

Neue Wege nach der Katastrophe

Das 58. Festival d'Avignon mit deutschem Schwerpunkt

STEFAN TIGGES*

„In Avignon wird wieder gespielt“ hieß es erleichtert in der französischen Presse, und der Kulturbetrieb atmete auf. Nach der Annullierung vieler großer Festivals von 2003, die die tiefe kulturelle und damit auch strukturelle Krise in Frankreich aufzeigte und die nationale Kulturpolitik spaltete, ist der zentrale Streitpunkt der Künstlersozialversicherungsreform für die „Intermittents“ jedoch noch nicht gelöst. Nach dem Boykott der technischen und künstlerischen Saisonarbeiter („Pas de culture sans droits sociaux“), die ohne feste Verträge die Mehrheit im kulturellen Betrieb darstellen und sich gegen die Kürzung ihres zwölfmonatigen Anspruches auf Arbeitslosenunterstützung für die Zeit zwischen zwei Produktionen wehren, schien auch dieses Jahr das Theaterfestival gefährdet.

Vincent Baudriller und Hortense Archambault, die als junges Leitungsduo die Nachfolge des „Festival In“ von Bernard Faivre d'Arcier angetreten haben, räumten dann auch ganz bewusst den „intermittents du spectacle“ viel Platz für öffentliche Foren ein und thematisierten selbst die über die Künstler hinausgehende soziale Frage im Festivalspielplan, um auf die ungelöste Problematik aufmerksam zu machen. 2003, inmitten der sich abzeich-

nenden Katastrophe, hatte ein Sprecher des seit 1982 existierenden „Festival Off“, das zeitgleich mit dem „In“ läuft, die Situation wie folgt beschrieben: „Wenn wir nicht spielen, sind wir am Ende des Monats bankrott..., andernfalls, wenn die Reform kommt, erst im nächsten Jahr.“

Ein Jahr später sind zudem auch noch die Folgen der wirtschaftlichen Einbußen für beide Festivals spürbar: im „Off“ knapp 100 Theatergruppen weniger im Vergleich zu 2002, im „In“ nach 75 000 zurückerstatteten Karten ein reduziertes Festivalbudget von 8,5 Millionen Euro. Die vorliegenden Bilanzen deuten trotz allem auf einen neuen, ermutigenden Weg hin. Das größte europäische Theaterfestival zog im Juli etwa 600 000 Besucher an, die sich Aufführungen der 500 im „Off“ vertretenen Theatergruppen ansahen und knapp 100 000 Karten für die etwa 50 „In“-Inszenierungen kauften, was zu einer Platzauslastung von 80 Prozent führte. Schnell erfüllte sich der Slogan eines Programmheftes: „Es ist nicht mehr eine Stadt, die ein Festival hat, es ist ein Festival, das eine Stadt hat“.

Frankreichs sommerliche „Theatermetropole“ stand endlich wieder Kopf: Die Künstler drangen auf Balkone, Dächer, in Keller,

* Stefan Tigges, M.A., ist DAAD-Lektor an der Université de Rouen. Er arbeitet als Kulturwissenschaftler an einer Promotion zu gegenwärtigen deutschen und französischen Theaterästhetiken

Wohnungen, Schulen, Garagen, Waschsalons, Restaurants, Messehallen, Steinbrüche, Klöster und Kirchen, gar in den Papstpalast vor und besetzten sogar Schiffe, die am Ufer der Rhône ankerten.

Neues französisch-deutsches Theaterndem?

Bei einem Blick in das „In“-Programm, das dieses Jahr im Rahmen des neuen Konzepts des „*artiste associé*“ von Thomas Ostermeier, dem künstlerischen Leiter der Schaubühne Berlin, wesentlich mitbestimmt wurde, fiel sofort auf, dass das Festival noch eine zweite Stadt hatte: Neun der zehn eingeladenen deutschen Produktionen kamen aus Berlin. Ermöglicht wurde diese erstmalige große Werkschau deutscher Theaterkunst in Frankreich durch das französische Kulturministerium, die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, das Auswärtigen Amt und die Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin. Kulturstaatsministerin Christina Weiss und der französische Kulturminister Renaud Donnedieu de Vabres werteten die deutsche Teilnahme während einer Zusammenkunft bereits vorab als „vielversprechendes Zeichen für den Kulturaustausch zwischen beiden Ländern“ und Weiss ergänzte: „Die Einladung wichtiger Vertreter der deutschen Theaterszene zum Festival d'Avignon ist eine Anerkennung für den Mut, die Lebendigkeit und die Innovationsfreude, die wir heute im deutschen Theater finden, und gleichzeitig für die Intensität der deutsch-französischen Kulturbeziehungen.“

Thomas Ostermeier machte als künstlerisches Direktionsmitglied seiner Einladung alle Ehre und lud sich selbst mit der Schaubühne in Eigenregie gleich viermal ein. Dazu bat er Sasha Waltz, Constanza Macras und Meg Stuart als Choreographen mit aufs Berliner Flaggschiff und sicherte die deutsche Theaterflotte noch zusätzlich durch eine Eskorte des Panzerkreuzers Volksbühne ab, vertreten

durch Frank Castorf und René Pollesch. Hinzu kamen aus dem künstlerischen Umfeld die auch in Deutschland arbeitenden Regisseure Christoph Marthaler, Luc Persefal, Jan Fabre und Jan Lauwers.

Thomas Ostermeier träumte in seinem Grußwort davon, „das Theater als phantastischen Körper zu erwecken und mit erstaunlichen Inszenierungen in die soziale Intimität jedes Individuums vorzudringen“, und passte damit in das Credo des Leitungsduos, die den Künstler neu verorten und mit engagiertem, das heißt politischem Theater, gesellschaftliche Prozesse auf der Bühne hinterfragen möchten. Einen Konsens bildete ebenfalls die Einsicht, dass „das Theater nicht Dinge ändern, aber den Blick der Zuschauer auf die Welt verändern könne“, so Archambault und Baudriller. Die Rückkehr zur politischen Dimension des Theaters mittels Formenpluralitäten und prägnanter Regiestandpunkte? Eine französisch-deutsche Einladung an das Publikum zum Diskurs über gesellschaftliche Alternativen?

Im Vorfeld sorgte das deutschlastige Programm in der lokalen Presse bereits für einigen Unmut. Schnell vermischte sich in Leserbriefen wie zum Beispiel in der Regionalzeitung „La Provence“ der Vorwurf des „Elitären“ und der „Pseudoprovokation“ mit dem Unverständnis, das Festival erstmalig mit einer deutschen Ouvertüre im Papstpalast zu eröffnen. Doch gerade mit Ostermeiers „Woyzeck“ versuchte die Festivaldirektion im Sinne von Jean Vilar's Vorstellung eines Volkstheaters den Klassiker durch eine moderne Theatersprache einem breitem Publikum zugänglich zu machen.

Dabei tappte Ostermeier zumindest mit seinem sozialkritischen „Woyzeck“, der von Arte live übertragen wurde, in die „Realismusfalle“. Georg Büchners fragmentarisches und von Marius von Mayenburg neu bearbeitetes Drama blieb trotz eines herausragenden Bruno Cathomas in der Titelrolle als taumelnder, heutiger sozialer Underdog im Plakativitäts-

strudel der Vorstadtkanalisation stecken. Sowohl die Gewaltexzesse der Skinheadgang, die den Antihelden immer wieder zu Fall brachten, als auch Ostermeiers Neudeutung, *Woyzeck* vergeht sich am Ende der Inszenierung an der von ihm umgebrachten Marie, verloren sich auf der leergefegten Bühnenbetonlandschaft. Trotz französischer Rap- und Breakdanceeinlagen sowie Videoeinschüben blieb die Inszenierung in ihrer bebilderten bitteren Tristesse dort stehen, wo der Film mit seinen Möglichkeiten viel stärker in die „soziale Intimität“ eindringen kann. Das Publikum reagierte wohlwollend, keineswegs aber enthusiastisch und kämpfte vielmehr mit dem aufkommenden *Mistral*, der durch den nächtlichen Ehrenhof des Papstpalastes wehte und die betont körperlich aggressiv dargestellte „soziale Kälte“ konkret spürbar werden ließ. Speziell das jüngere Publikum fühlte sich wohl irgendwie an *Mathieu Kassowitz' Banlieuetafrique* „Hass“ erinnert. Der Zoom in die gesellschaftliche Intimität blieb hier jedoch trotz der dargestellten Hyperrealitäten im Gegensatz zum Film aus und der Klassiker seiner Kraft beraubt.

In der französischen Kritik kam die Inszenierung dann auch nur mittelgut an. Ein Kritiker des „*Figaro*“ bezeichnete die Aufführung als „bedeutend, aber diskutabel“ und fragte sich, ob es nicht besser gewesen wäre, statt Büchners Drama als Musical doch gleich die „*West Side Story*“ aufzuführen. „*Libération*“ folgerte, dass sich die „Provokation mit Sozio-Trash“ nicht ausgezahlt habe.

In „*Nora*“, einer Art Gegenentwurf zu „*Woyzeck*“ verlagerte Ostermeier dann Ibsens dramatisches Personal aus dem „Puppenheim“ in ein transparentes Designerloft, in dem er in aller Schärfe die gesellschaftlichen Verhaltensmuster der Protagonisten, die er in der „*New Economy*“ ansiedelt, bloßstellt, das Seelendrama radikal ins Heute übersetzt und die gefeierte *Nora*-Darstellerin *Anne Tismer* am Ende konsequent in einer Blutorgie ihren Ehemann erschießen lässt. Ostermeiers

Inszenierung verblüffte das Publikum im stets ausverkauften Stadttheater von Avignon nicht nur durch das umgeschriebene Ende, sondern brillierte auch mit rasantem Rhythmus und hoher Schauspielkunst, die sich nicht zuletzt auch hier in der in Frankreich eher ungewohnten Körperlichkeit und Direktheit der Schauspieler ausdrückte. Im Gegensatz zu „*Woyzeck*“ funktionierte dies in diesem Rahmen und Bühnenraum und wurde von der Kritik, wie schon in Deutschland, vollen Lobes gewürdigt.

Anne Tismer spielte dann, ebenfalls unter der Regie von Ostermeier, die tragische Titelheldin in *Franz Xaver Kroetz* Stück „*Wunschkonzert*“, die sich nach einer leeren Lebensendlosschleife am Ende mit einer Überdosis Schlaftabletten das Leben nimmt und von dem Regisseur als eine Nachfolgerin *Noras* angesehen wird: Auch hier großes Lob seitens des Publikums und der Presse.

Renaissance des engagierten Theaters?

Mit einer ganz anderen Ästhetik verstörte *Frank Castorf*, der von der Presse mit der „*Volksbühne*“ als „*Ostwiderpart*“ zur westlichen „*Schaubühne*“ hochstilisiert wurde, mit der Dramatisierung von *Pitgrillis* Skandalroman „*Kokain*“ aus dem Italien der 1920er Jahre. Die Inszenierung, die in ihrer Unbequemheit passend in einer Messehalle außerhalb der Mauern von Avignon an drei Abenden lief, wurde von der Presse als „*psychedelisches Happening*“ („*Libération*“) und als „*Reise in die Dekadenz*“ („*Le Monde*“) bezeichnet. *Castorf*, in Avignon Debutant, in Paris durch Gastspiele hochgeschätzt, überflutete die Spielstätte, die an einen Post-Punk-Underground erinnerte, mit exzessiven Bilderfluten, die das französische Publikum trotz aller cineastischer Erfahrung nur schwerlich entziffern konnte. *Pitgrillis* Botschaft, „*Geld durch Genuss zu zerstören*“, und *Castorfs* radikale Übersetzung, in der die in

Frankreich geschätzte „wahre Schauspielkunst und Sprechtheaterkultur“ nur phasenweise in aller Gewalt vor und hinter den Videoprojektionsflächen aufblitzte und in der der gesprochene Text unter permanenter Musikeinspielung undeutlich durch die Halle lärmte, setzten trotz aller Kritik einen starken Reibungspunkt.

Für viel Diskussionsstoff sorgte auch René Polleschs Produktion „Pablo in der Plusfiliale“, in der der Autor und Regisseur die Auswirkungen des Neoliberalismus und der Globalisierung auf die Arbeitswelt und Privatsphäre untersucht. Er lässt die Schauspieler wie in einer Telenovela agieren, verbannt sie zumeist in einen Container, dessen Innenleben auf eine Leinwand projiziert wird, und sampelt zu den losen Theater- und Filmszenen musikalische Versatzstücke. Jenseits der szenischen und performativen Umsetzung interessierte hier das Publikum vor allem das artifizielle, mit soziologischer Terminologie durchtränkte und autonome Textkonvolut, das im Lande Foucaults, Derridas und Bourdieus die Diskursfreudigkeit nach der Vorstellung sowie in Publikumsdiskussionen anregte. Zugleich schien Polleschs spezifische Ästhetik des Spiels der Schauspieler und ihrer Abbilder auf der Leinwand sowie der Symbiose seines angewandten Mediendiskurses mit seiner überhöhten Kunstsprache für die Rezipienten neben der Sprachbarriere trotz französischer Untertitelung durch die prägnanten Sehbrüche aus dem Festivalrahmen zu fallen. Die Kritik reagierte wie das Publikum etwas befremdet und überfordert und bezeichnete die Prater-Performance, in der immer wieder Intimes aus Bert Neumanns Containergebilde drang und Tabugrenzen überschritten wurden, als „Implosion des schlechten Geschmacks und Explosion der überfressenen Gesellschaft“ („Libération“). Die gleiche Zeitung ordnete Polleschs Arbeit, in der unter anderem der Fassbinder-Schauspieler Volker Spengler auftrat, zwischen „trashigem Hyperrealismus, Konsumkitsch und Forum

von Globalisierungsgegnern“ ein, was zeigt, dass zumindest aus der Perspektive der Festivalmacher die Grenzziehung zwischen Kunst und gelebtem kritischem Bewusstsein in dieser Produktion äußerst fließend verläuft und damit ein Ziel erreicht wurde.

Zum Globalisierungsdiskurs passte dann auch Rodrigo Garcias Inszenierung „Geschichte von Ronald, dem Clown von Mc Donalds“, in der drei Schauspieler auf zermanschten Konsumwaren aus dem Supermarkt zuckend über die Gesellschaft reflektierten, dabei jedoch mit ihrer an die 1970er Jahre erinnernden Ästhetik hinter der Radikalität Polleschs zurückblieben.

Constanza Macras thematisierte mit ihrer Choreographie „Back to present“ den medialen Konsum, castete in ihrer multimedialen Tanzperformance ihre Tänzer für eine Reality-Show und fesselte damit das auffällig junge Publikum. Einige ältere Zuschauer, die sich doch etwas mehr Tanz gewünscht hatten, sehnten sich nach der Aufführung nach der in Frankreich geliebten Pina Bausch, die viele Jahre Dauergast in Avignon gewesen war.

Einen ganz anderen Blick auf die Welt warf der italienische Regisseur Pippo Delbono, der in dem selbst geschriebenen Stück „Urlo“ sein Ensemble zwischen Traum und Alptraum zu Tönen einer italienischen Blaskapelle in einem Steinbruch wandeln ließ, damit viel Melancholie und Poesie erzeugte und an Pasolini und Fellini erinnerte. Der vom Regisseur selbst wiederholt ausgestoßene verzweifelte Schrei, der aber auch als Hoffnung nachhallte und Analogien zu Ginsbergs Gedicht, Munchs Gemälde und Picassos „Guernica“ herstellte, klang in seiner Aggressivität und Zärtlichkeit nach der Vorstellung lange nach. Zufall oder Fügung, dass vom anderen Ufer der Rhône allabendlich der kollektive Aufschrei der Intermittents gegen die neuen Reformen durch Avignon hallte?

Bernard Sobel schien in seiner Inszenierung von Brechts „Mann ist Mann“, die in ihrer

Ästhetik an eine brechtsche und schon lange tot geglaubte „Modellaufführung“ erinnerte, ebenfalls noch an eine Utopie zu glauben, die der ehrlich überzeugte intellektuelle Kommunist als Gegenentwurf zu der in vielen Aufführungen hyperreal abgebildeten und kritisierten Gesellschaft mit großer Ernsthaftigkeit und Schwere formulierte.

Eine Hoffnungsvariante ganz anderer Art präsentierte der Schweizer Regisseur Christoph Marthaler, der mit „Groundings“ den Sturzflug der Swissair in den Globalisierungsgewittern höchst theatralisch und musikalisch aufbereitete und damit zeigte, dass das Theater fantasievoll, in aller Leichtigkeit berühren kann und dabei soziale Wirklichkeiten nicht aus den Augen verliert.

Künstlerische Bilanzen

Am Ende des Festivals zeichnete sich nach formal sehr unterschiedlichen Aufführungen und einem komplexen Begleitprogramm ab, dass das von der Festivalleitung intendierte „engagierte Theater“ mit dem deutschen Schwerpunkt sein gewünschtes breites Publikum fand, polarisierte, das Programm aus seinem zuletzt etwas bürgerlich-tradierten Rahmen befreite und damit eine neue Richtung vorgab, die Jan Fabre als „artiste associé“ aus flämischer Sicht 2005 weiter vermessen wird. Deutlich internationalisierter mit wesentlich mehr Koproduktionen, wie zum Beispiel mit den Berliner Festspielen, den Ruhrfestspielen Recklinghausen oder mit der Schouwburg Rotterdam (J. Simons, P. Koek, ZT Hollandia), zeigte das Festival weniger Eigenproduktionen (Ausnahmen waren hier unter anderem Patrick Pinaults „Peer Gynt“, Frédéric Fisbachs „L'illusion comique“ oder die Arbeiten von Olivier Cadiot und Ludovic Lagarde). Es versuchte dabei, sich mehr nach außen zu öffnen und mit repolitisierten Kunst, in der die Ästhetik in der einen oder anderen Produktion etwas hinterherhinkte, in brennende

gesellschaftliche Fragestellungen einzudringen. Sowohl die Videostraßenperformance der *Compagnie CompleXXapharnaüm* der ersten beiden Tage, an denen das Publikum den Künstlern und ihren Videoprojektionen und Toncollagen durch problematische Stadtteile jenseits der Stadtmauern von Avignon folgte, als auch die Installationen des Berliner Künstlers Julian Rosefeld, der mit Neonbuchstaben-Parolen wie „Bastion Europe“, „Où est l'est?“, „Société à responsabilité limitée“ oder „Either you are with or against us“ in die ganze Stadt vordrang und dabei auch auf französisch-deutsche Standpunkte des „alten Europa“ gegenüber Amerika und dem Irak-Krieg anspielte, waren weitere Beispiele für bisher in Avignon unbekannte Wege.

Insgesamt wurden die deutschen Beiträge trotz ihres zum Teil überbordenden lauten und direkten Tons und der aggressiven „Berliner Realismusstrategien“ mit ihrer Kunst der Negation oder Dekonstruktion vom Publikum mit großem Interesse wahrgenommen. Das deutsche Feuilleton hingegen diagnostizierte im Süden Frankreichs für das deutsche Theater einen Therapiebedarf und bezeichnete seine „Patienten“ als „traurige, selbsterstörerische, selbstbesessene und wütende Berserker“ (Peter Kümmel, „Die Zeit“). Die deutschen Kritiker sprachen von „deutschem Schreien, Lallen und Stampfen, das „Europa infiziert“ (Joseph Hanimann, „FAZ“), sinnierten aber auch über die „Rückkehr“ des deutschen Theaters zur „moralischen Anstalt“ (Christina Tilmann, „Der Tagesspiegel“). Die französische Perspektive fiel dann doch milder und unbetrübter aus, unterlag durch die Festivalauswahl aber dem Missverständnis, das Hauptstadt-Theater für repräsentativ für die gesamte deutsche Theaterlandschaft zu halten, die in ihrer Fülle und Struktur jenseits des Zentralismus' doch noch andere ästhetische Qualitäten zu bieten hat.