

Aus:

CHRISTINE REGUS

Interkulturelles Theater zu Beginn

des 21. Jahrhunderts

Ästhetik – Politik – Postkolonialismus

Dezember 2008, 296 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1055-0

Das Theater, seit jeher von interkulturellem Austausch geprägt, ist nicht bloß eine Kunstform: Es hat stets auch eine politische Dimension. Umso mehr erstaunt es, dass die Wissenschaft über Jahre interkulturelles Theater kaum beachtet hat – trotz der Diskussionen interkultureller Probleme im Zeitalter der Globalisierung.

Hier eröffnet sich ein Feld für kultur- und theaterwissenschaftliche Reflexion, das neuer Ansätze bedarf – vor allem für das Verhältnis von Ästhetischem und Politischem. Während das Politische oft in den Stoffen einer Aufführung gesehen wird, weist dieses Buch nach, dass das Ästhetische im interkulturellen Theater immer zugleich das Politische ist. Es beschreibt aktuelle Formen der Verflechtung differenter Theaterkulturen aus Asien, Süd- und Nordamerika und entwickelt dabei die theoretischen Grundzüge einer postkolonialen Ästhetik interkulturellen Theaters.

Christine Regus (Dr. phil.) studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Soziologie. Sie ist Pressesprecherin des Goethe-Instituts und lebt in Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1055/ts1055.php

INHALT

Einleitung

9

THEORIE INTERKULTURELLEN THEATERS

Ausgangspunkt, Kontext, Begriffsbestimmung

17

Ong Keng Sens *Lear*: Eine neue Form interkulturellen Theaters

20

Interkulturelles Theater in der Wissenschaft

26

Begriffsbestimmung

33

Zur politischen und historischen Dimension interkulturellen Theaters

45

Kolonialismus als historische Rahmenbedingung

46

Ausbeutung des Fremden: Postkoloniale Kritik

59

Interkulturelles Theater als politisches Theater

89

Ästhetische Aspekte interkulturellen Theaters und ihre methodischen Konsequenzen

94

Anknüpfungspunkte in der Theaterwissenschaft

95

Die spezifische Herausforderung: Das Performative als das Andere

97

INTERKULTURELLES THEATER HEUTE: BEISPIELE

ZUR PERFORMATIVITÄT VON IDENTITÄT - *Searching for Home*

	113
Die Inszenierung <i>Searching for Home</i> von Ralph Lemon	114
Theater in Schwarz/Weiß – Kulturelle Repräsentationspolitik	117
Zur performativen Konstitution von Identität	136
Nach der Vermessung der Welt: Zur Performativität von Raum	151
Vom Kontrast zur Grenzüberschreitung	163

GESCHICHTE TANZEN, DAS TRAUMA BEZEUGEN - Erzählen vom Selbst in *Beyond the killing fields*

	166
Die Inszenierung <i>Beyond the killing fields</i> von Ong Keng Sen	166
(Wieder-)erfundene Traditionen, kollektives Erinnern, <i>performing arts</i>	172
<i>Beyond the killing fields</i> als Doku-Performance	194
Vom Zuschauer zum Zeugen	216

ZWISCHEN EIGENEM UND FREMDEN: TRANSLATION, TRANSFORMATION, FREMDVERSTEHEN - *El automóvil gris*

	220
Die Inszenierung <i>El automóvil gris</i> von Claudio Valdés Kuri	221
Fremdheit und Übersetzung als Schlüsselprobleme	226
Transformatives Spiel der Sprachen	235
Fremdverstehen in <i>El automóvil gris</i>	251
Vom Übersetzen zum Denken des Anderen	264

Zu einer postkolonialen Ästhetik interkulturellen Theaters

267

LITERATUR

278

EINLEITUNG

„Der Sinn ist *unsichtbar*, doch das Unsichtbare ist nicht das Gegenteil des Sichtbaren: das Sichtbare selbst hat eine Gliederung aus Unsichtbarem, und das Un-sichtbare ist das geheime Gegenstück zum Sichtbaren, es erscheint nur in ihm...“
(Merleau-Ponty 2004: 275)

Interkultureller Austausch prägt die Theatergeschichte seit jeher. Die Römer rezipierten in der Antike das griechische Theater, im 8. Jahrhundert entstand der japanische Hofanz *bugaku* durch Tänze, die Einwanderer aus Korea mitbrachten, in Mexiko fanden ab dem 16. Jahrhundert *Auto Sacramentales* statt, die die katholischen Zeremonien der spanischen Kolonialherren mit indianischen Ritualen vermischten, Molière hat in seinen Komödien die französische Tradition der Farce mit der *Commedia dell'arte* aus Italien verbunden – dies sind nur wenige Beispiele von vielen. Gerade das Theater der westlichen Avantgarden des 20. Jahrhunderts und Namen wie Artaud, Craig, Reinhardt, Brecht, Grotowski, Schechner, Brook, Barba, Mnouchkine oder Wilson machen deutlich, dass die Auseinandersetzung mit Theater, das in kulturell anders geprägten Kontexten entstanden ist, immer wieder zur Entwicklung radikal neuer Theaterästhetiken geführt hat. In dieser Erkenntnis ist wohl der Grund dafür zu sehen, dass es vor etwa zwanzig Jahren einen regelrechten Boom von Publikationen gab, die sich dem Thema dezidiert widmeten. Häufig feierten Theaterkritik und Theaterwissenschaft „interkulturelles Theater“ als die avancierteste Form aktuellen Theaters:

„In Europe, North America, Asia, and Africa, the aesthetically most advanced contemporary theatres are significantly different from traditional theatres of their respective cultures in that they deliberately adopt theatrical elements from foreign cultures. In each case, this results in an intercultural ‚performance‘ [...]“ (Fischer-Lichte/Gissenwehler/Riley 1990: 5)

so die Einleitung des Sammelbandes *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, der typisch ist für die Welle theaterwissenschaftlicher Beschäftigung mit interkulturellem Austausch Anfang der

1990er Jahre. Diese ist allerdings in der Folgezeit weitgehend abgeebbt, schon seit einigen Jahren ist zumindest im deutschsprachigen Raum kaum mehr etwas Relevantes dazu veröffentlicht worden.

Das erstaunt angesichts der Tatsache, dass Fragen der Kommunikation mit dem kulturell Andersartigen durch Globalisierung und Migration zu Beginn des 21. Jahrhunderts eher wichtiger und mittlerweile sogar zu einem zentralen gesellschaftlichen und politischen Problem geworden sind. Sie beschäftigen nicht mehr bloß Diplomaten, vermeintliche „Gutmenschen“ und Organisationen des Kulturaustauschs. Dass Menschen in interkulturelle Kontaktsituationen kommen, bestimmt den Alltag von uns allen und damit auch die Rahmenbedingungen, in denen aktuelle Kunst, darunter das Theater, entsteht. Man könnte einen Grund für die mangelnde Beschäftigung mit interkulturellem Theater darin sehen, dass es angesichts der „Normalität“ interkultureller Begegnungen und der faktischen Hybridität unserer Kulturen, die zumindest im akademischen Diskurs weitgehend akzeptiert ist, nicht mehr sinnvoll erscheint, interkulturelles Theater als Spezialfall des Theaters zu behandeln – schließlich findet heute jede noch so lokal verortbare Theaterform vor der Folie des kulturell Andersartigen statt. Aber das leuchtet nicht ein: Es ist schließlich eine Alltagserfahrung, dass sich Verunsicherung breit macht und die Gegenwart Fremder im eigenen Umfeld Angst erzeugt – genauso wie die Gewissheit der Interdependenz der wirtschaftlichen, politischen und ökologischen Geschehnisse aller Regionen der Erde. Die wachsende Sehnsucht nach kollektiver Identität innerhalb klar abgesteckter territorialer Grenzen tritt in Diskussionen um die europäische Vereinigung oder Zuwanderungsregelungen deutlich vor Augen. Das Sprechen von ethnischen oder nationalen Identitäten, die oft mit kulturellen Identitäten gleichgesetzt werden, erfährt in den deutschsprachigen Feuilletons eine neue Konjunktur. In anderen Teilen der Welt löst es gewalttätige Auseinandersetzungen aus und zeigt so, dass die regressive Hoffnung, das Lokal-Ethnische könne durch Abschottung oder Kulturkampf vor dem bösen hegemonialen Globalen geschützt werden, letztlich zu einer fatalen Entgegensetzung von Eigenem und Fremden führt. Dennoch findet in der kuratorischen Praxis und in der institutionalisierten Kulturpolitik immer wieder eine Rhetorik der Abgrenzung ihren Platz, und auch die mikrosoziologische Analyse und Selbstbeobachtung zeigen, dass das Thema noch lange nicht erledigt ist: Missverständnis, Romantisierung, Begehren, Irritation, Frust und Aggression gehören zur Erfahrung der Interkulturalität und erfordern verstärkte Reflexion.

Es gibt nach wie vor Theater, das man „interkulturell“ nennen kann, wenn man darunter zunächst einmal ganz pragmatisch Theaterformen fasst, die aus der Zusammenführung von Elementen unterschiedlicher kultureller Provenienz entstehen. Es haben sich in den vergangenen zwanzig Jahren allerdings signifikant neue Formen entwickelt: Während

es bis in die 1980er üblich war, relativ unbeschwert auf fremde Ästhetiken zurückzugreifen, ist ein solches Vorgehen in den avancierteren Produktionen unüblich geworden. Bei diesen handelt es sich in der Regel um stark selbstreflexive und theoretisch informierte Inszenierungen, die – grob zusammengefasst – verdeutlichen, dass interkulturelles Theater immer auch politisches Theater ist; Stichworte: Exotismus, Eurozentrismus, Kolonialismus, Rassismus, ökonomische Abhängigkeiten. Sie zeigen, dass auch frühere Formen interkulturellen Theaters – etwa im Kontext einer Suche nach dem Dionysischen, „Ursprünglichen“ im Theater, wie sie sich Teile der Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts zum Programm gemacht hatten, oder auch die postmodernen kulturellen Collagen eines Robert Wilson oder einer Ariane Mnouchkine – nicht unpolitisch waren, sondern implizit ein häufig problematisches Konzept von kulturellen Identitäten, vom „Eigenen“ und „Fremden“ auf die Bühne brachten. Das bedeutet allerdings nicht, dass die neueren Formen interkulturellen Theaters, für das beispielsweise Namen wie Claudio Valdés Kuri, Ralph Lemon oder Ong Keng Sen stehen, dem Publikum eindeutige politische Botschaften und Handlungsaufforderungen vermitteln: Die Zuschauer werden weniger mit vorgetragenen Thesen oder Parolen zur Reflexion angeregt, als durch genuin theaterästhetische Verfahrensweisen, die sie mit den eigenen identitätspolitischen, kulturellen und sozialen Hintergrundannahmen konfrontieren. Die politische Pointe dieser Inszenierungen liegt in den Mehrfachkodierungen und Verwirrungen, der letztlich unauflösbaren Rätselhaftigkeit, dem ständigen Hin- und Hergerorfensein zwischen Entschlüsseln-Können und völligem Fremdheitsgefühl der Rezipienten. Indem sie eine traditionelle Repräsentationsästhetik ablehnen und so erfahrbar machen, dass das vollkommene Verstehen und der objektive Zugriff auf das Fremde und die Kunst unmöglich sind, schaffen sie die Basis für eine dialogische Annäherung – ein unendlicher Prozess, der jedoch als einzige Möglichkeit der interkulturellen Kommunikation jenseits von Enteignung und Aneignung erscheint. Eine solche Ästhetik interkulturellen Theaters bezeichne ich als postkolonial.

Dieser Ästhetik ist dieses Buch gewidmet. Es gliedert sich in zwei Teile: Der erste erläutert die theoretischen Grundlagen der wissenschaftlichen Beschäftigung mit interkulturellem Theater, der zweite besteht aus exemplarischen Analysen dreier Theateraufführungen. An den Anfang gehört dabei eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff „interkulturelles Theater“. Bereits der erste Bestandteil, das Adjektiv „interkulturell“, ist vor dem Hintergrund neuerer Kulturtheorien problematisch. Diese – ob semiotisch oder poststrukturalistisch orientiert – vertreten in der Regel ein antiessentialistisches Kulturverständnis: Was also kann „interkulturell“ bedeuten, wenn Kulturen sich nicht mehr ohne weiteres bestimmen und abgrenzen lassen? Aufgrund der Erkenntnis, dass es – genau so, wie die Hybridität und Relativität der Kulturen zu akzeptieren

sind –, erfahrbare Unterschiede zwischen den Menschen und unterschiedliche Abstufungen von Fremdheitserfahrung gibt, wovon wir eine Form alltäglich als „kulturelle“ Fremdheit empfinden, versuche ich einen brauchbaren Begriff des Interkulturellen zu entwickeln, um dann zu fragen, was dies in Bezug auf die Kunstform Theater heißen könnte. Wenig sinnvoll erscheint es, den Begriff, wie in weiten Teilen der früheren theaterwissenschaftlichen Literatur üblich, als eindeutigen Genrebegriff zu verwenden. Ich werde dafür plädieren, „interkulturelles Theater“ heuristisch als Theater zu verstehen, das sich durch eine bewusste Vermischung von Elementen verschiedener kultureller Herkunft charakterisieren lässt und diverse Ästhetiken entwickeln kann.

Dass Theater, das durch interkulturellen Austausch entsteht, sehr unterschiedliche Ausformungen annehmen kann, soll eine Skizze seiner Geschichte illustrieren. Denn durch die historische Dimension interkulturellen Theaters ergibt sich seine politische Dimension: Handel und Reisen, aber auch Wanderungsbewegungen und Kriege haben immer wieder Menschen aus aller Welt zusammenkommen lassen. Der neuzeitliche europäische Kolonialismus hat jedoch für einen besonders intensiven Kulturkontakt gesorgt und diesen gleichsam in ein höchst spannungreiches politisches Konfliktfeld gerückt, das bis heute wirksam ist und dem interkulturellen Theater seine Brisanz verleiht. Interkulturelles Theater ist nicht per se „gut“ und dient nicht unbedingt der „Völkerverständigung“, wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder proklamiert wurde: So hat es seine Funktionen in der (neo-)kolonialistischen Kulturpolitik erfüllt und tut dies bis heute.

Vor diesem Hintergrund werde ich anhand der Argumente eines der bedeutendsten Kritiker interkulturellen Theaters, des indischen Theaterpraktikers und -theoretikers Rustom Bharucha, die wichtigsten Themenfelder der postkolonialen Kritik identifizieren und ausführen: Dazu gehört die Diskussion um kulturelle Dekontextualisierung und Universalismus, die ganz zentral die Frage künstlerischer Freiheit und persönlichen Ausdrucks berührt. Ein weiteres Problem ist die Warenförmigkeit interkulturellen Theaters. So steht es immer in einem ökonomischen Zusammenhang; der Kampf um die „Währungen“ Geld und Aufmerksamkeit spielt eine wichtige Rolle. Dieser lässt sich auf dem globalen Theatermarkt, das heißt, den internationalen Theaterfestivals verorten. Dass es sowohl auf mikrosoziologischer wie institutioneller Ebene zu Machtasymmetrien bei der Beurteilung künstlerischer Fragen, aber auch bei der Selektion, Präsentation und Kontextualisierung von Aufführungen kommt, liegt auf der Hand. Angesichts der plausiblen Argumente der postkolonialen Theorie ist dies nicht unproblematisch: So kann interkulturelles Theater durch die Anpassung an das, was das „westliche“ Publikum an Fremdheit goutiert, die Tradition eines eurozentrischen Exotismus und Orientalismus fortführen. Dabei interessiert häufig nur das vermeintlich „Authentische“ oder „Ursprüngliche“, wobei meist die Folklo-

re als solches gilt, während Modernität nach wie vor von vielen als illegitim für außereuropäische Künstler gewertet wird. Ohnehin ist die Annahme grundsätzlich fragwürdig, dass sich das „Eigene“ und das „Fremde“ klar voneinander unterscheiden lassen: Wohin oder wem ein Zeichen oder ein einzelnes kulturelles Element gehört, ist in Zeiten der Globalisierung immer schwieriger zu beantworten. Dies schlägt sich in einer aktuellen Kontroverse um die kulturellen Folgen der Globalisierung und kulturelle Hybridisierung nieder, die ich kurz umreißen und an die ich eine Reflexion über interkulturelles als grundsätzlich politisches Theater anschließen werde. Dabei vertrete ich die These, dass auch das ästhetizistisch-naive Vorgehen interkulturell arbeitender Theatermacher gegen Ende des 20. Jahrhundert politische Implikationen hatte und dass in avancierteren Formen eben dieser Sachverhalt mitreflektiert wird.

Das letzte Kapitel des Theorieteils widmet sich den methodischen Konsequenzen, die aus den postkolonial inspirierten Überlegungen für eine theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit interkulturellem Theater resultieren. Die Sichtung der bislang vorliegenden Forschung zeigt, dass bei der Analyse interkultureller Theateraufführungen, wie in der Disziplin üblich, insbesondere auf die Semiotik zurückgegriffen wird, was auch sinnvoll erscheint. Allerdings bevorzugt diese Methode die referentiellen Aspekte einer Theateraufführung, die eher performativen Qualitäten können kaum erfasst werden. Dies erscheint mittlerweile – nicht zuletzt angesichts von Entwicklungen wie dem postdramatischen Theater im Sinne Hans-Thies Lehmanns (vgl. Lehmann 2001) – nicht mehr ausreichend und somit ergänzungsbedürftig. Erika Fischer-Lichte hat daher das Desiderat einer Ästhetik des Performativen formuliert und mit deren theoretischer Entwicklung begonnen (vgl. Fischer-Lichte 2004). Vor dem postkolonialen Hintergrund erscheint dies für das interkulturelle Theater besonders notwendig: So werde ich ausführen, dass das Performative als das „Andere“ verstanden werden kann und dass das bereits aus epistemologischen Überlegungen heraus problematische Subjekt-Objekt-Verhältnis, das in der Semiotik zentral postuliert wird, im Hinblick auf das interkulturelle Theater hoch problematische, zugespitzt könnte man sagen, eurozentrische Züge hat. Die Phänomenologie hat dazu beigetragen, dass sich seit einiger Zeit eine Rehabilitierung von Sinnlichkeit, Präsenzerfahrung und Ereignishaftigkeit im Kontext ästhetischer Fragestellungen durchsetzt. Mit Merleau-Ponty beispielsweise lässt sich ein Gegenbild zum traditionellen Modell von Objektivität denken, nach dem die Wahrnehmung allem Denken vorausgeht. Die Phänomenologie lehnt die Vorstellung vom entkörpernten Blick ab; sie betont, dass Beschreibung immer aus einem bestimmten Blickwinkel heraus geschieht. Meine Vorgehensweise bei der nachfolgenden Beschäftigung mit drei exemplarischen Aufführungen versucht daher, Semiotik und Phänomenologie zu integrieren.

Im zweiten Teil des Buches diskutiere ich anhand dreier Aufführungen Schlüsselthemen in der Auseinandersetzung mit Interkulturalität auf dem Theater: Performativität von Identität und Raum (Ralph Lemon, *Searching for Home*); Geschichte und kollektives Gedächtnis (Ong Keng Sen, *Beyond the killing fields*); Übersetzen und Fremdverstehen (Claudio Valdés Kuri, *El automóvil gris*). Ich werde herausarbeiten, was der Afroamerikaner Ralph Lemon für einen Begriff von „Schwarzsein“ in *Searching for Home* inszeniert, einem Stück, in dem es darum geht, was eigentlich „schwarze“ Musik oder „schwarzer“ Tanz sein könnten, und um die afroamerikanische Geschichte, um Sklaverei und Segregation. Lemon dekliniert die Frage nach Identitätskonstruktionen auf verschiedenen Ebenen durch: Indem er etwa seine Darsteller auf spezifische Weise Rollenwechsel vornehmen lässt, oder synchron gegenläufige identitätspolitisch aufgeladene, dehomogenisierende Elemente kombiniert (z.B. *buckdancing* mit klassischem deutschen Liedgesang), inszeniert er ein radikal performatives Konzept von Identität. In diesem Zusammenhang werde ich die Performativität „rassistischer“, geschlechtlicher und kultureller Identitäten diskutieren. Dabei wird es nicht nur um die identitätspolitische Belegung von Räumen, Orten und Begriffen wie „Heimat“ und die fatalen Folgen rassistischer Diskriminierung gehen, sondern auch um das Spiel von Mimesis, Alterität und subversiver Mimikry.

Ong Keng Sens *Beyond the killing fields* ist formal stark durch den klassischen kambodschanischen Hoftanz geprägt und steht in einer Reihe von Projekten, in denen der singapurianische Regisseur sich intensiv, nahezu theaterhistorisch, mit traditionellen asiatischen Theaterformen befasst. Gleichzeitig bezeichnet er das Stück als „Doku-Performance“, und bereits der Titel verweist darauf, dass es auch um die traumatische jüngere Geschichte Kambodschas geht. Indem Ong Keng Sen diese beiden Themenfelder sensibel und vielschichtig miteinander verschränkt, wird das Stück zu einer Reflexion auf Möglichkeiten und Grenzen des Erinnerns und Gedenkens, auf Möglichkeiten des Erzählens vom Trauma zwischen Faktizität und Fiktion, auf Möglichkeiten der Dokumentation des Grauens in der Ambivalenz zwischen Sensationslust und ethischem Anspruch. Es reflektiert in seinem historischen Ansatz auf den Konstruktcharakter kollektiver Identitäten, sowie im Tanz auf den Körper als Ort von Wissen und Gedächtnis, was, wie ich ausführen werde, eine handfeste kulturpolitische Dimension hat.

El automóvil gris von Claudio Valdés Kuri ist eine äußerst unterhaltende, witzige, kurzweilige Inszenierung, deren Grundidee darin besteht, einen alten mexikanischen Stummfilmklassiker von einer japanischen Benshi, d.h. einer professionellen Stummfilmmeinsprecherin, begleiten zu lassen. Phänomene der Multilingualität werden inszeniert, Prozesse des Übersetzens und Kontextualisierens in ihrem transformativen Charakter evident. Man kann anhand dieser Aufführung gut die Bedeutung der Sprache für das interkulturelle Theater diskutieren, gerade, weil sie Spra-

che auch in ihrer performativ-körperlich-sinnlichen Ausformung als menschliches Sprechen erfahrbar werden lässt. Und so wird anhand dieser Inszenierung zu reflektieren sein, was Sprache, Sprechen und Leiblichkeit für eine Rolle im interkulturellen Austausch spielen und was angemessene Begriffe von Translation und Fremdverstehen sein könnten. Dabei werde ich auch auf die Parallelen eingehen, die strukturell der Auseinandersetzung mit dem Fremden wie dem Ästhetischen eignen: Beide entziehen sich per definitionem dem vollständigen Verstehen, während sie gleichzeitig zur Annäherung herausfordern. Beide verlangen das Aushalten des Ambivalenten.

Bevor ich beginne: Ohne die freundliche Hilfe der Kolleginnen und Kollegen im Haus der Kulturen der Welt und im Goethe-Institut wäre diese Arbeit ebenso wenig entstanden wie ohne die vertiefenden Gespräche mit Ong Keng Sen, Claudio Valdés Kuri und Ralph Lemon und einer Reihe weiterer Künstlerinnen und Künstler, bei denen ich mich sehr herzlich bedanke. Mein ganz besonderer Dank gilt Erika Fischer-Lichte, die den Anstoß zu diesem Buch gab und durch alle Schreibphasen hindurch eine wichtige Ratgeberin war, sowie meinem Mann und meinen Eltern für ihre Geduld und liebevolle Unterstützung.