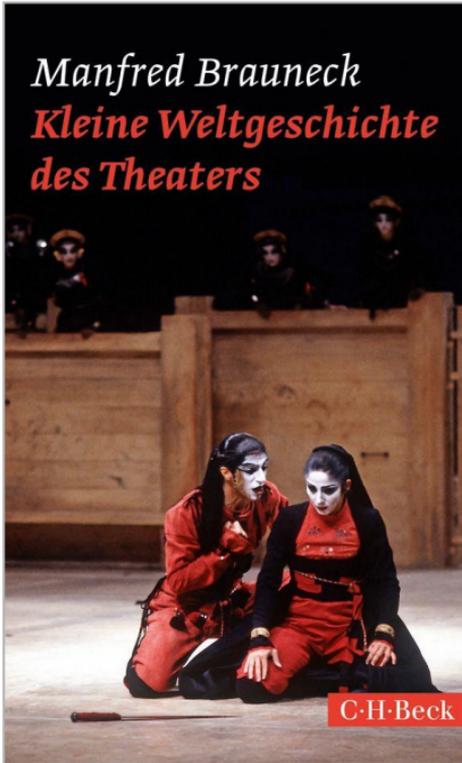


Unverkäufliche Leseprobe



**Manfred Brauneck
Kleine Weltgeschichte des Theaters**

294 Seiten mit 38 Abbildungen. Broschiert
ISBN: 978-3-406-66851-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/13675864>



Einleitung

«Die Wahrheit im Theater ist immer auf Wanderschaft.» Peter Brook:
Der leere Raum

Diese *Kleine Weltgeschichte des Theaters* ist in vier Kapitel gegliedert, denen eine Vorbemerkung vorausgeht. Das erste Kapitel behandelt die Geschichte des europäischen Theaters, die den längsten Zeitraum und eine Vielzahl nationaler Ausprägungen umfasst, weshalb diesem Kapitel auch ein deutlich größerer Umfang eingeräumt wird. Dabei werden die im Laufe der Geschichte sich entwickelnden theaterkulturellen Konstellationen – wie in den anderen Kapiteln auch – vor dem Hintergrund der allgemeinen Geschichte, der Sozial- und Kulturgeschichte behandelt. Es folgen die Kapitel über das Theater in Indien, China und Japan. Diese Länder haben in ihrer Geschichte faszinierende große Theaterkulturen mit einer Vielfalt an künstlerischen Formen hervorgebracht, ohne Kontakte zu den Theaterentwicklungen im Westen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts allerdings übernahmen auch sie Elemente des europäischen Theaters und vollzogen dessen Entwicklungen mehr oder weniger mit. Dieser Prozess führte in Indien, China und Japan zur Entstehung eines als «modern» geltenden Theaterwesens. Seitdem ist das Theaterleben dieser Länder von einem Nebeneinander ihres traditionellen und eines modernen, zeitgenössischen Theaters geprägt.

Die Vorbemerkung, die diesen Kapiteln vorausgeht, thematisiert den Umgang mit dem Theater fremder Kulturen. Es ist dies ein Aspekt, über den es in einer globalisierten Welt vermehrt nachzudenken gilt, zumal wenn es wie in diesem Buch darum

geht, ein Bild zu entwerfen, das die Geschichte des Theaters im Nebeneinander unterschiedlicher Kulturen, deren Austausch und die vielfältigen transkulturellen Rezeptionsprozesse zum Gegenstand hat.

Das Theater in Afrika, das unstrittig eine eigene Darstellung verdient hätte, wird in dieser *Kleinen Weltgeschichte des Theaters* nicht behandelt, und zwar aus einer Reihe von Gründen: Theater in Afrika stellt sich zwar in einer Vielgestaltigkeit dar, die der Vielzahl der afrikanischen Kulturen südlich der Sahara, im sogenannten Schwarzafrika, entspricht; es ist jedoch außerhalb der Ethnologie, der Afrikanistik und der Afrikawissenschaften nur in einigen Schwerpunkten aufgearbeitet (vgl. O. Okagbue 2007, 1 f.). Außerdem gibt es im Vergleich zu den Theaterkulturen Europas, Indiens, Chinas und Japans keine afrikanische Theaterkultur im Sinne eines geschichtlichen Kontinuums. Auf dem riesigen Kontinent existieren heute etwa 55 Staaten, in denen mehr als 2000 indigene Sprachen gesprochen werden, die eigene Kommunikationsräume entstehen lassen und ihre «identitätsstiftende und -bewahrende Symbolkraft» zur Geltung bringen (vgl. H.E. Wolff 2011, 195 f. u. 203). Zudem ist der nördliche Teil Afrikas überwiegend von der Kultur des Islam geprägt, der zumindest seiner Tradition nach keine eigene Theaterkultur kennt. Die Islamisierung Afrikas setzte bereits im 7. Jahrhundert ein und verschaffte der arabischen Sprache eine zentrale Bedeutung vornehmlich in den nördlichen Regionen des Kontinents. Die vielen traditionellen, ethnisch und regional geprägten Theaterkulturen in Schwarzafrika hingegen haben jeweils ihre eigene Formensprache entwickelt. Sie stellen zumeist auch essenzielle Bestandteile in Brauchtumszusammenhängen kultisch-ritueller oder profaner Provenienz dar. Diese traditionellen Theaterformen beruhen weder auf schriftlichen Spielvorlagen noch auf dem Drama als einem literarischen Genre. Dafür existieren in den indigenen afrikanischen Sprachen auch kaum adäquate Begriffe (vgl. O. Okagbue 2007, 3). Die Darbietungen manifestieren sich vielmehr als performative Ereignisse, in Tänzen, Musik und

Schaustücken aller Art, und vermitteln – neben ihrer Funktion in Kult und Brauchtum – die Dynamik eines Lebensgefühls, dessen Grundantrieb die Bewegung ist. Dabei wird zwischen Akteuren, auch wenn diese durch Masken in eine den Alltag transzendierende Sphäre versetzt sind, und dem Publikum nicht immer unterschieden. Tatsächlich ist das «Subjekt» dieser Darbietungen die Kultgemeinschaft, nicht der individuelle Tänzer.

Dieses traditionelle afrikanische Theater hat seine eigene Zeit: «heilige» Zeit im Kult oder profane Festzeit. Im Kult finden die Darbietungen zu Ehren von Göttern, Dämonen oder hochrangigen Persönlichkeiten statt wie auch zum Wohle der Gemeinschaft; den Akteuren bringen sie keinen materiellen Nutzen (vgl. O. Okagbue 2007, 3). Als rituelle Akte, die zumeist von Männern ausgeführt werden, sind diesen Aufführungen stets auch Elemente des Spektakelhaften eigen, die von der Kultgemeinschaft als «Lustbarkeit» wahrgenommen werden. Sie verlieren dadurch jedoch keineswegs ihren Ernst als kultische Handlungen. Wie Michel Leiris, der den französischen Surrealisten nahestehende Literat und Ethnologe, schreibt, scheint es in diesen theatralen Darbietungen «zwischen Spiel und Ritus ... keinen Kontinuitätsbruch zu geben» (1979, 137 f.). Da sie sich zudem exzessiv körperbetont, in den Rhythmen und den kollektiven Tanzbewegungen scheinbar «monoton» präsentieren, bieten gerade diese beiden Aspekte aus westlicher Sicht immer wieder Anlass zu ethnozentrischen Fehldeutungen. Diese beruhen offenbar auf einer «zwiespältigen Einstellung des Westens zum Körper», der durch den westlichen Zivilisationsprozess «zum Schweigen gebracht» wurde (vgl. D. Kamper u. V. Ritter 1976, 7 f.). Der Anthropologe Jean Laude weist in einem einleitenden Essay zu dem Buch *Danses d'Afrique* darauf hin, dass frühe kolonialistische Schriftstücke zwar von der Faszination berichten, die die Tänze der Afrikaner auf die europäischen Forschungsreisenden und die Missionare ausübten, ebenso aber auch von deren Erschrecken über die vermeintliche «Zügellosigkeit und entfesselte animalische Sexualität» dieser Tänze (J. Laude 1979, 7). Zudem entgeht dem westlichen Betrachter gewöhnlich, dass

die rhythmischen Bewegungen auf «Ordnung und Übereinstimmung mit der Tradition beruhen» und den Tänzern Neuerungen ebenso fremd sind wie der Wille zu persönlichem Ausdruck (vgl. S. Vogel 1980, 132 f.). Im Sinne eines falschen Evolutionsdenkens wurde dieser künstlerische Stil als «Primitivismus» bezeichnet. Neben der Kunst der afrikanischen Völker hat man darunter auch die Artefakte der ozeanischen und indianischen Völker sowie ethnischer Gruppierungen in Süd- und Mittelamerika und in Alaska subsumiert.

Unter dem Aspekt der Wirkung, die von der Kunst dieser «Naturvölker» auf die europäische Moderne ausging, fand 1984 im Museum of Modern Art in New York eine zu Recht als sensationell empfundene Ausstellung statt, die den Titel «*Primitivism* in 20th Century Art» trug. William Rubin, der die Ausstellung wissenschaftlich vorbereitet und kuratiert hat, schreibt im Katalog dazu, dass der ««Primitivismus», die Anregung des Denkens und Schaffens moderner Künstler durch die Kunst und Kultur der Naturvölker, ... zu den Schlüsselthemen der (westlichen) Kunst des 20. Jahrhunderts» gehört (W. Rubin 1984, 9). Rubin weist allerdings auch darauf hin, dass in der Diskussion dieser Wirkungsgeschichte weder in der Wissenschaft noch in den künstlerischen Diskursen eine eurozentrische Sicht überwunden sei. Bemerkenswert ist dabei auch ein ideologischer Deutungsaspekt, den sich die Autoren des Ausstellungskatalogs zu eigen gemacht haben: «Primitive Kunst», heißt es dort, «ist für viele der Ausdruck eines Seinszustands, der um viele Dimensionen in der Erfahrung von Natur, Kosmos und geistiger Welt reicher ist als jenes Verständnis von Wirklichkeit, das die ›westliche‹ Welt pflegt.» (W. Rubin 1984, 6) Auch etliche Theaterreformer im 20. Jahrhundert, die meinten, das europäische Theater sei in seinen Konventionen erstarrt, und die sich aufmachten, kulturelle Grenzen in Richtung Ferner Osten zu «überschreiten» – Reisen nach Indien schienen geradezu ein Pflichtprogramm zu sein –, begaben sich auf die Suche nach einem «reinen» Theater und nach Erfahrungen, die von jenen Zumutungen frei sind, welche die westliche Zivilisation den Menschen abverlangt.

Der Einfluss Schwarzafrikas und der anderer «Naturvölker» auf die bildende Kunst der europäischen Moderne mag weit-aus greifbarer sein als der auf das Theater Europas. Eines der wenigen Zeugnisse für ein unmittelbares Zusammenspiel traditioneller afrikanischer und ozeanischer Kunst mit dem europäischen Theater im frühen 20. Jahrhundert ist das avantgardistische Ballett *La création du monde*, das 1923 in Paris uraufgeführt wurde (vgl. M. Brauneck 2003, 63). Es war eine Produktion der *Ballets Suédois* in der Choreografie von Jean Börlin, der sich für dieses «Ballet nègre» von der Statuarik afrikanischer Skulpturen inspirieren ließ. Darius Milhaud, der die Musik komponierte, hatte in Pariser Tanzlokalen die von afrikanischen Rhythmen geprägte Jazzmusik kennengelernt und in seiner Komposition verarbeitet. Der kubistische Maler Fernand Léger schuf dazu spektakuläre Kostüme nach dem Vorbild afrikanischer Masken und ozeanischer Skulpturen, die er in Pariser Museen und Privatsammlungen studiert hatte. Dem Libretto lag eine Legende des Bantuvolks von der Erschaffung der Welt durch die afrikanischen Gottheiten Nzeme, Mebere und Nkwa zugrunde.

La création du monde war ein Projekt, das aus der Faszination der französischen Kubisten für die Kunst der «Naturvölker» entstand. Diese kam ihrem Bestreben entgegen, «die Vielgestaltigkeit der Erscheinungswelt zu vereinfachen, das Bild zu straffen, zu disziplinieren» (W. Hofmann 1974, 55). Letztlich ging es bei diesem «Ballet nègre» um einen ästhetischen Paradigmenwandel. Aus der Sicht westlicher Künstler war dies langhin die vornehmliche Motivation, sich nicht-westlichen Kulturen zuzuwenden.

Inzwischen haben im Theaterwesen einiger afrikanischer Länder, auch im Norden des Kontinents, Entwicklungen stattgefunden, in denen westeuropäische Vorbilder zur Geltung kamen, wenngleich es sich dabei um eher instabile institutionelle Strukturen handelt. Überwiegend sind diese Entwicklungen dem Einfluss westlicher Denkweisen geschuldet – zumal nach dem Erlangen der staatlichen Unabhängigkeit dieser Länder –

und stehen dort im Zusammenhang eines allgemeinen Modernisierungsprozesses. So kam es im Laufe des 20. Jahrhunderts vereinzelt auch zur Gründung von Nationaltheatern und zur Ausrichtung internationaler Festivals. Übersetzungen von Stücken westlicher Autoren, die eine Zeit lang die Theaterspielpläne in den Metropolen beherrschten, wurden schließlich abgelöst durch Stücke, die afrikanische Autoren für ihre Bühnen – anfangs auf Englisch, Französisch, seltener auf Portugiesisch, dann aber in den Landessprachen – schrieben.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist die Fixierung afrikanischer Künstler auf europäische Vorbilder offenbar von geringerer Bedeutung als der «inner-afrikanische Austausch» (R. Klett 2013, 38). Bürgerkriege und politische Unruhen zwingen die meisten afrikanischen Länder dazu, andere Prioritäten zu setzen, als den Ausbau ihres Theaterwesens voranzutreiben. Renate Klett spricht in diesem Zusammenhang vom Entstehen einer «Kultur des Marktplatzes». Gemeint ist damit eine Praxis der unmittelbaren Begegnung der Künstler anlässlich ihrer Projekte, in Ermangelung von institutionellen Strukturen, die einen derartigen Austausch ermöglichen könnten. Südafrika mag eine Ausnahme bilden, auch im Hinblick auf seine besondere geschichtliche und politische Situation. Staatliche Theaterförderung aber findet in kaum einem der afrikanischen Länder statt, zu groß sind deren soziale Probleme. Soweit Förderungsprojekte existieren, werden sie von europäischen Institutionen initiiert und finanziert. Das Internationale Theaterinstitut der UNESCO hat dabei eine wichtige Vermittlerrolle übernommen.

Modernes Theater ist in Afrika fast ausschließlich eine Einrichtung für die gebildeten Eliten, die die Sprache der einstigen Kolonialmächte beherrschen; für den Rest der Bevölkerung trifft dies allenfalls auf fünf Prozent der Menschen zu (vgl. H. E. Wolff 2011, 201). Zudem ist für die afrikanischen Gesellschaften das Theater, gar im westlichen Verständnis als Kunstform, bei der Gestaltung der Freizeit nahezu ohne Bedeutung. Joachim Fiebach resümiert in seiner Studie über das Theater in Afrika, dass selbst «die bedeutendsten Produktionen in der Regel wenig be-

achtete Randerscheinungen» bleiben (J. Fiebach 1986, 361 f.). Im Vergleich zu anderen Regionen der Welt spielen in Afrika der Ausbau des Netzes von Rundfunk- und Fernsehstationen eine weitaus größere Rolle als der Ausbau des Theaterwesens. Gleichzeitig verloren die in den afrikanischen Kulturen praktizierten animistischen Glaubensvorstellungen in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung, insbesondere bei den Jugendlichen. Diese Kulte aber bildeten traditionell die vornehmliche Sphäre theatraler Darbietungen.

Eine Geschichte des Theaters steht immer wieder vor dem Problem, inwieweit neben dem sogenannten Sprechtheater, dem Schauspiel im engeren Sinne, auch die Oper, das Ballett und der Tanz einbezogen werden sollten. Weil sich diese Bereiche in Europa längst als selbstständige Kunstformen mit eigener Geschichte und spezifischen theaterkulturellen Konventionen entwickelt haben, schließt die vorliegende *Kleine Weltgeschichte des Theaters* sie im Kapitel über das europäische Theater aus. In den außereuropäischen Kulturen, insbesondere im fernöstlichen Raum, existiert über den längsten Zeitraum ihrer Geschichte ein ausschließlich gesprochenes Theater ohnehin nicht. Im traditionellen Theater dieser Regionen ist das gesprochene Wort nur ein Element unter anderen, keineswegs das wesentlichste; zudem ist es integriert in ein komplexes kodifiziertes Darstellungssystem mit Tanz und Musik.

Eine unverzichtbare Grundlage dieser *Kleinen Weltgeschichte des Theaters* waren die zahlreichen kultur- und theaterwissenschaftlichen Forschungsarbeiten, die bislang vor allem zu Teilbereichen geleistet wurden. Allen Autoren dieser Studien gilt mein herzlicher Dank; insbesondere Heike Moser (Universität Tübingen), der ich wesentliche Informationen zum traditionellen Theater in Indien zu verdanken habe. Für mich war die Beschäftigung mit dem außereuropäischen Theater ein Anknüpfen an Studien, die ich in meiner Anfangszeit an der Universität Hamburg betrieben habe, bevor das europäische Theater dann für viele Jahre im Mittelpunkt meiner Arbeiten stand. Bewusst ist mir freilich auch, dass es ein riskantes Unternehmen ist, auf

so begrenztem Raum ein so großes und komplexes Thema anzugehen. Es mussten unweigerlich Schwerpunkte gesetzt und zahlreiche Aspekte ausgelassen werden. Umso größeren Dank schulde ich dem Verlag C.H.Beck dafür, dass er diese *Kleine Weltgeschichte des Theaters* herausbringt. Stefanie Hölscher, die das Buch als Lektorin betreut hat, war die erste kritische Leserin des Manuskripts. Ihr verdanke ich viele nützliche Hinweise, die das Buch für den Leser übersichtlicher gemacht haben. Die Schreibarbeiten hat Alissa Brauneck mit großer Sorgfalt übernommen und mir bei Recherchen und bei der Auswahl der Abbildungen geholfen. Ihr gilt mein ganz besonderer Dank. Ihr ist dieses Buch auch gewidmet.

Hamburg, im März 2014

Manfred Brauneck



Über den Umgang mit dem Theater fremder Kulturen

Eine Vorbemerkung aus europäischer Sicht

«Wir erleben gerade die Schlussphase des 500-jährigen Aufstiegs des Abendlandes.» Niall Ferguson: Der Westen und der Rest der Welt

«Neue Ideen werden auch im 21. Jahrhundert aus dem Westen kommen müssen.» Ai Weiwei

In diesem Buch wird der Leser sowohl über das europäische Theater informiert, über das der eigenen Kultur und dessen Geschichte, als auch über das traditionelle wie das zeitgenössische Theater fremder Kulturen. Dabei wird er Figuren begegnen, die ihm mehr oder weniger vertraut sind; er wird aber auch von dramatischen Geschehnissen lesen, die ihm fremd sind, vor allem wenn sie in einem System theatraler Formen und ästhetischer Regularien erzählt werden, das sich in gänzlich anderen kulturellen Zusammenhängen als den europäischen entwickelt hat. Der Leser wird dabei der Versuchung widerstehen müssen, im Vertrauten das Bedeutendere zu sehen, in den Manifestationen der eigenen Kultur gar ein Universelles zu vermuten oder dem europäischen Traum von kultureller Dominanz nachzuhängen.

Der Schwerpunkt unserer Darstellung liegt, wie schon erwähnt, auf den Theaterkulturen Europas, Indiens, Chinas und Japans. Diese Kulturen haben sich über Jahrhunderte hinweg in großer Eigenständigkeit entwickelt, haben eigene Themen und ihre eigene Formensprache ausgebildet, haben sich allerdings nie gänzlich nach außen hin abgeschlossen. Ihnen ist eine Inte-

grationskraft eigen, die für ihre Gesellschaften, mitunter auch für regionale Gruppen, ein Bewusstsein kultureller Identität zu schaffen in der Lage ist. Dabei haben sich die traditionellen nicht-westlichen Theaterkulturen über den weitaus längsten Zeitraum ihrer Geschichte ohne Kontakt zum Westen, freilich in permanentem Austausch und der Vermischung mit den Kulturen in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft entwickelt. Sie bewahren ihre Traditionen bis heute, wenngleich die Tendenz zu deren Marginalisierung unübersehbar ist. Dieses außereuropäische Theater hat jedoch seit Mitte des 19. Jahrhunderts und vor allem im 20. Jahrhundert Entwicklungen europäischen Ursprungs mit vollzogen, die es näher an die Lebensrealität der Menschen herangeführt, aber auch aus den Bindungen von Kult und Ritus gelöst haben, die für die längste Zeit seiner Geschichte nie infrage standen.

Umgekehrt öffnete sich Europas Theater, mehr noch die bildenden Künste und der Tanz, etwa zur selben Zeit außereuropäischen Einflüssen, deutlich später als andere kulturelle Bereiche, in denen Austausch und Handel schon seit Jahrhunderten florierten. So entdeckten westliche Künstler erst Ende des 19. Jahrhunderts das traditionelle Theater des Fernen Ostens und die Kunst der sogenannten Naturvölker. In der Auseinandersetzung mit diesen Kulturen suchten sie neue Inspirationen für ihre Arbeit, zumal dann, wenn sie meinten, dass die eigene Tradition in ihren Konventionen erstarrt sei. Eine markante Position in der Rezeption des fernöstlichen Theaters vertrat der englische Regisseur und Theaterreformer Edward Gordon Craig (vgl. M. Brauneck 2009, 163 u. 209 f.), der seine Bewunderung für das «Theater der Tempel», wie er das japanische Theater nannte, in eine fundamentale Kritik an der europäischen Schauspielkunst ummünzte: Dieses «andere» Theater – so Craig – sei Theater aus dem «Geiste des Tanzes»; vor allem sei es unpsychologisches Theater, das noch die Kraft des Mythos erfahren lasse und dessen Künstler nicht «besessen (sein) ... von der Idee der Selbstdarstellung». Mit der Rede von der «Übermarionette» beschrieb Craig diese vermeintlich «reineren» Schauspielkunst.

Drei Jahrzehnte später trieb der französische Surrealist Antonin Artaud die Kritik am europäischen Theater auf die Spitze. In seinem Essay *Das balinesische Theater* (1931) berichtet er von den Auftritten einer balinesischen Tanztheatertruppe, die er anlässlich einer Kolonialausstellung in Paris erlebt hatte. Deren Darbietungen waren für Artaud der Inbegriff eines Theaters, das auf einer «Sprache der Körper beruhe ... und nicht mehr auf Wörtern». Es sei ein «Theater der lebendigen Hieroglyphen ... (das den Schauspieler) erschreckend entpersonalisiere ... und den Menschen wieder mit dem Universum versöhne» würde – Metaphysik also statt Psychologie, Abstraktion statt Realismus. Vor allem seien in diesem Theater, so Artaud, authentische Erfahrungen nicht mehr durch die «Meisterwerke» der europäischen Dramatik verstellt. *Schluss mit den Meisterwerken!*, lautete dementsprechend der Titel eines der radikalen Statements von Artaud (vgl. M. Brauneck 2009, 417 f.).

So eklektizistisch diese Argumentation auch gewesen sein mag, so war sie doch richtungsweisend für die in den 1960er und 1970er Jahren im Westen aufkommende Theaterrebellion, deren Aktivisten nicht nur das Theater von Grund auf verändern wollten, sondern auch das Zivilisationsgefüge europäischer und US-amerikanischer Provenienz infrage stellten. Diese Bewegung, die sich frei und unabhängig wähnte, setzte eine Zäsur in der neueren Geschichte des europäischen Theaters. In ihrem ideologischen Umfeld schienen Grenzüberschreitungen nicht nur freiere Lebensentwürfe zu ermöglichen – die Überschreitung kultureller Grenzen, vornehmlich in Richtung Indien und Japan, versprach neue künstlerische, vor allem «authentische» Erfahrungen. Dabei ging es auch darum, die europäische Schauspielkunst «aufzufrischen», wie die französische Regisseurin Ariane Mnouchkine die Intentionen ihrer Auseinandersetzung mit dem traditionellen «orientalischen» Theater bezeichnete.

Für die bildende Kunst der europäischen Moderne im frühen 20. Jahrhundert war die Auseinandersetzung mit den Artefak-

ten der traditionellen Kulturen Afrikas und Ozeaniens von vergleichbarer Bedeutung. Sie stand an einer Epochenschwelle, die von den Künstlern als «schöpferische Befreiung» (W. Hofmann 1974, 3) von dem jahrhundertlang geltenden Nachahmungspostulat erfahren wurde, als Entdeckung der Autonomie der Zeichen in der Kunst. Ein Thema für sich ist die enorme «afrikanische Präsenz» (vgl. H. E. Wolff 2011, 193) in der populären Musikkultur des 20. und 21. Jahrhunderts.

So ist Theaterkultur ein dialektischer Prozess von Traditionsbewahrung und permanenter Veränderung, von transkulturellen Vermischungen, insbesondere im 20. Jahrhundert. Das Theater setzt sich jedoch auch zu den politischen, sozialen und mentalitätsgeschichtlichen Entwicklungen der jeweiligen Gesellschaften in Bezug. Es kann diese kritisch reflektieren, muss sich ihnen aber auch anpassen. Denn letztlich ist das Theater geprägt, ja abhängig von den kulturellen und sozialen Kontexten, in denen es produziert und rezipiert wird. Nur zu oft setzen sich sozialgeschichtliche oder ökonomische Prozesse mit großer Dynamik durch und führen zu gravierenden Veränderungen des kulturellen Wertegefüges von Gesellschaften und Staaten. Demgegenüber ist die Widerstandskraft des Theaters begrenzt. So vollzieht sich seit Ende des 20. Jahrhunderts auch in einigen westlichen Ländern ein politisch offenbar gewollter Abbau traditioneller Kultur- und Bildungswerte, der als vermeintlich notwendige Anpassung an die Erfordernisse der ökonomischen und technologischen Globalisierung legitimiert zu sein scheint. Auch hat das Theater in dieser Periode bei einer seiner wesentlichen Funktionen, als Unterhaltungseinrichtung nämlich, offensichtlich an Boden verloren. Film, Fernsehen und die elektronischen Medien haben dazu beigetragen, es weltweit zu marginalisieren. Der Paradigmenwechsel im Kultur- und Bildungsgefüge, der das Theater als kulturelle Institution von hoher traditioneller Prägung besonders trifft, ist offenbar auch geschürt von einer im Westen aufgekommenen panischen Angst, die lange als selbstverständlich hingegenommene Hegemonie über den «Rest der Welt» – samt einer entsprechenden Hierarchisie-

rung der Kulturen – zu verlieren und von der Dynamik globaler Entwicklungen ausgeschlossen zu werden.

Als eine Art Reaktion darauf zieht heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, die Geschichte mit ihren regionalen und nationalen Ursprüngeerzählungen das öffentliche wie das wissenschaftliche Interesse in besonderer Weise auf sich. Geschichte wird dabei freilich eher als Material begriffen, weniger aus dem Blickwinkel gestaltender Teilhabe. Geschichte wird sozusagen «re-enacted», anscheinend mit der Vorstellung, dass man auf diese Weise in einer – aus der Perspektive europäischer Geschichtskonstrukte – unüberschaubar gewordenen Welt nationale oder regionale Identitäten bewahren könne. Einer der Auslöser dafür war die plötzliche und als bedrohlich empfundene Nähe des «Fremden» in der Sphäre der Ökonomie, der ostasiatischen Wirtschaftsmächte mit China an der Spitze. Deren Aufstieg schien Anlass für kulturpessimistische Hypothesen hinsichtlich der künftigen Verbindlichkeit des kulturellen Wertekanons des «alten» Europa zu geben. So meinte etwa der britische Historiker Niall Ferguson, Autor des Buches *Der Westen und der Rest der Welt* (2011, 5), dass wir «gerade die Schlussphase des 500-jährigen Aufstiegs des Abendlandes» erleben würden. Prominente Deuter des Verlaufs der Weltgeschichte sprechen gar von der «eindeutig bevorstehenden Gefahr der Marginalisierung der europäischen Kultur», wie es der frühere deutsche Bundeskanzler Helmut Schmidt 2012 in einer Rede in Berlin formulierte.

Während also im Westen die Gefahr einer Marginalisierung heraufbeschworen und ein geradezu apokalyptisches Szenarium entworfen wird, werden gleichzeitig Sophokles' *Antigone*, Euripides' *Bakchen*, Shakespeares *Macbeth*, Ibsens *Nora* oder die politischen Stücke von Bertolt Brecht in Indien, China und Japan, in Afrika und Lateinamerika weiterhin aufgeführt. Von Habib Tanvir (1923–2009), einem der großen indischen Regisseure und Theaterpolitiker, stammt der Satz: «To be more Brechtian is to be more Indian.» Die Werke der europäischen Klassiker und moderner westlicher Autoren werden in diesen

Ländern neu interpretiert, zu den aktuellen Erfahrungen der Menschen dort in Bezug gesetzt und in deren Sprache wie in den Bildern ihrer Traditionen angeeignet. Auch haben sich die Kraft und die Attraktivität des westlichen Theatermodells in vielen Teilen der Welt durchgesetzt, woraus in unterschiedlichen kulturellen Kontexten neue theatrale Formen entstanden sind. Wenn aber die Inszenierung eines Dramas von Shakespeare in Indien oder Japan «gelingt», dann ist dies weniger einem vermeintlichen Universalismus des Œuvres dieses großen europäischen Dramatikers geschuldet als vielmehr der Transformation, die aus den Erfahrungen vor Ort heraus geleistet wurde. Vermutlich sind Shakespeares Werke in anderen kulturellen Kontexten auch weniger «verbraucht» als im westlichen Kulturbetrieb.

Im 20. Jahrhundert kam es in zahlreichen nicht-westlichen Ländern in der Folge derartiger Rezeptionsprozesse zu einer Neupositionierung von Kunst und Theater im öffentlichen Leben. Diese konnten nun als gesellschaftskritische, gar politische Institutionen beansprucht werden. Für das Theater entstanden dadurch aber auch Konfliktfelder zwischen den Künstlern und den jeweiligen staatlichen Machthabern, wie sie nach traditionellem Verständnis im kulturellen Leben dieser Länder bis dahin kaum existierten. Denn Gegenstand des traditionellen Theaters waren nicht die aktuelle Lebenswelt der Menschen, geschweige denn die sozialen und politischen Verhältnisse.

In der künstlerischen Praxis wie in den meisten kulturtheoretischen Diskursen ist eine starre Abgrenzung oder gar eine Hierarchisierung der Kulturen längst obsolet geworden. «Interkulturalität» und «Transkulturalität» – Begriffe, die kontroverse kulturkritische Diskussionen ausgelöst haben (vgl. E. Fischer-Lichte 1999; R. Bharucha 1990 u. 2000; V. Dalmia 2006, 283 ff. u. a., W. Welsch 2010 u. 2012) – sind heute selbstverständliche Positionen in der kultur- und theaterwissenschaftlichen Forschung.

Wem also «gehören» die Werke von Sophokles, Shakespeare, Goethe oder Brecht? Wem «gehört» das japanische *Nō*-Theater oder das *Kabuki*? Dass Shakespeares Dramen durch das politi-

sche und weltanschauliche Spannungsgefüge des elisabethanischen England, das *Nō*-Theater durch die Spiritualität des Zen-Buddhismus geprägt sind, dass diese Werke ihre historischen und weltanschaulichen Entstehungsbedingungen widerspiegeln und ihre Schöpfer daraus wesentliche Inspirationen gewonnen haben, steht zur «Weltbürgerschaft» des Theaters keineswegs im Widerspruch. Unstrittig ist aber auch, dass die von Europas Theaterkultur im späten 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgehenden Impulse das Theater nicht-westlicher Länder verändert haben. Der komplexe Prozess der Modernisierung ist in der Geschichte dieser Staaten ein irreversibles Faktum. Dieser Prozess hat das Theater und das gesamte kulturelle Gefüge gleichermaßen verändert wie die Auseinandersetzung dieser Länder mit der Geschichte ihrer ebenso vom Westen ausgehenden Kolonialisierung. In China hat zudem die kommunistische Revolution in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts alle Bereiche des gesellschaftlichen und politischen Lebens grundlegend umgeformt.

Festzuhalten ist allerdings auch, dass die traditionellen nicht-westlichen Kulturen – sowohl die der sogenannten Naturvölker als auch die Theaterkulturen des Fernen Ostens – für westliche Künstler kein Reservoir ästhetischer Formen darstellen, keine «Vorratskammer» sind, wie Wassily Kandinsky (1965, 143) sie bezeichnet hat, aus der sie sich je nach Interessenlage bedienen können. Diese Theaterkulturen sind historisch gewachsene Gebilde, die das Verhältnis von Traditionsbewahrung und Modernisierung, von Mythos und Aufklärung in eigener Weise zur Geltung bringen. Traditionelle und moderne, westlich geprägte Theaterformen befruchten sich oft gegenseitig. Ohnehin sind heute ästhetische Standards, Erzählweisen und Leitbilder der westlichen Welt über Film, Fernsehen und das Internet weltweit verbreitet. Für diese Entwicklung ist das Theater freilich kaum von Bedeutung.

Was Europas Theater betrifft, so kam es über den gesamten Zeitraum seiner Geschichte zu stilistischen Brüchen und permanenten Veränderungen; von Epoche zu Epoche musste es sich

gleichsam neu erfinden. Aus der klassischen Zeit des Theaters der Athener Polis und der Zeit des Hellenismus haben sich die imposanten Ruinen einiger Theaterbauten erhalten. Einige davon sind heute aufwendig restauriert und werden als Kulturdenkmäler gepflegt, manche sogar wieder bespielt. Von den Werken der Dramatiker des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist allerdings nur ein Bruchteil überliefert; einige Tragödien – weit weniger Komödien – werden bis heute aufgeführt. So löste das Theater jeder Epoche das der vorausgehenden ab, setzte neue Akzente, griff neue Themen auf, nutzte seine spezifischen Bühnentechnischen Erfindungen und entwickelte seine eigene Ästhetik. Zumeist gingen die Veränderungen des Theaters einher mit den politischen und sozialen Entwicklungen in den jeweiligen Ländern. Mitunter folgten sie auch politischen Opportunitäten und den künstlerischen Vorlieben absolutistischer Souveräne. Dieses besondere Verhältnis zur Sphäre des Politischen, die das Theater stets kritisch begleitet, der es jedoch auch immer wieder zu Diensten war, ist ein wesentliches Merkmal des europäischen Theaters und unterscheidet dieses vom traditionellen Theater anderer Kulturen grundlegend. Bis ins frühe 21. Jahrhundert hat sich in Europa der Glaube an die Kraft des Theaters erhalten, zur Stabilisierung oder Infragestellung weltanschaulich und politisch geprägter Gesellschaftsbilder beizutragen. Eine Forderung wie die Friedrich Schillers, die «Schaubühne» solle eine «moralische Anstalt» sein und den Mächtigen der Welt einen Spiegel vorhalten, wäre hingegen in keiner traditionellen Theaterkultur des Fernen Ostens oder Afrikas denkbar gewesen. Erst die Rezeption europäischer Theaterkonventionen erschloss dem Theater auch in diesen Ländern die Möglichkeit, ein öffentliches Forum zu sein, von dem aus ein kritischer Blick auf die aktuellen gesellschaftlichen Verhältnisse geworfen werden kann, eine Institution, die in der Lage ist, «Gegenwelten» (J. Flimm) zu entwerfen.

Eine gegenüber der Gesamtproduktion der Werke, die in Europa für das Theater geschrieben wurden, verschwindend kleine Anzahl von Dramatikern hat sich über die Jahrhunderte

hinweg beinahe weltweit als «Klassiker» etabliert. Für Europa scheinen die Bewahrung und die künstlerische Pflege eines «klassischen Erbes» bis heute eine gewisse kulturelle Identität zu verbürgen. Eine Zäsur in der europäischen Theaterkultur zeichnete sich seit den 1960er und 1970er Jahren mit dem Aufkommen einer «unabhängigen» Theaterbewegung ab, die in ihrem Selbstverständnis und ihren Arbeitsweisen mit vielen Konventionen brach, neue theaterkulturelle und -ästhetische Dimensionen erschloss, sich Experimenten nach allen Richtungen hin öffnete und im Grenzbereich zur bildenden Kunst neue Formen entwickelte; Theater gar neu definierte.

Die eigentliche Faszination des Theaters leitet sich – unabhängig von allen geschichtlichen Ausformungen – von einer elementaren Spielfreude und einem ebenso elementaren Vergnügen am Zuschauen her. Beides gehört zur emotionalen Konstitution und zu den kommunikativen Fähigkeiten des Menschen; es scheint geradezu eine anthropologische Konstante zu sein, ein Teil der *Conditio humana*. Seit Menschen in Gemeinschaften zusammenleben, spielen sie Theater. Sie verständigen sich darauf, dass die einen spielen, nicht sie selbst zu sein, sondern ein König, Hamlet oder Nora, ein Löwe oder gar ein Dämon, und dass die anderen ihnen dabei zuschauen, am Ende vielleicht applaudieren. Diese Vereinbarung ist die kommunikative Voraussetzung für das Theater: Es gibt keines, wenn keiner spielt, aber auch keines, wenn keiner zuschaut. Zu der Vereinbarung gehört, dass beiden Seiten der illusionäre Charakter des Vorgangs auf der Bühne oder an anderen Orten bewusst ist. Dass dieser Schein-Charakter des Nur-Gespielten nicht immer durchschaut und die Distanz, die das Theater als solches kennzeichnet, zuweilen «überspielt» wird, ändert nichts an dieser kommunikativen Grundstruktur. Diese gilt auch für neuere Entwicklungen im sogenannten performativen Theater.

Seinen Ursprung hat das Theater vermutlich in religiösen oder kultischen Praktiken. Für diese frühe Zeit ist von einem in allen Weltregionen existierenden Schamanismus auszugehen.

Dabei handelt es sich allerdings um eine spirituelle Sphäre, deren wissenschaftlich einigermaßen gesicherte Rekonstruktion nur begrenzt möglich ist und die auch nicht Gegenstand theaterhistorischer Forschung sein kann. Dies gilt durchaus auch für die Frühgeschichte des europäischen Theaters. Der Mythos des Dionysos – ursprünglich ein aus dem Barbarenland stammender «fremder» Gott – wird als Ursprungsmythos des europäischen Theaters in Anspruch genommen. So ist, was das Theater betrifft, auch im Ursprung des Eigenen Fremdes gegenwärtig, wenngleich dieses in der unmittelbaren Wahrnehmung nicht mehr präsent ist.

Die Fremdheit des Fremden sollte jedoch, wo immer man ihr begegnet, zumal in der Auseinandersetzung mit fremden Traditionen und Kulturen, respektiert werden. Nur dann vermag diese Erfahrung auch das eigene Lebensverständnis zu erweitern. In der Begegnung mit dem Fremden ist dieser Aspekt der wichtigste Gegenwartsbezug, besonders in der heutigen globalisierten Welt, in der sich die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem zunehmend verwischen. Immer wieder aber wird die Fremdheit des Anderen in Begrifflichkeiten gefasst oder mit Phantasien besetzt, die sie der eigenen Vorstellungswelt einzuverleiben versuchen. Im Hinblick auf die sogenannten Naturvölker ist der Mythos vom «Wilden» ein Produkt solcher Phantasien, ebenso wie das Etikett des «Primitivismus» für die künstlerischen Arbeiten dieser Völker. Nur zu oft wird dabei das Ästhetische als Ausdruck ethnischer oder gar exotischer Eigenart interpretiert.

Auch Versuche im zeitgenössischen Theater, dem Handeln und der Konstitution tragischer Figuren wie Medea oder Antigone psychologische Plausibilität zu unterstellen, verkürzen in fataler Weise das Wesen dieser «fremden», dem Mythos zugehörigen Gestalten. Medeas Raserei ist für den heutigen Zuschauer so wenig zu «verstehen» wie ihr spektakulärer Abgang auf dem Wagen des Sonnengotts. Geht es in der antiken Tragödie doch vielmehr um das Erschrecken vor einer anonymen, unbegriffenen Gewalt als um Verstehen.

Eine prinzipielle Schwierigkeit im Verständnis traditioneller nicht-westlicher Theaterkulturen besteht – aus westlicher, «aufgeklärter» Sicht – vor allem darin, dass sich deren Grundlagen weder in die Realitätskonstrukte noch in die Psychologie westlicher Provenienz einfügen. Sie lassen sich nicht, wie Jean Laude es formuliert hat, interpretieren, «ohne das zu verlieren, was ihre Originalität ausmacht: Gegensätzliche Begriffe wie religiös und weltlich, heilig und profan können hier nicht angewandt werden. Solche (Gegensätze) existieren nur in einem dualistischen Weltbild» wie dem westlichen (J. Laude 1979, 9). Was der Anthropologe hier für die Kultur Schwarzafrikas anmerkt, gilt generell für die Vorstellungswelten traditioneller Kulturen, auch für deren Theater. Grenzüberschreitungen, wie sie von der frühen Avantgarde des 20. Jahrhunderts gefordert wurden und seit den 1970er Jahren wieder en vogue sind, fanden und finden überwiegend in einer den westlichen Interessen mehr oder weniger folgenden Intention statt. Selbst die große New Yorker Ausstellung von 1984, «*Primitivism*» in *20th Century Art*, hatte ausschließlich den Zweck, die Wirkung der Kunst der «Naturvölker» auf die westeuropäische Moderne aufzuzeigen. Auch Picasso verlieh zweien der Frauen seines berühmten Gemäldes *Les Femmes d'Alger* die Gesichter afrikanischer Masken und sah sich später einem Plagiatsvorwurf ausgesetzt. Ganz offensichtlich stand das Interesse für afrikanische und ozeanische Kunst in den Jahren um 1900 im Zusammenhang mit der zu dieser Zeit enorm expandierenden Kolonialpolitik der westlichen Großmächte. Zugleich war dies freilich auch die Zeit der «entscheidenden Entdeckung ..., die der Malerei die Schaffung erfundener Zeichen erlaubte», wie es Henry Kahnweiler formulierte, einer der ersten großen «Erklärer» der modernen Malerei.

Auch eine Weltgeschichte des Theaters wird für viele Regionen der Welt die gewaltsame, kriegerische Geschichte des Kolonialismus zu berücksichtigen haben, ebenso die Geschichte der christlichen Missionierung dieser Länder und die eines Imperialismus, der nicht nur politische und ökonomische Interessen,

sondern auch westliche zivilisatorische und kulturelle Standards durchzusetzen suchte. So mag es verständlich sein, dass sich längst auch Kritiker der sogenannten Interkulturalität zu Wort gemeldet haben. Sie sehen in der Aneignung von Elementen fremder Theaterkulturen eine «Fortführung des westlichen Imperialismus», gar eine Form «kulturellen Kolonialismus». «Westliche Kultur», so lautet eine These dieser Kritiker, «bedient sich in freibeuterischer Weise in anderen Kulturen mit dem, was sie gerade nötig zu haben vermeint» (vgl. M. König 1996, 124). Das mag polemisch formuliert sein, dennoch kommt die Motivation westlicher Theatererneuerer im 20. Jahrhundert dieser Einstellung durchaus nahe. Der indische Dramaturg und Kulturkritiker Rustom Bharucha weist deswegen darauf hin, dass sich das Interesse westlicher Theatermacher nahezu ausschließlich auf das durch seine spirituelle Dimension scheinbar «geheiligte» traditionelle Theater der nicht-westlichen Länder richtet, als Ort vermeintlich «alter Weisheiten» (R. Bharucha 1990, 40f.). Weitaus geringer – so Bharucha – sei das Interesse des Westens, sich mit dem zeitgenössischen Theater dieser Länder zu befassen oder gar mit der dort geführten Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe, das diese Kulturen bis heute belastet. Bei transkulturellen Projekten, die sich Theaterformen zuwenden, welchen ihre rituellen Ursprünge noch anhaften, bringe die Transformation in eine profane Sphäre zusätzliche Probleme: Zu befürchten sei vielmehr, dass durch eine «Auflösung der Grenzen von außen ... eine Universalisierung der Kunstpraxis» stattfindet und Bestrebungen von Gesellschaften der «Dritten Welt» gestört werden könnten, sich eine «eigene kulturelle Identität zu schaffen». Dabei würden diese Gesellschaften auch einen Teil ihres Selbstbehauptungs- und Widerstandspotenzials verlieren. Derartige Rückwirkungen befürchtet Bharucha vor allem dann, wenn Elemente traditioneller Theaterformen im westlichen Theater lediglich als Stilelemente übernommen und dadurch dekontextualisiert werden. Zudem kann es durch «deren Vervielfältigung und Desakralisierung bei der Transferierung in den westlichen Kontext ... zu einem Sinn-

verlust dieser Theaterformen in deren Ursprungskultur kommen». Der Umgang mit Elementen fremder Kulturen sei folglich stets auch eine «ethische Frage» (vgl. M. König 1996, 125).

In der künstlerischen Sphäre der westlichen Welt sind Begegnung und Austausch mit außereuropäischen Kulturen durchaus etabliert, in Form von künstlerischen Projekten wie auch in der theoretischen Reflexion des Umgangs mit diesen Kulturen. Das Internationale Theaterinstitut, eine Institution der UNESCO, organisiert weltweit Kooperationen über ein Netzwerk nationaler Institute und Projekte einzelner Künstler. Mitte der 1990er Jahre wurde beim Festival d'Avignon, Europas bedeutendstem Theaterfestival, auch außereuropäisches Theater als ein besonderer Schwerpunkt ins Programm aufgenommen. 1994 machten das traditionelle und das zeitgenössische japanische Theater den Anfang. Festivals, die ähnliche Ziele verfolgen, finden heute in zahlreichen Ländern und Kontinenten statt. Museen und Institutionen, die im Westen ein Bild von den «Kulturen der Welt» vermitteln, schießen wie Pilze aus dem Boden.

Im Umgang mit den künstlerischen Manifestationen anderer Kulturen wird zwar eine zunächst nur schwer überbrückbare Fremdheit wahrgenommen, die keineswegs durch Begriffe wie «Primitivismus» oder «Exotismus» verstellt werden sollte. Zugleich aber erfährt der Rezipient dabei eine die eigenen Erfahrungen transzendierende, wenn auch irritierende Nähe. Diese Dialektik in der Wahrnehmung des Fremden gilt ebenso für die Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit und der Heterogenität der eigenen Kultur, nicht nur von Kunst und Theater. Deren Aneignung stellt mitunter eine nicht minder große Herausforderung dar, zumal das aus heutiger Sicht Befremdliche als zum Eigenen gehörend begriffen und letztlich akzeptiert werden muss. Auch in dieser Weise, als Fremdes (nicht nur als Vergangenes) und Eigenes zugleich, ist Geschichte mit allen ihren Ungleichzeitigkeiten in der Gegenwart präsent. Welchem heutigen Betrachter ist etwa die Ikonographie eines mittelalterlichen Kunstwerks noch verständlich? So konfrontieren auch die Mu-

seen ihre Besucher mit jenen Zumutungen, die große Kunst aller Zeiten und aller Kulturen an ihre Betrachter stellt. Vermutlich liegt darin gar ihre eigentliche Aufgabe. Das Fremde im Eigenen wahrzunehmen – dieser Gedanke ließe sich in viele Richtungen weiterführen. Auch darin liegen Sinn und Zweck der Auseinandersetzung mit dem traditionellen wie mit dem zeitgenössischen Theater anderer Kulturen.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de