

Veronika Tocha

Zeit für Fragezeichen

Kritische Anmerkungen zur Aufführung von *Il Tempo del Postino* in Basel

Zu ihrem 40. Geburtstag wollte die diesjährige Art Basel mit etwas ganz Besonderem aufwarten: der als „Group Show“ titulierten und im Voraus kräftig gehypten Veranstaltung *Il Tempo del Postino*, die an drei Abenden im Theater Basel zur spektakulären Aufführung gebracht wurde. Nach der mythenumrankten Premiere des Stückes beim Manchester International Festival im Jahr 2007 haben sich die Organisatoren Hans Ulrich Obrist und Philippe Parreno für die Baseler Neufassung noch Anri Sala und Rikrit Tiravanjia ins Kuratorenboot geholt. Auch darüber hinaus liest sich die Teilnehmerliste des Spektakels wie ein „Who-is-Who“ der zeitgenössischen Kunstszene, ein Stelldichein großer Namen, allesamt Künstler der erfolgreichen 1960er/70er-Generation. Zusätzlich zu den 15 Künstlern der Manchester-Produktion – darunter Matthew Barney, Olafur Eliasson und Tacita Dean – warb die Baseler Show mit den Neuzugängen Thomas Demand und Peter Fischli/David Weiss und deren eigens für Basel kreierten Bühnenstücken.

Nach langen drei Stunden spricht man dem Fragezeichen hinter Obrists Slogan „Die erste Künstleroper der Welt?“ dann aber doch seine volle Berechtigung zu. Denn ein tragfähiges Gesamtkonzept scheint es hier nicht gegeben zu haben. Die Ausgangsfrage der künstlerischen Unternehmung, was passiere, wenn eine Ausstellung nicht Raum, sondern Zeit beanspruche, ist an Plattheit kaum mehr zu übertreffen und verschafft sämtlichen nur denkbaren prozeduralen Kunstwerken freien Zutritt zur Bühne. Jede Videoinstallation, jeder Künstlerfilm, jede Performance, jedes auf Prozesshaftigkeit angelegte Werk beansprucht selbstredend und sui generis seine eigene Zeitdimension; und erlangt dadurch noch lange nicht den Status eines Bühnenstückes, das sich nur im (ausverkauften) Theaterhaus adäquat darbieten lässt. Zwar mag die Idee, dem fußmüden Besucher der Verkaufsausstellung Kunstwerke in determinierter

zeitlicher Abfolge vorzusetzen („each artist in sequence, not side by side“) zunächst reizvoll klingen. Doch die Show verkommt schnell zur schlecht komponierten Aneinanderreihung zu vieler, zu unterschiedlicher und zu eigenständiger Einzelstücke: ein fremddiktierter, zusammenhangloser Ausstellungsrundgang, der sich damit rühmt, dass die Kunst zum Rezipienten komme und nicht andersherum. Während dies anfangs noch bequem erscheint, fühlt man sich dann doch recht bald wie die Hausfrau beim Home-Shopping vor dem Fernseher und verflucht die perspektivische Festgelegtheit und die passive Eingezwängtheit auf dem Theatersitz, mit der man als Zuschauer auf Distanz gehalten wird. Aus der Tugend wird eine Not, und die konzeptuellen „Spielregeln“ der Kuratoren erweisen sich als aufgeblasene Floskeln, die Kunst schlichtweg massentauglich machen wollen. Dass der Theaterabend dennoch nicht zum gänzlichen Reinfall wird, verdankt er einer Vielzahl kleiner, aber ideenreicher und origineller Elementarteilchen. Auch wenn sich diese immer wieder aufblitzenden Lichtblicke letztendlich nicht gegen die großen Schwächen der Gesamtproduktion behaupten können, so lohnt doch ein scharfer Blick auf bzw. hinter die Kulissen der vielschichtigen Einzelstücke.

Die Show wird von Liam Gillick eröffnet, der einen am rechten Bühnenrand aufgebauten automatischen Konzertflügel eine eingängige Melodie klimpern lässt, während Theaterschnee auf das Instrument herabrieselt. Mit dem Titel *The Day Before the Closure of an Experimental Factory* knüpft Gillick an sein in Manchester aufgeführtes Stück *Factories in the Snow* an. Eben diesen Titel tragen auch seine Monographie sowie eine Lesung, in der sich der Künstler mit der Kommerzialisierung von Kultur auseinandersetzt. Dass es sich bei Gillicks Melodie um José Alfonsos *Grândola, Villa Morena*, das heißt um die inoffizielle

Hymne der portugiesischen Nelkenrevolution im Jahr 1974 handelt, erfährt man aus dem Programmheft.

Im Anschluss lässt Philippe Pareno seinen „Master of Ceremonies“ aufmarschieren, den großen Broadway-Bauchredner Jay Johnson, der hinter einer gigantischen Lupe mit unbewegter Mimik die Bühnenshow anmoderiert (*Postman Time*). Die cabaret-artigen Anleihen und Johnsons überschwänglich-reißerische Anpreisung des Kommenden lassen einen an dieser Stelle zwar bereits innerlich die Augen verdrehen, aber gutgläubig hofft man noch auf einen spannenden Verlauf der Vorstellung. Tagsüber kann man den bauchredenden Lupenmann mitsamt Autogramm übrigens als große, zum Verkauf stehende Parreno-Fotografie in den Ausstellungshallen wiederfinden.

Tino Sehgal, den man von raumgreifenden Live-Performances mit menschlichen (Laien-) Darstellern kennt, lässt anschließend die beiden Teile des purpurnen Theatervorhangs einen fröhlichen Paartanz zur Orchestermusik veranstalten (*Untitled*). Die symmetrisch schwingenden und Wellen schlagenden Formationen erfreuen anfänglich zumindest das Auge, doch als sich der Vorhang das vierte Mal herabsenkt, fragt man sich auch hier, was dieser Beitrag anderes zu bieten hat als kurze Unterhaltung, die sich in den Wiederholungen schnell totläuft. Der medienreflexive Seitenhieb auf die Attribute des Theaters will jedenfalls nicht so recht gelingen.

Carsten Höller präsentiert ein Experiment mit einer alles auf den Kopf stellenden Umkehrbrille, das angeblich während der vergangenen zehn Tage durchgeführt wurde und an diesem Abend seinen krönenden Abschluss erfahren soll (*Upside Down People*). Während die filmische Dokumentation des Versuchs in Parallelmontage zu George Strattons Sehexperimenten der Jahrhundertwende über eine große Leinwand flimmert, warten die drei menschlichen Versuchskaninchen in persona auf ihre Befreiung von der Umkehrbrille, die Höller sodann mit Hilfe von vier Live-Kameras und mehrerer Close-Ups auf die Leinwand projizieren lässt. Außer einer gewissen Belustigung über die gefilmten Unbeholfenheiten der menschlichen Versuchskaninchen gewinnt man der Arbeit leider nicht viel ab. Vielleicht hätte man den Zuschauern ebenfalls Umkehrbrillen auf-

setzen müssen, damit solcherlei Selbstexperimente einen größeren Wirkungsradius erzielen. Anderen sinnestäuschenden Werken von Höller wie dem *Upside Down Mushroom Room* (2000) gelingt dies jedenfalls weitaus besser.

Pierre Huyghes Beitrag *Hola Zombies* wird in drei Teilen an geradezu beliebiger Stelle im Verlauf der Show eingespielt (*Episode 1: Anniversary of Time, Episode 2: Witness, Episode 3: Characters' Funeral*). Hierbei handelt es sich wohl um den Versuch, ein die einzelnen Bühnenstücke verbindendes Element zu finden. Zwei Riesenkuscheltiere, die wie die entgleisten Nachbildungen der plüschig-bärgigen Sesamstraßenfigur Samson und des trollhaften Gollum aus *Der Herr der Ringe* anmuten, stellen während dieser narrativen Episoden ihre tragikomische Freundschaft unter Beweis. Die Tatsache, dass die Show hier erstmals dem (Comedy-)Theater näher zu kommen scheint, vermag aber auch diesen Beitrag nicht hervorzuheben.

Thomas Demand wählt den sicheren Weg und macht, was er immer macht, und zwar seit über 15 Jahren. In seinem Filmloop *Rain* prasseln animierte Theaterregentropfen auf einen nass-glänzenden Untergrund. Die Szene ist so banal, wie man das von Demand kennt, und erst auf den zweiten Blick entdeckt sich dem Publikum die subtile Ironie der Arbeit: Im Orchestergraben erzeugt ein Tonmeister mit Hilfe vieler brutzelnder Spiegeleier den prasselnden, wenn nicht gar applaus-artigen Live-Sound zum Film. Nun hat Demand seine gelungene Arbeit zwar eigens für eine Präsentation im Theater kreiert, jedoch nicht im Kontext von *Il Tempo del Postino*, sondern für das ebenfalls Bühne und Kunst integrierende Festival *Fressen oder Fliegen*, das im November 2008 in Berlin stattfand. Und so hat der ein oder andere Demand-Kenner *Rain* an diesem Abend nicht zum ersten Mal gesehen. Und auch wenn es damals keine Spiegeleier gab, so wurde das Berliner Endlosloop bzw. dessen auf den gesamten Bühnenraum des verdunkelten Hebbel-Theaters ausgeweitete Präsentation der Kontemplativität der Regenszene noch besser gerecht. Dennoch liefert Demand mithilfe seiner geistreichen Variation ein herausragendes Zwischenstück.

Endlich Oper!, denkt man, wenn Anri Salas Sängerinnen in Kimonos, mit Schirmchen und

Fächern bestückt die verschiedenen Ränge des Theaterhauses betreten (*Flutterbyes*). Zum aufgeregten Wedeln der fluoreszierenden Fächer schmettern sie unisono Puccinis Arie „Un bel di vedremo“ aus *Madame Butterfly* von den Balkonen und Galerien. Durch die Zerlegung der Singstimme in sechs Soprane und zwei Tenöre fädelt sich die Melodie über die verschiedenen Standorte der Sänger in unterschiedlicher Intensität und Lautstärke durch den großen Zuschauerraum, man hört Fragmente aus weiter Ferne und unmittelbarer Nähe, aus den Tiefen der ersten Reihen und von den obersten Rängen, und auch wenn der gesprächsartig hin und her gespielte Gesang über die Köpfe des Publikums hinweg wabert, kann man für kurze Zeit voll und ganz eintauchen in diese Darbietung.

Bei Olafur Eliassons' *Echo House* kommt einmal mehr ein Spiegel von gigantischen Ausmaßen zum Einsatz, der die gesamte Rückwand der Bühne bedeckt. Die Zuschauer betrachten sich selbst im Spiegel, und sie sind es auch, die Eliasson zu den Protagonisten seines Stückes erhebt. Der Künstler hat das Orchester dazu angehalten, die Geräusche aus dem Zuschauerraum aufzunehmen und instrumental und echoartig auf diese zu reagieren. Schnell hat das Publikum das Spiel verstanden und kommt mit sichtlichem Vergnügen und Verlautungen aller Art der Aufforderung zum Dialog mit dem Orchester nach. Während Stimulus und Response am Anfang noch verhalten schüchtern klingen, schwillt das Ton-spektakel in einem gewaltigen Crescendo nach und nach immer stärker an und kulminiert in einem ohrenbetäubenden Getöse. Nun sind solcherlei vom Publikum gesteuerte Formate des Improvisationstheaters alles andere als neu und gehören fest zum Repertoire der „Theatersport-Generation“, und so scheint auch dieser etwas verwässerte und viel zu lange Beitrag einzig um die Gunst eines unterhaltungssüchtigen Publikums zu buhlen.

Koo Jeong-A liefert einen wohlthuend ruhigen und zurückhaltenden Gegenpol, indem sie auf der Leinwand am rechten Bühnenrand minutenlang einen schimmernden und kleinteilig sich verästelnden Baum erwachsen lässt. Die Arbeit nennt sich *Spy Tree* und bezieht sich damit offenbar auf Tracy Vaughn Zimmers berühmten Gedichtband für Kinder, der den-

selben Titel trägt. Auf diese Weise wird dem hochgradig ästhetischen Seh-Bild ein assoziativ aufgeladener inhaltlicher Anknüpfungspunkt zur Seite gestellt. Dass die solchermaßen subtil und feinfühlig inszenierten Beiträge im allgemeinen Sinnesspektakel der Show untergehen, ist bedauerlich.

Für ein weiteres Remake stecken Fischli/Weiss zwei Kinderschauspieler in ihre fast 30 Jahre alten Kostüme von Ratte und Bär und lassen diese auf der Bühne in eine schweigsame Konversation eintreten (*Rat & Bear*). Nachdem die Tierkostüme in den beiden frühen Filmen *Der geringste Widerstand* (1980) und *Der rechte Weg* (1983) erstmals zum Einsatz gekommen und während der letzten Jahre im Rahmen der großen Retrospektive in riesigen Glaskästen um die Welt getourt sind, sollen sie offensichtlich vor ihrem endgültigen Ableben unbedingt noch einmal in Szene gesetzt werden. Man fragt sich jedoch, ob die recycelte Version der beiden tierischen Philosophen nicht besser in der Kiste geblieben wäre.

Vor der Pause bitten Jonathan Bepko und Matthey Barney ins Foyer (*Guardian Veil*). Nach der drastischen und sehr umstrittenen Aufführung Barneys in Manchester, die eine Beerdigungszereemonie mit Unfallwagen, auf der Bühne urinierende Darstellerinnen, einen den verunfallten Cadillac besteigenden lebendigen Bullen und andere Kuriositäten umfasste, ist man fast erleichtert, dass der Schwerpunkt der Basler Inszenierung auf Bepkors Komposition liegt. Positioniert auf Balkonen und Treppen, auf der Freiluftterrasse und im offenen Erdgeschoss des Theaterfoyers bewegen sich die Orchestermitglieder in satinierten Overalls musizierend durch den Raum. Das Zusammenspiel überwacht der inmitten der Menschenmenge auf seinem Podest platzierte Dirigent. Drei Baglama-Spieler und fünf Trommler bestimmen in musikalischem Dialog und wechselnder räumlicher Formation die innere Struktur der atonalen Komposition. Worin in der die Zuschauer aktivierenden, aber vergleichsweise braven Darbietung der Anteil des exzentrischen Barney liegt, bleibt unklar.

Nach der Pause lädt Rikrit Tiravanjia – was könnte es auch anderes sein als ein kulinarisch inspirierter Beitrag – zum eleganten Diner in ein Bibliothekszimmer (*What are we doing here!*). Während der Pop-

musiker Arto Lindsay seiner E-Gitarre derbe Hard-Rock-Klänge abverlangt, beeindruckt Tiravanja als Oberkellner Tafelrunde und Publikum gleichermaßen mit seinen Flambierkünsten. Die sketch-artige Einlage liefert erstmals so etwas wie eine Theaterszene mit Kulisse bzw. Bühnenbild. Dennoch fühlt sich der Zuschauer geneigt, den als Ausruf ausgewiesenen Titel des Stückes dann doch allzu wörtlich zu nehmen.

Es folgt Tacita Deans *Merce Cunningham. First Performance of Stillness (in three movements) to John Cage's composition 4'33'' with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007*, eine Hommage an die beiden Pioniere der modernen Musik bzw. des modernen Tanzes. Das gezeigte Video ist Teil der sechsteiligen Filminstallation *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movement) to John Cage's composition 4'33'' with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007*, die im letzten Jahr zusammen mit Aufführungen der Merce Cunningham Dance Company in New York präsentiert wurde. In Basel zeigt Dean einen der sechs Filme, bei denen die statische Kamera jeweils für die Dauer der legendären Cage-Komposition auf den in seinem Tanzstudio auf einem Stuhl sitzenden Choreographen gerichtet ist. Unterbrochen wird die Unbewegtheit der Szene je zweimal durch Trevor Carlson, den Direktor der Dance Company, den man mit Hilfe der verspiegelten Rückwand im Hintergrund stehen sieht und der mit einfachen Gesten Ende bzw. Anfang der drei Teile anzeigt. Erstaunlicherweise ist Deans Beitrag der einzige, der sich – wenn auch indirekt – mit (Bühnen-) Tanz auseinandersetzt.

Douglas Gordon, in dessen Werk die Zeitkomponente stets eine herausragende Rolle spielt, schaltet alle Sinneseindrücke außer den akustischen aus (*It's Only Real When It's Dark*). Er taucht den Zuschauerraum in völliges Dunkel, bevor er die britische Folk-Sängerin June Tabor a capella Joy Divisions berühmten Song „Love will tear us apart“ singen lässt. Als langsame Soloversion erhält der Song einen völlig neuartigen, ruhigen und fast meditativen Charakter, und in der Dunkelheit des Theaters dringt Tabors ausdrucksstarke Altstimme in die hintersten Ecken des Raumes. Gordons Beitrag ist einer der wenigen, die man in

ihrer unaufgeregten Schlichtheit auf sich wirken lassen und – ja, tatsächlich genießen kann.

Mit der Ruhe ist es schnell vorbei, denn Doug Aitkin schickt sechs lautstarke Auktionäre, die mit Platzanweiser-Taschenlampen bewaffnet den Zuschauerraum einnehmen und sich in unbeschreiblicher Geschwindigkeit zungenbrecherische Zahlenfolgen um die Ohren werfen (*The handle comes up the hammer goes down*). In sich stetig steigenden Tempi und vor einer sich langsam erhellenden Leinwand überbieten sich die Akteure ständig gegenseitig – ein Poetry Slam der etwas anderen Art – bis das laute Stimmengewirr plötzlich in abrupter Stille bzw. Dunkelheit abbricht. Die Performance des Hochgeschwindigkeitsprechgesanges ist beeindruckend und verlangt ausnahmsweise nach einer Live-Darbietung im großen Haus. Denn das auf der Art ausgestellte Pendant – Aitkins elf Jahre alte Video-Arbeit *These restless minds (linear version)* (1998) – mag im Vergleich als Bildschirmpräsentation dann doch nicht recht überzeugen.

Trisha Donnelly zieht alle Register des Operngenres und postiert eine glockenbehängene Sängerin mit übertrieben ausgeprägtem Vibrato auf der Bühne, während sie selbst am linken Bühnenrand eine gewaltige Trommel schlägt (–). Das düstere Bühnenbild besteht aus drei riesigen aufgerichteten schwarzen Steinblöcken, die am Ende der Darbietung unter dumpfem Dröhnen zum Umfallen gebracht werden. Aus Sicht der klassischen Oper bzw. des Theaters eher ärmlich, und als Persiflage auf eben jene Bühnenformate auch nicht besonders gelungen.

Dominique Gonzales Foerster wirft zwei der großen Komponisten der Wiener Klassik in einen Topf, indem sie das Orchester Beethovens Pastorale spielen und dabei im Stil der Haydnschen Abschiedssinfonie einen Musiker nach dem anderen abtreten lässt (*Sol is going away*). Der Legende nach praktizierte Haydn diese Form des Protestes, um den Fürsten Esterházy auf die Urlaufsreife der Musiker aufmerksam zu machen. Nach und nach wird der volle Orchesterklang ausgedünnt, bleiben von der eingängigen Melodie nur noch die Begleitstimmen übrig, bevor zum Schluss auch der letzte Kontrabass samt Dirigent den Orchestergraben verlässt. Die Idee ist nicht neu, das Stück bei weitem zu lang, und über den Titel lässt

sich nur rätseln. Dennoch gelingt es der Künstlerin, der Gruppenschau auf diesem Weg zu einem halbwegs runden Ausklang zu verhelfen.

Am Ende bleibt über die Produktion als Ganzes wenig Gutes zu sagen. Nicht nur scheitert die „erste Künstleroper der Welt“ an ihrem eigenen Anspruch auf Neuheit, Erstmaligkeit und Originalität. Mehr noch legen die Kuratoren mit ihrem Leitspruch eine unverständliche Ignoranz gegenüber früheren, die Künste synthetisierenden Bühnenformaten an den Tag. Man denke nur an das 150 Jahre alte Wagnerianische Gesamtkunstwerk oder die Bühnenproduktionen der künstlerischen Avantgarden Anfang des 20. Jahrhunderts (Schlemmers *Triadisches Ballett*, Légers *Ballet Mécanique*, Kandinskys *Der gelbe Klang* oder die Vorträge und [Selbst-] Inszenierungen der Dadabewegung), von den performativen Bestrebungen der Aktionskunst ab den 1960er Jahren ganz zu schweigen. Bei diesen und insbesondere auch bei zeitgenössischen, als hochgradig künstlerisch zu bezeichnenden Aufführungen lassen sich – u.a. auf Grund der Mitwirkung bildender Künstler (zum Beispiel Olafur Eliasson, Bill Viola) an Bühnenbildnerischen und konzeptuellen Prozessen – Kunst und Oper, Kunst und Theater schon lange nicht mehr trennen. Stichworte wie die Entgrenzung der Kunstgattungen, Performativität und Intermedialität sowie der Einbezug des Rezipienten in das Werk sind im Kontext eines theoretischen Diskurses ja gerade deshalb in aller Munde, weil die Kunstkritik beschreibend und analysierend auf ein Phänomen reagiert, das heute allgegenwärtig zu sein scheint und nicht erst aus der Taufe gehoben werden muss.

Was frühere Realisierungen solcher programmatischer Leitgedanken durchaus aufweisen, ist *Il Tempo del Postino* an diesem Abend leider abhanden gekommen: eine Architektur der Gesamtschau, ein konzeptueller Überbau samt rotem Faden und Spannungsbogen, welcher die (durchaus vielversprechenden) Einzelstücke in einen klugen Ablauf, vielleicht in eine Künstleroper, überführt. Dies ist wohl auch der Punkt, an dem die Show am meisten hakt, und so ist Basels „fantastisches Highlight“ am Ende doch eher im negativen Sinn ein „traffic jam of works slowly entering the visible“ (Anri Sala).

Zusammenfassung

Vier hochrangige Kuratoren, 17 international bekannte Künstler, eine renommierte Theaterbühne und die Aufmerksamkeit der ganzen Welt: wenn Kunst, Oper und Theater aufeinander treffen, entstehen fruchtbare Symbiosen, aber auch explosive Mischungen. Im Rahmen der Art 40 Basel kommt die Künstleroper *Il Tempo del Postino* zur spektakulären Aufführung und erntet ambivalente Reaktionen.

Autorin

Veronika Tocha studierte Kunstgeschichte, Kunst-erziehung und Germanistik in Freiburg, Weimar, Jena und Dublin. Zur Zeit promoviert sie in Berlin über modellhafte Vor- und Nachbilder im Werk von Thomas Demand und ist Landesstipendiatin der Graduiertenförderung des Freistaates Thüringen.

Titel

Veronika Tocha, Zeit für Fragezeichen. Kritische Anmerkungen zur Aufführung von *Il Tempo del Postino* in Basel, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2009 (5 Seiten), www.kunsttexte.de.