

Kultur

„Avignon en forme“

Das 59. Theaterfestival in Avignon mit flämischem Schwerpunkt

STEFAN TIGGES*

Das diesjährige Theaterfestival in Avignon hatte sich vom 8.–27. Juli 2005 Veränderung auf die Fahnen geschrieben: Bei der Ankündigung des Festivalprogramms Anfang des Jahres durch das junge Leitungsduo Vincent Baudriller und Hortense Archambault sowie den diesjährigen flämischen „artiste associé“ Jan Fabre zeichnete sich ab, dass im zweiten Jahr nach Bernard Faivre d’Arcier vieles anders werden würde. Schon der Ort der ersten Pressekonferenz, das Palais de Tokyo in Paris, unterstrich die künstlerische Programmatik und den intendierten ästhetischen Wandlungsprozess der Festivaldirektion: Der Ausbau des experimentellen Dialogs zwischen darstellenden und bildenden Künsten, die Aufwertung des Status des eingeladenen Gastkünstlers und die Steigerung von Eigenproduktionen sollten im Vordergrund stehen.

So war es sicherlich kein Zufall, dass Jan Fabre zusammen mit der in diesem Jahr ebenfalls eingeladenen Künstlerin Marina Abramovic am gleichen Ort im Dezember 2004 seine Performance „Virgin/Warrior–Warrior/Virgin“ präsentierte und der Direktor des Palais de Tokyo schließlich die Jan Fabre gewidmete Festival-Werkschau mit Zeichnungen, Plastiken, Installationen und Performances im

Maison Jean Vilar als Kurator betreute. Mit der Auswahl von Jan Fabre als Nachfolger von Thomas Ostermeier, der 2004 einen Berliner Schwerpunkt setzte, in dessen Rahmen er gesellschaftliche Realitäten abbildete, nach neuen politischen Modellen suchte und dabei zwischen Sprech- und Tanztheater noch grundlegend unterschied, öffnete sich das Theaterfestival in diesem Jahr für ein Spiel der unterschiedlichen Kunstformen und Genres und setzte dabei zugleich äußerst erfolgreich auf das Konzept des Personenkultes um den omnipräsenten flämischen Künstler. Handelt es sich dabei, wie zum Teil von der französischen Presse bemängelt, nur um kurzlebige Theatermoden und Kunsttendenzen, gar um „Scharlatanerie“, oder um zukunftsweisende transversale künstlerische Ausdrucksformen, die die transzendenten Kunsträume in unserer Lebenspraxis neu vermessen, die Künstlerautonomie hervorheben und mit ihrem prägnanten Formwillen humanistisch akzentuierte Utopien formulieren?

Darüber hinaus lässt sich noch eine weitere Öffnung konstatieren: Die verschiedenen Kunstformen scheinen sich immer stärker an wissenschaftlichen Diskursen zu ori-

* 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.

entieren und diese in ihre Inszenierungspraxis zu implantieren. Die große Bedeutung des Körpers und dessen Transformationsprozess bis hin zur Destruktion und Auflösung erzeugen in den divergierenden ästhetischen Strategien Grenzerfahrungen, denen unterschiedliche Präsenzkonzepte zu Grunde liegen.

So entstand beispielsweise im „Centre national des écritures du spectacle“ (CNES) in der ehemaligen Klosteranlage der Charreusse in Villeneuve-les-Avignon das viel beachtete Projekt „Le Cas de Sophie K.“ des französischen Regisseurs Jean-François Peyret in Zusammenarbeit mit dem Informatiker und Künstliche-Intelligenz-Forscher Luc Steels. Als Grundlage des künstlerisch-wissenschaftlichen Experiments dienten recherchierte Materialien über das Leben der Mathematikerin Sophia Kovalevskaïa, der 1874 in Russland als erster Frau die Doktorwürde verliehen wurde. Analog dazu entwickelte Peyret ein Begleitprogramm, indem junge Schauspieler gemeinsam mit Anthropologen, Immunologen, Physikern, Biologen und Philosophen zu den Themen „Animal/pas animal“, „Machine/esprit“ oder „Fiction/science“ Dialogformen improvisierten. Zeitgleich fand auf der anderen Seite der Rhone der im letzten Jahr gegründete Zyklus „Théâtre des Idées“ statt, der in Kooperation mit dem von Fabre geleiteten Kunstmagazin „Janus“ das Publikum unter anderem zu Diskussionsveranstaltungen über Metamorphosen des Körpers, neue Formen des Humanismus und künstlerische sowie politische Utopien einlud.

Das Gesamtkunstwerk Jan Fabre

Nachdem Fabre im vergangenen November mit seiner Choreographie „The crying body“ im Pariser Théâtre de la Ville heftige Publikumsreaktionen hervorgerufen und die konservative Presse einen Subventionsstopp für solche „Unart“ gefordert hatte, war die Erwartungshaltung am Eröffnungsabend im

Ehrenhof des Papstpalastes entsprechend groß, obwohl Fabre bereits 2001 mit „Je suis sang“ in Avignon gastiert hatte. Der Skandal des Festival-Auftragswerkes „L'Histoire des larmes“ blieb zwar aus, jedoch kam es zu einer größeren Verzögerung und Unterbrechung durch Tumulte von skandierenden „intermittents“, die den Rücktritt des anwesenden französischen Kulturministers Renaud Donnedieu de Vabres forderten. Die Szene rief kurz das Schreckensszenario von 2003 in Erinnerung, als durch den Boykott der künstlerischen und technischen Saisonarbeiter das Festival abgesagt werden musste.

Die Vorstellung konnte letztlich stattfinden, doch die Zerstörung der Poesie des Anfangsbildes, in dem eine Harfenistin gegen die schreienden Störer anspielen musste, warf einen ersten Schatten. Die verstörten Tänzer, die eine halbe Stunde auf der Bühne gewartet hatten, fanden im Verlauf des Abends nur schwer ihren Rhythmus und kämpften dabei zusätzlich mit einem aufgebrauchten Premierenpublikum. Das Urteil der französischen Presse fiel entsprechend schlecht aus und diagnostizierte einen „Fehlstart“ des Festivals, ohne auf die extremen Bedingungen für die Künstler im monumentalen Papstpalast einzugehen oder einen zweiten Blick auf die Produktion zu werfen, die sich vor allem auch mit dem Aufführungsort und dessen Geschichte auseinandersetzte. In den folgenden Vorstellungen des Stückes wandelte sich das negative Bild der Premiere trotz anhaltender negativer Reaktionen und Angriffe der Presse zumindest deutlich innerhalb des Publikums und führte in den zahlreichen öffentlichen Debatten zu einer intensiven Auseinandersetzung.

Fabre siedelt das Stück, in dem ein Ritter der Hoffnungslosigkeit, ein im wahrsten Sinne des Wortes auf den Hund gekommener Philosoph Diogenes und eine zur Steinallégorie verwandelte Frau auftreten, zwischen Mittelalter und Renaissance an. Auch wenn der fragmentarisierte und zugleich repetitive

Handlungsfaden des Stückes vielleicht für Teile des Publikums unverständlich blieb und seine literarische Qualität infrage gestellt wurde, schuf die enorme körperliche Präsenz der Tänzer, die sich bis an ihre Belastbarkeitsgrenzen verausgabten, magische Bilder im Hof des Papstpalastes. Nachdem seine Tänzer, die Fabre als „Krieger der Schönheit“ bezeichnet, in einem Zusammenspiel mit hunderten von fragilen Glasgefäßen immer wieder symbolhaft sich bewegend Körperkulpturen entwarfen und den Raum neu definierten, hinterließen sie am Ende der Aufführung in Form von weißen Taschentüchern ihre Botschaft „SOS – SAVE OUR SOULS“ an der Palastmauer. Fabres Credo von der Notwendigkeit, „vor der Katastrophe weinen zu müssen“, verdeutlichte, dass hinter der vordergründigen Aggressivität und Unruhe im künstlerischen Ausdruck des Autors eine tiefe Sehnsucht nach Liebe und Menschlichkeit liegt.

In seiner zweiten, für das diesjährige Festival überarbeiteten Arbeit „Je suis sang (conte de fées médiéval)“ nahm Fabre als Autor und Choreograph wieder das Thema Körper(-flüssigkeiten) auf und kreierte exzessive wie auch meditative, mit lateinischen Textpassagen aufgefüllte Bildwelten, die den Formwillen und die Suche nach dem Ideal des Schönen unterstreichen. Auch hier bediente sich Fabre zahlreicher Zitate aus dem Reservoir der flämischen Malerei, die er mit Allegorien aus dem Christentum und alchimistischen sowie mythologischen Anspielungen anreicherte.

Das Festivalkonzept „Gesamtkunstwerk Jan Fabre“ artikulierte sich auch in der Ausstellung seines plastischen Werkes, das in einem direkten Dialog mit seinen choreographischen Arbeiten steht, unter dem Titel „For intérieur“ in der Maison Jean Vilar. Auch hier stehen die Schutzfunktion, Fragilität und Bedeutung des sich transformierenden menschlichen und animalischen Corpus, die für Fabre eng zusammenhängen, im Zentrum. Darü-

ber hinaus entwarf Fabre auch das offizielle Festivalplakat, auf dem er auf einer Schildkröte reitet, und verewigte sich zudem in einer Bronzeskulptur als lachenden und weinenden Menschen. Die Frage nach der Finanzierung dieser Installation rief allerdings in der konservativen Presse äußerst kritische und populistische Töne hervor.

Die umstrittene Fabre-Werkschau fand schließlich mit zwei älteren, reinen Theatermonologen Fabres im Stadttheater von Avignon ihren Abschluss, in denen er in eigener Regie das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft untersucht. Neben „L'Empereur de la perte“ spiegelte er sich in „Le Roi du plagiat“ in seinem Protagonisten als Alter Ego in einem ironischen Spiel über den Status des Künstlers und die Relationen von Original und Kopie und bediente sich schelmisch aus dem Fundus von vier „Steinen“ – Einstein (Wissenschaft), Wittgenstein (Philosophie), Gertrude Stein (Schriftstellerei) und Frankenstein (Medizin und Künstliche Intelligenz) – um der Frage nachzugehen, was einen Künstler heute bewegt.

Theater-Tanz- Performance-Installation

Wurde im letzten Jahr zum Programm unter der Ägide von Thomas Ostermeier vor allem der Vorwurf laut, dass es zu viele untertitelte Sprechtheaterproduktionen enthalten habe, so prangerten dieses Jahr einige kritische Stimmen ein zu literatur- und schauspielarmes Gesamtprogramm an. Ein Missverständnis?

Der Papstpalast blieb 2005 bis auf den umjubelten Apollinaire-Abend von Jean-Louis Trintignant (Uzès) in der Tat (rein) choreographischen Formen vorbehalten; auf Fabre folgte noch die von Publikum und Presse äußerst verhalten aufgenommene Tanzproduktion „frère&sœur“ von Mathilde Monnier (Montpellier). Dafür gab es jedoch neben einer Reihe von Lesungen, die unter anderem

flämischen Autoren gewidmet waren, auch klassische Töne: Brechts „Galilei“ und Büchners „Danton“, beide in der Regie von Jean-François Sivadier (Paris/Rennes), den 10-Stunden-Marathon „Les Vainqueurs“ des Autors und Regisseurs Olivier Py (Orléans), „Anéantis“ von Sarah Kane in der Regie von Thomas Ostermeier (Berlin) sowie die gefeierte „Kroum“-Inszenierung von Krzysztof Warlikowski (Warschau), der Hanokh Levins selten gespielte tragische Komödie aus dem Israel der 1970er Jahre in heutige postsozialistische Landstreifen brillant übersetzt und die damit verbundenen menschlichen Abstürze analysiert.

Vielleicht lässt sich anhand eines Aufführungsvergleichs mit der „Hamlet“-Inszenierung von Hubert Colas (Marseille) erklären, was in theaterwissenschaftlichen Diskursen allgemein als „Krise der Repräsentation“ verstanden wird und zunehmend das Publikum spaltet: Gelingt es dem jungen polnischen Regisseur Warlikowski in „Kroum“, Sprechtheater, Rollenidentifikation und multimediale Dramaturgien (Video, Musik) miteinander spielen zu lassen, zu brechen und dabei eine „ganze Geschichte“ zu erzählen, illustriert Colas lediglich seinen von den Schauspielern staubtrocken rezitierten Text mit verdoppelnden Videosequenzen. Shakespeares Repliken ruhen dabei in einer gestrigen Illusionswelt, kommen auch nach fünf Stunden nicht im Heute an und geben keinen Aufschluss über die Intentionen der in ihren Rollen verharrenden Schauspieler, die das leere Inszenierungskonzept zu tragen haben.

Jacques Delcuvellerie (Liège), der in Avignon bereits 1999 mit „Rwanda, 1994“ den Genozid thematisiert hatte, griff mit seinem Künstlerkollektiv „Groupov“ wie zuvor nicht auf eine Stückvorlage zurück, sondern zitierte in „Anathème“ ausgiebig Motive aus dem Alten Testament, die für das Publikum scheinbar ohne Zusammenhang mit dem folgenden exzessiven Bühnengeschehen blieben und heftige Reaktionen auslösten.

Der aus Belgien stammende Autor und Regisseur Jan Decorte (Brüssel) bezog sich in seiner zwischen Schauspiel, Musik und Performance liegenden Arbeit „die u les esprits vivants“, in der die in Frankreich geschätzte Tänzerin und Choreographin Anne Teresa de Keersmaeker in einem Solo auftrat, ebenfalls auf biblische Motive und unterstrich damit die Festivalästhetik des Zusammenspiels verschiedener Kunstformen vielleicht am eindringlichsten.

Grenzüberschreitungen und Gewalt

Der ehemalige Fabre-Tänzer Wim Vandekybus (Brüssel) provozierte mit „Puur“ gleich mehrfach Kritik. Im Steinbruch unweit von Avignon, wo Peter Brook einst mit seiner „Mahabharata-Saga“ das Publikum verzauberte und Theatergeschichte schrieb, überforderte der Choreograph das Publikum, indem er lange autonome Videosequenzen des jugoslawischen Genozids an die Felswände projizierte und sein junges und talentiertes Ensemble aus magisch ruhigen Momenten immer wieder zu Gewaltausbrüchen trieb, die im Zusammenspiel mit den Horrorbildern in ihrer extremen Verdoppelung für Publikum und Kritik zum Teil die Grenzen überschritten. „Puur“ sorgte ähnlich wie „Anathème“ und Ostermeiers Kane-Bearbeitung für zumeist recht einseitig geführte Diskussionen über die Möglichkeiten und Grenzen der Abbildung von Gewalt in der Kunst und, im Falle von „Puur“, über die Grenzen des Einsatzes von filmischen Sequenzen im Theater und Tanz. In Deutschland scheint der Diskurs in dieser Hinsicht aufgrund der bereits länger andauernden ästhetischen Praxis fortgeschrittener zu sein.

Eine große Faszination löste die italienische Performance-Familie Romeo Castellucci (Cesena) mit gleich vier Produktionen des insgesamt zwölfteiligen „Zyklus der Tragedia Endogonia“ aus, der in den letzten Jahren

in verschiedenen europäischen Städten entstanden war und in Avignon gleich mit zwei neuen Folgen präsentiert wurde:

In der 4. Folge „BR.#04 Bruxelles“ wählte der aus der bildenden Kunst stammende Italiener in einer weitläufigen Halle außerhalb Avignons einen großen leeren Kubus, in dem er mit unterschiedlichen Präsenzstrategien von ausgestellten Körpern experimentierte, Allegorien aus dem Christen- und Judentum mit Mythosfragmenten, die um Geburt, Leben, Tod und Gewalt kreisen, integrierte und das Publikum damit in aller Unmittelbarkeit radikal konfrontierte: Nachdem ein Baby minutenlang auf den nackten Kacheln gespielt hat und ein gebrechlicher alter Mann im Raum erscheint, der sich am Ende zum Sterben in ein Bett legt, wird das Publikum mit einer nicht enden wollenden Szene konfrontiert, in der zwei Polizisten einen Menschen zu Tode foltern, dessen letzte Atemzüge dann aus einem schwarzen Leichensack über Richtmikrophone übertragen werden.

In einer der neuen Zyklus-Folgen „Crescita XII Avignon“ ist der Tod eines zuvor in einem weißen Kasten mit einem Ball spielenden Jungen für das Publikum nicht sichtbar, jedoch auf grausame Weise erfahrbar. Nach einem leisen Ruf der Mutter aus dem Off, wo das Publikum den Namen des Kindes erfährt, wird der Aufführungsraum im ‘Zentrum für Theatertechnik’ in Avignon in absolute Dunkelheit getaucht und mit einer bebenden, düsteren Klangkulisse gefüllt. Als der weiße Kubus wieder im Licht auftaucht, erscheint dieser ohne den Jungen in einer beunruhigenden Schräglage. – Das Publikum fand sich nach Ende der Aufführung verstört im sonnendurchfluteten Hof des Cloître St. Louis wieder und schien durch die Performance, die nur etwa 20 Minuten andauerte, seltsam berührt.

Biographie und Körper

Einen weiteren künstlerischen Höhepunkt, der die Bedeutung der Auseinandersetzung mit dem Körper unterstrich, bildeten die Arbeiten der in Jugoslawien geborenen Performerin und Pionierin der „Body Art“ Marina Abramovic (Amsterdam). Sie vermochte wie kaum ein anderer Künstler des Festivals aus dem Schatten Fabres zu treten und war in Avignon mit einer Ausstellung ihrer Video-Installationen, einer Performance mit ihren Studenten in der École des Beaux-Arts, einer Gastvorlesung an der Universität, Auftritten in Debatten von France Culture und „Le Monde“ und mit ihrer Theater-Performance „The Biography Remix“ in der Regie von Michael Laub präsent. In dem ironischen Rückblick auf ihren Weg durch Kunst und Leben, die für die Künstlerin in einem engen Kontext stehen, machte sie ein beeindrucktes Publikum mit ihrem Werk bekannt, das in erster Linie in der radikalen Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Körper und mentalen Zustand besteht, der sie immer wieder in extreme Grenzerfahrungen bringt. Abramovic stellt ihr Leben selbst als Kunst dar und zeigte mit ihrer kleinen Werkschau, dass die Künste bereits in den 1960er Jahren das Thema des Körpers und der Grenzüberschreitungen für sich erkannten. Als Avantgarde-Ikone hielt sie der auf dem Festival vertretenen jungen oder nicht mehr ganz jungen „Avantgarde“ dialektisch einen Spiegel vor.

Das biographische und körperliche Moment spielte auch in der Arbeit von William Forsythe (Frankfurt) eine Rolle, der in seiner Happening-Choreographie „You made me a monster“ den Krebstod seiner Frau thematisierte und mit drei Tänzern einen Raum bespielte, in dem das Publikum zum Aufbau mehrerer Skelette aus Papier aufgefordert wurde.

Josef Nadj, der Jan Fabre für das kommende Theaterfestival 2006 als „artiste associé“ folgen wird, entschied sich in seinem Solo „Last Landscape“, das zu nächtlicher Stunde

in einer kleinen Kirche zu sehen war, für recht abstrakte autobiographische Züge, die seine menschliche und künstlerische Laufbahn prägen.

Im Verlauf des Festivals machten sich die Ermüdungserscheinungen der übernachtigten Künstler und Festivalbesucher, die nach den Vorstellungen meist erst weit nach Mitternacht Ruhe fanden, gerade in der provenzalischen Hitze zunehmend bemerkbar. Zur Abkühlung lud *Jean Lambert-Wild* (Belfort) in einer Performance sein schnorchelndes Publikum in die Tiefen eines Schwimmbades, wo er auf dem Beckengrund in einem Bett seine Siesta hielt, kurze Tagtraumsequenzen mit Fragmenten von *Jules Vernes* „20 000 Meilen unter dem Meer“ unter Wasser sonorisch verteilte und erst nach Berührungen von herabtauchenden Besuchern in seinem Schlafanzug für einige Momente unter die Wasseroberfläche schwebte. Tage später lag *Lambert-Wild* dann für 24 Stunden auf hunderten von Stofftieren vor einem Fernseher in einem Glaskasten und setzte sich insbesondere den japanischen Festivalbesuchern aus, die mit viel Spielfreude einen Geldautomaten fütterten und damit den Künstler zwangen, eines von 100 TV-Programmen für quälende Augenblicke zu ertragen. Mit ihrem Lachen bedrohten die Besucher sogar die in unmittelbarer Nähe stattfindende tägliche öffentliche Pressekonferenz.

Jan Lauwers (Brüssel) traf mit seiner „Needcompany“ und der Inszenierung „Needlapb 10“ (Théâtre–danse–musique–vidéo) auf eine ganz andere Weise den Geschmack des Publikums, indem er mit seinem Ensemble kurz vor Mitternacht den 500 Zuschauern kühlende und alkoholreiche Cocktails servierte und einen leichten Abend arrangierte, der sich bei Live-Musik, einem Kurzvideo und choreographischen Szenen um ein anthropologisch-experimentelles Programm drehte, das durch Textfragmente, Bilder und die angenehme Stimmung vielen in guter Erinnerung blieb.

Einen Höhepunkt im Rahmen des musikalischen Begleitprogramms bildete kurz vor Ende des Festivals das Konzert des bereits zu einer Legende gewordenen Brüsseler Sängers *Arno*, der für eine Nacht im Steinbruch von *Boulbon* sowohl mit Eigenkompositionen als auch mit Chansons von *Ferré* und *Higelin* in seiner unverkennbaren rockigen rauhen Stimme das zum Teil weit angereiste Publikum begeisterte.

Bilanz

Künstlerisch polarisierte das In-Programm des diesjährigen Festivals (mit einem Etat von rund 10 Millionen Euro) wesentlich stärker als 2004 und zeigte vor allem eine sehr offene, aus den bildenden Künsten kommende Formenvielfalt, die im Dialog mit den darstellenden Künsten in ihrer Ästhetik von den Künstlern nicht immer geschlossen werden wollte oder konnte, wobei die Themen Körper, Gewalt und Religion überwogen. Es waren aber auch deutliche Ansätze zu finden, Utopien zu suchen und zu formulieren, wobei insbesondere eine humanere Existenz und die Sehnsucht nach Schönheit durchschienen. Am Ende des Festivals kam es in einigen Feuilletons der französischen Presse, die in ihren recht einseitigen und leider auch „unzeitgemäßen“ künstlerischen Bilanzierungen *Jan Fabre* anfeindeten und die Festivalleitung scharf angriffen, zu unschönen Tönen. Dem stehen jedoch das enorme öffentliche Interesse und der vitale Diskurs in Avignon sowie 130 000 verkaufte Karten gegenüber, was einer Publikumsauslastung von 85 Prozent (2004: 82 Prozent) entspricht. Der Anteil der jungen Besucher stieg dabei in diesem Jahr am stärksten. Und die Zahlen des wiedervereinigten und damit gestärkten Off-Festivals, dessen neue Leitung etwa 600 Gruppen mit 770 Aufführungen registrierte, haben mit 350 000 Besuchern (2004: 250 000) und 600 000 verkauften Karten zudem die Vorjahresmarke deutlich überschritten!