

Virale Ästhetik.

Paradise Now am Festival d'Avignon 1968

Hanna Huber (Wien)

Abstract

Juli 1968 in Avignon. Neben Protestaktionen im öffentlichen Raum erzeugt Paradise Now des Living Theatre als ganzkörperliche ästhetische Erfahrung eine beachtliche Ansteckungsdynamik. Insbesondere die Überwindung der Grenzen Agierende/Zuschauende und Kunst/Leben steigert die Infektiosität der Performance und Gewalttätigkeit der Gegenmaßnahmen. Da sich die Ereignisse nicht bloß auf den Theaterraum beschränken und eine Pluridirektionalität der Infektionsrichtung zu beobachten ist, plädiert diese Analyse dafür, Ansteckung im theatralen Rahmen breiter zu denken.

Einleitung

Dicht gedrängt versammeln sich Demonstrierende am 24. Juli 1968 vor dem *Cloître des Carmes*. Zwischenrufe, Pfiffe und Applaus begleiten die Befreiungsaktion der Performer*innen aus dem Theatergebäude, die sich von der Mauer des mittelalterlichen Karmeliterklosters unter Beifallsstürmen in die Menge fallen lassen. Aus der Stimmenvielfalt entsteht der Sprechchor: „Le théâtre est dans la rue!“ Das Theater ist in der Straße! Männer wie Frauen des *Living Theatre* landen in den ausgebreiteten Armen der jubelnden Menge. „C'est tous les Living!“ Die Performer*innen werden auf Händen davongetragen. Der Akt des Flying endet mit einer kollektiven Prozession durch die Straßen Avignons, die zum Ärgernis der lokalen Bevölkerung bis in die frühen Morgenstunden andauert.¹

¹ Glasberg, Jimmy et al.: *Avignon 1968. Être libre* (1968). <https://vimeo.com/215747271> (Zugriff am 28. Februar 2022), 12:40 ff.

Im revolutionären Fahrwasser der Pariser Mai Proteste galt *Paradise Now*, das neue Werk der anarchistisch-pazifistischen Performance-Gruppe *Living Theatre*, uraufgeführt am *Festival d'Avignon* im Juli 1968, als provokative Antwort auf bürgerliche Moralvorstellungen. Ein Konflikt mit dem amtierenden Bürgermeister Henri Duffaut, der sich zudem im Wahlkampf gegen die rechtskonservative Oppositionspartei behaupten musste, war zweifellos nur eine Frage weniger Tage. Festivaldirektor Jean Vilar geriet trotz beständiger Bemühungen, seine Vision eines *théâtre populaire* der revoltierenden jungen Generation nahezubringen, als Repräsentant einer etablierten Kulturinstitution in die Position des Antagonisten. Die physische Aktivierung des Publikums, die theatrale Aneignung öffentlicher Räume, das Zeigen und Erzeugen neuer Realitäten im Zuge der Performance *Paradise Now* kreierte in der explosiven Stimmung der 68er eine Ansteckungsdynamik, die ich anhand Erika Fischer-Lichtes Beitrag „Zuschauen als Ansteckung“ des 2005 publizierten Sammelbands *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, herausgegeben von Mirjam Schaub, Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte,² sowie Sybille Krämers Textabschnitt „V.11.5. Ansteckung als Form ästhetischer Erfahrung“ in ihrer 2008 erschienenen Publikation *Medium Bote Übertragung*³ untersuchen werde.

Ansteckung im Theater

Im theatertheoretischen Diskurs ist ein sich änderndes Verständnis des Ansteckungsbegriffs zu beobachten. Während im 18. Jahrhundert Ansteckung der Entstehung und Aufrechterhaltung einer ästhetischen Illusion dienen und die Zuschauenden in empfindende Menschen verwandeln sollte, wurde ab dem 19. Jahrhundert Zuschauen im Theater als hermeneutischer, geistig-seelischer Prozess konzipiert, wodurch Ansteckung als Kontamination des Körpers negativ konnotiert und demnach abzulehnen war.⁴

Mit u.a. Antonin Artaud gewann der Ansteckungsbegriff im 20. Jahrhundert wieder an Relevanz. „Wie die Pest ist das Theater eine Krise, die mit dem Tod oder der Heilung

² Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Zuschauen als Ansteckung“, in: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola/Dies. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, S. 35-50.

³ Vgl. Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt 2008, S. 153-159.

⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2005: „Zuschauen als Ansteckung“, S. 39 sowie S. 41-42.

endet.“⁵ Artauds „théâtre de la cruauté“ repräsentiere einen heiligen Ort, um den abendländischen Menschen von seinem Logozentrismus und Individualismus zu heilen. Inspiriert durch Artauds Theaterarbeit beabsichtigten auch Julian Beck und Judith Malina in *Paradise Now* die aktive Einbindung des Publikums in rituelle Szenarien. „Gemeinsam ist [...] diesen Richtungen ein großes Vertrauen in rauschhaftes Theater als Therapeutikum gegen Entwurzelung und Entsolidarisierung“, so Matthias Warstat.⁶

Ästhetische Erfahrung in Aktions- und Performancekunst manifestiert sich als somatischer Vorgang: Zum einen werden auf der Bühne Agierende nicht bloß als symbolische, sondern phänomenale Körper wahrgenommen. Zum anderen ergreift die Infizierung im Theater auch Zuschauende, die „im selben Raum und zur selben Zeit präsenten Ko-Subjekte“,⁷ auf somatischer Ebene. Anstelle sich in der rein visuellen Betrachtung und physischen Inaktivität in Sicherheit zu wiegen, werden Zuschauende selbst zu Agierenden auf Basis eines „Mit-Leidens“ und „Mit-Tuns“.⁸

Die vorübergehende körperliche Veränderung ereignet sich in einem von den Performer*innen kreierte liminalen Raum, der sich an der Schwelle zwischen Kunst und Leben situiert. Dieser temporäre Zwischen- und Übergangsraum „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“⁹ ermöglicht im gemeinsam durchlebten Prozess, basierend auf Improvisation und Interaktion zwischen Performer*innen und Publikum, das Erproben alternativer Sicht-, Seins- und Handlungsweisen. Emeline Jouve untersucht anhand von Michel Foucaults Konzept der Heterotopien das Entstehen eines temporären Zwischenraums in dem 1968 vom *Living Theatre* bespielten *Cloître des Carmes*.¹⁰

Signifikant für die Ansteckungsdynamik ist nun, dass sich „unkontrollierbare, kreative, ethische und politische Prozesse [...] – einmal angestoßen – in ihren Auswirkungen der Kontrolle der Initiierenden entziehen.“¹¹ Der wortwörtliche Ausbruch aus dem Theatergebäude, das Überschwappen der auf der Bühne zelebrierten Freiheit in den

⁵ Artaud, Antonin: „Das Theater und die Pest“, in: Ders. (Hg.): *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main 1979, S. 17-34, hier: S. 29.

⁶ Warstat, Matthias: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*. Paderborn 2011, S. 113.

⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004, S. 20.

⁸ Vgl. Heinrich, Hanna: *Ästhetik der Autonomie. Philosophie der Performance-Kunst*. Bielefeld 2020, S. 257 f.

⁹ Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Harmondsworth 1969, S. 81.

¹⁰ Vgl. Jouve, Emeline. „Le Cloître Des Carmes, 1968. Un Espace Autre“, in: Amo Sanchez, Antonia et al. (Hg.): *Les Carmes. Théâtre et patrimoine à Avignon*. Avignon 2019, S. 85-99.

¹¹ Heinrich 2020: *Ästhetik der Autonomie*, S. 261.

städtischen Alltag war es letztlich auch, was zu einem Aufführungsverbot von *Paradise Now* und dem frühzeitigen Aufbruch des *Living Theatre* aus Avignon führte.

Ergänzend zu der von Fischer-Lichte gewählten Herangehensweise, Ansteckung im Theater als Vorgang einer somatischen Veränderung und zugleich als Schwellenerfahrung zu begreifen,¹² werde ich in der folgenden Analyse auf Sybille Krämers Überlegungen zu Ansteckung als Form ästhetischer Erfahrung rekurren.¹³ Die darin genannten fünf Kennzeichen – Somatizität, Heterogenität, Unidirektionalität, Umschrift und Gewaltbarkeit – versprechen einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn, deren Anwendbarkeit anhand der Uraufführung von *Paradise Now* in Avignon 1968 überprüft und hinterfragt werden soll.

Zeiten des Aufruhrs

Am 3. Mai 1968 demonstrierten 400 Studierende der Pariser Sorbonne gegen das überholte Bildungssystem und kritisierten die zentralistischen Strukturen, unsicheren Berufschancen sowie die Entfremdung von Universität und Gesellschaft.¹⁴ Trotz der polizeilich angeordneten Räumung des Geländes weiteten sich die Proteste auf das *Quartier Latin* aus und gipfelten am 10. Mai in Straßenkämpfen der *Nuit des Barricades*. Dem landesweiten Generalstreik drei Tage später schlossen sich insgesamt neun Millionen Erwerbstätige an. Fabrikarbeiter*innen besetzten die Renaultwerke und forderten eine Lohnerhöhung, faire Arbeitszeitenregelungen so wie einen Pensionsantritt mit dem 60. Lebensjahr.

Am 15. Mai 1968 stürmten 3000 *enragés*¹⁵ des *Pariser Mai* das Théâtre Odéon nach der Abendvorstellung der *Paul Taylor Dance Company* und erklärten den prunkvollen Aufführungssaal zum freien Forum für politische Debatten.¹⁶ Daniel Cohn-Bendit, jüdisch-deutscher Student an der Universität von Nanterre, proklamierte: „Wir müssen

¹² Fischer-Lichte 2005: „Zuschauen als Ansteckung“, S. 45.

¹³ Vgl. Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S.153-159.

¹⁴ Vgl. Jurt, Joseph: „Pariser Mai 68. Symbolisches Handeln gegen eine durch und durch verwaltete Welt“, in: Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael (Hg.): *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld 2009, S. 61-76, hier: S. 63 f.

¹⁵ Der Begriff *enragés* (wortwörtlich „Besessene“) bezeichnete ursprünglich eine Gruppe extremer Revolutionärer unter der Führung des Priesters Jacques Roux während der Französischen Revolution 1789, mit der Forderung nach sozialer und wirtschaftlicher Gerechtigkeit. Die Bezeichnung wurde im Mai 1968 von studentischen Aktivist*innen wieder aufgegriffen.

¹⁶ Vgl. Huber, Hanna: „L’Odéon est ouvert !!! Theatrical Activism in Paris 1968 and 2021“, in: *European Journal of Theatre and Performance* (2022). http://journal.eastap.com/wp-content/uploads/sites/2/2022/06/02_EASTAP_JOURNAL_4_ESSAYS_Hanna_Huber.pdf (Zugriff am 14. Oktober 2022).

dieses Theater, einst Symbol einer bourgeoisen und Gaullistischen Kultur, nun als Waffe gegen die Bourgeoisie betrachten.“¹⁷

Durch den Theatersaal fegte ein Geist des freien Gedankenaustausches. Jede*r¹⁸ war eingeladen, die eigene Meinung kundzutun, ganz gleich ob von der Bühne, dem Parkett oder den Logenplätzen.¹⁹ Der Kulturhistoriker Michel de Certeau betonte: „Im Mai eroberten wir das gesprochene Wort, so wie wir 1789 die Bastille erobert hatten.“²⁰ Während der Sturm auf das französische Staatsgefängnis als Symbol der Unterdrückung durch das *Ancien Régime* den Auftakt zur Revolution gegen den Absolutismus bildete, begriffen Studierende das Théâtre Odéon als Sinnbild bürgerlicher Kultur sowie staatlicher Macht²¹ und deklarierten dort einen Ort der freien Rede. Das gesprochene Wort sei nicht mehr politisches Instrument zur Manipulation und Kontrolle der Bevölkerung, sondern diene nun der Befreiung aus solchen Unterdrückungsmechanismen. „La parole libre“ („das freie Wort“) sei performativ und finde seinen Ausdruck in Humor, Ironie, Mehrdeutigkeit und Subversion.²² Die Mai Ereignisse werden als „Fest der agierenden Rede“²³ und Befreiungsakt einer jungen Generation aus autoritären, patriarchalen Gesellschaftsstrukturen²⁴ erinnert.

Auch Julian Beck und Judith Malina wurden Zeugen des Pariser Mai und der Besetzung des Théâtre Odéon. Der aufbrausende Revolutionsgeist, das unzensierte Ausleben gesellschaftlicher Utopien in der Öffentlichkeit, die Durchbrechung festgefahrener Strukturen und verstaubter Institutionen – all das nahmen die beiden

¹⁷ Feenberg, Andrew/Freedman, Jim: *When Poetry Rules the Streets. The French May Events of 1968*. New York 2001, S. 40. [Übersetzung H.H.]

¹⁸ Die utopische Vorstellung, jede*r habe im Mai 68 gleichermaßen Gehör und Sichtbarkeit erfahren, ist allerdings kritisch zu betrachten. Öffentliche Reden wurden primär von weißen, männlichen Mitgliedern der Oberschicht gehalten, während Frauen primär am Rande, im Hintergrund oder außerhalb der wichtigsten Gewerkschafts- oder Aktivist*innenorganisationen tätig waren. (Vgl. Pagis, Julie: *May '68. Shaping Political Generations*. Amsterdam 2018, S. 89.) Klassenübergreifendes Denken und Handeln wurde auch in den autozoobiographischen Schriften von Annie Ernaux (*Les années*, 2008) und Didier Eribon (*Retour à Reims*, 2009) als Mythos entlarvt.

¹⁹ Vgl. Bredeson, Kate: „L'entrée Libre à l'Ex-théâtre de France. The Occupation of the Odéon and the Revolutionary Culture of the French Stage“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Williams, James S. (Hg.): *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 299-315, hier S. 307.

²⁰ Certeau, Michel de: *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris 1994, S. 40. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „En mai dernier on a pris la parole comme on a pris la Bastille en 1789.“]

²¹ Die Eroberung des Théâtre Odéon ist angesichts der politisch linken Überzeugung des amtierenden Theaterdirektors Jean-Louis Barrault, der mit Inszenierungen wie *Les Paravents* 1966 auch regierungskritische Haltungen einnahm, überraschend. Warum die Wahl dennoch auf das Odéon fiel, war laut Patrick Ravignat unter anderem die geographische Nähe zur Sorbonne und die repräsentative Architektur des Theatergebäudes. Vgl. Ravignat, Patrick: *La Prise de l'Odéon*. Paris 1968, S. 38-39.

²² Vgl. Canut, Cécile: „Demain ce fut Mai. Politique sur paroles“, <https://sociolingp.hypotheses.org/411> vom 3. Februar 2019 [2011] (Zugriff am 28. Februar 2022).

²³ Vgl. Nora, Pierre: „L'évènement monstre“, in : *Communications* 18/1 (1972), S. 162-172, hier: S. 163.

²⁴ Vgl. Hamon, Hervé: *L'Esprit de Mai 68*. Paris 2018.

Performance-Künstler*innen mit nach Avignon. „All of a sudden, at the Odéon, the dream of a new society was possible for Beck and Malina and the belief that a performance could carry out the transformation of the world to a greater extent through the transformation of the spectator-citizen became more tangible.“²⁵

Die Revolution erreicht die Provinz

Um seiner Vision eines *théâtre populaire* Nachdruck zu verleihen, strebte Jean Vilar ab 1966 eine Öffnung des *Festival d'Avignon* an, etablierte neue Spielstätten abseits des Papstpalastes und nahm innovative Künstler*innen in sein Programm auf. „Bereits 1966 reformierte Vilar das Festival, da er selbst Angst vor einer Verbürgerlichung hatte“, betont Sonia Debeauvais, damalige Verantwortliche für Publikumsbetreuung.²⁶ Während das Festival in Cannes 1968 abgesagt wurde, nachdem Filmemacher wie Jean-Luc Godard, Louis Malle und Roman Polanski ihre Solidarität zu den Protestierenden in Paris deklariert hatten, entschied Jean Vilar, sein Theaterfestival in Avignon um jeden Preis zu veranstalten. „What mattered to Vilar was first of all that the festival be staged at all costs – for him this was a kind of moral contract with the public – and secondly that there be no hint of violence.“²⁷ Mit dem Ziel, dem wandelnden Zeitgeist und den Bedürfnissen der jungen Generation zu begegnen, verkündete er in einer Pressekonferenz, die Festivalausgabe solle auch eine Möglichkeit zur „freien Diskussion“ über aktuelle Ereignisse bieten.²⁸ Zu diesem Zweck erklärte Vilar den Verger Urbain V, ehemaliger Obstgarten des Palais des Papes, zum „forum permanent“, Ort der freien Meinungsäußerung, und organisierte darüber hinaus tägliche Expert*innengespräche zu Themen wie „le théâtre dans la cité“.²⁹

Bedingt durch die landesweiten Proteste und damit einhergehenden Probenausfällen sagten alle französischen Theatertruppen ihre Teilnahme am Festival d'Avignon 1968

²⁵ Jouve, Emeline: „The Living Theatre and the French 1968 Revolution. Of Political and Theatrical Crises“, in: *e-REA* <http://journals.openedition.org/erea/6370> (Zugriff am 28. Februar 2022).

²⁶ Sonia Debeauvais, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*. Montpellier 2018, S. 87. [Übersetzung H.H.]

²⁷ Loyer, Emmanuelle: „The Politics of Theatre and the Theatre of Politics. From Paris to Avignon via Villeurbanne“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Williams, James S. (Hg.): *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 316-324, hier: S. 321.

²⁸ Vgl. Bredeson, Kate: „In the Jungle of Cities. May '68 Arrives in Avignon“, in: *Theatre Symposium* 14/1 (2006), S. 77-89, hier: S. 82.

²⁹ Vgl. Lerrant, Jean-Jacques: „Le public un et multiple, ode à la nuit“, in: David, Claire (Hg.): *Avignon 50 festivals*. Arles 1996, S. 63-113, hier: S.78-83. Siehe ebenso: P. B.: „Vilar conteste...“, in: *Nouvelles Littéraires* vom 27. Juni 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(1).

ab, woraufhin lediglich zwei Programmpunkte beibehalten wurden: die Tanz-Inszenierungen unter der Leitung von Maurice Béjart im Ehrenhof des Papstpalastes und drei Produktionen der zu diesem Zeitpunkt in Europa residierenden Performance-Gruppe *Living Theatre*. In der Tradition, dem Festivalpublikum stets neue Werke zu präsentieren, sollte – neben den beiden Produktionen *Antigone* sowie *Mysteries and Smaller Pieces* – auch *Paradise Now* uraufgeführt werden, was die Performer*innen zuvor in Sizilien erarbeitet hatten.

Zugleich verlagerte sich die Pariser Mai-Revolution, die der Künstler und politische Aktivist Jean-Jacques Lebel als „gigantic fiesta, a revelatory and sensuous explosion outside the ‚normal‘ pattern of politics“³⁰ beschrieb, mit zweimonatiger Verspätung in die Provinzstadt Avignon. Der zentral gelegene *Place de l'Horloge* diente der jungen Generation als Aushandlungsort gesellschaftspolitischer Fragen. Studierende der Hochschule der *Beaux-Arts* aus Paris verlegten ihre Leinwand auf die Straßen und Gemäuer Avignons. Mit Parolen wie „L'art n'existe pas. L'art c'est vous.“ („Die Kunst existiert nicht. Die Kunst seid ihr.“) und „La poésie est dans la rue.“ („Die Poesie ist in der Straße.“)³¹ forderten sie eine Demokratisierung von Kunst und Kultur. Der französische Philosoph Maurice Blanchot schreibt: „Mit Mai [1968] erwachte die Straße: sie spricht. Das ist eine der wichtigsten Veränderungen. Sie wurde lebendig, mächtig, souverän: ein Ort aller möglichen Freiheiten.“³² Auch Judith Malina betont: „The street is a great mystical venue. It belongs to everybody, it belongs to nobody.“³³ Die Eroberung und Politisierung öffentlicher Räume zeichnete die Wirkkraft der Studentenproteste aus.

Als Zündfunke in dieser explosiven Stimmung gilt das Aufführungsverbot der Amateurtheatergruppe *Chêne Noir* und die Verhaftung des damals einundzwanzigjährigen Regisseurs Gérard Gelas am 18. Juli 1968. Aufgrund der darin kommunizierten Kritik am französischen Staatschef und der prognostizierten Erregung öffentlichen Ärgers wurde sein Stück *La Paillasse aux seins nus* noch vor dessen

³⁰ Lebel, Jean-Jacques: „Notes on Political Street Theatre. Paris: 1968, 1969“, in: Cohen-Cruz, Jan: *Radical Street Performance. An International Anthology*. London 1998, S. 179-184, hier: S. 180.

³¹ Zit. in: Williams, James S.: „Performing the Revolution“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Ders.: *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 281-297, hier: S. 286.

³² Blanchot, Maurice: *Écrits politiques 1953-1993*. Paris 2003, S. 180. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Depuis mai [1968], la rue s'est éveillée : elle parle. C'est là l'un des changements décisifs. Elle est redevenue vivante, puissante, souveraine : le lieu de toute liberté possible.“]

³³ Judith Malina, zit. in: Rosenthal, Cindy: „Living on the Street. Conversations with Judith Malina and Hanon Reznikov, co-directors of the Living Theatre“, in: Cohen-Cruz, Jan: *Radical Street Performance. An International Anthology*. London 1998, S. 150-159, hier: S. 150.

Premiere verboten, alle Plakate abgenommen und eine Hausdurchsuchung veranlasst. Dieser Vorfall staatlicher Zensur schlug große Wellen.³⁴ Kritische Stimmen verbreiteten sich wie ein Lauffeuer in der bereits infektiösen Atmosphäre. Plakate mit der Aufschrift „Soutien à Gelas“ („Unterstützung für Gelas“) und „Non à l’interdiction“ („Nein dem Verbot“) wurden aufgehängt.³⁵

Auch die beiden am Festival geladenen Truppen positionierten sich zu diesem Ereignis: Am 19. Juli sagte Julian Beck die geplante Aufführung von *Antigone* ab: „Es ist uns moralisch unmöglich, an einem Festival teilzunehmen, das der Stadt Avignon untersteht, die wiederum einen Polizeistaat unterstützt.“³⁶ Stattdessen öffnete er den Theaterraum für eine öffentliche Debatte zum Aufführungsverbot. Darin konfrontierte Jean-Jacques Lebel, Mitinitiator der Besetzung des Pariser Théâtre Odéon sowie Autor der Anklageschrift *Procès du Festival d’Avignon. Supermarché de la Culture*, Festivalleiter Jean Vilar: „Seit zwanzig Jahren machen Sie bürgerliches Theater, in einem touristischen Kontext, für eine Konsumgesellschaft. [...] Wir sind hier, um eine politische Demonstration abzuhalten.“³⁷ Vilar betonte, das Aufführungsverbot nicht verhindern zu können, und verteidigte die Philosophie seines Festivals: „Was auch immer passiert, für mich muss ein Schauspieler, der sich der Schauspielerei verschrieben hat, spielen. Ich habe mein ganzes Leben auf dieser Grundregel meines

³⁴ Folgende Schlagzeilen der am 19. Juli 1968 erschienenen Zeitungsartikel geben Einblick von der Tragweite des Ereignisses: „L’interdiction, par le préfet du Gard, des représentations théâtrales à Villeneuve-lès-Avignon provoque une manifestation à Avignon“ (*Le Dauphine Libéré*, 19.07.1968), „Toujours la contestation!“ (*Le Figaro*, 19.07.1969), „On a intérêt à couler le Festival d’Avignon?“ (*La Marseillaise*, 19.07.1968), „Les gauchistes contre le festival d’Avignon?“ (*La Marseillaise*, 19.07.1968), „Les incidents d’Avignon“ (*Le Méridional*, 19.07.1968), „L’interdiction d’une troupe à Villeneuve-lès-Avignon provoque des manifestations dans la cité des papes“ (*Le Progrès Lyon*, 19.07.1968), „Manifestations hier soir à Avignon“ (*Le Provençal*, 19.07.1968), „A Avignon, le Festival et un arrêt du préfet du Gard ont servi de prétexte à une manifestation“ (*Le Provençal*, 19.07.1968), „Jean Vilar : le ‚père‘ et les coucous“ (*Le Soir Marseille*, 19.07.1968). Die Zeitungsartikel sind in voller Länge im *Maison Jean Vilar in Avignon* einzusehen: RPFA-1968(2.1)).

³⁵ Vgl. Rumello, Joël: *Réinventer une Utopie, le Off d’Avignon*. Paris 2016, S. 32.

³⁶ Julian Beck, zit. in: D. G.: „Improvisation sur le thème d’une interdiction préfectorale. Au Cloître des Carmes, Jean Vilar a remplacé le Living Theatre face aux manifestants“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 20. Juli 1968, *Maison Jean Vilar*: RPFA-1968(2.1). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „[!] ne nous est pas possible moralement de participer à un festival soutenu par la Ville d’Avignon alors que la Ville soutient un Etat policier.“]

³⁷ Jean-Jacques Lebel, zit. in: Cazals, Elsa: „La Sorbonne à Avignon. Jean Vilar remis en question. ‚Plus de théâtre de la politique‘“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 19. Juli 1968, *Maison Jean Vilar*: RPFA-1968(2.1). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Depuis vingt ans vous faites du théâtre bourgeois, dans un contexte touristique, pour une société de consommation. [...] Nous sommes ici pour faire une manifestation politique.“]

Berufs aufgebaut. Seit zwanzig Jahren mache ich hier in Avignon liberales Theater [*théâtre liberal*].“³⁸

Am folgenden Abend lud Maurice Béjart die Amateurschauspieler*innen auf die repräsentative Bühne im Ehrenhof des Papstpalastes ein, die sich mit dem Ausruf „Wir sind die *Chêne Noir*! Warum verbietet ihr unser Theater?“ flach hinlegten, während die Tänzer*innen die einstudierte Choreographie über den regungslosen Körpern vollführten.³⁹ Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Gérard Gelas in diesem Rahmen das 3000-köpfige Publikum adressierte, um sich von den Protestierenden vor den Toren des Papstpalastes bewusst zu distanzieren: „Ich war ein Instrument in ihren Händen.“⁴⁰ In seiner 1972 erschienenen Publikation *Théâtre du Chêne Noir: Itinéraire* kritisierte Gelas, dass sein Stück den Unruhestiftern bloß als Vorwand diene und sich niemand wirklich dafür interessiert hatte.⁴¹

Einen Tag später nahmen die Amateurschauspieler*innen an *Antigone des Living Théâtre* teil, saßen schwarz bekleidet mit verschränkten Armen am hinteren Bühnenrand und hatten ihre Münder mit einem breiten Streifen in den Farben der französischen Flagge verklebt. Judith Malina in der Hauptrolle der Antigone erinnert sich an diesen Moment: „We were performing *Antigone* [...], and we had the whole troupe of the *Chêne Noir* sitting in the background with their mouths taped.“⁴²

Diese bewegte Zeit diente nun als Schauplatz für die Performance *Paradise Now*, deren anti-kapitalistische und anti-autoritäre Ideen auf fruchtbaren Boden fielen. „[W]ith its reliance upon spontaneous improvisation, Artaudian physicality, and anarchist principles [the play] was meant to bring about revolutionary change.“⁴³ Julian Beck betont in einem Gespräch mit Richard Schechner: „*Paradise Now* was our contribution to the revolution.“⁴⁴

³⁸ Jean Vilar, zit. in: ebd. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Pour moi, quoi qu’il arrive, un comédien qui s’est engagé à jouer, doit jouer. J’ai basé toute ma vie sur cette règle essentielle de mon métier. Depuis vingt ans, ici à Avignon, je fais du théâtre libéral.“]

³⁹ Vgl. Bredeson 2006: „In the Jungle of Cities“, S. 80 f.

⁴⁰ G. M.: „Gérard Gelas se désolidarise des perturbateurs“, in: *Le Provençal* vom 20. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA- 1968(2.1). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Gérard Gelas prit la parole pour déclarer qu’il se désolidarisait des quelques dizaines de perturbateurs qui se trouvaient alors à l’extérieur du Palais des Papes. Et d’ajouter : ‚J’ai été un instrument dans leurs mains.‘“]

⁴¹ Gelas, Gérard: *Théâtre du Chêne Noir. Itinéraire*. Paris 1972, S. 29. [„L’interdiction, et nous ne sommes plus qu’un nom, un scandale, un prétexte.“]

⁴² Judith Malina, zit. in: Pellerin, Pierre-Antoine: „Theatre and Protest in 1968. An Interview with Judith Malina, Co-founder of the Living Theatre“, in: *Theatre Topics* 28/2 (2018), E-1-E-6, hier: E-3.

⁴³ Ebd., E-1.

⁴⁴ Julian Beck, zit. in: Schechner, Richard/Malina, Judith/Beck, Julian: „Containment is the Enemy. JUDITH MALINA and JULIAN BECK interviewed by RICHARD SCHECHNER“, *The Drama Review*, 13/3 (1969), S. 24-44, hier S. 33.

Somatizität

Im Klang eines gemeinsam erzeugten Grundtons wälzen sich die fast gänzlich nackten Körper der Performer*innen in beständigen Bewegungen übereinander liegend und ineinander verschlungen. Die Gliedmaßen sind nicht mehr Individuen zuordenbar und bilden stattdessen einen kollektiven Organismus. Gelegentlich lösen sich zwei Personen aus dem Knoten aus Armen und Beinen, um einander bedächtig zu umarmen und eng umschlungen zu verweilen. Der Chor des gemeinschaftlichen Grundtons untermalt und bekräftigt die körperliche Vereinigung auf der Bühne, die sich räumlich kaum merkbar vom Auditorium unterscheidet. Auch Julian Beck ist in inniger Umarmung mit einer Performerin zu sehen. Die ausgestellte Intimität und Nacktheit lösen verwunderte sowie beschämte Blicke unter den Zuschauer*innen aus, wie im Hintergrund der in *Être libre* (1968) gezeigten Filmsequenz erkenntlich wird.⁴⁵ Das körperliche Spiel in *Paradise Now*, das abschnittsweise ohne gesprochenes Wort auskam, ermöglichte sprachenübergreifende Kommunikation. Zudem war das Publikum eingeladen, diesen Prozess des Improvisierens mitzuerleben und mitzugestalten. In einem Gespräch mit Richard Schechner ein Jahr später beschreibt Julian Beck die Idee hinter *Paradise Now* wie folgt: „[W]e wanted to make a play which would no longer be enactment but would be the act itself.“⁴⁶ Die Inklusion des Publikums verwandte das Schau-Spiel auf der Bühne in ein kollektives Handeln aller Beteiligten. Genau darin sieht Jean-Jacques Lebel das revolutionäre Potential des *Living Theater*: „Alle partizipierten an der Erfindung ihrer Stücke. Dadurch könnte man sagen, ihr Theater war revolutionär, da die Rollen verändert waren.“⁴⁷ Anstatt anonym und still im Auditorium zu sitzen, partizipieren Zuschauer*innen als Akteur*innen am theatralen Geschehen. Gleichermaßen betont der Dichter Serge Pey, der den Aufführungen des *Living Theatre* im Juli 1968 ebenfalls beiwohnte: „Die große Revolution des *Living* war ihr Bezug zum Körper. Das Volk war nicht bloß intellektuell involviert, sondern nahm physisch teil. [...] Julian [Beck] ist ein ‚Wiederbeleber‘. Er glaubt, das Publikum sei ein Kadaver, den es wiederzubeleben gilt, ein kollektiver

⁴⁵ Der in diesen Tagen kollektiv entstandene Film *Être libre* dokumentiert den Aufenthalt des *Living Theatre* am *Festival d'Avignon* 1968 und zeigt Ausschnitte der Performance *Paradise Now*, ebenso jene der kollektiven Improvisation. Glasberg et al. 1968: *Être libre*, 15:10 ff.

⁴⁶ Julian Beck, zit. in: Schechner/Malina/Beck 1969: „Containment is the Enemy“, S. 24 f.

⁴⁷ Jean-Jacques Lebel, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 112. [Übersetzung H.H.]

Zombie.“⁴⁸ Ähnliche Eindrücke schildert der damals anwesende Autor, Regisseur und Schauspieler Bernard Bloch: „Mit *Paradise Now* hat es das *Living Theatre* wirklich geschafft, uns zu verändern, uns zu bewegen, uns aus uns selbst herauszuholen, unsere Zeit zu vergessen, unser ‚ich‘ zu vergessen. Wir dachten anders, etwas hatte sich bewegt, etwas hatte sich verändert.“⁴⁹

Paradise Now überwinde somit die herkömmliche Trennung von Darstellenden und Zuschauenden zwecks eines gemeinsamen Agierens aller Beteiligten. Ansteckung ereigne sich dabei als somatischer Vorgang und bewirke eine Verschmelzung von „Ich“ und „Du“ auf Basis eines „Mit-Leidens“ und „Mit-Tuns“.⁵⁰ Das Publikum wurde auf die Bühne eingeladen, um kollektive Euphorie, sexuelle Befreiung sowie trance-ähnliche Zustände zu erleben und durch meta-physische, spirituelle Transformation den schrittweisen Eintritt in ein post-revolutionäres Paradies zu erlangen, wie Hans Echnaton Schano, Performer in *Paradise Now* 1968, anhand des Rituals der Mystischen Reise, einer der acht dramaturgischen Abschnitte, beschreibt:

Während des Rituals der Mystischen Reise wurden die Zuschauer*innen ermutigt, sich ihren eigenen Ängsten, Visionen, ja sogar Wahnsinn zu stellen. Gemeinsam schufen wir einen sicheren Rahmen auf der Bühne, in welchem sich die Zuschauer*innen komplett verlieren konnten. Mit einer expliziten Geste markierten sie schließlich das Ende ihrer Erfahrung und kehrten in die Gemeinschaft zurück. Was womöglich auf Außenstehende als nervöser Zusammenbruch wirkte, war in Wahrheit ein Ritual subtiler Selbsterfahrung.⁵¹

Basierend auf Fischer-Lichtes Überlegungen schlussfolgert Krämer: „In der somatischen Perspektive [...] ergreift die Infizierung im Theater die Zuschauer jenseits

⁴⁸ Serge Pey, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 141. [Übersetzung H.H.]

⁴⁹ Bernard Bloch, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 120. [Übersetzung H.H.]

⁵⁰ Vgl. Heinrich 2020: *Ästhetik der Autonomie*, S. 257 f.

⁵¹ Hans Echnaton Schano, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 47. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Grâce au ‚Rituel du voyage mystérieux‘ (The Rite of Mysterious Voyage), un participant ou une participante pouvait faire l'expérience de ses propres peurs, de ses visions, voire de sa folie. Nous le ou la protégeons tous ensemble tout en l'encourageant à complètement lâcher prise. Une fois l'expérience terminée, l'acteur ou l'actrice signalait qu'il ou elle regagnait la communauté d'un geste précis qui résumait le résultat de son expérience. Ce qui aurait pu passer auprès de certains pour une dépression nerveuse était en réalité un rituel de découverte de soi à la structure très subtile.“]

von Distanz, Reflexion und Kontrolle und ist immer auch verwoben damit, dass der Schauspieler eben nicht nur symbolischer Körper, sondern auch phänomenaler Leib ist.“⁵² Mimesis als anthropologische Form der Übertragung verdrängt hier die im Theater gängige Kultur der Repräsentation. Das Ziel radikaler Gesellschaftsveränderung wird in *Paradise Now* durch die aktive somatische Teilhabe des Publikums angestrebt, wie Julian Beck in einem Zeitungsinterview betont: „Die Form unserer Arbeit basiert auf der These, dass sich die Gesellschaft nicht ändert, solange sich die Kultur nicht ändert. Deshalb suchen wir nach neuen Wegen des Seins.“⁵³

Umschrift

Einen zentralen Übertragungsmechanismus in der ästhetischen Erfahrung benennt Krämer als „Umschrift“. „Kraft der Transkribierung wird eine Systemdifferenz, der Unterschied zwischen Eigenem und Fremdem, welcher den Prozess des infektiösen Übertragens überhaupt erst in Gang setzt, gerade nivelliert.“⁵⁴ Dies betrifft einerseits die bereits diskutierte Gleichstellung von Agierenden und Zuschauenden, die im gemeinsam erlebten kreativen Prozess neue Seins- und Handlungsweisen erkunden. Andererseits möchte ich im Folgenden „Umschrift“ als die von den Performer*innen angestrebte Transkribierung des auf der Bühne Erlebten in das Alltagsleben verstehen. Hierfür muss die Grenze Kunst/Leben für nicht-existent erklärt bzw. nivelliert werden, was letztlich auch den Skandal potenzierte.

Im Rahmen der Kunst sind Handlungen anderen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Das revolutionäre Potential von Aktions- und Performancekunst liegt nun in dem Verzicht auf das theatrale Als-Ob begründet. Hier wird der Deckmantel der Kunst abgelegt und proklamiert: Nichts ist gespielt, alles ist real. „Performances schaffen keine Illusionen, sondern zeigen und erzeugen Realität.“⁵⁵ Sobald sich nun Theater als Realität deklariert und die Trennung von Kunst und Leben überwunden ist, wird das Dargestellte als Bedrohung empfunden und ruft Widerstand hervor. Die

⁵² Vgl. Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 157.

⁵³ Julian Beck, zit. in: Anonym: „Le Living Theater. „Avec *Paradise Now* nous cherchons de nouveaux moyens d'être“, in: *Le Provençal* vom 08. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „La forme du travail est basée sur la thèse que la société ne changera pas avant que ne change la forme de la culture. C'est pourquoi nous chercherons de nouveaux moyens d'être.“]

⁵⁴ Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 156.

⁵⁵ Heinrich 2020: *Ästhetik der Autonomie*, S. 207.

Grenzüberschreitung Kunst/Leben lässt sich am Beispiel des Premierenabends von *Paradise Now* verdeutlichen.

Obwohl die Festivalleitung kostenlose Aufführungen untersagte, verschenkten Mitglieder des *Living Theatre* ohne deren Wissen Freikarten.⁵⁶ Folglich kamen am Premierenabend über 500 Zuschauer*innen zur Spielstätte *Cloître des Carmes*. Aufgrund von Sicherheitsbestimmungen wurde ausschließlich jenen mit bezahltem Ticket Eintritt gewährt, was zu Protesten unter den Anwesenden führte. Der französische Politiker Jack Ralite erinnert sich an Zwischenrufe wie „C'est la Bastille!“ in Anspielung auf den Sturm der Bastille und den Auslöser der französischen Revolution 1789.⁵⁷ Die Aufführung fand letztlich wie geplant im Innenhof des Karmeliterklosters statt, endete jedoch mit einer spektakulären Befreiungsaktion und Ausbruch auf die Straßen Avignons.

Performer*innen und Zuschauer*innen riefen im Chor: „Das Theater ist in der Straße! Das Theater gehört dem Volk! Befreit das Theater! Befreit die Straße!“ Die kollektive Flucht aus dem Theatergebäude am Ende der Performance symbolisiert das Verlassen des liminalen Raumes und die Rückkehr in die ‚gewohnte‘ Gesellschaft. „The end of the performance offers the spectator the chance to apply what he or she has experienced; the company leads them directly outside of the theater walls into the world in need of change.“⁵⁸ Der Künstler und Dichter Serge Pey betont: „Sobald die Kunst auf die Straße überschwappt, sieht sich die gesamte Institution bedroht.“⁵⁹ Die inszenierte Befreiung der Performer*innen durch das Publikum, gefolgt von einer kollektiven Prozession durch die Straßen Avignons, löste letztlich auch großen Widerstand unter der lokalen Bevölkerung aus.

Es ist eben jene Überschreitung der Rampe, die Umschrift bzw. Transkribierung der im Rahmen der Kunst geforderten Freiheit ins alltägliche Leben, die als Bedrohung

⁵⁶ An dieser Stelle sei jedoch die grundlegende Kapitalismuskritik der Performance-Gruppe in Frage gestellt, da sie bereits für die vertraglich vereinbarten Aufführungen im Rahmen des *Festival d'Avignon* finanziell vergütet worden waren und nun der Wunsch, kostenlos zu spielen, ausschließlich von der Festivalleitung getragen werden müsste und für sie selbst keinen wirtschaftlichen Verlust darstellte. (Vgl. Melly Puaux, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 62.)

⁵⁷ Jack Ralite, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 94.

⁵⁸ Bredeson 2006: „In the Jungle of Cities“, S. 84.

⁵⁹ Serge Pey, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 137. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Quand l'art déborde dans la rue, toute l'institution est menacée.“]

empfunden und zugleich von Seiten des *Living Theatre* bewusst angestrebt wurde. Judith Malina betont:

[W]e feel that audience participation encourages the sense of empowerment [...]. If the spectators feel they can do something about what's happening inside the theatre, then it will affect their ability to make changes outside the theatre and to act upon that.⁶⁰

In diesem Sinne erzeugt Ansteckung die physische Aktivierung und mentale Ermächtigung von Zuschauenden, sich nicht nur im Rahmen der Performance, sondern auch darüber hinaus zu engagieren und die im Theaterraum erprobten Gesellschaftsutopien nach eigenem Ermessen in der Alltagswelt umzusetzen. Bereits am 16. Mai 1968 prophezeite der Kolumnist Jacques Boero, dass die Teilnahme des *Living Theatre* am *Festival d'Avignon* einen Skandal verursachen werde, weil „die Schauspieler leben im Theater wie im Alltag, und in der Stadt wie auf der Bühne.“⁶¹ *Le Dauphine Libéré* kommentiert am 17. Juli 1968 ihr ungewöhnliches Auftreten in der Öffentlichkeit: „Im Alltag tragen sie Kostüme, die, wie man meinen könnte, für die Bühne geschaffen seien.“⁶²

In der Überwindung der Grenze Kunst/Leben sieht Jean-Jacques Lebel auch das revolutionäre Potential der 68er: „The May Revolution dynamited the limits of ‚art‘ and ‚culture‘ as it did all other social and political limits. The old avant-gardist dream of turning ‚life‘ into ‚art,‘ into a collective creative experience, finally came true.“⁶³ Diese radikale Grenzüberschreitung im Mai 68 wirkte sich auf das Theater aus, wie Annika Wehrle in ihrer Analyse zur „theatralen Eroberung“ Avignons beschreibt: „[M]ittels der Politisierung öffentlicher Räume, die durch die Studenten- und Arbeiterbewegung erwirkt wurde, [wurde] dem Theater ein Weg gebahnt [...], um sich ebenfalls aus den es umschließenden Räumlichkeiten zu befreien und die Stadt zu besiedeln.“⁶⁴ Der

⁶⁰ Judith Malina, zit. in: Pellerin 2018: „Theatre and Protest in 1968“, E-4-E-5.

⁶¹ Jacques Boero, zit. in: Charbinat, Jean: „Avignon 1968. Le Festival de la Contestation“, Archives Municipales d'Avignon: 3W8, 1968, S. 27. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „[L]es acteurs vivent sur scène comme dans la vie, et dans la ville comme sur le plateau.“]

⁶² Anonym: „Le ‚Living Theatre‘. Des anarchistes non violents qui dénoncent la civilisation et cherchent une société nouvelle“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 17. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPPA-1968(5). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Dans la vie courante ils conservent des costumes que l'on pourrait croire être créés pour la scène.“]

⁶³ Lebel 1998: „Notes on Political Street Theatre“, S. 180.

⁶⁴ Wehrle, Annika: *Die Orte des Festival d'Avignon. Die theatrale Eroberung einer Stadt*. Marburg 2011, S. 130.

Ausbruch der Performer*innen aus dem *Cloître des Carmes* und die kollektive Eroberung öffentlicher Straßen und Plätze zeugt von dem starken Bedürfnis nach gesellschaftlicher Veränderung, wie auch Manfred Brauneck feststellt:

*Avignon sollte gleichsam – ‚jetzt‘ – zu einem Paradies werden, das vor allem eines zu sein versprach: eine fundamentale Gegenwelt zu der herrschenden bürgerlichen Gesellschaft, die durch Restriktionen, Tabus und Normierungen jenes exzessive Ausleben von Individualität verhindere, das die Truppe als ihre Lebensform vorspielte und auch real praktizierte.*⁶⁵

In *Paradise Now* verbalisierten die Performer*innen gesetzliche Verbote sowie gesellschaftliche Vorschriften und stellten diese damit bewusst in Frage. „Ich darf kein Marihuana rauchen! Ich darf nicht ohne Pass reisen! Ich darf meine Kleider nicht ausziehen!“, wird auf der Bühne laut deklariert und zeichnet das Bild einer restriktiven bürgerlichen Gesellschaft, die individuelle Freiheiten verunmöglicht. Zugleich wurden eben jene Vorschriften bewusst gebrochen, indem sich die Performer*innen in aller Öffentlichkeit ihrer Kleider entledigten.⁶⁶ Auch ihr Drogenkonsum war laut Zeitzeugenberichten kein Geheimnis.⁶⁷ Die Forderungen und Aktionen auf der Theaterbühne wurden somit in die Alltagsrealität transkribiert.

Dem angestrebten Überschreiten der Grenzen Agierende/Zuschauende sowie Kunst/Leben entgegensetzen sind zwei Berichte, die nicht unerwähnt bleiben sollen. Theaterkritiker und Journalist Lucien Attoun erinnert sich, dass eine junge Zuschauerin die Bühne nicht mehr verlassen und weiter an dem Spiel teilnehmen wollte. Julian Beck deutete ihr, dass die Zeit der gemeinsamen Improvisation nun vorbei sei. Da die Frau keine Anzeichen machte zu gehen, ließ er sie schließlich von zwei Bühnenarbeitern „manu militari“ wegbringen. Lucien Attoun schlussfolgert: „Sie

⁶⁵ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Band 5*. Stuttgart 2007, S. 25.

⁶⁶ Dass dies nicht nur im Rahmen der Performance geschah, verdeutlicht der Zeitzeugenbericht der damals 20-jährigen Evelyne Frizet, die mir in einem Interview von ihrer Verwunderung berichtete, als sie ein Mitglied des *Living Theatre* im Juli 1968 komplett nackt über die Rue de la République spazieren sah.

⁶⁷ Jacques Robert, zit. in: Adler, Laure/Veinstein, Alain: *40 ans de festival*. Paris 1987, S. 118. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Le Living faisait scandale: les acteurs se promenaient nus dans les rues et fumaient du hach.“]

priesen sich der Improvisation, aber das war vor allem in der Theorie!“⁶⁸ Auch die damalige Festivaladministratorin Melly Puaux berichtet, dass sich ein gewisser André Dupont, den sie als „vrai révolutionnaire“ und „vrai anarchiste“ bezeichnet, auf Aufforderung des *Living Theatre* unter die Performer*innen mischte und an der Improvisation teilnahm. Julian Beck schien damit nicht einverstanden zu sein und ließ ihn ebenfalls hinausbringen. „Sie wünschten sich Publikumsteilnahme, aber sehr gerahmt!“⁶⁹ Diese beiden Beispiele berichten von einer gewissen Diskrepanz zwischen der proklamierten und der tatsächlich gelebten Freiheit, einer der Widersprüche radikal gedachter Performativität.

Gewaltsamkeit

Die infektiöse Übertragung durch Performancekunst inhäriert – laut Krämer – Gewaltsamkeit in zweifacher Hinsicht: Dies betrifft einerseits den invasiven Charakter der Krankheitserreger, der sich andererseits in der Gewalt der Gegenmaßnahmen widerspiegelt. Das Aufbrechen etablierter Werteordnungen und Verhaltensmuster während *Paradise Now* führte zur Irritation der Zuschauer*innen, die sich entweder von dieser neuen Geisteshaltung infizieren ließen oder mit vehementer Ablehnung darauf reagierten. Am 26. Juli 1968 schrieb René Sirvin für die Zeitung *L’Aurore*: „Dieses kollektive Werk unter der Leitung von Julian Beck ist genau das Gegenteil seines Titels, eine alpträumhafte Vision der Hölle, ein verrücktes Happening, aufgeführt von rund dreißig drogenbetäubten, schmutzigen Hippies, völlig nackt abgesehen von ihren aufreizenden Mini-Bikinis.“⁷⁰ Unter dem Titel „Der Skandal muss endlich aufhören“ beklagt *La Gazette Provençale*: „Bis zwei oder drei Uhr morgens entfesseln die Schreie wilder Bestien, die von einer Bande hysterischer Menschen vorangetrieben werden, die Wut der lokalen Bevölkerung, während sich auf dem

⁶⁸ Lucien Attoun, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d’une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 72. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Ils prônaient l’improvisation mais c’était quand même surtout de la théorie !“]

⁶⁹ Melly Puaux, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d’une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 64. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Ils demandaient une participation mais bien encadrée !“]

⁷⁰ Sirvin, René: „Nouvelle agitation en Avignon ou Vilar invite Sauvageot“, in: *L’Aurore* vom 26. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Cette création collective sous la direction de Julian Beck est exactement à l’inverse de son titre une cauchemardesque vision d’enfer, un happening délirant exécuté par une trentaine de hippies drogues, sales, totalement nus, à l’exception de mini-bikinis étudiés et suggestifs.“]

Gehsteig unverschämte obszöne Szenen abspielen.“⁷¹ Zur selben Zeit erschien ein ausführlicher Artikel in *L'Express*, der die Lebens- und Arbeitsweise des *Living Theatre* wie folgt kommentierte: „Skandal, Gefängnis und der Zorn anständiger Menschen sind das tägliche Brot dieses Paares [Beck und Malina], deren spirituelle und künstlerische Abenteuer Lichtjahre von dem entfernt sind, was normalerweise in Familien und Theatern praktiziert wird.“⁷²

Die Empörung der in ihren Werten angegriffenen Bevölkerung äußerte sich unter radikalen Kleingruppen sogar in gewalttätigen Übergriffen auf Performer*innen. Am 22. Juli berichtet *Le Provençale* von erneuten Vorfällen am *Festival d'Avignon*: „Bewaffnet mit spitzen Stöcken brachen diese Fanatiker die Tür der Schule auf [*Lycée Mistral*, Unterbringung des *Living Theatre* von Mai bis Juli 1968], betraten das Gelände und versetzten einem persönlichen Freund von Julian Beck [...] einen heftigen Schlag mit einem Stock ins Gesicht.“⁷³ Die anderen Performance-Mitglieder, die soeben von der Aufführung zurückkehrten, konnten die Angreifer letztlich vertreiben.

Aus Angst vor der Infragestellung anerkannter Werte, u.a. durch das Ausstellen nackter Körper in der Öffentlichkeit, forderte die lokale Bevölkerung Avignons schließlich den Ausschluss der Performancegruppe und die Wiederherstellung gewohnter Sicherheiten. Der Bürgermeister Henri Duffaut schlug vor, die skandalbehafteten Performances von *Paradise Now* mit ihrer Inszenierung von *Antigone*, die ebenfalls Teil des Festivalprogramms 1968 war, zu ersetzen. Dieser Vorschlag wurde jedoch von Seiten des *Living Theatre* abgelehnt. Stattdessen entschieden sich diese, das Festival zu verlassen, und publizierten ein Pamphlet am 28. Juli, dem ich folgenden Ausschnitt entnehme:

⁷¹ Anonym: „Il faut que le scandale cesse“, in: *La Gazette Provençale* vom 26. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Jusqu'à 2 ou 3 heures du matin des cris de bêtes fauves poussés par une bande d'hystériques et de déséquilibrés déchainent la colère des habitants du quartier tandis que des scènes ahurissantes d'obscénité se produisent sur le trottoir.“]

⁷² Nussac, Sylvie de: „Avignon face au Living Theatre“, in: *L'Express* vom 22.-28. Juli 1968, Archives Municipales d'Avignon: 1Z72.

⁷³ Grandjean, Michèle: „Nouveaux incidents au Festival d'Avignon. Des comédiens du Living Theater attaqués. Un jeune homme tondu“, in: *Le Provençal* vom 22. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1). [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Armés de bâtons pointus, ces énergumènes ont forcé la porte du lycée, pénétré dans les locaux et asséné sur le visage d'un ami personnel de Julian Beck [...] un violent coup de bâton.“]

The time has come at last for us to begin to refuse to serve those who want the knowledge and power of art to belong to any but those who can pay for it, [...] who wish to control the life of the artist and the lives of the people.⁷⁴

Der Dokumentarfilm *Être libre* zeigt Julian Beck beim Verlesen der Abschiedsworte im Verger *Urbain V.*⁷⁵ Philippa Wehle fasst deren Reaktion wie folgt zusammen: „[They] could not perform a play about liberty in such an atmosphere of censorship.“⁷⁶ Am 29. Juli verwies die lokale Polizei die Performance-Künstler*innen von ihrer temporären Unterkunft, dem *Lycée Mistral*. Jean Vilar, der als Festivalleiter zwischen den Fronten stand, kam noch vor ihrer Abreise persönlich vorbei. Einige junge Franzos*innen folgten dem *Living Theatre* aus Begeisterung, was Melly Puaux mit einem verständnislosen „Stellen Sie sich vor, deren Eltern!“ kommentierte.⁷⁷

Unidirektionalität und Heterogenität

Abschließend scheint mir eine Betrachtung der letzten beiden von Krämer genannten Kennzeichen interessant zu sein, deren Anwendbarkeit auf das Fallbeispiel zu hinterfragen ist. Zu dem Begriff der Nichtreziprozität bzw. Unidirektionalität schreibt Krämer: „Obwohl ein beidseitiger Kontakt zwischen den Instanzen der Übertragung gegeben sein muss, ist die ansteckende Übertragung kein Wechselverhältnis, sondern einsinnig gerichtet.“⁷⁸ Von einer Übertragungsrichtung zu sprechen wäre am Beispiel des *Festival d'Avignon* 1968 jedoch zu kurz gegriffen. Nicht nur fand eine Übertragung von Mitgliedern des *Living Theatre* auf Student*innen und Künstler*innen Frankreichs statt, die vorerst nur Empfänger*innen und anschließend selbst zu Sender*innen dieser ansteckenden Geisteshaltung wurden. Ebenso sahen sich Julian Beck und Judith Malina von der im Pariser Mai 68 zelebrierten gesellschaftlichen und persönlichen Freiheit inspiriert. Deren Teilnahme an der Besetzung des Théâtre Odéon sowie der damit einhergehende Austausch mit Jean-Jacques Lebel und anderen inspirierten und bestärkten die beiden in ihren künstlerischen Ambitionen.

⁷⁴ Beck, Julian: *The Life of the Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of the People*. New York 1986, S. 43.

⁷⁵ Glasberg et al. 1968: *Être libre*, 30:29 ff.

⁷⁶ Wehle, Philippa: „Avignon, Everybody's Dream“, in: *Contemporary Theatre Review* 13/4 (2003), S. 27-41, hier: S. 34.

⁷⁷ Melly Puaux, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 65. [Übersetzung H.H., Originalwortlaut: „Imaginez leur parents !“]

⁷⁸ Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 158.

Auch der 1968 entstandene Dokumentarfilm *Être libre* veranschaulicht, wie Julian Beck den Gestus des Revolutionären in der aufgeheizten Stimmung aufgriff.⁷⁹ Somit sei hier vielmehr von einer Pluridirektionalität zu sprechen, ein gegenseitiges Anstecken und Angesteckt-Werden durch den zirkulierenden Revolutionsgeist der 68er, der unidirektionale Übertragungsverhältnisse aufbricht.

Den Begriff der Heterogenität im Ansteckungsdiskurs erläutert Krämer wie folgt: „Die Übertragung kommt in Gang zwischen äußerst differierenden Systemen, sei diese Differenz nun beschrieben als eine zwischen Eigenem und Fremdem, Gesundem und Krankem, Wirt und Parasiten, Schauspieler und Zuschauer, verfeindeten Stämmen/Familien.“⁸⁰ Hier stellt sich die Frage, ob die *enragés* des *Pariser Mai*, die am *Festival d'Avignon* und den Performances des *Living Theatre* partizipierten, nicht bereits eine ähnliche Geisteshaltung teilten und somit kaum von einer Heterogenität zwischen Ansteckenden und Angesteckten die Rede sein kann. Die Initiative des Kartenverschenkens am Premierenabend kann wiederum als Versuch verstanden werden, die Institution zu öffnen und das Publikum heterogener zu gestalten, um letztlich mit der Performance, dem Akt der kollektiven Improvisation, eine Angleichung zu erzielen.⁸¹

Jedoch scheint ein anderes Verständnis von Heterogenität in diesem Fallbeispiel naheliegender: In Avignon spalteten die radikalen Freiheits- und Gesellschaftsvisionen des *Living Theatre* die lokale Bevölkerung in Ansteckungsfreudige, die an *Paradise Now* mit Enthusiasmus partizipierten, und Ansteckungsverweigerer, die sich aus Furcht vor dem Fremden oder fehlendem Verständnis für die Sinnhaftigkeit der Aktion abgrenzten. Die von Emeline Jouve 2018 veröffentlichte Sammlung an Zeitzeugenberichten *Avignon 1968 & Le Living Theatre* veranschaulicht, dass die Uraufführung von *Paradise Now* bis heute entweder mit großer Begeisterung oder absolutem Unverständnis erinnert wird. Somit gilt es zwischen der Gruppe der Infizierten und Nicht-Infizierten zu unterscheiden, deren Erleben und Erinnern der Performance als heterogen zu beschreiben ist.

⁷⁹ Julian Beck spricht vor versammelter Menge über die gesellschaftliche Revolution und Befreiung der Arbeiterklasse. Glasberg et al. 1968: *Être libre*, 09:30 ff.

⁸⁰ Krämer 2008: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 158.

⁸¹ Auch wenn Jean Vilar sich an dieser Stelle klar dagegen aussprach – aus Sicherheitsbedenken sowie der Ungleichbehandlung zahlender Zuschauer*innen wegen –, war es in den vergangenen Jahren stets auch sein Bemühen, das *Festival d'Avignon* als *théâtre populaire* für die breite Bevölkerung zu öffnen und zu diesem Zweck ebenso kostenlose Tickets zu vergeben.

Schlusswort

Im Herbst 1968 hatte der französische Dokumentarfilm *Être libre*, der den Aufenthalt des *Living Theatre* am *Festival d'Avignon* 1968 zeigt, im Salle du Luxembourg in Paris Premiere. „Frei sein“ lautet das Credo des Films sowie der Performance-Gruppe *Living Theatre*. Sobald sich die aufgebrauchte Menge über die Leinwand wälzt und die Sprechchöre „Vilar, Béjart, Salazar“⁸² ertönen, sprang Jack Ralite im Kinosaal auf und rief laut „Vive Vilar, Vive Béjart, à bas Salazar!“ („Es lebe Vilar, es lebe Béjart, nieder mit Salazar!“), was ihm Zustimmung im Kinopublikum verschaffte.⁸³ Wenige Tage nach der Film Premiere meldete sich Julian Beck telefonisch bei Jean Vilar und forderte das Verbot des Films, da er seine Erlaubnis zu den gezeigten Bildern nicht gegeben hatte. „Verbieten?“ antwortete Vilar in seinem trockenen Humor. „Ich werde nichts verbieten. Ich bin ein Gegner der Zensur.“⁸⁴ Diese beiden Ereignisse verdeutlichen die Brisanz der Performance, da sogar die filmisch transportierte Fassung Monate später noch starke Reaktionen auslöste.

Das skandalöse Potential von *Paradise Now* am *Festival d'Avignon* 1968 besteht in zweierlei Grenzüberschreitungen: Erstens wird das Publikum im Rahmen der Performance physisch aktiv in das Erzeugen neuer Realitäten eingebunden, die zweitens gewaltsam in die Alltagswelt eindringen und deren etablierte Strukturen in Frage stellen. Die invasive Natur der unkonventionellen Geistes- und Lebenshaltung spiegelt sich in der Gewaltigkeit der Gegenmaßnahmen wider, die von empörten Leserbriefen und Zeitungsberichten bis hin zu tätlichen Übergriffen radikaler Kleingruppen reichen.

Ansteckung in *Paradise Now* ereignet sich als Vorgang einer somatischen Veränderung im kollektiven kreativen Prozess, basierend auf Improvisation und Interaktion zwischen Performer*innen und Publikum. Der dafür kreierte liminale Raum ermöglicht, alternative Sicht-, Seins- und Handlungsweisen hervorzubringen, die –

⁸² Dieser Ausruf der Protestierenden stellte den Festivaldirektor Jean Vilar und den Choreographen Maurice Béjart auf eine Stufe mit dem portugiesischen Ministerpräsidenten Antonio de Oliveira Salazar, Staatsführer der autoritären Diktatur des Estado Novo. Eine Gleichsetzung dieser drei Personen wurde als politisch uninformativ kritisiert und als schiere Beleidigung aufgefasst. Maurice Béjart selbst wurde in Portugal aufgrund seiner antifaschistischen Äußerung zur Staatsgrenze eskortiert und außer Landes verwiesen. Bereits aus diesem Grund sei eine Gleichsetzung mit Salazar absurd. (Vgl. Jack Ralite, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 93.)

⁸³ Jack Ralite, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 97.

⁸⁴ Vgl. Melly Puaux, zit. in: Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Montpellier: Deuxième Époque 2018, S. 66.

dem Bestreben der Performancegruppe nach radikaler Gesellschaftsveränderung entsprechend – durch den Ausbruch aus dem Theatergebäude auch im Alltagsleben manifest werden sollen. Die Untersuchung des Fallbeispiels im gesellschaftspolitischen Kontext der 68er zeigt darüber hinaus, dass Ansteckung im theatralen Rahmen breiter gedacht werden muss, da sich die Ereignisse nicht bloß auf den Theaterraum beschränken und eine Pluridirektionalität der Infektionsrichtung zu beobachten ist. Zudem setzt sich die Ansteckung ab dem Moment der Übertragung eigenständig fort und entzieht ihre Auswirkungen der Kontrolle der Initiierenden, wie letztlich auch am Beispiel der Filmvorführung von *Être libre* im Herbst 1968 erkenntlich wird.

Dieser Artikel ist während eines Forschungsaufenthalts in Avignon entstanden, finanziert durch ein Stipendium der französischen Regierung sowie ein Marietta-Blau Stipendium. Besonderer Dank gilt der *Ambassade de France en Autriche*, dem *Campus France*, dem Institut *Français* in Wien, dem österreichischen *Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung* (BMBWF), der *Agentur für Bildung und Internationalisierung* (OeAD), *Avignon Université*, den *Archives Municipales d'Avignon* ebenso wie der *Bibliothèque Nationale de France* und dem *Maison Jean Vilar*.

Referenzen

- Adler, Laure/Veinstein, Alain: *Avignon. 40 ans de festival*. Paris 1987.
- Anonym: „Il faut que le scandale cesse“, in: *La Gazette Provençale* vom 26. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5).
- Anonym: „Le Living Theater. ‚Avec Paradise Now nous cherchons de nouveaux moyens d’être‘“, in: *Le Provençal* vom 8. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5).
- Anonym: „Le ‚Living Theatre‘. Des anarchistes non violents qui dénoncent la civilisation et cherchent une société nouvelle“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 17. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5).
- Artaud, Antonin: „Das Theater und die Pest“, in: Ders. (Hg.): *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main 1979, S. 17-34.
- Beck, Julian: *The Life of the Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of the People*. New York 1986.
- Blanchot, Maurice: *Écrits politiques 1953-1993*. Paris 2003.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters. Band 5*. Stuttgart 2007.
- Bredeson, Kate: „In the Jungle of Cities. May ‘68 Arrives in Avignon“, in: *Theatre Symposium* 14/1 (2006), S. 77-89.
- Bredeson, Kate: „L’entrée Libre à l’Ex-théâtre de France. The Occupation of the Odéon and the Revolutionary Culture of the French Stage“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Williams, James S. (Hg.): *May 68. Rethinking France’s last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 299-315.
- Canut, Cécile: *Demain ce fut Mai. Politique sur paroles*, <https://sociolingp.hypotheses.org/411> vom 3. Februar 2019 [2011] (Zugriff am 28. Februar 2022).
- Cazals, Elsa: „La Sorbonne à Avignon. Jean Vilar remis en question. ‚Plus de théâtre de la politique‘“, in: *Le Dauphine Libéré* vom 19. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1).
- Certeau, Michel de: *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris 1994.

- Charbinat, Jean : „Avignon 1968. Le Festival de la Contestation“, Archives Municipales d’Avignon: 3W8, 1968.
- D. G.: „Improvisation sur le thème d’une interdiction préfectorale. Au Cloître des Carmes, Jean Vilar a remplacé le Living Theatre face aux manifestants“, in: *Le Dauphiné Libéré* vom 20. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1).
- Feenberg, Andrew/Freedman, Jim: *When Poetry Rules the Streets. The French May Events of 1968*. New York 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: „Zuschauen als Ansteckung“, in: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola/Dies. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, S. 35-50.
- G. M.: „Gérard Gelas se désolidarise des perturbateurs“, in : *Le Provençal* vom 20. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA- 1968(2.1).
- Gelas, Gérard: *Théâtre du Chêne Noir. Itinéraire*. Paris 1972.
- Glasberg, Jimmy et al.: *Avignon 1968. Être libre* (1968). <https://vimeo.com/215747271> (Zugriff am 28. Februar 2022).
- Grandjean, Michèle: „Nouveaux incidents au Festival d’Avignon. Des comédiens du Living Theater attaqués. Un jeune homme tondu.“ *Le Provençal* vom 22. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(2.1).
- Hamon, Hervé: *L’Esprit de Mai 68*. Paris 2018.
- Heinrich, Hanna: *Ästhetik der Autonomie. Philosophie der Performance-Kunst*. Bielefeld 2020.
- Huber, Hanna: „L’Odéon est ouvert !!! Theatrical Activism in Paris 1968 and 2021“, in: *European Journal of Theatre and Performance* (2022). http://journal.eastap.com/wp-content/uploads/sites/2/2022/06/02_EASTAP_JOURNAL_4_ESSAYS_Hanna_Huber.pdf (Zugriff am 14. Oktober 2022).
- Jouve, Emeline: *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d’une révolution*. Montpellier 2018.
- Jouve, Emeline: „Le Cloître Des Carmes, 1968. Un ‚Espace Autre‘“, in: Amo Sánchez, Antonia et al. (Hg.): *Les Carmes. Théâtre et patrimoine à Avignon*. Avignon 2019, S. 85-99.

- Jouve, Emeline: „The Living Theatre and the French 1968 Revolution. Of Political and Theatrical Crises“, in: *e-Rea* <https://journals.openedition.org/erea/6370> (Zugriff am 28. Februar 2022).
- Jurt, Joseph: „Pariser Mai 68. Symbolisches Handeln gegen eine durch und durch verwaltete Welt“, in: Friedemann Kreuder/Michael Bachmann (Hg.): *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld 2009, S. 61-76.
- Krämer, Sybille: *Medium, Bote. Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt 2008.
- Lebel, Jean-Jacques: „Notes on Political Street Theatre. Paris: 1968, 1969“, in: Cohen-Cruz, Jan (Hg.): *Radical Street Performance. An International Anthology*. London 1998, S. 179-184.
- Lerrant, Jean-Jacques: „Le public un et multiple, ode à la nuit“, in: David, Claire (Hg.): *Avignon 50 festivals*. Arles 1996, S. 63-113.
- Loyer, Emmanuelle: „The Politics of Theatre and the Theatre of Politics. From Paris to Avignon via Villeurbanne“, in: Julian Jackson/Anna-Louise Milne/James S. Williams (Hg.): *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills u.a. 2011, S. 316-324.
- Nora, Pierre: „L'événement monstre“, in: *Communications* 18/1 (1972), S. 162-172.
- Nussac, Sylvie de: „Avignon face au Living Theatre“, in: *L'Express* vom 22.-28. Juli 1968, Archives Municipales d'Avignon: 1Z72.
- P. B.: „Vilar conteste...“, in: *Nouvelles Littéraires* vom 27. Juni 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(1).
- Pellerin, Pierre-Antoine: „Theatre and Protest in 1968. An Interview with Judith Malina, Co-founder of the Living Theatre“, in: *Theatre Topics* 28/2 (2018), S. E-1-E-6.
- Ravignant, Patrick: *La Prise de l'Odéon*. Paris 1968.
- Rosenthal, Cindy: „Living on the Street. Conversations with Judith Malina and Hanon Reznikov, co-directors of the Living Theatre“, in: Cohen-Cruz, Jan (Hg.): *Radical Street Performance. An International Anthology*. London 1998, S. 150-159.
- Rumello, Joël: *Réinventer une utopie, le Off d'Avignon*. Paris 2016.

- Schechner, Richard/Malina, Judith/Beck, Julian: „Containment is the Enemy. JUDITH MALINA and JULIAN BECK interviewed by RICHARD SCHECHNER“, in: *The Drama Review* 13/3 (1969), S. 24-44.
- Sirvin, René: „Nouvelle agitation en Avignon ou Vilar invite Sauvageot“, in: *L'Aurore* vom 26. Juli 1968, Maison Jean Vilar: RPFA-1968(5).
- Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Harmondsworth 1969.
- Warstat, Matthias: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*. Paderborn 2011.
- Wehle, Philippa: „Avignon, Everybody's Dream“, in: *Contemporary Theatre Review* 13/4 (2003), S. 27-41.
- Wehrle, Annika: *Die Orte des Festival d'Avignon. Die theatrale Eroberung einer Stadt*. Marburg 2011.
- Williams, James S.: „Performing the Revolution“, in: Jackson, Julian/Milne, Anna-Louise/Williams, James S. (Hg.): *May 68. Rethinking France's last Revolution*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire und New York 2011, S. 281-297.

Hubner, Hanna: „Virale Ästhetik. Paradise Now am Festival d'Avignon 1968“, in: Oliver Maaßberg, Katharina Sturm (Hg.): *Ansteckung. Perspektiven der Kulturvirologie*. (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2024 / Vol. 11 / Ausg. 1), S. 43-67, DOI 10.21248/thewis.11.2024.136 CC BY 4.0.