

Im Schatten der Tradition

Das 60. Festival d'Avignon erfindet sich zum Jubiläum nicht neu

Stefan Tigges*

» Die heftigen Diskussionen bei Publikum und Kritik zum umstrittenen Festival des letzten Jahres wiederholten sich nicht: Doch das Programm 2006 unter dem Gastkünstler Josef Nadj konnte dieses Jahr ästhetisch nur wenig überzeugen.

Schon im Vorfeld des diesjährigen Festivals schwebten gleich mehrere Schreckgespenster durch die sommerliche Kunstmetropole: Würde im Jubiläumsjahr der nach wie vor ungelöste Streit um die Sozialversicherung der „Intermittants“ wieder aufflammen und es damit zu neuen Störungen von Aufführungen kommen? Würde sich die durch die im vergangenen Jahr programmatische und zum Teil radikale Auswahl motivierte Publikums-spaltung und der Rezeptionskrieg in der französischen Zeitungslandschaft, in welcher der flämische „artiste associé“ Jan Fabre sowie das junge Festival-Leitungsduo Baudriller / Archambault angefeindet wurden und mehrere konservative Organe zu deren Rücktritt aufgerufen hatten, dieses Jahr wiederholen? Das seit vielen Jahren umstrittenste Avignon-Festival von 2005 ist längst zu einer „affaire de formes“ geworden, die sich in zahlreichen Feuilleton-Debatten und Publikationen bis zum Beginn des diesjährigen Festivals in scharfen Tönen fortsetzte und damit dem Jubiläumsfestival bereits im Vorfeld besondere spannungsvolle Erwartung sicherte.¹

Zentrale Diskurse in der „querelle des anciens et des modernes“ waren vor allem die ästhetische Gewichtung des „théâtre d'images“ und des „théâtre de paroles“, der Rückzug der Klassiker und des Autorentheaters sowie der starke Einzug der bildenden Kunst, der Performancepraxis und des choreographischen Theaters in die Aufführungs-

ästhetiken. Diese hatten durch avancierte Präsenzstrategien die ästhetischen Limits der Repräsentation aufgezeigt und mehrfach durchbrochen.

In den Gewittern während der ersten Festivalwoche, denen mehrere Aufführungen zum Opfer fielen, entluden sich bedauerlicherweise scheinbar auch viele der seit dem letzten Jahr angereicherten künstlerischen Spannungen. Das Festival begann reibungsfrei, setzte sich ohne Aufschrei fort und endete schließlich, ohne prägnante zukunftsweisende Akzente markiert zu haben, in einer risikoarmen Gemischtwaren-Ästhetik, die im Vergleich zu den ersten beiden Jahren des „artiste associé“-Systems unter Ostermeier und Fabre auffällig traditionell geprägt erschien und insbesondere programmatische Schärfe vermissen ließ. Was ist nun genau geschehen? Konzeptionell knüpfte das diesjährige Programm an das Vorjahr an, setzte wiederum auf einen zentralen Gastkünstler, der als Choreograph und bildender Künstler in ästhetischen Zwischenräumen operiert, den Dialog und die Fusion verschiedener Kunstformen sucht und dabei das Hauptinteresse auf kulturelle Identitäten (Osteuropa) sowie das Verhältnis von Tradition und Gegenwart lenkte. Hinzu kamen zahlreiche Hommages an Künstler wie Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Edward Bond oder Jean Vilar, den Gründungsvater des Festivals, deren Werke sich in die Festivalgeschichte eingeschrieben und den Mythos von Avignon mitbegründet ha-

* 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.

ben und wie im Falle des zurückgekehrten Barta-bas/Zingaro-„Pferdetheaters“ als Popularisierungsstrategie kommerziell bestens funktionieren. Sein Spektakel „Battuta“ verbuchte alleine ein Sechstel der 152 000 im „In“-Festival verkauften Karten, konnte aber ästhetisch nicht überzeugen.

Ästhetische Metamorphosen

Der in Serbien geborene diesjährige „artiste associe“ Josef Nadj formulierte bereits mit dem Titel seiner für das Festival konzipierten Choreographie „Asobu. Hommage à Henri Michaux“ sein künstlerisches Credo. Er reist in dieser Arbeit gleich durch mehrere Kulturkreise und Kunstformen, ohne dabei aber anhaltend mit der Monumentalität des Raumes zu kommunizieren und die eingesetzten Formen miteinander spielen zu lassen. Nadj zitiert in Form von schwarz-weißen Videosequenzen minimalistische Bilder seiner Heimat, mit denen er die Hintermauer übermalt. Auf einer weiteren Ebene bezieht er sich auf das schriftstellerische und zeichnerische Werk von Michaux, dessen Motiv der Reise in sparsamen Bewegungsabläufen abstrakt im Raum variiert und mittels schneller roter Kreidestriche kurz festgehalten wird. Das Ensemble, zu dem auch vier japanische Butho-Tänzer gehören, scheint sich immer wieder zurückzuziehen und hinter beweglichen grauen Holzwänden Schutz suchen zu wollen, wobei es von einer vierköpfigen ungarischen Freejazzformation begleitet wird, welche die Bilder klangvoll untermalt, hinterfragt und subtil mit den Bewegungsabläufen der Tänzer kommuniziert. Der Choreographie, die sicherlich in einem kleineren (Innen)Raum besser aufgehoben gewesen wäre als im Ehrenhof des Papstpalastes, gelingt es leider viel zu selten, die Türen des Unbewussten und Imaginären aufzustoßen und in den intimen Werkkosmos vorzudringen, der sich letztlich in Andeutungen verliert. Kurz vor Ende der Aufführung passiert jedoch ein kleines Wunder. Die bis dahin im Raum verloren wirkenden Tänzer werden für einen Moment groß und farbig und befreien sich wie in einem Traum auf einem kleinen Podest, das daraufhin zu schweben scheint. Im Abschlusstableau wechselt Nadj wieder in die

Grautöne zurück und bezieht sich unmittelbar auf eines der ersten Bilder. Hatte das Ensemble zu Beginn wie in einem Toten-Ritual eine menschengroße Puppe über die Bühne getragen, erscheint diese auf einem Kahn liegend, der langsam flussabwärts gleitet, erneut als Videosequenz, bis der Ehrenhof in ein tiefes Schwarz getaucht wird und lediglich von den im tiefblauen Nachthimmel hängenden Sternen beleuchtet wird. Die Reise eines träumenden (Un)Toten?

Wesentlich intimer wirkte die von Nadj in Zusammenarbeit mit dem spanischen Künstler Miquel Barcelo durchgeführte Performance „Paso Doble“ in einer Kirche im Herzen Avignons, in der performative Diskursdimensionen und das Spiel zwischen Tanz und bildender Kunst subtil erfahrbar werden. Beide Performer verschwinden letztlich durch eine immer wieder von ihnen zuvor bearbeitete und verformte flüssige Tonmauer im Werk, wodurch Nadj als Tänzer symbolisch in die bildende Kunst einzieht. In seiner Fotoausstellung im Maison Jean Vilar zeigte Nadj einen verschlossenen Kosmos von funktionslos gewordenen, stillgelegten Räumen, deren postkommunistische Spurensplitter sein biographisches kulturelles Gedächtnis und seine Identität spiegeln, die der Künstler im Wettlauf mit dem Vergessen nochmals topographisch inszeniert. In der Performance gelingt es ihm eindringlich, mit der roten Tonmasse Erinnerungen lebendig zu (ver)formen, diese in ihren prozessartigen Spielkonstellationen auf ihre Gegenwärtigkeit zu hinterfragen, in die Materialschichten einzudringen und sich diese überprüfend anzueignen, um sich nach einer einstündigen Reise und ästhetisch faszinierenden Körper-Material-Metamorphosen schließlich wieder daraus zu befreien.

Bissige Cartoons

Der junge argentinische Künstler Marcial Di Fonzo Bo operiert ästhetisch in einem ganz anderen Kosmos. Er wählt ebenso die Form der Hommage, montiert in einem Zelt eine kabarettartige, schnelle, schrille Transvestiten-Nummerrevue und inszeniert Cartoons sowie einen Text des in Frankreich geschätzten Autors, Schauspielers und Zeich-

ners Copi. In „Les poulets n'ont pas de chaises“ bewegen sich die zumeist bissigen kleinen Cartoons oder Sprechblasen über drei Leinwände, entfalten ein faszinierendes Eigenleben und erfahren durch das Zusammenspiel mit den Schauspielern, die aus den Zeichnungen herausschlüpfen oder in diesen zu verschwinden scheinen, schräge Verrückungen. Interessant ist dabei vor allem die Wirkung, da das junge Ensemble hier nicht lediglich mit Gesten die Bildsprache der sich bewegenden Zeichnungen (verdoppelnd) illustriert oder die Sprechblasen versprachlicht, sondern durch die Interaktionen die Bilder hörbar werden, in Raum und Zeit übersetzt werden und die Schauspieler zwischen und mit ihren Rollen spielen.

In „Loretta Strong“ schwebt Di Fonzo Bo selbst als letzter Mensch während seines Endzeit-Monologs an einem Seil hoch über den Köpfen des Publikums im Weltall. Die Erde ist längst ausgelöscht, die Geschlechtergrenzen verwischt und die Liebe durch Sexualität pervertiert, jedoch ist diese tragische Botschaft noch von der Komik des ersten Teils gefüllt.

Jan Lauwers erzählt mit seiner Needcompany ebenfalls von einer Gesellschaft, die zu einem Trümmerhaufen mutiert ist. In „Le Bazard du Homard“ finden sich dann auch die Motive der Metamorphose und der Reise wieder, wobei sich die Frage stellt, ob nicht die Form des Erzählens interessanter ist als der von Lauwers geschriebene Text, der in einer Welt zwischen Realität, Fiktion und (Alb)Traum angesiedelt ist und so ziemlich alle gegenwärtigen gesellschaftlichen Diskurse fragmentarisch aufsaugt. In knapp zwei Stunden reißt der in Avignon stets willkommene und gefeierte Gast mit großer Leichtigkeit in einem alten Klosterinnenhof Fragen der Migration, des Rassismus, des gestörten Generationenverhältnisses, des Inzestes, des Terrorismus und der Genforschung an, ohne dabei freilich Antworten geben zu können oder zu wollen. Der Plot der Inszenierung: Der Genforscher Axel hat vor einigen Jahren seinen Sohn bei einem tragischen Unfall am Strand verloren und sich und seiner tabletten-süchtigen Frau einen Ersatzsohn geklont. Der

verlorene Sohn, der aus der Familienhölle heraus einen Rachefeldzug gegen die Menschheit begonnen hatte, indem er ganze Straßenzüge in Brand setzte, taucht aber in Form einer Hummerreinkarnation wieder auf, träumt aus dem symbolischen Schutzpanzer heraus von einem humaneren Leben und sucht wie auch die übrigen Figuren erfolglos nach Liebe und einer Identität. Lauwers erfindet dazu einen Figurenkosmos, dessen Bewohner durch die Gegenwart taumeln und dabei immer wieder von dunklen Schatten ihrer Vergangenheit eingeholt werden, während ihrer Reisen in unterschiedlichen Räumen und Zeiten aufeinander treffen und sich grotesk ineinander verstricken. Lauwers bricht dabei die Chronologie seiner Erzählung, die zu einer Miniaturausgabe einer Menschheitsparabel gerät, wie gewohnt auf, wechselt permanent die Perspektive, verbleibt in

„Jan Lauwers erzählt von einer Gesellschaft, die zu einem Trümmerhaufen mutiert ist.“

spielerischen Andeutungen potenzieller, bewusst unlogisch komponierter Handlungsfäden und lässt seine tanzenden, sprechenden und musizierenden Schauspieler immer wieder mit ihren

Rollen spielen und mit projizierten Videobildern kommunizieren. Am Ende der Aufführung haben die Schauspieler, die eigentlich mehr als Privatpersonen interessieren und in Erinnerung bleiben, ihre Figuren wie Hülsen abgeworfen.

Der wie Lauwers aus der bildenden Kunst stammende Antwerpener Künstler Guy Cassiers entscheidet sich in seiner Adaption von Jeroen Brouwers Roman „Rouge décanté“ für eine Reise in das Gehirn, dessen Erinnerungsschleifen und Assoziationsräume von dem beeindruckenden Schauspieler Dirk Roofthoofit übersetzt werden. Roofthoofit kämpft in seinem eineinhalbstündigen Monolog mit Erinnerungen, setzt sich selbst als Regisseur mit Hilfe von acht Filmkameras in Szene und versucht, aus seinen ihn quälenden mehrdimensionalen Abbildungen, die sein Innenleben erfahrbar werden lassen, zu flüchten. Brouwers erzählt in dem autobiographischen Buch von seiner Kindheit in Indonesien, von Folterungen während eines Aufenthalts mit seiner Mutter in einem Frauen-Internierungslager zur Zeit der japanischen Besatzung sowie von der Rückkehr nach

Holland und dem folgenden schmerzhaften Auseinanderbrechen der Mutter-Sohn-Beziehung, das zu einer tiefen Identitätskrise führt. Roofthoof gelingt es, das Publikum in das Romanmaterial zu ziehen, der Figur eine Sprache zu verleihen und die Gegenwart und Außenwelt auszublenken, in die sich der Protagonist flüchten möchte. Die Erinnerungen werden zur unent-rinnbaren Hölle, aus der die an Schlaflosigkeit leidende Romanfigur nicht auszubrechen vermag und ihre Gedanken in Form von grausamen Metamorphosen im Kerker der Vergangenheit schier endlos kreisen zu lassen scheint. Cassiers entwickelt hierfür eine audio-visuelle Ästhetik, die den sprachlichen Ausdruck durch den permanenten und sensiblen Mikroport-Einsatz in seiner Intimität extrem vergrößert und durch die sich überlappenden, die Bewusstseins Ebenen spiegelnden Bildwelten ästhetisch verdichtet wird. Damit liefert er den wohl avanciertesten Festival-Beitrag zum Diskurs zwischen darstellenden und bildenden Künsten. Zugleich zeigt sich, wie gehaltvoll bei einer kunstvollen Übersetzung die Bearbeitung von einem eigentlich undramatischen „Material“ für das Theater sein kann.

Gescheiterte Versuche

Hingegen scheitern andere vergleichbare intermediale Versuche und bleiben lediglich Behauptung. Eric Vignier dramatisiert in „Pluie d'été à Hiroshima“ in seinem zweiten Teil Duras Drehbuch von „Hiroshima mon amour“, montiert akustische Sequenzen aus Resnais' bekannter Verfilmung, die er jedoch nur ausstellt und nicht in Bilder zu übersetzen vermag, wobei die Schauspieler während ihrer wenigen stimmlichen Einsätze in einem pathetischen Ton agieren und ihre Rollen katastrophal verfehlen.

François Verret scheitert in seiner Choreographie „Sans Retour“, der Melvilles „Moby Dick“ als Assoziationsraum zugrunde liegt, wesentlich kunstvoller. Auch hier bleibt der intermediale Transfer inhaltsleere Behauptung, die lediglich effektiv an der Oberfläche reizt, was aufgrund der Auswahl des Stoffes mehrfach grotesk erscheint. Die von einer Sprecherin zumeist in den weißen

abstrakten Bühnenraum geschrieenen Melville-Fetzen kommunizierten nicht einmal ansatzweise mit den stilisierten Bewegungsabläufen der Tänzer, die choreographisch frühzeitig in den Untergangssog gezogen wurden und dabei gegen mehrere Windmaschinen und eine Tonkulisse ankämpfen müssen, die wohl eine Art Rauschen des Meeresgrundes versinnbildlichen soll.

Der russische Theaterregisseur Anatoli Vassiliev wählt gleich eine doppelte Perspektive der Untergangsmetamorphose, die jedoch jeweils in ihrer Ästhetik der Stilisierung und Ritualisierung im Pathos zu ersticken droht, und zeigt mit seinem Ensemble, zu dem ein vielstimmiger Chor gehört, im Steinbruch von Boulbon gleich zwei alte aufwendige Produktionen seines Moskauer Theaterlaboratoriums, in denen die Motive der Reise und des Todes wieder eine elementare Rolle spielen. In Puschkins „Mozart und Salieri“ schickt der vor künstlerischer Eifersucht rasende italienische Komponist seinen Widersacher durch einen Gifttrunk auf die Reise in den Tod. Vassilievs Lesart der Mozart-Figur erscheint inmitten des Personenkultes im Jubiläumjahr zunächst wie ein ironischer Blickwinkel, der das Genie nochmals verlebendigt und sein Publikum milde anlächeln lässt. Mozart ruft wiederholt ein Streicherensemble auf die Bühne, um Salieri seine neuen Kompositionen vorzustellen. Die zwölf Streicher wandeln sich von einer exotischen Fiedler-Wandertruppe, die keinen wahren Ton trifft und einem Kusturica-Film entsprungen sein könnte, zu einem Kammerorchester, das die Töne immer gerader rückt, bis Salieris Entscheidung vollzogen ist. Vassiliev setzt den Schlusspunkt jedoch erst eine gute Stunde später und löst das Orchester durch einen Chor ab, der ein von Vladimir Martynov komponiertes zeitgenössisches meditatives Requiem vorträgt und im Schlussbild die strenge Ästhetik durch eine choreographierte Tanzszene verwickelt. Vassilievs Bearbeitung von Homers 23. und 24. Gesang aus der „Ilias“ gerät schließlich zu einer Art Messe, die das Publikum während dreier langer Stunden scharenweise flüchten ließ. Ob es sich hier um purste Kunst durch die feine Stimmenchoreographie und ritualisierte Meditationszeremonien oder um esoterische Übungen einer Tai-Chi praktizierenden Sekte handelt,

die tibetanische Gesänge oder Mönche vom Berg Athos kopiert, soll im Falle des Künstlers, der sich vor Ort wiederholt als traditioneller Testamentshüter seiner Meister bezeichnete, als Frage offen bleiben.

Die Kunst des Reisens

Zuletzt soll kurz auf drei Arbeiten zweier Künstler eingegangen werden, deren Erzählweise und Ästhetik nicht unterschiedlicher ausfallen könnten. Zwischen ihnen liegen nicht weniger als 50 Jahre Theatererfahrung, beide vermögen aber mit einer großen Leichtigkeit zu erzählen und das Publikum mit auf ihre Reise zu nehmen. Peter Brook, der zum ersten Mal 1979 in Avignon mit der „Konferenz der Vögel“ gastierte und sich einige Jahre später mit „Mahabharata“ im Steinbruch von Boulbon endgültig in die Geschichte des Festivals einschrieb, kehrte zum Jubiläum wieder nach Avignon zurück und wählte erneut einen für ihn adäquaten Raum außerhalb der Stadtmauern. In einem kleinen Hof einer heruntergekommenen Schule zeigte er das von einem südafrikanischen Autorenkollektiv in den 1970er Jahren geschriebene Drama „Sizwe Banzi est mort“ und unterstrich damit, dass ein

„kleiner“ Text aus der finsternen Zeit der Apartheid noch Jahrzehnte später leuchten kann und in unsere heutige (europäische) Gesellschaft übersetzbar ist. Brook erzählt einfach, sinnlich und vermittelt dabei den Eindruck, dass er sich als Regisseur behutsam aus dem Spiel herausgezogen und seinen „leeren Raum“ zwei brillanten malischen Schauspielern überlassen hat, die mit großer Spielfreude völlig unangestrengt in den Kosmos des Stückes eintauchen und in verschiedenste Rollen schlüpfen, ohne dabei wirklich Theater zu spielen, was gerade die Inszenierungsästhetik der letzten Arbeiten Brooks auszeichnet. Wenige Gesten und Requisiten sowie fein komponierte und differenzierte Sprechweisen genügen, um das Wesentliche ohne Aktualisierungen zur Sprache zu bringen. Die Inszenierung erreicht mit geringsten, konzentrierten Mitteln eine Theatralik, die so gar

nicht theatralisch erscheinen möchte und zentrale Fragen nach der Identität, der Menschlichkeit und des Zusammenlebens stellt. Die Botschaft ist traurig: Sizwe Banzi muss sterben, um einer anderen Figur eine menschenwürdige Existenz zu ermöglichen, was aber wieder Raum für neue Hoffnungen bietet. Ein Afrikaner findet einen am Straßenrand liegenden toten Menschen und folgt nach einem Rat eines Freundes zögernd dem Vorschlag, dessen Identität anzunehmen, um nicht wieder in sein Vorstadt-Ghetto zurückkehren zu müssen und sich und seiner Familie damit eine neue Chance zu geben. Der Pass wird im Zeitalter der über die Grenzen flüchtenden Menschenströme zum Sinnbild des Überlebens und der garantierten legalen Ankunft, deren Privileg nur ein Bruchteil der Weltbevölkerung genießt.

Der junge Schweizer Stefan Kaegi, Mitglied des Künstlerkollektivs Rimini Protokoll, zog mit seinen beiden Produktionen „Mnemopark“ und „Cargo Sofia-Avignon“ nicht nur eine enorme Aufmerksamkeit auf sich, sondern wurde von der französischen Presse auch einhellig als die Festivalentdeckung gefeiert. Kaegi erzählt wie Brook in einem leichten, natürlichen Ton, der auf einer weiteren Ebene kritische Reflexionen freisetzt, und er geht ebenso von einem

„Peter Brook erzählt einfach, sinnlich und zieht sich als Regisseur behutsam aus dem Spiel heraus.“

Miniaturkosmos aus, dessen soziale, politische und ökonomische Dimensionen er wie durch ein Vergrößerungsglas hervorhebt, in eine globalisierte Welt übersetzt und damit für eine „große“ Erzählung öffnet. Kaegis (neo)dokumentarische Erzählstrategien, die um die Fragen der Authentizität und des „Nicht-Perfekten“ kreisen, unterscheiden sich jedoch in zwei grundsätzlichen Aspekten von der Arbeit Peter Brooks, da er zum einen nicht von einer literarischen Grundlage ausgeht, zum anderen zumeist mit nicht-professionellen Schauspielern arbeitet und damit eine Präsenz seiner „Alltagsspezialisten“ erreicht, die das Moment des Spiels und der Fiktion spielerisch hinterfragen. In „Memnopark“ präsentieren mehrere „Modelllandschaftsminiaturbastler“ ihre Arbeiten und laufen dabei wie in einem Stationendrama durch ihre Schweizer Modellwelt, indem

sie während ihrer Reise wiederholt die Gleise wechseln, über Biographisches berichten und dabei noch ein Drehbuch für einen indischen Film entwickeln. In seiner zweiten Produktion lädt Kaegi das Publikum zu einer leibhaftigen Reise in einem Lkw durch die Welt des Gütertransportwesens, der Abfüllanlagen und des Großmarktes ein, wobei das Publikum durch Fensterblicke aus dem Transporter, persönliche Erzählungen der bulgarischen Fahrer, Videoeinspielungen und wirkliche Expertenkurzvorträge vor Ort „Betriebsgeheimnisse“ des lokalen, regionalen und globalen Transportwesens erfährt und damit letztlich selbst seine Sichtweisen und sein Konsumverhalten infrage stellt.

Kaegis Konzept erscheint ebenso interessant wie dessen Realisierung. Eine montierte und collierte Weltenreise durch Lebensläufe, Arbeitskreisläufe, Kulturen, denen ein lokaler Bezugs- und Startpunkt innewohnt und immer wieder in sprunghafte Wechselrelationen zu den Globalisierungsauswüchsen gestellt wird. Die Miniaturwelt spiegelt sich im „Großen“, und das „Vergrößerte“ findet seinen Ursprung im „Kleinen“.

Zur Bilanz: Das „In“-Festival scheint mit seinem Budget von 10 Millionen Euro und einer Plauslastung von 88 Prozent ökonomisch auf relativ sicheren Beinen zu stehen. Die Publikums- sowie Rezeptionsspaltung des Vorjahrs wiederholte sich aufgrund einer risikoärmeren, unpolitischen, weniger avancierten programmatischen Schwerpunktsetzung und der Wiederbelebung des „Autorentheaters“ sowie einer erfolgreich eingeführten Jazz-Konzertreihe nicht. Die „Intermittants“ verhinderten eine zum Jubiläum angesetzte Diskussion mit dem französischen Kulturminister, der schließlich aufgrund ihres Drucks einer im Ehrenhof des Papstpalastes stattfindenden Gorki-Aufführung nicht beiwohnte, um die Vorstellung zu „retten“.

Für das kommende Festival hat der französische Theaterregisseur Frédéric Fissbach, der dieses Jahr mit einer Adaption eines zeitgenössischen japanischen Dramatikers überzeugen konnte und 2007 als „artiste associé“ nach Avignon zurückkehren wird, noch keinerlei „Betriebsgeheimnisse“ verlauten lassen ...

1 Vgl. Régis Debray: *Sur le pont d'Avignon*. Flammarion, Paris 2005; Georges Banu / Bruno Tackels: *Le cas Avignon 2005*. L'Entretemps, Vic-la-Gardiole 2005; Carole Talon-Hugon: *Avignon 2005. Le conflit des héritages*. *Du théâtre*, hors série n° 16, Paris, juin 2006.

Raymond-Aron-Preis

für deutsch-französische Übersetzungen aus den Geistes- und Sozialwissenschaften

Die DVA-Stiftung, eine Tochtergesellschaft der Robert Bosch Stiftung, schreibt zum elften Mal ihren Übersetzerpreis aus, der thematisch wichtige und formal gelungene Übersetzungsprojekte aus den Geistes- und Sozialwissenschaften fördert. Seit seiner zehnten Verleihung, die in Paris anlässlich der Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag Raymond Arons stattfand, trägt er den Namen Raymond-Aron-Preis für deutsch-französische Übersetzungen aus den Geistes- und Sozialwissenschaften. Er ist mit 10 000 Euro für ein deutsches und ein französisches Projekt dotiert.

Mit der Ausschreibung 2006 wird erstmalig die Altersgrenze für Bewerber aufgehoben. Zudem kann künftig dem Verlag, der die Übersetzung veröffentlicht, ein Druckkostenzuschuss von bis zu 3 000 Euro gewährt werden.

Bewerbungsschluss ist der 9. Dezember 2006.

Info & Kontakt:

DVA-Stiftung, Raymond-Aron-Preis, Heidehofstraße 31, D-70184 Stuttgart, mail@dva-stiftung.de

Dr. Erika Mursa