

ZUM STÜCK

LES MISÉRABLES

NACH VICTOR HUGO

Ein zentrales Postulat des französischen Gegenwartsphilosophen Alain Badiou lautet, dass es in der Kunst ganz wesentlich darauf ankommt, eine neue Zeiterfahrung zu schaffen. Darstellen und erzählen selber sind an Strukturen von Zeitlichkeit gebunden, die sich im Laufe der Jahrhunderte gravierend verändern. So situieren Stücke Samuel Becketts im 20. Jahrhundert Theodor W. Adorno zufolge, so etwas wie ein reines Warten. Eine Form der Zeitlichkeit, die dem 19. Jahrhundert, das ganz im Bann des Romans stand und in dem sich insbesondere der Feuilletonroman großer Beliebtheit erfreute, noch fremd war. Selbst Autoren wie Charles Dickens und Fjodor Dostojewski, und damit Werke der Weltliteratur, wurden – in regelmäßig erscheinenden Magazinen und Zeitschriften scheinbar abgedruckt –, und auf diese Weise erstpubliziert. Damit verbunden war jenes episodische Erzählen in Fortsetzungsgeschichten mit den dafür typischen kurzen und überschaubaren Spannungsbögen, dessen Renaissance sich gegenwärtig bei den in Fernsehen und Internet reüssierenden seriellen Narrationen beobachten lässt. Das Interesse des Lesers oder Zuschauers wird in Intervallen gefesselt, wozu das Auftauchen immer neuer Hindernisse und Verwicklungen geradezu notwendig ist, die den Helden abhalten, zu einer Lösung der behandelten Problemlage zu gelangen. Zugleich ist dieses Verfahren prädestiniert mehrere Jahre, wenn nicht Jahrzehnte umfassende Zeiträume zu bearbeiten. Das durch die Feuilletonromane erzeugte Klima ließ im 19. Jahrhundert immens großflächige, auf Handlungsfolgen sattelnde literarische Landschaften gedeihen. Thomas Mann spricht angesichts des gewaltigen Gebäudes von Richard Wagners *Ring*-Tetralogie mit einem enormen Respekt von der Fähigkeit der Schriftsteller dieser Epoche, „Riesenlasten“ bzw. „epische Lasten“ zu schultern. Mit dem unerschöpflichen Material der Worte errichten Lew Tolstoi, Honoré de Balzac, Emile Zola grandiose historische und soziale Monumente, die durch die Weite der Panoramen und Fülle der Figuren bestechen. Aber selbst unter diesen hünenhaften epischen Erzählern ragt Victor Hugo als Ausnahmeerscheinung hervor. Der peruanische Literaturpreisträger Mario Vargas Llosa attestiert dem auch politisch äußerst aktiven französischen Dichter und Dramatiker eine regelrechte „Arbeitswut“. Mindestens zehn Jahre ununterbrochenen Lesens sollte derjenige kalkulieren, der sich die gesammelten Werke Hugos samt seiner noch unveröffentlichten Schriften zu Gemüte führen möchte. Auch der Gründungsvater der Moderne, der Lyriker und Essayist Charles Baudelaire fragte sich, wie Hugo sein enormes Pensum bewältigte und kam zu dem Schluss, dass dessen literarischer Magen schlicht alles verdaute: „Überall, im Lichte der Sonne, in den Wogen der Menge, in den Sanktuarien der Kunst, schien Victor Hugo, nachdenklich und ruhig, zu sprechen: ‚Komm, geh recht ein in meine Augen, auf dass ich mich Deiner erinnere‘.“

Hugo, 1802 als Sohn eines Offiziers der französischen Revolutionsarmee geboren, musste wie Wagner oder Bertolt Brecht, bald zwanzig Jahre im Exil zubringen. Nach der Februarrevolution von 1848 wurde Hugo in die verfassungsgebende Nationalversammlung gewählt. Während im Zuge des Staatsstreichs von 1851 durch Louis Napoleon in ganz Frankreich Massenerschießungen stattfinden, gelingt es Hugo unter falschen Namen nach Bel-

gien zu fliehen. Einige Monate später gewährt ihm die Regierung in London auf der britischen Kanalinsel Jersey Exil. Von hier muss er 1855 im Zuge einer Disziplinarmaßnahme auf die kleinere, ebenfalls im Kanal gelegene Insel Guernsey ausweichen, wo er schließlich die Arbeit an *Les Misérables* beendet – ein Welterfolg. Das gewaltige soziale Fresko erscheint 1862. Auf über 1500 Seiten wird die Geschichte des entlassenen Sträflings Jean Valjean geschildert, den eine folgenreiche Begegnung zum Großmut bekehrt. Eine Haltung, die ihm ein Schicksal voller Verwicklungen und Verfolgungen bescheren soll. Doch wie der Titel schon signalisiert, geht es um Mehr als eine spannende Geschichte von überstürzten Fluchten, unerhörten Fallstricken, psychischen Abgründen und edlen Taten. *Les Misérables* oder *Die Elenden* stellen vornehmlich eine soziale Kategorie dar. Die Lichtgestalt Jean Valjean steht nicht nur in Opposition zur Unerbittlichkeit des Gesetzes und seines Vertreters Javert, sondern er kollidiert vor allem mit der Börsartigkeit der sozial Deprivierten, die, um zu überleben, rücksichtslos ihren Vorteil suchen und sei es mittels Verbrechen und Folter. *Der böse Arme* lautet eine der nicht selten an Brechts episches Theater erinnernden Kapitelüberschriften. Die Gemengelage entlädt sich schließlich in einem Aufstand – die Barrikadenkämpfe von 1832 in Paris finden hier ihr Denkmal. Auch Jean Valjean wird auf der Barrikade zu finden sein, allerdings nicht, weil er gesellschaftlich intervenieren und den Makrokosmos gerechter gestalten will, sondern weil er für das Schicksal seines Mündels Cosette, das mittlerweile zu einer jungen Frau herangereifte Kind der Prostituierten Fantine, Sorge trägt. Cosette hat ihr Herz an den Revolutionär Marius gehängt, der auf aussichtslosen Posten für eine bessere Welt kämpft. Tatsächlich gelingt es dem ehemaligen Sträfling, den verletzten Revolutionär Marius zu retten, obwohl er selbst dem künftigen Gatten seiner Adoptivtochter eher skeptisch gegenübersteht. Wie Prospero, der in Shakespeares *Der Sturm* auf seine privaten Rachebedürfnisse verzichtet, um seine Tochter Miranda zu verheiraten, lässt sich auch Jean Valjean nicht von seinen Vorteilen und Ressentiments, aber auch nicht vom Gewinnstreben leiten. Denn zwischen den Generationen existiert keine reziproke Win-Win-Situation, kann doch eine Verpflichtung zur Gegenseitigkeit immer nur indirekt realisiert und erst dem nachfolgenden Glied der Geschlechterkette zu Gute kommen. Diese durch die Zeit konzipierte Form der Solidarität findet in dem Spitzbuben Thénardier ihr Gegenmodell, der sich nicht einmal um die eigenen Kinder kümmert. Ihm geht nichts über den eigenen Nutzen. In einem aktuellen Setting würde er wohl rücksichtslos die Ressourcen verschlingen und seinen Nachkommen einen Schuldenberg vererben.

Zugleich gewährt Hugos Epos Einblick in das Soziotop der französischen Restauration, wo nach einer Schätzung Balzacs 1825 etwa 10 Prozent der Bevölkerung von Paris, also etwa um die hundertzwanzigtausend Personen, dem kriminellen Milieu zuzurechnen waren. Mag sich diese Situation heutzutage in den Zentren Europas oder dem „Welteninnenraum des Kapitals“, wie ihn Peter Sloterdijk formuliert, moderater darstellen, sind doch Verelendung und Kriminalität für große Teile der Menschheit nicht nur, aber insbesondere in Lateinamerika nach wie vor die prägende Realität.

„Und dies ist das Ziel, das ich für meinen Teil immer anstreben werde – die Auslöschung des Elends innen und die Auslöschung des Krieges außen!“, lautete das Credo Hugos, das er als Präsident des ersten internationalen Weltfriedensprozesses 1849 in Paris propagierte. Trotz oder gerade wegen seiner pazifistischen Grundüberzeugungen radikalisierte sich Hugo im Laufe seines Lebens und postulierte, dass nur ein letzter umfassender Aufstand eine strukturelle Veränderung der Verhältnisse und damit ein Ende der Gewalt herbeiführen könnte. In diesem Zusammenhang erwuchs jene Vision, die bis heute den Kontinent in Atem hält – die Vereinigten Staaten von Europa. Die Wirklichkeit brauchte noch zwei katastrophale Weltkriege, um sich für ein Narrativ zu öffnen, das im Zusammenschluss der europäischen Nationen die Grundlage einer unverbrüchlichen Friedensordnung erkannte.

Doch war Hugos Blick nicht nur auf Europa fixiert. Er nahm genauso Anteil an den Befreiungskämpfen in Polen und Kreta wie in Mexiko und Kuba. So spricht er 1870 den Kubanern in ihrem ersten Befreiungskrieg (1868–1878) gegen die Spanier Mut zu: „Zweifelt nicht, Euer ausharrendes Vaterland wird für seine Qual belohnt werden, soviel Blut kann nicht umsonst geflossen sein, und das herrliche Kuba wird sich eines Tages zwischen seinen Schwestern, den Republiken Amerikas, frei und souverän erheben!“ Es sollte allerdings insgesamt drei Unabhängigkeitskriege brauchen und das Eingreifen des amerikanischen Militärs bis Kuba 1902 die formale Unabhängigkeit erreichte.

Nur fand das vor der nordamerikanischen Küste gelegene Kuba damit noch keine Stabilität. Mehrfach putschte das Militär und in den 50er Jahren arbeitete Diktator Fulgencio Batista offen mit der amerikanischen Mafia zusammen, die in den Jahren der Prohibition in den USA (1919–1933) enorm an Macht und Einfluss gewonnen hatte. Nach diesen goldenen Jahren verlegten sich die modernen Wiedergänger der Bande Thénardiens vom Alkoholschmuggel unter Anleitung ihres Chefstrategen Meyer Lansky auf das in den meisten US-Bundesstaaten verbotene Glückspiel. In Kuba glaubten sie den topografisch idealen Ort gefunden zu haben, um diesen florierenden Geschäftszweig systematisch auszubauen.

Die Mafia investierte im großen Stil auf der Karibikinsel, zog Luxushotels und Spielcasinos in einem empor. Nicht zufällig wurde 1950 Havanna gewählt, um einen Mafiakongress mit 400 Vertretern der organisierten Kriminalität aus aller Welt zu veranstalten – ein mittlerweile legendäres Ereignis, das sowohl in Mario Puzos Roman *Der Pate* sowie in dessen anschließenden Verfilmungen einen Höhepunkt bildet. Geleitet wurde das Symposium der Unterwelt von Lucky Luciano, den die USA als Dank für die Kooperation der Mafia bei der Invasion von Sizilien 1944 aus dem Gefängnis nach Italien auf freien Fuß entließen. Der rechnende Kopf dahinter war wie immer Meyer Lansky, der auf geheimen Mitschnitten des FBI prahlte: „Wir sind größer als American Steel“. Im 20. Jahrhundert hatte das Verbrechen Dimensionen angenommen, von denen sich Hugo nichts träumen ließ. Auch in Kuba entlädt sich das Gebräu aus Verbrechen und sozialer Ungerechtigkeit schließlich in einer Revolution, die 1959 zur Machtübernahme durch Fidel Castro führt. In dem Jahr bevor diese explosive Mischung hochgeht, spielt der Roman *Drei traurige Tiger* von Guillermo Cabrera Infante, der vom wilden Leben in Havanna im Jahr 1958 erzählt. Wie ein Schnappschuss hält dieser grandiose Roman die Epilepsien einer Zwischenzeit fest, wo das Alte nicht mehr wirklich funktioniert, aber das neue noch keine Gestalt angenommen hat.

Die Verknüpfung von Passagen und Träumen aus dem Havanna-Roman Cabrera Infantes mit Stationen aus dem überbordenden Kosmos von Hugos Elenden erweist die Vitalität der Stoffschichten und Virulenz der Themen. Motive pflanzen sich durch die symbolischen Räume wie über die Kontinente fort, durchlaufen bei ihrem Übertritt in eine differierende Topografie oder in ein unterschiedliches Chronotop exzentrische Modifikationen. Oszillierende Metamorphosen laden zu Doppel- oder Mehrfachcodierungen ein. In den sich überlappenden Realitäten blitzen nahezu unkalkulierbare Zusammenhänge auf, verdichten sich unvermutet Verbindungen zu instabilen Assoziationsbrücken, die abenteuerliche Routen durch kaum kartografiertes Gelände bahnen. Das Verfahren der Collage erzeugt eine heterogene Vielheit, stellt Altbekanntes in ein neues, hier karibisches Licht und bricht mit der Illusion abgeschlossener sozialer und geschichtlicher Kontinuen. Die Zeiten sind wie im konkreten Fall des 19. und 20. Jahrhunderts eng verschlungen, wenn auch von Diskontinuitäten und Bruchlinien durchzogen. Der französische Philosoph Jacques Rancière, der in der Collage die grundlegende technische Innovation der Moderne sieht, umreißt deren paradoxe Wirkkraft: „Die Collage kann sich als reine Begegnung von Verschiedenartigem verwirklichen und so die Unvereinbarkeit von zwei Welten bestätigen. Sie kann sich umgekehrt als Offenlegung des geheimen Bandes zwischen zwei scheinbar fremden Welten darstellen. Die Politik der Collage findet ihr Gleichgewicht dort, wo sie die zwei

Beziehungen kombinieren und auf die Grenze der Ununterscheidbarkeit setzen kann, zwischen der Kraft der Lesbarkeit des Sinns und der Verfremdungskraft des Un-Sinns.“ Der Begriff der Verfremdung fällt nicht zufällig. Wenn Bertolt Brecht in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* Gangstertum wie Faschismus aus erbarmungslosen Machtkämpfen auf dem Blumenkohlmarkt hervorgehen lässt, ist dieser V-Effekt genannte Kunstgriff zweifelsohne an der Grenze zwischen Sinn und Unsinn angesiedelt und macht doch zugleich zutiefst Problematisches anschaulich.

Artistisch gesprochen: Erst die Kopräsenz der Wesen und Dinge macht eine Welt. Auf dieser offenen Struktur satteln sowohl Verfremdung wie jener Zentralbegriff des Symbolismus – das Mysterium. Mit ihm sollte erfasst werden, was es mit den Nachbarschaften, Korrespondenzen oder Affinitäten usw. auf sich hat, die ermöglichen, dass sich die unterschiedlichen Elemente verbinden. Doch die ästhetischen Techniken, die auf dem Spiel des Austausches und der Verschiebungen gründen und wie z. B. im Dadaismus völlig Verschiedenartiges mischen, erzeugen nicht nur Wirbel im räumlichen Nebeneinander. Vielmehr wohnt ihrer sinnlichen Textur auch eine vertikale Dimension inne, die Epochen und Zeiten ineinander stürzen lässt oder zuvor unbekannte Amalgame aus unterschiedlichen Zeitschichten gewinnt. In den von der Collage eröffneten Möglichkeitsfeldern, im Jenseits von linearen oder chronologischen Ordnungen schwimmt Vergangenheit mitsamt ihren verschütteten Hoffnungen und Ambitionen an, wird das Gewesene auf singuläre Weise les- und kombinierbar, schlägt sich schließlich jene neue Zeiterfahrung nieder, von der Badiou eingangs sprach. Unter den veränderten Bedingungen des 21. Jahrhunderts, nach dem Kollaps der vom geschichtlichen Fortschritt beherrschten Diskurse erweitert sich die Politik der Collage: Wo Bedrohungsszenarien an die Stelle von Erwartungshorizonten treten, eine stetig anwachsende Gegenwart das Gewesene überwölbt, manifestiert sich die Kraft dieser Kunst, die Dominanz und Immanenz einer ewigen Gegenwart zu unterminieren und in Räumen der Erinnerung das Gegenwärtige wie die verlorene Zukunft zu aktualisieren. • *Frank Raddatz*

MIT Thelma Buabeng, Andreas Döhler, Patrick Gülденberg, Jürgen Holtz,
Rocco Mylord, Oliver Kraushaar, Sina Martens, Wolfgang Michael,
Aljoscha Stadelmann, Stefanie Reinsperger, Abdoul Kader Traoré, Valery Tscheplano-
wa

REGIE/BEARBEITUNG Frank Castorf **BÜHNE** Aleksandar Denić **KOSTÜME** Adriana Braga Peretzki
LICHT Ulrich Eh **VIDEOKONZEPT** Jens Crull, Andreas Deinert **DRAMATURGIE** Frank Raddatz

AUFFÜHRUNGSDAUER 6 Stunden, eine Pause

PRESSESTIMMEN

„Die Wucht von Stefanie Reinsperger, die Dreckfressigkeit von Aljoscha Stadelmann, der Spielzorn von Andreas Döhler springen in die Castorf-Welt, als hätten sie nur auf sie gewartet.“
(*Berliner Zeitung*)

„Ein Gesamtkunstwerk.“ (*Deutschlandfunk*)

BERLINER ENSEMBLE