

In einer weiteren Szene treten einzelne Personen aus der Gruppe heraus und stehen stumm und den Blick ins Publikum gewandt auf der Bühne. Eine andere Person stellt sich hinter sie und schneidet ihnen symbolisch mit dem Daumen die Kehle durch²²⁶. Der Vordermann sinkt zu Boden, zurück bleibt derjenige, der die Tat ausgeführt hat und blickt nun ebenfalls stumm ins Publikum. Er wartet, bis sich eine weitere Person hinter ihm stellt und das Ganze beginnt aufs Neue. Einige, die schon zu Boden gesunken sind stehen nach einer Weile wieder auf und stellen sich erneut hinter jemanden, um ihm ebenfalls die Kehle zu durchschneiden. „Täter werden zu Opfern, und alle stammen aus

²²³ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 17f.

²²⁴ Vgl.: Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 17f.

²²⁵ Eilers, Dorte Lena, „Romeo Castellucci. Cesena“, *Theater der Zeit. Theater der Welt 2010*.

²²⁶ Arbeitsbuch 2010, 65/7/8, Juli/August 2010, S. 36.

²²⁶ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 01:06:08 - 01:14:25.

derselben Gruppe.“²²⁷ Dies vollzieht sich eine Weile, bis am Ende alle am Boden liegen und nur ein alter Mann übrigbleibt. Der Mann ruft „Wo bist du! Hörst du mich? Ich bitte dich“, aber er bekommt keine Antwort. Der kleine Junge betritt die Bühne mit dem Basketball, dem Zeichen für die Einsamkeit, in der Hand. Er tritt hinter den alten Mann und durchschneidet auch ihm die Kehle. Als er am Boden liegt, schiebt der Junge dem Alten den Basketball unter den Kopf und verschwindet wieder²²⁸.

Dieser gesamte Akt des Tötens vollzieht sich stumm und ohne Protest. Die Opfer scheinen zu wissen was sie erwartet und fügen sich ihrem Schicksal. Es entsteht der Eindruck einer Opferung und so äußert sich auch Hillaert: „They form a choir, but not longer a passive one. They operate as a collective body ruled by higher demands, and this is always leading to the sacrifice of one of them by the others.“²²⁹

Die Gruppe wird also von höheren Regeln beherrscht, von Gesetzmäßigkeiten, die über den Interessen des Individuums stehen. Innerhalb der Gruppe ist das Individuum nichts, es ist deren Regeln und Gesetzen unterworfen und muss sich der Gruppe unterordnen.

Dies stellt einen großen Konflikt dar, denn einerseits wird das *Ich* bedroht durch die Macht der Gruppe, die Angst, sich als Individuum aufzugeben oder zu verlieren, ist präsent. Andererseits besteht auch der Wunsch, Teil der Gemeinschaft zu sein. Das Individuum muss seine Autonomie aufgeben oder opfern, um Teil der Gemeinschaft zu werden. Doch Teil dieser Gemeinschaft zu sein, bedeutet auch Anonymität. Stephan Mösch beschreibt das Bild, das Castellucci für diesen Konflikt findet, in der *Opern Welt*: „Es fängt die Einsamkeit in der Masse ein und den Preis der Gemeinschaft: Anonymität.“²³⁰

Um die einzelnen Figuren auf seiner Bühne als Individuen vorzustellen, wendet Castellucci einen einfachen Trick an. Zu Beginn von *Inferno* betritt der Regisseur die Bühne und nennt seinen Namen²³¹: „I declare my identity and I say: ‘My name is Romeo Castellucci.’“²³² Das Benennen spielt bei Castellucci in dieser Hinsicht eine große Rolle, denn er gibt sich selbst und anderen Dingen damit eine Identität. Auch der

²²⁷ Hahn, „höllisch“, S. 59.

²²⁸ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 01:10:54 - 01:14:25.

²²⁹ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 4.

²³⁰ Mösch, Stephan, „Der Magier als Maestro, der Maestro als Magier“, *Opern Welt*, April 2011, S. 11.

²³¹ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 01:55 - 02:25.

²³² Laera, "Comedy, Tragedy, and 'Universal Structures' *Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, and Paradiso*", S. 7

kleine Junge, der auf die Bühne tritt, schreibt seinen Namen mit Spray auf die Palastwand²³³. Der Junge ist damit benannt, der Zuschauer weiß, wer er ist. Wenn dann später die Menschenmasse bedrohlich auf ihn zuschreitet, so ist es nicht einfach irgendein Junge, der in der Masse untergeht, nein es ist *Jean!* Das Kind bleibt damit nicht anonym, sondern bekommt eine Identität. Diesem Benennen liegt also eine gewisse Systematik zugrunde.

Im Gegensatz zu *Inferno*, wo das Individuum einen Namen erhält, um es klar in Opposition zur Masse zu setzen, agieren bei *Purgatorio* drei Figuren auf der Bühne, die aber namenlos bleiben und sich gegenseitig nur *Chéri* (Schatz) nennen. Sie werden also nicht personalisiert und bleiben damit ohne eine Identität.

Zudem werden die drei Figuren in den Übertitel als „Stern 1, Stern 2 und Stern 3“ benannt, also auch hier wie Figuren ohne Identität behandelt. In *Inferno* werden die Sterne (*Etoiles*) mit Andy Warhol in Verbindung gebracht und dieser wiederum mit Luzifer, dem gefallenen Engel. Das Schlusswort *TOI* ist nach Castellucci eine Mahnung an den Zuschauer, dass auch er ein Stern ist, der fallen kann. In *Purgatorio*, das mit seinem Bühnenbild in eine moderne Zeit versetzt, sieht der Zuschauer, wie solch ein Fallen heutzutage aussehen kann. So können auch in *Purgatorio* die drei Figuren als gefallene Engel bzw. fallende Sterne betrachtet werden. Ähnlich wie die Figuren in *Inferno* sind sie ebenfalls nicht im Besitz ihrer Autonomie, sondern folgen höheren Gesetzen als den eigenen. Dadurch, dass sie auf gewisse Weise ohne Identität bleiben, wirken sie schleierhaft und irgendwie austauschbar. Das *TOI* aus *Inferno* scheint sich hier fortzusetzen, denn man hat den Eindruck, die Figuren könnten jede beliebige Person sein, auch jemand aus dem Publikum.

Ist die Rede von Individuum und Gemeinschaft, so muss zum Schluss auch noch Castelluccis Ansicht zum Verhältnis von Zuschauer und Theater berücksichtigt werden. In Castelluccis Arbeiten wird nicht nur auf der Bühne die Frage nach einer verlorenen Gemeinschaft gestellt, auch das Theater selbst ist für ihn ein Ort, der Gemeinschaft schaffen kann:

„There is a struggle, especially in the spectator's body and mind, and that is why the theatre imagines the community, imagines it and constitutes it. It's about forming an instant community, which is not composed of followers. We are unknown to each other, but we are held together, just for a moment, by an image. And the image is problematic.

²³³ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 11:08 - 14:20.

So art, theatre, is always the same lesson of the Greeks, it is the proposal of a problem.“²³⁴

Durch das gemeinsame Sehen dieser Problematik, durch das gemeinsame Konfrontiert-Sein mit diesen Bildern schließen sich die Zuschauer für den Zeitraum der Aufführung zu einer Gemeinschaft zusammen.

„Denn das Theater ist einer der wenigen noch religiösen Orte auf dieser Welt. Sagen wir: neben dem Sport. Die Orte, in denen sich Menschen sprichwörtlich physisch zusammenfinden, sind wenige geworden. Religiöse Orte in einem mythologischen Sinn. Hier werden Bilder hervorgerufen, die unsere Mediengesellschaft nicht kennt.“²³⁵

4.6. Weitere Mittel der Schmerzinszenierung

Darüber hinaus kann man noch weitere Mittel zur Inszenierung von Schmerz und Grausamkeit festhalten, die bei den beiden Theaterwissenschaftlern Hillaert und Crombez entweder keine Beachtung fanden, oder in einem ihrer Punkte enthalten sind, aber nicht als eigenständiges Mittel gewertet wurden. An dieser Stelle sei erwähnt, dass alle hier vorgenommenen Kategorien nur als eine Hilfestellung zur Einordnung zu betrachten sind, denn die verschiedenen Aspekte der Grausamkeit in Castelluccis Arbeiten verschwimmen ineinander oder bedingen sich gegenseitig. Sie sind auf keinen Fall klar voneinander trennbar, denn schon das Aufteilen in diese Punkte stellt eine gewisse Herausforderung dar.

4.6.1. Körper

Von Hillaert und Crombez Untersuchungen ist bereits bekannt, wie Romeo Castellucci in seinen Arbeiten dem *Humanen* auf den Leib rückt und mit verschiedensten Mitteln versucht, das was unser Menschsein auszeichnet, in seine Einzelteile zu zerlegen. Die Motive von Tier, Maschine und Dekonstruktion von Sprache wurden in diesem Kontext bereits genannt. Hier soll ein weiteres vorgestellt werden, nämlich das des bedrohten Körpers in seiner Fleischlichkeit. Wenn die Hunde Castellucci zu Beginn von *Inferno* angreifen, so ist dies nicht nur eine Reminiszenz an das Animalische, sondern auch eine

²³⁴ Castellucci/Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 96f.

²³⁵ <http://orf.at/festwochen/stories/2228712/>. Zugriff am 05.01.2015.

konkrete Bedrohung für den Leib. Ebenso die Symbole der Opferung innerhalb des Chors, oder wenn zwei Väter ihre Kleinkinder auf der Bühne strangulieren²³⁶. Castelluccis Einstellung zum Körper ist zuweilen radikal. Dies wird deutlich, wenn er sagt:

„Theater bezeichnet durch Autonomie in der physischen Präsenz eine fleischliche Kunst. Es ist die Kunst, die dem Leben am ähnlichsten ist und deshalb auch die potenziell gefährlichste. [...] Der Körper des Schauspielers ist auf das Gestell einer *objektlosen Repräsentation* gespannt. Ein eunuchischer Ort, der nur als Stütze fungiert, mit einem verbrannten Gestell, in dem sich die Leere, die menschliche Zerbrechlichkeit sowie ihr Krankenbett enthüllen und offenbaren. Vom Körper des Schauspielers verlangt man, die Kommunikation in zwei Äste aufzuteilen, damit die Offenbarung des Geistes und des Körpers sich entfalten und befreien kann.“²³⁷

Der Körper des Schauspielers wird hier in seiner reinen Funktionalität betrachtet, insofern, als dass er ein Mittel von Repräsentation und Übertragung ist. Er wird von Castellucci als eine Haut, die auf ein Gestell gespannt wird, bezeichnet. Es geht also um die reine Körperlichkeit, um die Zeichenhaftigkeit, die dem Körper innewohnt. Die Beschaffenheit des Körpers mit seiner Gebrechlichkeit, der lauernden Bedrohung von Endlichkeit und dem, was dadurch vermittelbar wird, sind für ihn von Interesse. In der Darstellungsweise dieser Zerbrechlichkeit ist der Regisseur ebenso radikal wie in der Betrachtung des Schauspielerkörpers. Immer wieder findet man in seinen Inszenierungen Darsteller, die schon von Natur aus eine spezielle, zuweilen groteske Körperlichkeit mit sich bringen.

„Indem die Körper in diesem Theater von Defekten und einer oft unerträglich deformierten, bedrängenden Fleischlichkeit gezeichnet sind, von krankhafter Magersucht eines Spielers, der in die Nähe des Todes rückt, oder vom Schrecken künstlich metallener Stimmgeräte eines an Kehlkopfkrebs Erkrankten, zieht die Animalität und die Gefährdung des Normkörpers ihre Bahn in dieses Theater.“²³⁸

Diese Gefährdung des Körpers, die Lehmann hier anspricht, spiegelt eine latente Angst des Menschen wider. Begründet ist diese Angst durch eine Art der Übertragung, die der Zuschauer vom Körper des Darstellers auf seinen eigenen vornimmt.²³⁹ Wenn wir die Andersartigkeit von Körpern durch Verletzungen, Krankheit oder Deformationen auf der Bühne sehen, fühlen wir uns durch diesen Anblick bedroht, da sie aufzeigen, dass es auch einen potentiellen Verlust unserer eigenen körperlichen Unversehrtheit gibt. Sie

²³⁶ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 42:50 - 45:15.

²³⁷ Pichler, „Interview mit Romeo Castellucci“, S. 134f.

²³⁸ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 606.

²³⁹ Vgl. Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 606.

verweisen auf die Bedrohung unseres Daseins durch den Verfall des Körpers und dessen sicheres Ende. Denkt man diese Bedrohung weiter, steht somit auch eine Frage nach dem Sinn im Raum: Warum sind wir, wenn wir doch sterben müssen? Castellucci strebt solch eine Übertragung bewusst an, denn er vertritt die Ansicht:

„Jeder Körper ist ein Individuum mit einer Geschichte. Das, was geschehen ist, hat Narben hinterlassen, diese Narben müssen unsere, die der Theaterbesucher, werden. Wenn das nicht passiert, bleibt das Ganze an der Oberfläche.“²⁴⁰

Um nicht nur an besagter Oberfläche zu kratzen, sondern in die Tiefe vorzudringen, „verstört [er] die Gemüter mit albtraumhaften Gefährdungen des menschlichen Körpers“²⁴¹, denn dadurch evozieren sie „die Hoffnung, etwas im Zuschauer freizulegen“²⁴².

Das Sehen der deformierten Körper stellt somit unser Sein und unsere Unversehrtheit in Frage. Indem sie aufweisen, dass diese Unversehrtheit nicht selbstverständlich ist, zeigen sie eine allgegenwärtige über uns schwebende Bedrohung an.

Des Weiteren werfen sie die Frage auf, warum es überhaupt Leid und Schmerz geben muss und stellen die Schöpfung Gottes in Frage, welcher zulässt, dass Leid und Schmerz existieren können. Denn – wie anfangs im Kapitel zum Schmerz erläutert – ist Leiden für uns nur dann vertretbar, wenn es eine gewisse Sinnhaftigkeit in sich birgt und zum Beispiel zu einer Katharsis führt. Ist diese Sinnhaftigkeit nicht gegeben, hadert der Mensch mit dem Zustand des Leidens und stellt ihn in Frage.

Die *Göttliche Komödie* scheint für die Auseinandersetzung mit Schmerz und dessen Sinnhaftigkeit wie geschaffen:

„Natürlich ist auch der verletzbare Körper ein grundlegendes Thema dieser Inszenierung. Erinnern wir uns daran, dass es sich bei der ‘Göttlichen Komödie’ um ein großes Buch über körperliche Qualen und Folter handelt. In der Hölle des ‘Inferno’ geht es vornehmlich um Folter, also ist der Aspekt des gefallenen Körpers oder seines Sturzes fundamental. Der Fall der Sünder ist aber auch der ursprüngliche Sturz Luzifers, wie auch der Sturz des Künstlers, der stürzen muss, um schaffen zu können.“²⁴³

In diesem Zusammenhang muss auch die Figur des Freeclimbers am Anfang von *Inferno* gesehen werden, der sich in schwindelerregenden Höhen an der Palastwand

²⁴⁰, Wach-Koma: ‘Orfeo Ed Euridice’ bei den Wiener Festwochen, Pichler-Hausegger.

²⁴¹ Strecker, „Die Transzendenz des Körpers“, n. pag.

²⁴² Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 606.

²⁴³ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 18f.

emporschwingt. Ein stärkeres Symbol für die Gefährdung eines stürzenden Körpers kann wohl kaum gefunden werden. Wenn er dann von der obersten Zinne das Wolfsfell herab wirft, wird die Dimension des Fallens noch ein weiteres Mal verbildlicht. Dies ist aber nicht die einzige Stelle in der Inszenierung, die von der Gefährdung des Körpers und im Speziellen einer Gefährdung des Künstlers handelt.

Nachdem drei Sanitäter ein zerstörtes Auto hereingeschoben haben, taumeln sie unter- und übereinander den Weg zurück, den sie gekommen sind²⁴⁴. Es entsteht der Eindruck von einem Rückwärtstlauf des Unfalls, als ob sie das Überschlagen und Stürzen des Wagens simulieren würden, das, was diesem Wagen und seinen Insassen zugestoßen ist. Im Hintergrund liegt bereits der gesamte Chor wie Tote still in seinen Gräbern. Aus dem Wagen entsteigt nun Andy Warhol – er ist unversehrt. Die Sünder, Warhol als Symbol für den Künstler und Luzifer werden von Castellucci in einem Atemzug genannt. Dies bedeutet, dass der Künstler, wenn er an sein Werk geht, ähnlich wie Luzifer, der das Licht brachte, zu einem Sünder wird. Um etwas erschaffen zu können, versündigt man sich. Worin diese Sünde liegt, bleibt bei Castellucci im Dunkeln. Aber Warhol ist in dieser Szene nicht nur der Künstler, der sich selbst gefährdet, um sein Werk zu erschaffen, sondern auch einfaches Symbol für einen gefallenen Körper.

Romeo Castelluccis Interesse an professionellen Schauspielern ist eher bedingt und bezieht sich darauf, wie sie sich in seine Produktionen eingliedern lassen. So sagt er über den Schauspieler: „There's also an egocentrism of the actor that I don't like.“²⁴⁵ Dass er daher in seinen Inszenierungen über weite Strecken nur mit Laien auskommt, zeigt sich auch in *Inferno*, wo er mit insgesamt 11 Schauspielern und einem Chor von ca. 70 Laien arbeitet. Mundt-Espín vermutet ähnlich wie Lehmann, dass es „seiner Nähe zur Performance [...] zu verdanken [sei], dass er dabei auch gerne auf sehr kleine Kinder oder Leute mit physischen Handicaps zurückgreift (Spastiker, Personen mit Trachetomie, Adipositas oder Anorexie), also auf Personen, deren Agieren auf der Bühne in gewisser Weise mehr Authentizität zuzusprechen ist, als einem Schauspieler, der Zuckungen, Sprachschwierigkeiten oder eine besondere Art der Körperlichkeit fingiert.“²⁴⁶

²⁴⁴ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 01:19:05 - 01:23:00.

²⁴⁵ Bent, „Romeo Castellucci. The Art of Interruption. An Interview with Italy's premier director“, S. 71.

²⁴⁶ Mundt-Espín, „Von 'pulp' bis 'postdramatisch': Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes Divina Commedia (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, S. 31.

Auch in *Purgatorio* wendet er diese Möglichkeit der Darstellung extremer Körper und körperlicher Zustände an. Nachdem sich der Perspektivenwechsel durch die Umkehrung der räumlichen Konstellation des Bühnenbildes – und somit auch eine Verschiebung der Machtverhältnisse zwischen den Figuren – vollzogen hat, tritt nun der erwachsene Sohn seinem kleinen und von Zuckungen geplagten Vater gegenüber²⁴⁷. Dies spielt sich alles in einem leeren und in kaltes Licht getauchten Wohnzimmer ab. Da die Figuren kein Wort miteinander sprechen, bekommt die Szenerie albraumhafte Züge.

„[...] das Kind wächst zu einem Zwei-Meter-Hünen (Juri Roverato), der Vater schrumpft zu einem kleinen körperlich behinderten Mann (Davide Savorani). Die Seelenqualen seiner Figuren stellt Castellucci durch seinen Umgang mit Körperlichkeit dar – darin ist auch ‘Purgatorio’ eigen, radikal.“²⁴⁸

Der Vater bewegt sich mit spastischen Bewegungen durch den Raum. Er fällt in der Mitte zu Boden, liegt auf dem Rücken und kommt nicht wieder auf die Beine. Er zuckt und zappelt und erinnert hierbei an Franz Kafkas Käfer in *Die Verwandlung*. Der Sohn tritt auf und betrachtet den Vater von oben herab. Sowohl Vater als auch Sohn werden dargestellt von Schauspielern mit besonderen körperlichen Merkmalen. Der Darsteller des Sohnes ist ungewöhnlich groß gewachsen, sodass sein Herabschauen auf den Vater noch mehr den Wechsel der Kräfteverhältnisse widerspiegelt. Der Vater wird gespielt von einem Darsteller, der offenbar tatsächlich Spastiker ist. „In der Begegnung der beiden scheint es nun zu einer Umkehrung der Vorgänge vom Anfang des Stücks zu kommen: Der spastisch zuckende Vater – von einer Person mit spastischen Lähmungen dargestellt – wird von seinem riesigen Sohn vergewaltigt.“²⁴⁹

Mundt-Espíns Interpretation einer Vergewaltigung durch den Sohn ist eher zweifelhaft. Vielmehr legt sich der Sohn auf den Vater und hält ihn fest, um seine Zuckungen zum Stillstand zu bringen. Doch das, was den Vater innerlich so bewegt und sich in einer äußerlichen Form einen Weg bahnt, lässt sich nicht aufhalten. Nach einer Weile gehen die Zuckungen des Vaters auf den Sohn über. Das ist sein Erbe, das ist, was er an den Sohn weitergibt. Nun ist ein Geräusch von fallenden Steinen zu hören. Dieses Geräusch wurde auch schon in *Inferno* benutzt, an der Stelle, an der die Fernsehapparate mit den Buchstaben *Etoiles* aus den Fenstern stürzen. Nun fallen die Sterne in *Purgatorio* auf die gleiche Weise.

²⁴⁷ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 01:00:34 - 01:07:30.

²⁴⁸ Schneider, „Mit der Bestie spielen“, S. 22.

²⁴⁹ Mundt-Espín, „Von ‘pulp’ bis ‘postdramatisch’: Dante on stage 2008. Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes Divina Commedia (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, S. 36.

4.6.2. Blick

„In each of these scenes, the stress is not on the person being tortured or the persons executing the action. It is on the ways these acts are being *watched*.“²⁵⁰

Thomas Crombez spricht hiermit so etwas wie einen Schlüsselsatz zu Castelluccis Arbeiten aus, denn das Sehen und der Blick des Zuschauers sind wesentlicher Bestandteil seiner Überlegungen. Immer wieder finden sich Fährten in Castelluccis Inszenierungen, mit denen er versucht das Publikum darauf hinzuweisen, dass sie mit ihrem Blick auf das Geschehen aktiver Bestandteil der Aufführung sind.

„Das, was zählt, ist nicht das Bild und auch nicht der Betrachter, sondern etwas Drittes, das dazwischen existiert, zwischen Bild und Betrachter. Es ist die Begegnung, der Kontakt, eine Erfahrung. Ich kann damit erfahren, dass das Bild mich anblickt. [...] Es sagte: Ich bin es, das Bild, das Modell, die Malerei, die Aufführung, die dich anblickt. Ich sehe dich an, während du mich ansiehst. Wenn wir stattdessen das Theater oder die Kunst nur als Gegenstand betrachten, gibt es diesen Kontakt nicht. Dann gibt es auch kein Drama.“²⁵¹

Wenn Castellucci also über den Blick reflektiert, dann geht es ihm genau um diese Begegnung, dieses Miteinander-in-Kontakt-Treten. Entweder der Kontakt der Menschen untereinander oder der Kontakt zwischen Betrachter und Kunstwerk. Es geht darum, dass wir die Dinge und Menschen, die uns umgeben, nicht als etwas von uns Abgeschlossenes betrachten, etwas außerhalb von uns. Wir sollen begreifen, dass sie mit uns in Kontakt stehen und direkt mit uns zu tun haben. In Bezug auf den Blick bedeutet das, dass Castellucci den üblicherweise passiven Zuschauer daran gemahnt, dass er auch aktiver Teil der Aufführung ist. Diese Aktivität des Zuschauers zeigt sich in der Auseinandersetzung mit der jeweiligen Konfrontation:

„Jenseits einer nur emotional-identifikatorischen Erfahrung soll Zuschauen zu einer Konfrontation mit dem werden, was die kulturelle Norm verleugnet, mit Scham, Ekel, Abwendung quittiert, obwohl sie es doch als ihren Kern behauptet. Die Provokation, die davon ausgeht, ist erheblich.“²⁵²

Genau darin liegt zuweilen die Grausamkeit des Blickes in Castelluccis Arbeiten, denn er involviert und konfrontiert den Zuschauer mit etwas, mit dem er nicht gerechnet hat. Er stößt an innere Widerstände und muss sich mit ihnen auseinandersetzen. Es ist sein

²⁵⁰ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 7.

²⁵¹ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.

²⁵² Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 605.

Blick, der ihn unfreiwillig mit hineinzieht und der ihn zwingt, sich mit seiner Position zu dem Gesehenen auseinanderzusetzen. Dass diese Auseinandersetzung Dinge beinhaltet, die man vielleicht lieber ruhen lassen möchte, liegt nahe. Dieses unfreiwillige Involviertsein muss man ebenfalls bedenken, um zu verstehen, was Castellucci meint, wenn er von der Tragik des Blickes spricht:

„Die Kraft der griechischen Tragödie besteht nicht darin, eine tragische Geschichte zu zeigen; es ist der Blick, der alle Dinge als tragisch erscheinen lässt, der Blick, der selbst tragisch wird.“²⁵³

Warum ist es gerade der Blick, der tragisch wird? Weil es der Blick ist, der überhaupt erst einen Kontakt herstellt und zu einer Konfrontation führt, die wesentlich für einen tragischen Moment ist. Es ist der Blick, der den Betrachter hineinzieht in das Geschehen und zu einem Beteiligten macht. Der Betrachter wird nicht danach gefragt, ob er beteiligt sein möchte, er wird unschuldig schuldig gemacht nur durch sein Zusehen, was einer Teilhabe gleichkommt. Daher wird Sehen zu einem tragischen Akt.

Dass *Die Göttliche Komödie* wie geschaffen erscheint für solch eine Auseinandersetzung mit dem Blick, hat auch Castellucci festgestellt:

„Dante very frequently addresses the reader, he calls him by name: ‘E tu, lettore’ [‘And you, reader’], so he turns his back to the representation and looks at us. It is the same device you can find in the painting *Las Meninas* by Velázquez. The Artist stops working and looks into the spectator’s eyes. This mechanism of looking is very complex and initiates a very strong sense of identification. The *Divina Commedia* is the first meta-linguistic work where the poet is inside his own fictional representation.“²⁵⁴

Dante spricht also den Leser direkt an und tritt mit ihm in Kontakt, Castellucci versucht dies ebenso in seiner Inszenierung. Man kann also festhalten, dass der Zuschauer Teil der Aufführung ist, die nicht stattfinden kann ohne ihn. Sein Blick ist dabei niemals passiv, sondern immer aktiv. Wie tiefgreifend diese Verbindung von Sehendem und Angesehenem ist, zeigt sich in einer Szene von *Inferno*, in der ein Mann zwischen zwei Frauen steht und sie nacheinander anschaut²⁵⁵. Er wandert zwischen den Frauen hin und her und umarmt sie abwechselnd innig. Die Frau, die gerade nicht umarmt wird schaut unablässig der Szenerie zu. So wandert der Mann eine Weile zwischen ihnen hin und her, bis er sich am Ende nicht mehr entscheiden kann und in der Mitte stehen bleibt.

²⁵³ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.

²⁵⁴ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 7.

²⁵⁵ *Inferno*. *Purgatorio*. *Paradiso*, (DVD1), TC 45:45 - 48:20.

Nun lässt er nur noch seine Blicke zwischen den Frauen schweifen. Gerade weil die Darsteller relativ neutral und ausdruckslos dabei agieren, werden zahlreiche Assoziationsketten ermöglicht. Beispielsweise kann man in diesen Blicken eine innere Zerrissenheit des Mannes erkennen. Plötzlich wendet sich eine Frau ab und geht, kurz darauf geht auch die zweite Frau. Die Blicke des Mannes wandern weiter hin und her zwischen den nun leeren Positionen der Frauen. Ab diesem Zeitpunkt wirkt das Schauen des Mannes in gewisser Weise lächerlich, es gibt nichts mehr, worauf er seinen Blick richten kann. Der Kontakt, der zuvor zwischen den Frauen und dem Mann bestanden hatte, bricht durch ihr Verschwinden einfach ab. Der Blick ist ohne diesen Kontakt absurdum geführt, denn ohne etwas, das es zu betrachten gilt, bleibt der Blick inhaltslos.

Wie wichtig das Involvieren des Zuschauers für Castellucci ist, äußert er in einem Interview zu der Verwendung des Porträts *Salvator Mundi* von Antonello da Messina in seiner Inszenierung *Über das Konzept des Angesichts von Gottes Sohn*:

„I believe that it is a fundamental look to inverse the show's voyeurism. Voyeurism is a dimension that is always present in Western theatre. In this case, the voyeurism is inverted by a look that is capable of putting the spectator in *us*. We are in the process of looking at you. So there is an economy of the look, a circulation, a current of the look, which is capable, I believe, of transporting the spectator onto the stage. We are looked at by the show, via this artifice. [...] We are really - literally - transported into the representation: we are there.“²⁵⁶

Ein weiteres Beispiel aus *Purgatorio* soll zeigen, mit welcher Gewalt es Castellucci zum Teil gelingt, den Zuschauer in das Bühnengeschehen hineinzuziehen.

Der bereits beschriebene Perspektivwechsel durch das Bühnenbild katapultiert den Zuschauer sprichwörtlich hinein in die Szenerie, indem er sich plötzlich zusammen mit dem kleinen Jungen im Inneren des Schranks wiederfindet. Zunächst schaut der Junge durch die ausgestanzten Lilien hinaus, dann eröffnet der Vorhang ein riesiges „Schlüsselloch“. Es scheint kein Zufall zu sein, dass Castellucci hier die Form einer Lilie wählt, denn es handelt sich um eine Schwertlilie, die auch als Iris bezeichnet wird²⁵⁷. Die Iris ist wiederum Teil des Auges, so ist dies ein Verweis auf das Auge selbst und den von ihm ausgelösten Blick. So entsteht eine Art Doppelung, zum einen, da der Junge und die Zuschauer ganz offensichtlich und bewusst durch die Lilien

²⁵⁶ Castellucci/Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 102f.

²⁵⁷ Die wissenschaftliche Bezeichnung der Gattung lautet *Iris*. Sowohl im Englischen wie auch im Italienischen beinhaltet dieses Wort die gleiche Bedeutung für die Iris, die Teil des menschlichen Auges ist.

blicken, zum anderen stellen die Blumen einen Verweis auf diesen Blick dar. Das riesige Loch, das danach im Vorhang erscheint, erinnert noch mehr an das Rund eines Auges. Diesem Auge begegnet der Zuschauer auch wieder in der Installation zu *Paradiso*, hier allerdings noch deutlicher als Auge erkennbar, denn durch das Vorbeisausen eines schwarzen Tuchs entsteht der Eindruck eines Lidschlages. Diese Assoziation mit einem Auge ist nicht weit hergeholt, denn so stellt Castellucci fest, dass die beiden runden Fenster in *Purgatorio* und *Paradiso* einen optischen Verweis darstellen. „I wanted the installation to happen inside the spectator’s eyes, not in front of them. [...] In both versions, the installation remains an optical device.“²⁵⁸

In *Purgatorio* nimmt der Zuschauer die Position des Kindes ein, mit dem er sich gemeinsam im Schrank befindet. Unvermittelt und unerwartet sieht das Publikum sich direkt involviert in das Geschehen – es *ist Teil* der Szenerie und kann sich dem nicht entziehen. Wie sehr es Teil davon ist und wie aktiv sein Blick durch diese Umkehrung geworden ist, zeigt sich als der Vater aus dem Bühneninneren in den Zuschauerraum herein späht. Wenn der Vater auf der Suche nach seinem Sohn ist, wird die Bedrohung des Kindes auf diese Weise unmittelbar erfahrbar für den Zuschauer, denn nun ist er es, der von den suchenden Blicken des Vaters getroffen wird.

4.6.3. Anonymität

Als ein immer wiederkehrendes Thema zieht sich durch Castelluccis Inszenierungen sowie durch die Rezeption seiner Arbeiten der Eindruck einer Anonymisierung. Schon Hillaert und Crombez stellten fest, dass die spezielle Grausamkeit seiner Arbeiten in einer gewissen Anonymität liege. Sie ist anonym, weil wir sie nicht benennen können. Es sei hier noch einmal die Feststellung Hillaerts vom Beginn wiederholt: „They go beyond language, beyond any possibility of rational analysis. They rather form new questions, one could say. [...] It’s a cruelty that is cruel by its anonymity. It’s cruel because it passes beyond everything we can *identify*.“²⁵⁹

Dass die Mittel diese Anonymität herzustellen, eine gewisse Grausamkeit beinhalten, wurde schon an den einzelnen Beispielen gezeigt. Aber was ist an einer Anonymität an

²⁵⁸ Vgl.: Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 12.

²⁵⁹ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 3.

sich grausam? Hier geht Crombez dem Wort *Gewalt* auf den Grund, indem er es in seiner etymologischen Herkunft untersucht. Er stellt fest, dass in vielen Sprachen, so auch im Deutschen, *Gewalt* auf das Wort *walten*, also beherrschen oder regieren zurückgeht.²⁶⁰ Es stellt sich also die Frage: Wer oder was beherrscht den Menschen? Diese Frage nach der Ausübung der Macht ist das, was nicht identifizierbar ist und in einer Anonymität verborgen bleibt. Dies ist die erste wesentliche Form der Anonymität bei Castellucci, dass die Gewalt die in seinen Inszenierungen erfahren wird, immer anonym bleibt. Die Herstellung von Anonymität stellt eine regelrechte Strategie dar, ein auf vielfältige Weise wiederkehrendes Motiv, sodass man von weiteren Formen der Anonymität sprechen kann. Das ist zum einen, die Anonymität der Figuren auf der Bühne, die immer in den Zusammenhang Individuum versus Gemeinschaft gestellt werden. Zum anderen ist es die Anonymität, in die der Zuschauer versetzt wird. Beide Formen sollen kurz näher beleuchtet werden:

Kehrt man noch einmal zurück auf den Punkt der Opferung, die vollzogen wird um zu einer Gemeinschaft zu gehören wie in *Inferno*, so stellt man fest, dass die Opferung des Einzelnen sich oftmals wie in einem Ritual vollzieht. „Their violence is precise and autonomous, as a ritual acted out by one identical collective [...] this violence is unique by its anonymity [sic.]“²⁶¹ Die Gruppe handelt also wie ein einziges großes Wesen im Kollektiv und nicht mehr als Einzelpersonen. Diese Präzision der Opferung und die Form des Kollektivs lassen die ausgeübte Gewalt anonym erscheinen. Man kann niemanden mehr benennen, der für die ausgeübte Gewalt verantwortlich ist. Für Hillaert ist diese Anonymität der Schlüssel, den Castellucci benutzt, um die Antike Tragödie ins 21. Jahrhundert zu transportieren.²⁶²

„[T]his anonymity [sic.] is the basic key Castellucci is using to open up ancient tragedy into the 21st century. He finishes with individuality as the tragedy's central category to give way to a collective intimacy. At the same time he conserves the real tragic situation of 'not having a choice'. Without any willing language the characters [...] are subordinate to a higher order not of the gods, but of autonomous machines and an overwhelming architecture. They are horrified by the anonymous choir that'll sacrifice them, but they do not resist.“²⁶³

²⁶⁰ Vgl.: Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 7.

²⁶¹ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 4.

²⁶² vgl.: Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 5.

²⁶³ Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 5.

Der Einzelne wird innerhalb der Gruppe anonymisiert, und da die Mitglieder einer Gruppe eine gesichtslose Masse darstellen, üben sie somit eine anonyme Gewalt auf das Individuum aus.

Die Motive der Gemeinschaft und der Maschine, aber auch die Bühnenarchitektur spiegeln diese Anonymität der Gewalt wider. Sowohl in *Inferno* als auch in *Purgatorio* dienen diese Mittel dazu, die Figuren ihrer Identität zu berauben. Daraufhin werden sie von fremden Kräften beherrscht und handeln wie unter Zwang. Diese Kräfte sind nie sichtbar. In *Inferno* ist es das Kollektiv der Gemeinschaft, das seinen eigenen Gesetzen folgt und in *Purgatorio* ist es eine noch fremdartigere Kraft, die mit Gott assoziiert werden kann. Immer bleibt diese Macht im Verborgenen und somit anonym. Es stellt sich daher die Frage nach der Autonomie des Menschen. Wer hat eigentlich das Sagen?

Der Mensch oder eine andere Macht?

„Einsamkeit und Anonymität sind beispielsweise zwei mächtige Eigenschaften der Idee von einer Stadt [.]“²⁶⁴ Wenn Castellucci hier von der Stadt spricht, ist wieder, wie schon erläutert, die Gemeinschaft gemeint. Dadurch, dass die Figuren in Castelluccis Inszenierungen ohne eine Identität sind, bleiben sie anonym, ganz gleich, ob sie einer Gemeinschaft angehören oder nicht. In dieser Anonymität liegt eine tiefe Einsamkeit verborgen. Anonymität und Einsamkeit gehen hier Hand in Hand und nichts scheint den Menschen aus diesem Zustand retten zu können.

„Durch diese Arbeit zieht sich wie ein roter Faden noch eine zweite Geste, die Frage nach dem verlorenen ‘Gemeinsamen’, nach einer Gemeinschaft der Menschen, die nicht das Schicksal verleugnen, das sie erleiden, aber ihm ins Auge sehen und eine Klage darüber erheben, eine Klage, die durchaus konkret politisch artikuliert sein kann.“²⁶⁵

An wen soll sich allerdings diese Klage richten, von der Lehmann hier spricht? Wenn das Schicksal, das einen lenkt oder diese fremde Kraft anonym bleiben, verpuffen die Klagen im Nichts. Immer wieder taucht in Interviews mit Romeo Castellucci die Haltung auf, man müsse den Zuschauer einsam machen: „My job, and this may seem paradoxical, is to prepare a form, and, in a certain sense, to abandon the spectator. Leave him alone without any suggestion.“²⁶⁶

²⁶⁴ Eilers, „Romeo Castellucci. Cesena“, S. 37.

²⁶⁵ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 609.

²⁶⁶ Bent, „Romeo Castellucci. The Art of Interruption. An Interview with Italy's premier director“, S. 72.

Indem die Figuren auf der Bühne in eine Anonymität versetzt werden durch die kalte Architektur des Bühnenbildes, so versucht Castellucci auch den Zuschauer auf eine andere Art und Weise zu anonymisieren. Hier handelt es sich um eine Vereinzelung oder Einsamkeit, herbeigeführt durch die anonyme Gewalt die die Inszenierung vermittelt. Während die Figuren auf der Bühne nicht wissen, wohin sie ihre Klage richten sollen, so hat der Zuschauer generell ein Problem, diese Anonymität der Gewalt zu identifizieren. Im Grunde ist es ihm unmöglich, sie zu benennen, was ihn mit seinen Eindrücken allein zurücklässt und ihn in eine Einsamkeit versetzt.

Um zu verstehen, wie dieser Mangel des Benennen und Einordnen-Könnens das Publikum in ein Gefühl von Einsamkeit versetzt, soll hier noch einmal ein genaueres Beispiel gegeben werden. Wie schon erwähnt, führen die mechanischen und verlangsamten Bewegungen der Darsteller in *Purgatorio*, gekoppelt mit den allmächtigen und lenkenden Übertiteln, zu einer Wirkung der Fremdgesteuertheit und des Zwangs der Figuren. Castellucci äußert sich zu dieser Methode sehr eindeutig:

„Die Zeit zwischen Ankündigung und Handlung ist ein theologischer Zeitraum. Alle Handlungen sind von Gott bestimmt, auch die schrecklichen wie hier die Vergewaltigung des Sohnes durch den Vater. Das Böse liegt bei Gott! Der Mensch ist Gottes Kreatur und daher sein Opfer. Da vergewaltigt der Vater seinen Sohn. Die Liebe wird verraten. Nicht wir müssen Gott um Vergebung bitten, sondern er uns.“²⁶⁷

Es ist also, im übertragenen Sinn, die Grausamkeit Gottes, mit der der Zuschauer konfrontiert ist. Die Vergebung, von der hier die Rede ist, erfolgt in *Purgatorio* unweigerlich nach dem Schrecken. Der Sohn kommt herunter, geht auf den Vater zu, tröstet ihn und spricht: „Es ist vorbei“²⁶⁸. Dies scheint wie ein Akt der Vergebung - doch es ist ein unmögliches Akt. Diese Geste wirft den Zuschauer in einen noch tieferen Konflikt, denn er hat Probleme mit der Einteilung von Gut und Böse²⁶⁹, da er beim Vater Zweifel und sowas wie eine innere Qual sieht. Dies verunsichert den Zuschauer, denn die beruhigende Aufteilung von Gut und Böse, die sonst für Orientierung und klare Perspektiven sorgt, will hier nicht gelingen. Mit dieser Verunsicherung wird der Zuschauer in einen sehr innerlichen Moment katapultiert, in dem er sich nicht mehr sicher wähnen kann. Er wird einsam gemacht, weil er die Dinge nicht mehr benennen und einordnen kann. In dieser Unmöglichkeit des Definierens von Gut und Böse liegt

²⁶⁷ Hahn, „höllisch“, S. 59.

²⁶⁸ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 43:45 - 47:20.

²⁶⁹ Vgl.: Hillaert/Crombez, „Cruelty in the Theatre of the *Societas Raffaello Sanzio*“, S. 8.

eine Tragödie des Menschen, ein Konflikt. Über die Problematik spricht Castellucci auch in einem Interview:

„Wenn man genau hinschaut, ist das Leiden in der Hölle eigentlich gar nicht so schlimm, denn es ist ja von Gott gewollt, dass die Menschen, die in der Hölle landen, in der Ewigkeit leiden. So ist das Mysterium das Böse in Gott, die Unmöglichkeit, über Gott zu urteilen. Dort liegt das theologische Problem, das Dante aufwirft.“²⁷⁰

Mit der Tatsache, dass der Zuschauer sich mit der Grausamkeit Gottes konfrontiert sieht, muss er sich gleichzeitig auch damit auseinandersetzen, dass es möglich ist, dass in allem etwas Gutes und Böses schlummert und jeder einzelne solche Dämonen in sich trägt. Noch stärker wird dieses Gefühl der Unsicherheit, wenn sich in der zweiten Hälfte des Stückes eine Umkehrung der Machtverhältnisse vollzieht, nach der der erwachsene Sohn plötzlich als der Machtvollere auftritt. Die Fragen, die aus dieser Szene resultieren, sind: Warum gibt es überhaupt das Böse? Warum gibt es das Böse in Gott oder warum lässt er es zu? Wie sieht das Böse in mir aus?

Es ist zu hinterfragen, inwiefern dieses Konzept der Einsamkeit des Zuschauers, welche aus der anonymen Gewalt resultiert, mit der Theorie des Theaters als spirituellen Ort der Gemeinschaft vereinbar ist. Wie ist es Romeo Castellucci möglich, seine Zuschauer gleichzeitig einsam zu machen und doch von dem Theater als Ort der Gemeinschaft zu sprechen? Auch hierfür hält Castellucci eine Antwort bereit: „Der Zuschauer fühlt sich verlassen vor einem Bild. Doch diese Einsamkeit ist ein kostbares Gut, welches er mit den anderen Zuschauern teilt.“²⁷¹ Damit sich eine Gemeinschaft bildet, muss den Zuschauern ein gemeinsames ästhetisches Erlebnis widerfahren. Doch das Absurde ist, dass dieses ästhetische Erlebnis den Zuschauer zunächst einsam macht, da die Ästhetik, die Castellucci verwendet, das Publikum teilweise überfordert und verunsichert.

„Castellucci redet über seine eigenen Stücke so, wie man über etwas spricht, das einem zustößt und das ist etwas, was er an sein Publikum weitergibt. Denn etwas zustoßen kann einem nur, wenn man exponiert ist, wenn man nicht mehr rationalisieren kann, sondern auf die eigenen Sinne zurückgeworfen wird und diese überreizt - Castellucci unterfordert seine Zuschauer nicht, indem er sie als Konsumenten behandelt, er überfordert sie, indem er sie einsam macht.“²⁷²

²⁷⁰ Hahn, „höllisch“, S. 59.

²⁷¹ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.

²⁷² Meier, Ines, „Übersetzung des Verschwindens: The Four Seasons Restaurant von Romeo Castellucci beim Foreign Affairs Festival“, <http://at.blouinartinfo.com/news/story/925375/ubersetzung-des-verschwindens-the-four-seasons-restaurant>. Zugriff: 23.01.2015, n. pag.

Hinter dieser Überforderung steckt Kalkül, denn er vereinzelt den Zuschauer, lässt ihn mit seinen Eindrücken und seinen Gefühlen allein zurück. Dies ist ein gewaltsamer Akt, jedoch ein Akt, der durch die gemeinsam empfundene Einsamkeit, eine Einsamkeit die alle teilen, die Zuschauer im Augenblick der Vorstellung wieder zu einer Gemeinschaft wachsen lässt.

4.6.4. „Ästhetik des Verschwindens“

Eine weitere Strategie, die Castellucci neben der Anonymisierung verwendet, ist die „Ästhetik des Verschwindens“²⁷³, ein Begriff den er der gleichnamigen 1980 erschienenen Abhandlung des Philosophen Paul Virilio entnommen hat. Virilio beschäftigt sich darin mit dem Thema der für unser Zeitalter allgegenwärtigen Geschwindigkeit und Beschleunigung, die gewisse Strukturen unserer Gesellschaft und unseres Zusammenlebens zum Verschwinden bringen kann. Auch Castelluccis Arbeiten durchzieht eine Geste des Verschwindens, allerdings nicht verursacht durch Geschwindigkeit. Hier sei als Beispiel der Sound eines realen Schwarzen Lochs in seiner Inszenierung *Four Seasons Restaurant* genannt, dessen Geräusche er akustisch aufarbeiten ließ, um sie für das menschliche Ohr hörbar zu machen. Ein Schwarzes Loch, das alles zum Verschwinden bringt, sogar das Licht. „Das habe ich bewusst so gewählt, weil die Idee meiner Arbeit verbunden ist mit einer Philosophie des Verschwindens. Diese Philosophie ist die Grundstruktur, die den dramatischen Bogen dieser Inszenierung bestimmt.“²⁷⁴

Mehrfach beschreibt Castellucci in Interviews seine große Verehrung für die Erzählung *Des Pfarrers schwarzer Schleier (The Minister's black Veil, 1836)* von Nathaniel Hawthorne, in der ein Pfarrer beschließt, sein Gesicht von nun an hinter einem Schleier zu verbergen. Der Pfarrer weigert sich, diese Geste zu erklären, und hält sie bis zu seinem Tode durch. Die Dorfgemeinschaft versetzt er damit in eine große Verwirrung und Unsicherheit. Castellucci nennt einen solchen Akt eine „umgekehrte Revolte“²⁷⁵. Der Titel der Erzählung wurde sogleich auch Titel einer Trilogie, zu der *Über das Konzept des Angesichts von Gottes Sohn* (2010), *Des Pfarrers schwarzer Schleier*

²⁷³ Virilio, Paul, *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin: Merve 1986.

²⁷⁴ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.

²⁷⁵ Hahn, Thomas, „The Four Seasons Restaurant“, in: *Tanz*, Oktober 2012, S. 13.

(2011) und *Four Seasons Restaurant* (2012) gehören. Diese Geste des Entzugs, diese umgekehrte Revolte, verweist in *Four Seasons Restaurant* auf Mark Rothko, der seine Bilder dem berühmten Restaurant verweigerte. Zudem beging Rothko Selbstmord, ebenso wie der Held des Stückes, denn in der Inszenierung „wird aus ‘Der Tod des Empedokles’ zitiert, jenem unvollendeten Drama über den antiken Philosophen, der sich in den Ätna stürzte, um sich von der irdischen Existenz zu befreien. Wie der verschleierte Pfarrer zog auch er sich aus der Gesellschaft zurück [.]“²⁷⁶

Auch in *Inferno* können solche Momente des Verschwindens festgestellt werden. Diese Formen der Verweigerung oder Revolte, diese Ästhetik des Verschwindens, produziert immer eine Leerstelle. Diese Leerstellen verweisen umso deutlicher auf das hin, was ihnen mangelt. Das Verschwinden ist also eine Methode: nicht, um etwas auszulöschen, sondern um durch das Fehlen auf einen Mangel hinzuweisen. Wolfgang Welsch ist diesem Phänomen in seiner Arbeit über *Ästhetisches Denken* auf den Grund gegangen:

„Wir sehen nicht, weil wir nicht blind sind, sondern wir sehen, weil wir für das meiste blind sind; entsprechend heißt, etwas sichtbar zu machen, im gleichen Akt etwas anderes unsichtbar zu machen. - Keine *aisthesis* ohne *anaisthesis* - nicht einmal im einfachsten Wahrnehmen.“²⁷⁷

Das bedeutet, dass man etwas erst verschwinden oder in den Hintergrund treten lassen muss, um etwas anderes somit hervorheben zu können, sprich: es sichtbar zu machen. Solch ein Verschwinden muss nicht negativ gewertet werden, denn durch das Verschwinden kann einerseits auf etwas Bestimmtes hingewiesen werden, andererseits ermöglicht es, etwas Neues entstehen zu lassen. So ist es auch bei Castellucci, der „das Verschwinden nicht als Ende, sondern als einen schöpferischen Akt begreift.“²⁷⁸ Indem man etwas zum Verschwinden bringt oder gar selbst verschwindet, wird man tätig. Nichts kann verschwinden, ohne nicht gleichzeitig auch Handlung zu werden, so wie bei Rothko und der Verweigerung seiner Bilder:

„Die Wahl, nicht mehr zu sprechen, nicht mehr zu handeln, muss sich ihrerseits wieder durch Sprache und Handlungen ausdrücken: Das ist der Widerspruch. Auch wenn Mark Rothko seine Bilder von den Wänden des Four Seasons Restaurant abnimmt, wird dieses Abnehmen zu einem ästhetischen Akt. Er hat etwas getan.“²⁷⁹

²⁷⁶ Hahn, „The Four Seasons Restaurant“, S. 14.

²⁷⁷ Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam 1990, 7. Auflage 2010, S. 31f.

²⁷⁸ Meier, Ines, „Übersetzung des Verschwindens: The Four Seasons Restaurant von Romeo Castellucci beim Foreign Affairs Festival“, <http://at.blouinartinfo.com/news/story/925375/ubersetzungen-des-verschwindens-the-four-seasons-restaurant>. Zugriff: 23.01.2015, n. pag.

²⁷⁹ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.

Hier liegt ein ähnliches Prinzip vor wie bei der Sprachlosigkeit des Helden in der Tragödie, welche sich durch den Akt des Sprechens äußert. Das was abwesend ist, muss dennoch in dieser Abwesenheit markiert werden.

So wie die Arbeiten Castelluccis inhaltlich von einer Ästhetik des Verschwindens geprägt sind, so vollzieht er dieses Verschwinden auch in seiner Herangehensweise an den Text, der seinen Inszenierungen zugrunde liegt. „Das Haus muss brennen“²⁸⁰ lautet seine Devise, wenn er sich beispielsweise einem schwer fassbaren Werk wie der *Göttlichen Komödie* annähert. Nur, wenn man das Werk zerlegt und fast schon zum Verschwinden bringt, kann man zu seinem Kern vordringen und etwas Neues daraus schöpfen. „Das Buch muss auf eine gewisse Weise aufgesogen und zum Verschwinden gebracht werden. Es geht also um einen Konflikt des Theaters mit dem Buch. Das Ziel dieses kleinen Krieges lautet: Das Buch muss verschwinden!“²⁸¹

Wenn in *Inferno* ein weißes Tuch über den gesamten Zuschauerraum gezogen wird, dann erinnert dies stark an den Pfarrer aus Hawthorne's Erzählung²⁸². Das Tuch lässt nur noch schemenhaftes Erkennen von dem Bühnengeschehen zu, was eine Einschränkung des Blickes bedeutet. Das Gesicht, so Castellucci, symbolisiert für ihn den Ort der Gemeinschaft. So äußert er sich zu der Verschleierung des Pfarrers:

„Dieser unbedeutende Akt wird zum Akt, der zum Kollaps der Gesellschaft führt. Es liegt also auf der Hand, dass das Gesicht als der Ort der Gemeinschaft verstanden wird, es ist der Ort der Entstehung des Politischen. Wer sein Gesicht verbirgt, und das Gesicht ist der Inbegriff des Bildes, der bricht den Gesellschaftsvertrag, und das ist in unserer Gesellschaft streng verboten. Empedokles, Hölderlin, Nathaniel Hawthorne mit seinem Pfarrer und selbst Mark Rothko, sie alle haben diese ästhetische und natürlich auch philosophische Möglichkeit der Flucht oder der Möglichkeit dem Bild zu entfliehen als poetischen Akt aufgezeigt.“²⁸³

Castelluccis Auffassung zufolge bedeutet das: Wenn man sein Gesicht entzieht, dann entzieht man sich der Gemeinschaft. Man steigt aus und will nicht mehr ein Teil von ihr sein. So gesehen stellt sich für die Gemeinschaft die Frage nach dem Warum und eine Verunsicherung breitet sich aus. Wie im Kapitel über den Blick beschrieben, geht Castellucci davon aus, dass man als Betrachter immer einen Kontakt mit dem Bild aufnimmt, und hierfür ist der Blick wesentlich. Castellucci unterbricht diesen Blick des

²⁸⁰ Vgl.: Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 16f.

²⁸¹ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 17.

²⁸² *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 56:50 - 01:00:35.

²⁸³ *Frischer Wind im Papstpalast*, Klotz.

Publikums mit dem riesigen Tuch. Wer entzieht sich hier also aus der Gemeinschaft und dem Kontakt, der Zuschauer oder die Darsteller?

Zudem stellt sich eine weitere Frage: Warum ist diese Verweigerung oder dieses Verschwinden eine Form von Gewalt? An dieser Stelle kann man noch einmal zu den Überlegungen von Thomas Crombez zurückkehren, der das Wort Gewalt auf seine Herkunft hin untersucht und es mit Macht und Herrschen in Verbindung bringt. Erst durch das Verschwinden des Angesichts oder der Möglichkeit des Blicks wird dessen Macht sichtbar oder erfahrbar gemacht. Was es bedeutet in das Gesicht einer Person sehen zu können oder frei seinen eigenen Blick schweifen zu lassen, begreift man erst, wenn man darin eingeschränkt wird. Es hat also mit Macht zu tun, wenn man sich einerseits der Gemeinschaft und der Welt entzieht, und andererseits, wenn man über den Blick anderer entscheiden kann. Paul Virilio nimmt in diesem Zusammenhang Bezug zu Honoré de Balzac, der sagte, dass:

„jede Macht undurchschaubar oder keine Macht ist, denn jede *sichtbare* Gewalt ist bedroht“. Diese Überlegung stellt die extreme Hinfälligkeit der von uns wahrgenommenen Welt ausdrücklich in Gegensatz zur schöpferischen Potenz des Nicht-Gesehenen und die Macht der Absence zu der des Traums. Jeder Mensch, der nach Macht strebt, isoliert sich und neigt normalerweise dazu, sich aus den Dimensionen von jedermann auszuschließen, alle Techniken der Freisetzung einer Kraft sind Techniken des Verschwindens von hier nach dort [.]“²⁸⁴

Diese Auffassung, dass derjenige der nach Macht strebt, sich entziehen muss, kommt auch dem nahe, was Crombez feststellt, wenn er sagt: „‘pure’ violence or ‘naked’ force is never visible to the human eye.“²⁸⁵

Das Tuch über dem Publikum wird zu einem starken Symbol für die Gemeinschaft und die Macht des Blickes. Ist es der Regisseur, der zeigen will, dass er die Blicke der Zuschauer lenkt und beherrscht. Oder will er ihnen vielmehr verdeutlichen, wie machtvoll ihr eigener Blick ist, den sie auf die Bühne und seine Darsteller werfen? Zudem wird das Publikum nun von der Gemeinschaft mit den Darstellern ausgeschlossen, gleichzeitig wird es zu einer eigenen Gemeinschaft unter dem Tuch zusammengefasst.

Mit seiner Philosophie des Verschwindens verbindet Castellucci seine Reflexionen über die Macht des Blickes, mit der Thematik der Anonymität. Die ausgeübte Gewalt bleibt

²⁸⁴ Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, S. 25.

²⁸⁵ Hillaert/Crombez, „*Cruelty in the Theatre of the Societas Raffaello Sanzio*“, S. 7.

unbekannt und unbenennbar, und daher auch anonym. Ebenso ist diese Philosophie eine Strategie, wenn die Sprache zum Verschwinden gebracht wird oder er sich einem literarischen Werk in Hinblick auf dessen Auflösung nähert. Die Ästhetik des Verschwindens spiegelt wider, wie sehr Castelluccis Reflexionen thematisch ineinander greifen und warum dies eine Unterteilung in Kategorien sehr erschwert.

5. Ästhetische Erfahrung

Wie wird ästhetische Erfahrung von Romeo Castellucci verstanden, wenn er am Beispiel von Mark Rothkos Kunst erläutert, dass das Hervorrufen einer ästhetischen Erfahrung²⁸⁶ für ihn wesentlicher Bestandteil ist, um im Zuschauer Emotionen zu wecken?

Hans-Thies Lehmann hält zunächst fest, dass die ästhetische Erfahrung schwer zu bestimmen sei, denn sie habe es „mit Gegenständen und Prozessen zu tun, die keine einsinnige, gar abschließende Auslegung erlauben.“²⁸⁷ Im *Metzler Lexikon Ästhetik* werden die im Laufe der Zeit unterschiedlich entwickelten Positionen zur ästhetischen Erfahrung aufgelistet, welche sich in einem Punkt alle einig sind: „Die ästhetische Erfahrung ist eine sinnliche Erfahrung.“²⁸⁸

Von dieser Feststellung ausgehend, soll Castelluccis Inszenierung der *Divina Commedia* noch einmal mit einem Fokus auf ihre rein sinnlich erfahrbaren Mittel zur Darstellung von Schmerz und Gewalt untersucht werden. Um die gewünschte ästhetische Erfahrung und die damit einhergehenden Emotionen zu erzielen, versucht Castellucci alle sinnlichen Möglichkeiten des Theaters auszuschöpfen. Er fordert- und überfordert die sinnliche Wahrnehmung seiner Zuschauer heraus, manchmal fast bis an eine physische Schmerzgrenze. „Er ist bekannt für ein Theater, das sich als Gesamtkunstwerk versteht und mit seinen Bühnenkompositionen alle Sinne anspricht.“²⁸⁹

Diese sinnlichen Mittel sollen wieder im Hinblick auf die Thematik des Schmerzes untersucht werden. Es sei daher noch einmal kurz daran erinnert, dass Schmerz und Schmerzen zu unterscheiden sind. Während Schmerz eher einen psychischen Zustand des Menschen beschreibt, weisen Schmerzen auf eine physische Verfassung hin²⁹⁰. Nicht alle Mittel, die Castellucci für sein *Theater der Grausamkeit* nutzt, sind

²⁸⁶ Vgl.: Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.; In manchen Interviews spricht Castellucci allerdings auch von einem ästhetischen *Erlebnis*, so beispielsweise in einem Interview mit dem Fernsehsender Arte. Vgl.: *Oper: Wagners "Parsifal" in Brüssels*, <http://videos.arte.tv/de/videos/oper-wagners-parsifal-in-brussels--3693098.html> (Zugriff: 06.05.2014).

²⁸⁷ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 184.

²⁸⁸ Trebeß, Achim (Hg.). *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 35.

²⁸⁹ Tilmann, „Romeo Castellucci. The Four Seasons Restaurant“, n. pag.

²⁹⁰ Vgl.: Weigel, „Homo dolens. Der Schmerz als bedeutungsgebendes Vermögen“, S. 281.

eindeutige Darstellungen, weder von Schmerz noch von Schmerzen. Ein Tier oder eine Maschine auf der Bühne bedeuten noch lange keine physischen Schmerzen, vielmehr verweisen sie erst durch einen gewissen Kontext auf einen schmerzvollen Zustand von Unmenschlichkeit und Grausamkeit.

Diese Schmerzen, die erst durch Interpretation und Reflexion des Zuschauers erfahrbar werden, sind hier nicht von Interesse. Stattdessen sollen jene Darstellungen von Schmerz untersucht werden, die ganz eindeutig und unmittelbar über die Sinne als schmerhaft oder grausam erfahren werden können. Davon sind sowohl die Figuren auf der Bühne als auch das Publikum betroffen. Wenn der Zuschauer über seine Sinne wahrnimmt, dann bedeutet dies, dass er über seinen Körper wahrnimmt. Eine ästhetische Erfahrung ist somit auch eine körperliche Erfahrung. Der Zuschauer wird in seiner Körperlichkeit plötzlich angreifbar oder verletzlich. Indem Castellucci an dieser Verletzlichkeit des Zuschauers ansetzt, wird die Grenze vom unbeteiligten Zuschauen zum physischen Involviertsein fließend. Die unsichtbare Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum wird durchlässig und der Zuschauer kann sich nicht mehr sicher fühlen²⁹¹.

Um seine Ziele zu erreichen, schöpft Castellucci die Möglichkeiten einer sinnlichen Vermittlung voll aus und stimuliert sowohl das Sehen, Hören, Spüren (über die Haut) und sogar das Riechen. „Kunst als kommunikativer Akt – bei Castellucci ist es ein Dialog weniger der Worte als der szenischen Bilder und der Sounds.“²⁹² Im Vordergrund von Castelluccis Arbeiten stehen immer, natürlich bedingt durch die Möglichkeiten des Theaters, die visuellen und akustischen Mittel. Auf diese beiden sinnlichen Wahrnehmungen soll daher genauer eingegangen werden. Die eher ungewöhnliche taktile und olfaktorische Wahrnehmung soll nur kurz in einem Beispiel Erwähnung finden.

²⁹¹ Vgl.: Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 78.; Lehmann erläutert hier, dass der Zuschauer sich immer in einer Position der Sicherheit und Unbetroffenheit wähnen muss, um den ästhetisch vermittelten Schrecken auch genießen zu können.

²⁹² Strecker, „Die Transzendenz des Körpers“, n. pag.

5.1. Schmerz und visuelle Wahrnehmung

Über die Schwierigkeit, Schmerz durch Sprache zu vermitteln, wurde bereits gesprochen und auch Francis Bacon erklärte, er könne besser den Schrei malen, als den Schrecken²⁹³. Darin liegt schon das Bedürfnis Schmerz zumindest zu zeigen, auf ihn hinzuweisen oder ihn in irgendeiner Form darzustellen, wenn er schon nicht verbal zu kommunizieren ist.

„Wer Schmerz schreibt, dem kommt es augenscheinlich nicht darauf an, diesen Schmerz umfassend erklären zu wollen, sondern es genügt, auf den drängenden peinigenden Schmerz zu zeigen und ihn zu verorten. Wichtig ist, wo sich das Schmerzgeschehen abspielt, weniger, was ihm tatsächlich zugrunde liegt. [...] Das Deiktische wendet sich in besonderer Weise an das Sehen“²⁹⁴

Auch Romeo Castellucci arbeitet mit dem Schmerz, indem er ganz konkrete Bilder von Gewaltdarstellungen in seinen Inszenierungen kreiert. Das Würgen der Kleinkinder durch ihre Väter, der Angriff der Hunde auf den Künstler oder die immer wiederkehrende Geste des Ausbreitens der Arme, welche ganz eindeutig an die Kreuzigung Jesu und das damit verbundene Leiden erinnert. Während die Symbolik der Kreuzigungsgeste vielleicht noch von manch einem Zuschauer dechiffriert werden muss, ist das Würgen der Kinder und der Angriff der Hunde ein eindeutiger Akt von Gewaltausübung, der ohne Kognitionsprozesse direkt also solcher aufgenommen wird. Zwischen der sinnlichen Wahrnehmung und der Bewusstwerdung des Wahrgenommenen sind keine weiteren Übermittlungen vonnöten. Solche Bilder sind natürlich sinnlich wahrnehmbar für den Zuschauer, aber Castellucci geht noch darüber hinaus, wenn das Sehen des Zuschauers selbst von Schmerz und Gewalt bedroht scheint.

Castelluccis Inszenierungen sind durchzogen von Lichteffekten, die eine Anstrengung des menschlichen Auges verursachen und bis zu einem gewissen Grade schmerzhafte Züge haben können. „[E]s sind fetzenhafte, kurze Attacken auf die Netzhaut“²⁹⁵, die entstehen, wenn beispielsweise Stroboskopeffekte zum Einsatz kommen.

²⁹³ Vgl.: Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 80.

²⁹⁴ Hermann, Iris, *Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg 2006, S. 439, zit. n. Meyer/Anne-Rose, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, München: Fink 2011, S. 22.

²⁹⁵ Meier, „The Four Seasons Restaurant“, S. 2.

Besonders in *Inferno*, aber auch in *Purgatorio* stellen häufige Lichtwechsel von sehr dunklen Stimmungen hin zu gleißend hellem Licht eine Herausforderung für die Anpassungsfähigkeit des Auges dar, ebenso wie das flackernde Licht des brennenden Flügels. Auch Antonin Artaud beschäftigte sich in seinem Manifest zum *Theater der Grausamkeit* mit der Wirkung des Lichts:

„Da jetzt die besondere Wirkung des Lichtes auf den Geist ins Spiel kommt, muß nach Schwingungseffekten des Lichtes gesucht werden, nach neuen Arten und Weisen, wie die Beleuchtung wellenförmig oder flächig oder wie ein Gewehrfeuer von Lichtpfeilen zur Anwendung gelangen kann. [...] Um besondere Farbtonqualitäten zu erzeugen, muß in das Licht wieder ein Element von ätherischer Zartheit, von Dichte, von Undurchdringlichkeit eingeführt werden, damit man Hitze, Kälte, Zorn, Furcht usw. hervorrufen kann.“²⁹⁶

Romeo Castellucci scheint ähnliche Ziele anzustreben, denn wenn er in *Purgatorio* den Bühnenraum mit einer dünnen Gaze abtrennt, tritt genau diese Undurchdringlichkeit ein, von der Artaud spricht. Der Zuschauer ist seltsam abgeschnitten von dem Geschehen und erlebt es wie einen Albtraum, über den sich am nächsten Morgen ein Schleier legt.

Grelle rote Farbe steht hingegen im Kontrast mit dem blendend weißen Pferd, das in *Inferno* hereingezogen wird²⁹⁷. Wenn der Schimmel über die Bühne läuft, auf der zuvor noch die Masse wie auf einem Schlachtfeld lag, und sich seine Beine und sein Bauch blutrot färben, ist dies ein eindrucksvolles Bild.

Auch wenn diese Bilder das Potential haben seinen Betrachter zu bannen und der aggressive Einsatz von Lichteffekten auf die Sinne eindrängt, kann man sich doch dem Sehen, das immer auch auf Distanzierung und Überblick setzt, entziehen. Anders verhält sich dies beim Hören, das laut Wolfgang Welsch ein „Betroffensein und Involviertsein“²⁹⁸ beinhaltet, dem so leicht nicht zu entkommen ist.

5.2. Schmerz und auditive Wahrnehmung

Diesem Involviertsein, das Welsch beschreibt, ist es wohl zu verdanken, dass Castellucci ein großes Interesse an Tönen und Musik entwickelt hat. Er betont, dass der

²⁹⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 102.

²⁹⁷ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 01:14:50 - 01:19:05.

²⁹⁸ Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 32.

Klang für ihn wesentlicher Bestandteil seiner Arbeit ist und niemals den anderen Elementen in seinen Inszenierungen untergeordnet werde.²⁹⁹ Für dieses Kapitel lässt sich eine Fülle an Beispielen finden, denn die meistens von Scott Gibbons kreierten Soundlandschaften betten Castelluccis Inszenierungen in ganz eigene atmosphärische Räume ein. Der Begriff der Soundlandschaft erscheint hier absolut treffend, denn die Klänge von Gibbons erschaffen ganz eigene Bilder im Kopf des Zuschauers, sodass man sie betrachten und sich in ihnen bewegen kann wie in einer Landschaft. Gerade weil der Zuschauer sich dem Hören nicht verweigern kann, scheint es ein geeignetes Mittel für Castellucci zu sein, um die gewünschten Emotionen im Publikum zu evozieren. Romeo Castellucci selbst, kann sich ebenso den Klängen nicht entziehen:

„Musik und Klänge im Allgemeinen haben für mich jedes Mal etwas Überraschendes. Es sind exogene Kräfte, die außerhalb meiner Kontrolle liegen. Ich kann sagen, dass ich einem Klang immer zum Opfer falle. Klänge transportieren Gefühle auf kürzestem Weg: über die Hirnrinde.“³⁰⁰

Castellucci arbeitet seit 2000 mit Scott Gibbons zusammen, der Musiker und Komponist für elektroakustische Musik ist³⁰¹. Dabei erzeugt Gibbons für den italienischen Regisseur Klänge und Töne, ganz im Sinne Artauds, welcher für die akustischen Mittel in einem *Theater der Grausamkeit* neue Wege suchte. Artaud wollte die Zuschauer mit Tönen wie aus einer anderen Welt bis in ihr Innerstes erschüttern. Die Vibrationen sollten viszeral erfahrbar werden:

„Außerdem regt die Notwendigkeit, durch die Organe direkt und nachhaltig auf die Sensibilität einzuwirken, vom klanglichen Gesichtspunkt aus zur Suche nach völlig ungewohnten Klangeigenschaften und -schwingungen an, nach Eigenschaften, die den jetzigen Musikinstrumenten abgehen und die zum Rückgriff auf alte, vergessene oder zur Erschaffung neuer Instrumente zwingen. Sie zwingen auch dazu, außerhalb der Musik nach Instrumenten und Geräten zu suchen, die auf speziellen Metallverschmelzungen oder erneuerten Metallegierungen [sic] beruhen und einen neuen Umfang der Oktave erzielen sowie unerträgliche Klänge oder Geräusche hervorbringen könnten, die einen verrückt machen.“³⁰²

Castellucci und Gibbons gehen zusammen auf diese Suche nach neuen Klangformen und -qualitäten, von denen Artaud hier spricht, indem sie Töne und Klänge aufnehmen und bearbeiten, die zum größten Teil der realen Welt entstammen. So erzeugen sie Klänge, die ihren Ursprung in der menschlichen Stimme oder dem Körper haben, und

²⁹⁹ Vgl.: Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 17.

³⁰⁰ Eilers, „Romeo Castellucci. Cesena“, S. 36.

³⁰¹ Vgl.: Strecker, „Die Transzendenz des Körpers“, n. pag.

³⁰² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 102.

akustisch verstärkt oder umgearbeitet werden. Für seine Inszenierung von *Four Seasons Restaurant* verwendete Castellucci sogar Material von Aufnahmen der NASA von einem real existierenden Schwarzen Loch im Weltraum. Die sonst nicht hörbaren Wellen des schwarzen Lochs wurden akustisch aufgearbeitet und zu einem ohrenbetäubenden Dröhnen und Brausen verwandelt.

Für die Inszenierung von *Inferno* wurden ebenfalls reale Klänge verarbeitet, die schon in ihrem Ursprung einen gewissen Verweis auf Schmerz und Grausamkeit darstellen. So zum Beispiel, wenn Gibbons den Klang von tropfendem Blut aufnimmt und ihn mehrfach verstärkt. Es ist das tropfende Blut eines geöffneten Körpers, der auf einem Seziertisch liegt. Oder wenn der Konzertflügel in Brand gesteckt wird und das Bersten und Knacken des Holzes durch den Raum schallen³⁰³. Gleichzeitig hört man zu dieser Szene eine sanfte Klaviermusik. Es entsteht ein traurig anmutendes Bild, denn es ist klar, dass auf diesem Flügel nie mehr gespielt werden wird. Man hört das Holz laut knacken und wie die Saiten zerreißen in der Hitze der Flammen, auch hier wurde der Ton verstärkt und in seiner Gewaltsamkeit hervorgehoben.³⁰⁴ Dass die Töne der realen Welt entstammen, ist dabei System, denn „[e]s handelt sich also immer um Töne, die der Welt angehören, die aus der Materie entstehen und sie wiedergeben, also selbst Materie sind.“³⁰⁵

Wenn der kleine Junge mit seinem Basketball spielt und ihn auf den Boden springen lässt, ertönt bei jeder Berührung des Balls mit dem Boden ein klirrendes und zersplitterndes Geräusch³⁰⁶. Es scheint, als ob der Ball mit jedem Aufprall auf dem Boden ganze Wände nieder reißen würde. Dass der Basketball ein Symbol für die Einsamkeit ist, wurde im Kapitel über Individuum versus Gruppe schon beschrieben. Es ist also die Einsamkeit, die mit klirrenden Geräuschen auf den Boden prallt.

Selbst Bilder der Zuneigung und Liebe lässt Castellucci mit Klängen verfremden. Wenn eine Gruppe von Menschen sich nach und nach in die Arme fällt und innig umarmt, dann ist dazu jedes Mal ein Ton zu hören, der an starkes Bremsen erinnert, gefolgt von einem Krach wie bei einem Autounfall³⁰⁷. Ein Autounfall ist etwas, das jemandem „zustößt“. So stößt auch den Figuren in dieser Inszenierung etwas zu, wenn sie

³⁰³ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 01:00:35 - 01:02:30.

³⁰⁴ Vgl.: Strecker, „Die Transzendenz des Körpers“, n. pag.

³⁰⁵ Schneider/Raddatz, „Das Haus muss brennen“, S. 17.

³⁰⁶ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 15:50 - 20:15.

³⁰⁷ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 40:45 - 45:15.

versuchen sich einander zu nähern. Immer wieder sind während der Inszenierung Geräusche von Steinen zu hören, als ob sie aus einer Mauer bröckeln und zu Boden fallen. Natürlich stürzen auch die Fernsehmonitore am Ende mit einem extra erschütternden Ton in die Tiefe. All diesen Klängen vom zerberstenden Flügel, über das splitternde Bild der Einsamkeit, dem Bröckeln von Steinen und dem unaufhaltsamen Krachen eines Autounfalls, ist ein gewaltsamer Ton, der von Zerstörung und Grausamkeit zeugt, gemeinsam.

„Manchmal liegt die Gewalt einer Szene mehr im Klang als im Bild. ‘Der Sound führt zu einem Gefühl. Was man nicht sehen kann, wird durch den Ton fühlbar. Und durch den Ton versuchen wir, das Gefühl der Aktionen zu wechseln und zu ändern.’“³⁰⁸

Wenn sonst ohrenbetäubendes Dröhnen den Zuschauer quält, oder Klänge durch ihren realen Ursprung auf Gewalt verweisen, wie bei den Aufnahmen von Blut, so bahnt sich die Grausamkeit des Klanges in *Purgatorio* einen ganz anderen, unterschweligen Weg. In der ersten Szene sieht und hört man die Mutter in der Küche Geschirr abwaschen³⁰⁹. Dieser Klang des klappernden Geschirrs im Spülbecken wurde von Gibbons um wenige Grade akustisch verstärkt³¹⁰, womit er einen kraftvollen Effekt erzielt. Dieses gewöhnliche Geräusch ist jedem wohl vertraut und vermittelt ein Gefühl von einem Zuhause. Wie aber schon erwähnt, ist dieses Zuhause trügerisch. Ohne dass es dem Zuschauer bewusst ist, prägt sich dieser Klang ein und steht für die Ignoranz oder Hilflosigkeit der Mutter, die ihren gewohnten Tätigkeiten nachgeht, als ob sich alles in einem Normalzustand befände.

Die gewaltsamste Szene in *Purgatorio* ist aber ohne Zweifel die des Kindesmissbrauchs. Auch hier liegt die Gewalt mehr in dem was zu hören ist, als in den Bildern, denn die Bühne zeigt ein leeres Wohnzimmer. Nachdem der Vater mit seinem Sohn im Kinderzimmer verschwunden ist, erscheint auf der Gaze das Wort „La Musique“ (Französisch: die Musik)³¹¹. Doch anstatt Musik hört man grausame Geräusche von Stöhnen, Jammern und Schlägen aus dem Kinderzimmer schallen, die sich mit einer gewaltvollen Kraft in das Bewusstsein der Zuschauer graben. Man möchte die Augen vor den inneren Bildern verschließen, aber das ist unmöglich, denn die „Musik“ treibt diese Bilder immer tiefer in das Innere des Zuschauers, sodass man

³⁰⁸ Strecker, „Die Transzendenz des Körpers“, n. pag.

³⁰⁹ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 00:24 - 08:00.

³¹⁰ Vgl.: Read, Alan, „Romeo Castellucci. The director on this earth“, in: *Contemporary European Theatre Directors*, Hg. Maria M. Delgado/Dan Rebellato, London: Routledge 2010, S. 255f.

³¹¹ *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD2), TC 36:30 - 47:20.

ihnen nicht entkommen kann. An der Stelle der absoluten Katastrophe und des größten Schmerzes in seinem Stück, verbannt Castellucci alle weiteren Mittel von der Bühne. Keine szenische Darstellung zeigt den Missbrauch, nur das Schreien des Jungen und das Stöhnen des Vaters ist zu hören. Dies erstaunt nicht, denn „angesichts der Tendenz des Schmerzes, Sprache aufzulösen, in lautliches und gestisches Material“³¹², gilt der Schrei als die ursprünglichste Form, um den Schmerz auszudrücken.

Entgegen der Annahme von Nicole Strecker, die der Ansicht ist, dass Castellucci den Missbrauch deswegen nur akustisch erfahrbar macht, weil ihm diese Grausamkeit darzustellen nicht möglich sei³¹³, steht die eigene Aussage des Regisseurs, der im Hören eine weitaus größere Kraft sieht:

„When the drama becomes unsustainable, one conceals everything. So at the peak of the drama, there is nothing to see. But it's not a true concealment, it's a double exposure, because this violence falls entirely within the personal sphere of the spectator. If you want to make a bloody and brutal scene, you have got to hide it because only this way can it become effective. This is not decorative violence, it's not media violence, it's an intimate, individual kind of violence. That's why for some people it's hard to sustain.“³¹⁴

Das Bedürfnis zu sehen ist groß in unserer abendländischen Kultur³¹⁵, weil mit einem Sehen immer auch ein Verstehen verbunden wird. Was aber, wenn etwas dargestellt werden soll, das unaussprechlich ist und sich dem Verstehen verweigert? Die Leerstelle, die hier entsteht, indem Castellucci den Akt des Missbrauchs nicht zeigt, verweist umso mehr auf das, was sich im Kinderzimmer vollzieht. Damit aktiviert er die eigenen inneren Bilder des Zuschauers. Diese können in ihrer Grausamkeit ebenso stark, wenn nicht sogar noch stärker sein, als das, was sich dem realen Sehen entzieht.

Dass der Zuschauer zwar wegschauen, aber nicht weghören kann, nutzt Castellucci für sich, denn ihm ist schon lange bewusst,

„wie wichtig die Wirkung ist, die man durch den Klang auf die Kleinhirnrinde und auf das vegetative Nervensystem erreichen kann. Durch Klang ist es auf schnellstem Wege möglich, eine emotionale Welle zu erzeugen, die den Zuschauer physisch erschüttern und berühren kann. Es gibt einen heiklen objektiven Weg, um über das Nervensystem den Kern des Unaussprechlichen zu erreichen; der Klang ist wie das Wasser, er dringt

³¹² Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 28.

³¹³ Vgl.: Strecker, „Die Transzendenz des Körpers“, n. pag.

³¹⁴ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 11.

³¹⁵ Vgl.: Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 32.

und gräbt in der Tiefe. Er ist der Fluss, der die Formen weiterträgt, auch dorthin, wo man sich die tröstende Kontrolle eines fixen überlieferten Bildes wünschen würde.“³¹⁶

Es ist also nicht die Unmöglichkeit der Darstellung des Missbrauchs, die Romeo Castellucci dazu veranlasste, diese Szene im Verborgenen spielen zu lassen, denn der Verzicht einer visuellen Darstellung ist bei ihm eine Steigerung der Gewalt. Somit setzt er den Zuschauer einer noch viel größeren Grausamkeit aus, nämlich der seiner eigenen Gedanken.

5.3. Schmerz und taktile & olfaktorische Wahrnehmung

Die Möglichkeiten des Theaters, wirklich alle Sinne anzusprechen sind eher begrenzt, dennoch hat Romeo Castellucci abseits von den beiden geeignetsten Formen des sinnlichen Wahrnehmens am Theater, dem Sehen und Hören, Wege gefunden, weitere Sinne zu stimulieren. Hier soll nur kurz auf zwei Beispiele eingegangen werden, um diese Möglichkeiten der sinnlichen Vermittlung vorzustellen.

Die kühle und abweisende Atmosphäre des Bühnenbildes in *Purgatorio* wurde bereits beschrieben, sie soll zu einer Anonymisierung der Figuren beitragen. Castellucci weitet auf gewisse Art und Weise diese Form von Grausamkeit auf den Zuschauerraum aus. Betritt das Publikum den Saal, wird es von einer erstaunlichen Kühle umfangen, denn der Raum wurde mit Aircondition herunter gekühlt. „As you enter *Purgatorio* from the inferno outside you first notice, on your skin and then in your head, that it is cool. it must be air-conditioned in here.“³¹⁷

Die Temperatur ist nur um wenige Grade gesenkt worden, sodass das Publikum nicht frieren muss, dennoch reicht es aus, um sich nicht allzu wohlig in seinem Sitz zurückzulehnen. Damit überträgt Castellucci die kühle und abweisende Atmosphäre der Bühne auf den Zuschauerraum und wieder verschwimmt die unsichtbare Grenze der vierten Wand. Würde er den Saal zu stark herunter kühlen lassen, würde jedoch ein negativer Effekt auftreten, denn das Frieren würde den Zuschauer ablenken. Stattdessen soll er sich in einer gewissen Normalität wähnen, in der aber die kleine Veränderung eines Elements ausreicht, um ihm ein Gefühl von Unbehagen zu vermitteln. Dabei muss

³¹⁶ Pichler, „Interview mit Romeo Castellucci“, S. 133.

³¹⁷ Read, „Romeo Castellucci. The director on this earth“, S. 255.

dieses Gefühl nicht unbedingt bewusst reflektiert werden, sondern kann dem Unterbewusstsein signalisieren: Da stimmt etwas nicht! In *Purgatorio* benutzt Castellucci diesen Trick gleich mehrfach, wenn er beispielsweise durch die Architektur der Bühne ein Zuhause zeigt, in dem die bedächtigen Bewegungen der Darsteller vermitteln, dass dort eigentlich niemand wirklich zu Hause ist. Ebenso das Klappern des Abwaschens der Mutter, das akustisch nur leicht verstärkt wurde. Immer verändert Castellucci den Normalzustand nur um einen Mü, sodass auf ganz unterschwellige Art eine Irritation beim Zuschauer entsteht.

In der Tournee Installation zu *Paradiso* wird der gleiche Effekt zur Wahrnehmung von Temperatur benutzt, bloß in umgekehrter Form. Wie man aus dem Artikel von Margherita Laera erfährt, bietet sich der Raum folgendermaßen dem Betrachter dar: „Once inside the white box, everything is pitch black, it is hot and very humid.“³¹⁸ Dies ist eine Umkehrung dessen, was der Zuschauer erwarten würde. Im Fegefeuer, wo die Hitze des Feuers zu vermuten wäre, herrscht eine Atmosphäre der Kälte, während einen im Paradies schwüle Wärme umfängt.

Für das letzte Beispiel muss auf eine andere Arbeit von Romeo Castellucci eingegangen werden, da es sich dabei um einen sehr speziellen und prägnanten Vorgang handelt. In *Über das Konzept des Angesichts von Gottes Sohn* pflegt ein Sohn seinen inkontinenteren Vater. Im Laufe des Abends wird der alte Mann seinem Leiden immer häufiger erliegen und seine Exkremeante werden sich über seine Hose und die weiße Einrichtung der Wohnung verteilen. Der Sohn, der ihn versucht sauber zu halten, scheitert an dieser Aufgabe. Am Ende werden beide Männer angesichts dieses Zustandes gleichermaßen verzweifeln. Je unerträglicher sich die Situation auf der Bühne zuspitzt, umso mehr verbreitet sich im Zuschauerraum allmählich der Geruch von Kot. Castellucci ließ eigens für diese Aufführung Düsen anbringen, die den Geruch von Exkrementen in das Publikum richteten.³¹⁹ Solch eine Aufführungspraxis scheint wieder ganz im Sinne Artauds zu sein, denn: „Die Aufführung ruft uns die Weisheit Antonin Artauds ins Gedächtnis: ‘Wo immer du Scheiße riechst, riechst du Leben.’“³²⁰

Ähnlich der spürbaren Kühle im Zuschauerraum von *Purgatorio*, kann sich das Publikum auch hier den Folgen des Bühnengeschehens nicht entziehen. Was die Stücke

³¹⁸ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 12.

³¹⁹ Vgl.: Hahn, Thomas, „Castelluccis Zärtlichkeit“, *Tanz*, Oktober 2011, S. 16.

³²⁰ Papalexiou, Eleni, „Ecce homo“, *Theater der Zeit*, Januar 2011, S. 67.

inhaltlich behandeln und zum Thema haben, wird auch für das Publikum unmittelbar erfahrbar. „Körpergeräusche und Gerüche umgeben uns, während die Exkremeante des alten Mannes eine erstickende und unerträgliche Atmosphäre verbreiten und den Zuschauer das Martyrium erleben lassen, mit dem der Vater den Sohn unterwirft.“³²¹

Sowohl die Kälte in der einen Inszenierung als auch der Geruch in der anderen, sind Mittel, die Castellucci anwendet, damit sich der Zuschauer nicht in der Sicherheit des Voyeurismus wiegen kann. Noch einmal sei hier erwähnt, dass das Publikum für eine positive Aufnahme von Schmerz und Gewalt, die Sicherheit der eigenen körperlichen Unversehrtheit benötigt: „Schmerz kann ästhetisch mit einer Lust am Schrecken verbunden sein, doch muss sich der Betrachter in Sicherheit wissen, um den Anblick eines Schiffbruchs oder einer Schlacht genießen zu können.“³²² Dies stellt die Ordnung dar, die Castellucci aus den Fugen hebt, indem er den Zuschauer mit diesen Übergriffigkeiten verunsichert, ihn involviert und beinahe schon in seiner Körperlichkeit angreift. Dabei tastet er die Grenzen des Aushaltbaren beim Zuschauer ab, denn zuckende Lichteffekte und dröhnende Soundkulissen können schon ein um das andere Mal den Rezipienten „schmerzen“. Das mangelnde Sicherheitsgefühl weckt oftmals Empörung beim Publikum und ruft Ablehnung und Unverständnis hervor.

Wie wenig sich der Zuschauer all dem entziehen kann und wie sehr diese Übergriffigkeit zum Teil als Provokation oder Angriff gesehen wird, zeigt folgende Rezension:

„Wie sehr doch der eigene Körper zum Feind werden kann. Das Zuschauen wird zur Qual, erschütternd. Gnadenlos ist der Realismus von Castellucci. Er schreckt nicht einmal davor zurück, sein Publikum auch olfaktorisch zu attackieren: Während der gesamten Aufführung hängt der Geruch von Kot in der Luft. Widerlich, man kriegt ihn auch Stunden später nicht aus der Nase. Leicht wäre es, das als plakativ abzutun. Trotzdem will die Distanzierung nicht gelingen, verlässt man das Theater an diesem Abend mit Wut und irgendwie verwundet. Angst vor der eigenen Hinfälligkeit, Scham über die Hilflosigkeit. Kein Trost, nirgends[.]“³²³

Abschließend kann festgehalten werden, dass ästhetische Erfahrungen durchaus in die Lage versetzen, die von Romeo Castellucci gewünschten Emotionen im Publikum hervorzubringen. Da die ästhetischen Erfahrungen aber immer von den individuellen Erfahrungen des Zuschauers abhängen, können sie ganz unterschiedliche Gefühle

³²¹ Papalexiou, „Ecce homo“, S. 67.

³²² Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 25.

³²³ Strecker, Nicole, „Romeo Castellucci. Ein Porträt“, *Tanz*, November 2010, S. 22.

wecken, Maria E. Reicher merkt dazu in ihrer *Einführung in die philosophische Ästhetik* an:

„Ein ästhetisches Erlebnis besteht aus einem Wahrnehmungserlebnis und einem Gefühl. Mit anderen Worten: Ein ästhetisches Erlebnis enthält immer auch eine emotionale Komponente. Wenn man ein ästhetisches Erlebnis hat, hat man ein Gefühl. Ich nenne diese Art von Gefühl ein ‘ästhetisches Gefühl’. Wir können mindestens zwei verschiedene ästhetische Gefühle unterscheiden: ein positives (wir können es ‘Gefallen’ nennen) und ein negatives (das können wir ‘Missfallen’ nennen).“³²⁴

³²⁴ Reicher, Maria E., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: WBG 2010, S. 37.

6. Wirkung und ästhetisches Denken

Die vielfältigen Möglichkeiten, Schmerz als ästhetisches Mittel in einer Inszenierung einzusetzen, wurden nun ausführlich beschrieben. Wohin führen allerdings diese Mittel? Werden die metaphysischen Fragen, die Castelluccis Arbeiten aufwerfen, beantwortet? Was erreicht er mit seiner Suche nach Wahrhaftigkeit? Wird das erklärte Ziel, über Emotionen zu einer ästhetischen Erfahrung und darüber hinaus zu einer Reflexion zu gelangen, beim Zuschauer erreicht? Wenn ja, inwiefern spielt der Schmerz dabei eine Rolle? Wie in Kapitel 3.2. schon aufgezeigt wurde, kann Schmerz als eine Möglichkeit zur Erkenntnisgewinnung angesehen werden. Anne-Rose Meyer stellt fest, dass diese Form der Erkenntnis über das ästhetische Denken erlangt werden kann, denn:

„[...] gerade weil Schmerz gewohnte Orientierungen (zer-)stören kann und symbolisch-künstlerische Ordnungen durch den Einbruch unüberseh- und unüberhörbarer körperlicher Realität zu sprengen droht, zählt diese Körperempfindung zu den zentralen Gegenständen ästhetischen Denkens.“³²⁵

Wie wichtig eine Anregung des Denkens für Romeo Castellucci ist, zeigt sich in seinen Ansichten darüber, was Kunst seiner Meinung nach leisten kann. Die Unterhaltung der Massenmedien, so Castellucci, würde im Kopf des Zuschauers nur eine Leerstelle produzieren, in der nicht mehr gedacht wird. Die Kunst hingegen mache bewusst, „dass wir als menschliche Wesen auf der Suche sind. Wenn wir uns durch Kunst als Suchende entdecken, werden wir uns bewusst, dass etwas fehlt. Damit öffnet sich der Geist für den Akt des Denkens.“³²⁶

Dass die Arbeiten Romeo Castelluccis ein ästhetisches Denken im Zuschauer auslösen können und Schmerz darin eine zentrale Rolle spielt, soll im weiteren Verlauf aufgezeigt werden. Um zunächst den Begriff des ästhetischen Denkens selbst näher zu beleuchten, werden die Überlegungen von Wolfgang Welsch zu diesem Thema herangezogen, der zunächst feststellt, dass der Begriff der Ästhetik in diesem Kontext immer auf seine Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung hin betrachtet werden muss:

„Ästhetisches muß, damit von *ästhetischem Denken* gesprochen werden kann, nicht bloß Gegenstand der Reflexion sein, sondern den Kern des Denkens selbst betreffen. Das Denken muß als solches eine ästhetische Signatur aufweisen, muß ästhetischen

³²⁵ Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 29.

³²⁶ Raddatz, „Die Vermessung der Welt“, S. 22.

Zuschnitts sein. Das heißt vor allem: Es muß in besonderer Weise mit Wahrnehmung - *aisthesis* - im Bunde sein.“³²⁷

In dem Zusammenhang der sinnlichen Wahrnehmung mit dem ästhetischen Denken betont Welsch, dass nicht nur das Sehen, sondern auch beispielsweise auditive Vorgänge Teil des ästhetischen Denkens darstellen.³²⁸ Diese Feststellung ist wesentlich für die Rezeption von Castelluccis Arbeiten, die, wie in Kapitel 6. erläutert, aus einer Vielzahl sinnlich wahrnehmbarer Elemente bestehen.

Für seine Überlegungen zum ästhetischen Denken erweitert Welsch allerdings den Begriff der Ästhetik als eine Wissenschaft der sinnlichen Wahrnehmung. Denn *sinnliche Wahrnehmung* sei viel enger zu fassen als nur reine *Wahrnehmung*, welche sich ebenso auf ein „Gewahrwerden“³²⁹ beziehe.

Um zu verdeutlichen, worum es ihm hierbei geht, bringt Welsch das Beispiel eines Stierkampfes, den man zwar sinnlich wahrnehmen kann, der aber auch als ein Symbol für das Leben und den Tod, den Kampf und einen Konflikt zwischen Kultur und Natur angesehen werden kann. Dieser Symbolik muss der Zuschauer ebenfalls gewahr werden.³³⁰ „Derlei Wahrnehmung ist wörtlich als *Wahr-nehmung* aufzufassen, hat den Charakter von Einsicht.“³³¹

Welsch unterscheidet diese Formen als „*Sinnewahrnehmung*“ und „*Sinnwahrnehmung*“³³², wobei von der ersten Form der Wahrnehmung fließend übergeleitet werden kann zu der zweiten Form.³³³

Diese Sinn-Wahrnehmung vollzieht sich dann, wenn das, was wahrgenommen wird, von etwas Bestimmtem ins Allgemeine gedacht werden kann³³⁴, oder wie Welsch es formuliert: „Aus einer einzelnen Beobachtung geht ein Bild der Welt hervor.“³³⁵ Das bedeutet, dass das, was die Situationen vermitteln, nicht nur rein sinnlich wahrgenommen wird, sondern das ästhetische Denken darüber hinaus auch noch ermittelt, was sich hinter der rein sinnlichen Wahrnehmung verbirgt. Die sinnliche Wahrnehmung ist Teil und gleichzeitig Initiator für das ästhetische Denken: „[M]an

³²⁷ Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 46.

³²⁸ Vgl.: Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 46.

³²⁹ Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 48.

³³⁰ Vgl.: Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 48.

³³¹ Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 48.

³³² Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 48.

³³³ Vgl.: Welsch, *Ästhetisches Denken*, 49.

³³⁴ Vgl.: Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 50.

³³⁵ Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 50.

wittert hinter dem Offenbaren etwas anderes und vermag dieses schließlich auch zu erfassen[.]“³³⁶

Auch Denis Leifeld, der Romeo Castelluccis Inszenierung *Inferno* mit den abstrakten Kunstwerken von Jackson Pollock vergleicht, geht auf das ästhetische Denken ein, welches durch die Arbeiten der beiden Künstler hervorgebracht werden kann.³³⁷ Dass der Vergleich mit Pollock durchaus naheliegend ist, zeigt sich in einer Äußerung Castelluccis seine Zusammenarbeit mit der Choreographin Cindy van Acker betreffend: „Da entstehen Bewegungen, die Energien direkt auf die Bühne übertragen und es in der Luft knistern lassen, etwa wenn wir die Palastmauern mit den Füßen traktieren wie in einer Art Action Painting.“³³⁸ Wenn hier der Begriff Action Painting benutzt wird, dann wird damit deutlich, dass es nicht unbedingt um die Zeichenhaftigkeit der Aktion geht, sondern vielmehr um die Energien, die hinter dieser Handlung stehen.

Leifeld beschreibt, wie die Action-Paintings von Pollock wilde Assoziationsketten in ihm freisetzen und er in den Bildern nicht nur Striche und Kleckse sieht, sondern das Gewimmel von Menschenmassen, Flüsse oder gar das wilde Treiben an der Börse. Ähnlich geht es ihm auch beim Betrachten der Arbeiten von Castellucci, denn wenn der Chor von *Inferno* in wellenförmiger Bewegung zu Boden geht, so ist wieder allen Imaginationen freien Lauf gelassen.³³⁹

Wenn Leifeld im Weiteren seine ästhetischen Erfahrungen mit diesen Arbeiten beschreibt, dann hebt er bereits hervor, dass sie „andere Wahrnehmungen, Erfahrungen und Denkweisen [auslösen]“³⁴⁰. Dies kann als ein erster Schritt für den Betrachter auf dem Weg des ästhetischen Denkens aufgefasst werden. Allerdings stellt sich die Frage, wie Kleckse und Linien nicht nur sinnlich wahrgenommen werden können, sondern auch in ihrer Sinnhaftigkeit, so wie es Welsch für das ästhetische Denken als nötig erachtet. Leifeld betont an dieser Stelle, dass auch abstrakte Bilder immer über ihre Materialität hinaus verweisen und durchaus in ihrer Zeichenhaftigkeit analysiert werden können, da sie gerade in ihrer Unbestimmbarkeit ein „kreatives Wechselseitverhältnis“³⁴¹ mit dem Betrachter eingehen. So eröffnet sich, je nach Erfahrungs- und Erlebnisschatz des Rezipienten, ein schier unerschöpfliches Feld an Interpretationsmöglichkeiten. Laut Leifeld ist somit abstrakte Kunst nicht weniger zeichenhaft, sondern ganz im Gegenteil,

³³⁶ Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 50.

³³⁷ Vgl.: Leifeld, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, S. 87.

³³⁸ Hahn, „höllisch“, S. 56-57; Vgl. auch: *Inferno. Purgatorio. Paradiso*, (DVD1), TC 27:04 - 28:45.

³³⁹ Vgl.: Leifeld, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, S. 87.

³⁴⁰ Leifeld, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, S. 87.

³⁴¹ Leifeld, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, S. 89.

für semiotische Wahrnehmungen und Assoziationen um ein Vielfaches erweitert.³⁴² Genau diese offene Form, die die Möglichkeiten der Imaginationen des Zuschauers in alle Richtungen laufen lässt, wird von Romeo Castellucci herbeigeführt und ebenso bewusst offen gelassen. Immer wieder betont er, dass er dem Zuschauer seinen eigenen Raum für Interpretationen lassen möchte und es nicht in seinem Interesse liegt, seine Arbeiten zu erklären:

„I believe it's very important to leave room for the spectator's interpretation, for his responsibility. Each show is a call, a call to *you*, a personal call. It isn't always easy. [...] You have to react because you are simply alive. The theatre is absolutely not the finished, closed, deposited object.“³⁴³

Ganz so viel Raum, wie Castellucci meint, gibt er dem Zuschauer dann allerdings doch nicht in seinen Assoziationsmöglichkeiten. Gewisse Bilder, wie das eines Massengrabes oder eines reißenden Flusses, sind sicher möglich, wenn der Chor nach und nach zu Boden geht, doch kaum ein Zuschauer wird wohl fröhliche oder heitere Assoziationen zu dieser Szene haben. Castelluccis Arbeiten sind zu sehr von Schmerz und Gewalt geprägt, als dass sie dem Zuschauer seine Gedanken frei entfalten lassen. Damit gibt er eine grobe Richtung vor, in die das ästhetische Denken gelenkt werden soll. Die immer wiederkehrenden Motive von Individuum versus Gemeinschaft, die Existenz des Menschen und dessen Bezug zum Universum, Einsamkeit und Macht, sollen durch seine Arbeiten transportiert werden und beim Zuschauer zur Reflexion genau dieser Themen anregen. Wenn er daher behauptet, dass das Publikum in seinen Bildern alles sehen kann, dann lässt er außer Acht, dass er selbst diesen inneren Bildern eine Richtung weist. Daher muss man Schmerz als bewusst eingesetztes Mittel für das ästhetische Denken bei Castellucci sehen, da dieses Denken einerseits durch die sinnliche Erfahrbarkeit des Schmerzes ausgelöst wird, andererseits, weil das Denken dadurch in ganz bestimmte Bahnen gelenkt werden kann, in denen immer der Mensch in seinem Sein thematisiert wird:

„Es ist ein konstitutives Merkmal ästhetischer Schmerztheorien, vor allem medizinisch-physiologisches und philosophisch-anthropologisches Wissen zu integrieren, um den schmerzempfindlichen Menschen in seiner Gesamtheit zu fokussieren.“³⁴⁴

³⁴² Vgl.: Leifeld, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, S. 89f.

³⁴³ Castellucci/Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 96.

³⁴⁴ Meyer, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz - Ästhetik*, S. 32f.

Wenn das ästhetische Denken ins Leere führt und der Zuschauer für sich keinen Sinn finden kann, tritt oftmals eine abwertende Haltung gegenüber dem Kunstobjekt oder dem Theaterstück auf. Da sich das Geschehen, wie beispielsweise in *Inferno*, auf keine bestimmte Botschaft festmachen lässt, führt dies zu einer Verunsicherung des Zuschauers, die Inszenierung bleibt für ihn rätselhaft und er quittiert sie mit: „Das verstehe ich nicht!“³⁴⁵ Leifeld betont daher, dass die Aufnahme von Kunst immer von den individuellen und subjektiven Erfahrungen des Rezipienten abhänge und daher auch inhaltlich von der rein sinnlichen Erscheinung wegführen könne.³⁴⁶ Wenn in Castelluccis Aufführungen durch Assoziationsketten ganz bestimmte Gedanken im Zuschauer freigesetzt werden, so muss sich dieser auch immer fragen, warum er gerade in diesen Bildern denken muss, ebenso, warum er vielleicht eine Ablehnung verspürt. Daher führt das ästhetische Denken immer auch zu einer Form von Erkenntnis, denn: „Ich erfahre nicht nur etwas über das ästhetische Objekt, sondern auch etwas über mich.“³⁴⁷

Schmerz wiederum ist wie geschaffen dafür, diese Form des Denkens und der Erkenntnisgewinnung herbeizuführen und zu fördern, denn wie Rolf Grimminger festhält:

„Die Unmittelbarkeit von Gewalt, Tod oder Lust ermächtigt gerade deshalb, weil sie im Mittelbaren der Repräsentation fast verschwindet, die Potentiale der Einbildungskraft dazu, tätig zu werden. Wahrscheinlich ist diese Bodenlosigkeit des Sich-etwas-Einbildens überhaupt der Ort des Kunstwerks und seiner Ankunft bei uns. Der bodenlose Ort sind wir am Ende dann selbst.“³⁴⁸

³⁴⁵ Leifeld, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, S. 90.

³⁴⁶ Vgl.: Leifeld, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, S. 96.

³⁴⁷ Leifeld, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, S. 97.

³⁴⁸ Grimminger, „Der Tod des Aristoteles“, S. 23.

7. Schlussbetrachtung

Es ist genau jene Unmittelbarkeit, von der Rolf Grimminger spricht, die für mich die Faszination von Romeo Castelluccis Arbeiten ausmacht und mich dazu veranlasste, mich überhaupt erst mit seinen Inszenierungen auseinander zu setzen. Doch kann es in einer Theaterinszenierung überhaupt Unmittelbarkeit geben? Andreas Arndt erklärt, Unmittelbarkeit sei „Gegenwärtigkeit und Präsenz, die nicht durch etwas Anderes verstellt ist. Unmittelbar sind wir bei den Dingen selbst, direkt, ohne weitere Instanzen oder Hilfsmittel bemühen zu müssen.“³⁴⁹

Schmerz scheint in seiner Beschaffenheit auf unseren körperlichen und seelischen Zustand *unmittelbar* einzuwirken, wie geschaffen, um diese Wirkung der Unmittelbarkeit zu erzielen und erfüllt daher das Bestreben Castelluccis, ohne Umwege über das Bewusstsein Emotionen im Zuschauer auszulösen. Aber selbst wenn die Wirkung des Schmerzes eine Unmittelbarkeit darstellt, so bedeutet dies nicht, dass die Inszenierungen Castelluccis an sich unmittelbar sind. Wie in der vorliegenden Arbeit ausführlich dargelegt, sind sie von einer hohen Strukturalität gekennzeichnet, in der nichts dem Zufall überlassen ist. Castellucci merkt an, dass er in seiner Arbeitsweise immer die Struktur bevorzuge und er kein Interesse an Improvisation habe – dem Vorgang im Theater, dem wohl am meisten Unmittelbarkeit innewohnt. „I have never been able to work with improvisation, it's like an [sic!] *horror vacui*, I like working with structure, with physical laws.“³⁵⁰ Auch Andreas Arndt stellt fest: „Unmittelbarkeit als *direkte* Beziehung ist gleichwohl noch immer Beziehung von wenigstens zwei Relaten und insofern Vermittlung.“³⁵¹

Rolf Grimminger bringt die Verwendung von Schmerz und Gewalt in theatralen Inszenierungen auf den Punkt, wenn er festhält: „Die ästhetisch vermittelte Gewalt hat, selbst noch in ihren Performern, nichts mit der Unmittelbarkeit des Handelns zu tun, sondern mit der Betrachtung und einer exakt für diese Betrachtung entworfenen Repräsentation von Unmittelbarem.“³⁵² Das bedeutet, dass auch Castelluccis erzeugte

³⁴⁹ Arndt, Andreas, *Unmittelbarkeit*, Berlin: Eule der Minerva 2013, S. 7.

³⁵⁰ Laera, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio’s *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*“, S. 6f.

³⁵¹ Arndt, *Unmittelbarkeit*, S. 47.

³⁵² Grimminger, „Der Tod des Aristoteles“, S. 21.

Unmittelbarkeit einen Mittler braucht. Einen Mittler, der die Unmittelbarkeit darstellt, – diesen Mittler hat er im Schmerz gefunden.

Es kann also festhalten werden, dass Romeo Castellucci den Schmerz auf vielfältige Art für sich zu nutzen weiß. Er dient ihm dazu, seine metaphysischen Fragen im Raum und in den Gedanken der Zuschauer zu platzieren. Diese Fragen kreisen um die Existenz des Menschen, um seine Verbindung zu seiner Umwelt und zum Universum. Warum ist der Mensch? Wie ist er beschaffen? Gibt es eine höhere Macht und wenn ja, wer oder was ist sie und warum lässt sie zu, dass wir leiden? Auch die Suche nach einem gemeinsamen Ursprung alles Seienden, die Frage nach dem Verlust der Gemeinschaft, Einsamkeit und Endlichkeit sind Thema. Sprich, all jene Fragen, nach deren Antworten die Menschen schon seit Jahrtausenden suchen. Doch immer dort, wo es keine Antworten gibt, gibt es auch nichts zu erklären. So versucht Castellucci den Dingen vielmehr nachzuspüren, als sie zu analysieren. Er versteht es, das Theater als ein sinnliches Medium einzusetzen, das die Sinne des Publikums direkt anspricht, seine Empfindsamkeit schärft und intensiviert, indem er die unmittelbare Wirkung von Schmerz für sich nutzt und beim Zuschauer ein Gefühl von tiefgreifenden Erfahrungen entstehen lässt. Es wäre aber zu kurz gefasst, Castelluccis Theater nur auf ein Evozieren von Emotionen zu reduzieren. Denn wie bereits beschrieben, können diese Emotionen zu einer Reflexion in Form des ästhetischen Denkens führen. Dies ist keine bessere oder alternative Form des Denkens, sondern einfach eine andere oder zusätzliche, die dem Menschen hilft, das was ihn umgibt noch weiter für sich zu erschließen.

Einerseits stellt Castellucci den Schmerz direkt durch die Körper seiner Schauspieler dar und löst damit eine Reflexion über die körperliche Beschaffenheit und die Endlichkeit des Menschen aus. Andererseits findet er eindringliche Übertragungsformen, die den Schmerz auch dem Zuschauer sinnlich vermitteln, ihm seine Körperlichkeit vergegenwärtigen und ihn dadurch mit ins Geschehen ziehen. Die unsichtbare Grenze zwischen Bühne- und Zuschauerraum wird aufgehoben und der Zuschauer in eine Verantwortung gezogen.

Zuletzt soll noch kurz auf die Haltung Romeo Castelluccis zur Rezeption seiner Arbeiten eingegangen werden. Dass er den Zuschauer bewusst mit seinen eigenen Bildwelten und Interpretationen allein lässt, sodass das Kunstwerk erst im Kopf des Betrachters entstehen kann, ist bekannt. Daher ist Castellucci der Ansicht, man müsse nur einige Dinge auf einer Bühne arrangieren und schon könne das Publikum je nach

persönlichem Hintergrund alles Mögliche darin lesen³⁵³. Dies ist eine recht großzügige Behauptung, von einem Mann, der sich über die Kraft des Blickes und die Macht der Kommunikation so sehr im Klaren ist und sie sehr wohl zu lenken weiß. In einem Interview mit dem ORF äußerte sich Castellucci zu seiner Auffassung von Theater:

„Ich betrachte das Theater als einen spirituellen Ort. Als einen Ort des Zusammentreffens von Menschen, wo Argumente nicht nur auf hohem Niveau diskutiert werden, sondern hier soll jeder tiefgreifende, persönliche Erfahrungen machen.“³⁵⁴

Es stellt sich die Frage, was Romeo Castellucci in diesem Zusammenhang unter einem hohen Niveau versteht, denn um seine Arbeiten inhaltlich so lesen zu können, wie er sie einst ersonnen hat, bedarf es eines umfassenden Allgemeinwissens. Seine Arbeiten sind von solch hoher Semiotik, dass es für den Normalbürger schon einen kleinen Kraftakt bedeuten kann, sich in dieses Werk einzulesen.

Selbstverständlich ist dies ja auch nicht Castelluccis Intention, denn seine Arbeiten sollen ja gerade für jeden individuelle und unterschiedliche Assoziationen eröffnen können. So entlässt er die Zuschauer mit noch mehr Fragen, als zu Beginn, denn:

„Weder das Theater noch die Kunst müssen Probleme lösen: Sie müssen diese transzendieren. Meine Arbeiten stehen für die Suche nach den Widersprüchen.“³⁵⁵

³⁵³ Vgl.: Castellucci /Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, S. 96.

³⁵⁴ Wach-Koma: 'Orfeo Ed Euridice' bei den Wiener Festwochen, Regie: Barbara Pichler-Hausegger, *Kultur Montag*, TV Beitrag ORF, 05.05.2014.

³⁵⁵ Eilers, „Romeo Castellucci. Cesena“, S. 36.

Bibliographie

- Arndt, Andreas, *Unmittelbarkeit*, Berlin: Eule der Minerva 2013.
- Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M.: Fischer 1986.
- Bent, Eliza, „Romeo Castellucci, The Art of Interruption, An Interview with Italy's premier director“, *American Theatre*, 31/1, Januar 2014, S. 68-72.
- Bohrer, Karls Heinz, „Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?“, in: *Ästhetik und Gewalt, Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*, Hg. Christoph auf der Horst, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 21- 39.
- Brincken, Jörg von, „DVDeformazione, Zur ästhetischen Transformation der Tragedia Endogonidia im digitalen Videoformat“, in: *Zwischenspiele, Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*, Hg. Stefan Tigges/Katharina Pewny/Evelyn Deutsch-Schreiner Bielefeld: transcript 2010, S. 361-374.
- Castellucci, Claudia/Romeo Castellucci /Chiara Guidi/Joe Kelleher/Nicholas, Nicholas, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London: Routledge 2007.
- Castellucci, Romeo/Guy Cassiers, *Europe, le regard des artistes*, Avignon: Editions Universitaires d'Avignon 2012.
- Castellucci, Romeo, „Was ich zu sagen habe“, in: *Programmheft Wiener Festwochen 2009*, n.pag.
- Di Matteo, Piersandra, „Purgatorio - Fegefeuer (Das Zwischenspiel)“, in: *Programmheft Wiener Festwochen 2009*, n.pag.
- Eilers, Dorte Lena, „Romeo Castellucci, Cesena“, *Theater der Zeit, Theater der Welt 2010, Arbeitsbuch 2010*, 65/7/8, Juli/August 2010, S. 35-37.
- Fuhrmann, Wolfgang, „Musik und Schmerz“, in: *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*, Hg. Eugen Blume/Annemarie Hürlimann/Thomas Schnalke/Daniel Tyradellis, Köln: Dumont, 2007, S. 273- 280.
- Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders.: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturhistorische Schriften*, 8. Aufl. Frankfurt a.M.: 2003.
- Grimminger, Rolf, „Der Tod des Aristoteles“, in: *Kunst - Macht - Gewalt, Der ästhetische Ort der Aggressivität*, Hg. Rolf Grimminger, München: Wilhelm Fink, 2000, S. 9- 23.
- Hahn, Thomas, „höllisch“, *ballettTanz*, Oktober 2008, S. 56- 59.

- Hahn, Thomas, „The Four Seasons Restaurant“, *Tanz*, Oktober 2012, S. 12-15.
- Hahn, Thomas, „Castelluccis Zärtlichkeit“, *Tanz*, Oktober 2011, S. 14-17.
- Hermann, Iris, „Gewalt als Schmerz“, in: *Kunst - Macht - Gewalt, Der ästhetische Ort der Aggressivität*, Hg. Rolf Grimminger, München: Wilhelm Fink 2000, S. 43- 61.
- Hermann, Iris, *Schmerzarten, Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg 2006.
- Kremer, Detlef, „Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon“, in: *Kunst - Macht - Gewalt, Der ästhetische Ort der Aggressivität*, Hg. Rolf Grimminger, München: Wilhelm Fink 2000, S. 209- 229.
- Laera, Margherita, „Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’ Societas Raffaello Sanzio's *Inferno, Purgatorio, and Paradiso*“, *TheatreForum*, 2010/36, S. 3-15.
- Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin: Alexander 2013.
- Leifeld, Denis, „Der Performer und die Bilderwelten des Zuschauers“, in: *Welt - Bild - Theater, Band 2: Bildästhetik im Bühnenraum*, Hg. Kati Röttger, Tübingen: Narr Francke Attempto 2012, S. 87-99.
- Meyer, Anne-Rose, *Homo Dolorosus, Körper - Schmerz – Ästhetik*, München: Wilhelm Fink 2011.
- Meyer, Helge, *Schmerz als Bild, Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*, Bielefeld: transcript 2008.
- Mösch, Stephan, „Der Magier als Maestro, der Maestro als Magier“, *Opern Welt*, April 2011, S. 11- 12.
- Mundt-Espín, Christine, „Von 'pulp' bis 'postdramatisch': Dante on stage 2008, Drei Uraufführungen von Bühnenwerken nach Dantes Divina Commedia (Frisina, Andriessen, Castellucci)“, in: *Dante Alighieri und sein Werk in Literatur, Musik und Kunst bis zur Postmoderne*, Hg. Klaus Ley, Tübingen: Narr Francke Attempto 2010, S. 15-41.
- Nichols, Catherine, „Den Schrei malen, Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der zeitgenössischen Kunst“, in: *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*, Hg. Eugen Blume/Annemarie Hürlimann/ homas Schnalke/Daniel Tyradellis, Köln: Dumont 2007, S. 217- 226.
- Papalexiou, Eleni, „Ecce homo“, *Theater der Zeit*, Januar 2011, S. 67.
- Pichler, Claudia, „Interview mit Romeo Castellucci“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Bernd Mattheus/Cathrin Pichler, München: Matthes & Seitz 2002, S, 131-135.
- Pilz, Dirk, „Die Fratzen des Absoluten“, *Theater der Zeit*, Oktober 2005, S. 18-20.

Raddatz, Frank, „Die Vermessung der Welt“, *Theater der Zeit*, September 2013, S. 20-22.

Read, Alan, „Romeo Castellucci, The director on this earth“, in: *Contemporary European Theatre Directors*, Hg. Maria M. Delgado/Dan Rebellato, London: Routledge 2010, S. 249-262.

Reicher, Maria E., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: WBG 2010.
Scarlini, Luca, „Das Tragische eröffnet keine Befreiung“, *Theater der Zeit*, Oktober 2005, S. 28-30.

Scarry, Elaine, *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1992.

Schneider, Lena/Frank Raddatz, „Das Haus muss brennen“, *Theater der Zeit*, September 2008, S. 16- 20.

Schneider, Lena, „Mit der Bestie spielen“, *Theater der Zeit*, September 2008, S. 21- 23.

Strecker, Nicole, „Romeo Castellucci, Ein Porträt“, *Tanz*, November 2010, S. 20- 23.

Strecker, Nicole, „Die Transzendenz des Körpers“, in: *Programmheft Wiener Festwochen 2013*, n.pag.

Virilio, Paul, *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin: Merve 1986.

Weigel, Sigrid, „Homo dolens, Der Schmerz als bedeutungsgebendes Vermögen“, in: *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*, Hg. Eugen Blume/Annemarie Hürlimann/Thomas Schnalke/Daniel Tyradellis, Köln: Dumont 2007, S. 281- 288.

Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, 7. Auflage, Stuttgart: Reclam, 2010.

Wesemann, Arnd, „Tanz aus der Zukunft“, *ballettTanz*, März 2003, S. 60- 63.

Trebeß, Achim (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik, Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006.

Medien

Inferno. Purgatorio. Paradiso, Regie: Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio, nach Dante Alighieris *Die Göttliche Komödie*, Festival d'Avignon, FR Mitschnitt vom 12.07.2008; 2x DVDs, Arte 2009

Die Wiener Festwochen 2013, Regie: Greussing, Markus, AT 2013; TV-Ausstrahlung, ORF III 05.05.2013.

Frischer Wind im Papstpalast, Regie: Nicolas Klotz, FR 2013; TV-Ausstrahlung, Arte 13.07.2013.

Oper: Wagners „Parsifal“ in Brüssels, Regie: k.A.; TV-Ausstrahlung, Arte 04.02.2011. gesehen auf: <http://videos.arte.tv/de/videos/oper-wagners-parsifal-in-brussels--3693098.html>

Zugriff am: 11.02.2014

Wach-Koma: 'Orfeo Ed Euridice' bei den Wiener Festwochen, Regie: Barbara Pichler-Hausegger, *Kultur Montag*, TV-Beitrag, ORF 05.05.2014.

Online - Quellen

Hillaert, Woulter / Thomas Crombez, „Cruelty in the theatre of the Societas Raffaello Sanzio“, Lecture delivered at the conference on Tragedy, the Tragic, and the Political, Leuven, 24.3. 2005,

<http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/inthewet/castelluci.pdf>. Zugriff: 5.1.2015

Meier, Ines, „Übersetzung des Verschwindens: The Four Seasons Restaurant von Romeo Castellucci beim Foreign Affairs Festival“, <http://at.blouinartinfo.com/news/story/925375/ubersetzung-des-verschwindens-the-four-seasons-restaurant>. Zugriff: 23.01.2015.

Meier, Ines, „You are (not) my Shepherd: Romeo Castellucci über die Arbeit an Über das Konzept des Angesichts bei Gottes Sohn“, <http://de.blouinartinfo.com/news/story/799450/you-are-not-my-shepherd-romeo-castellucci-%C3%BCber-die-arbeit-an-%E2%80%9E%C3%BCber-das-konzept-des-angesichts-bei-gottes-sohn%E2%80%9C>. Zugriff: 23.01.2015.

Tilmann, Christina, „Romeo Castellucci, The Four Seasons Restaurant“, in: Foreign Affairs Magazin, Berliner Festspiele 2012, n.pag. https://www.berlinerfestspiele.de/media/2012/foreign_affairs/fa12_interviews/fa12_interview_castellucci.pdf. Zugriff: 23.01.2015.

<http://www.bild.de/regional/berlin/theater/vatikan-protestiert-gegen-skandalstueck-im-hau-22964432.bild.html>. Zugriff: 07.01.2015.

<http://tv.orf.at/groups/kultur/pool/castellucci>. Zugriff: 06.05.2014.

<http://orf.at/festwochen/stories/2228712/>. Zugriff am 05.01.2015.

Abstract

Romeo Castelluccis Inszenierungen werden einerseits als ein sinnliches Bildertheater bezeichnet, andererseits haftet dem italienischen Regisseur auch der Ruf eines „Bilderstürmers“ an. Mit seinem, alle Sinne des Zuschauers aktivierenden Arbeiten, polarisiert er nun seit über 30 Jahren sein Publikum. Im Zentrum seiner Überlegungen steht dabei der Mensch, seine Existenz und sein Verhältnis zum Universum. Die Inszenierung von Schmerz und Gewalt ist dabei wesentlicher Bestandteil seiner Arbeiten, denn sie ermöglichen ihm, wie kaum ein anderes Mittel, im Zuschauer Emotionen frei zu setzen und ihn zur Reflexion über seine eigene Körperlichkeit zu veranlassen. Dabei zieht er den Zuschauer mit in eine Verantwortung, indem er ihm ins Bewusstsein ruft, dass er ein aktiver Teil der Aufführung ist. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich damit, inwiefern Romeo Castellucci Schmerz und Gewalt als ein ästhetisches Mittel dafür nutzt, seine metaphysischen Fragen auf der Bühne behandeln und den Zuschauer in seiner rezeptiven Haltung zu aktivieren.

Curriculum vitae

Kristin Wehrkamp zu Höne

Geboren 1983 in Ankum (Deutschland)

SCHULISCHER UND AKADEMISCHER WERDEGANG

Diplomstudium Theater- Film und Medienwissenschaft <i>Universität Wien</i>	seit 10/2004
Studienaufenthalt <i>Université de Haute Bretagne Rennes 2</i> Erasmusstipendium <i>Universität Wien</i>	01/2011 - 05/2011
Gymnasium Bersenbrück	Abitur 05/2004

BERUFSERFAHRUNG

Regieassistenz <i>Staatstheater Darmstadt</i>	seit 09/2014
Produktions- und Ausstattungsassistenz <i>Kabelwerk Wien</i>	08/2013 - 10/2013
Regieassistenz <i>Schauspiel Köln</i>	10/2012 - 04/2013
Regieassistenz <i>Schauspiel Köln</i>	11/2011 - 01/2012
Regieassistenz <i>Ariadne-Theater/Kosmostheater Wien</i>	04/2010 - 06/2010

HOSPITANZEN

Regiehospitanz <i>Schauspiel Köln</i>	06/2011 - 10/2011
Regiehospitanz <i>Theater Osnabrück</i>	10/2007 - 12/2007
Dramaturgiehospitanz <i>Theater Osnabrück</i>	07/2007 - 09/2007
Regiehospitanz <i>Schauspielhaus Hannover</i>	06/2006 - 10/2006