

Rezension zu

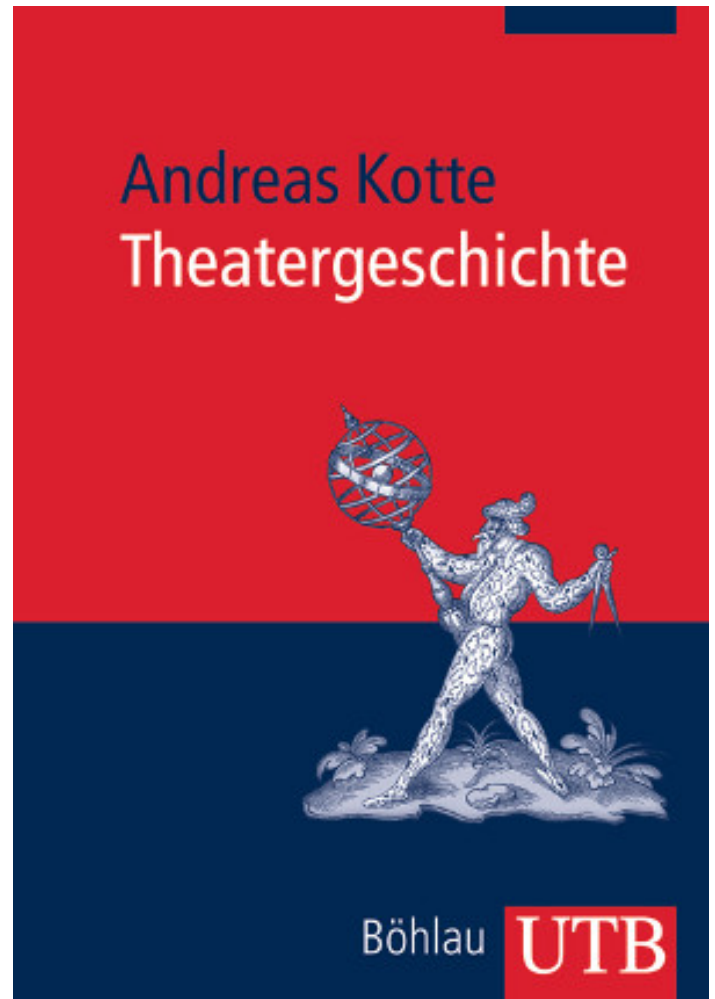
Andreas Kotte: Theatergeschichte. Eine Einführung.

Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013 (UTB: 3871).
ISBN 978-3-8252-3871-1. 434 S. Preis: € 24,99.

von **David Krych**

"Wo beginnt Theatergeschichte?" (S. 25), eine berechnete und – im theaterwissenschaftlichen Kontext – auch nach wie vor wichtige Frage, die sich Andreas Kotte, Professor an der Universität Bern, im ersten Kapitel von *Theatergeschichte. Eine Einführung* stellt; eine Frage, die nicht nur die Gegenstände, Materialien und kulturellen Praktiken betrifft, sondern ebenso eine, die nach Methoden fragt, nach Theaterhistoriographie sowie Theatertheorie. In seinem 400-seitigen Streifzug zeigt der Autor exemplarisch, wie eine Theatergeschichte und -geschichtsschreibung aussehen kann, die ein homogenes, positivistisches Verständnis und Bild von Theater als reine, gesellschaftlich abgekoppelte, künstlerisch-literarische Errungenschaft hinterfragt.

Die Frage nach dem Beginn der Theatergeschichte erweist sich als weitaus komplexer, wenn der Begriff und das Phänomen nicht auf den Ursprungsmythos einer griechischen Tragödie und Komödie zurückgeführt werden, wobei eine 400-jährige Abwesenheit von Theater stillschweigend hingenommen wird (im Sinne von: keine Dramen, keine Bühnen, ergo kein Theater) und letztlich mit einer Heureka-Entdeckung im späten Mittelalter und/oder der Renaissance in einer Leistungsschaugeschichte zu dem führt, was heute allgemein als Theater verstanden wird: Ein Gebäude mit einer Bühne, vor dessen Eingang in großen Lettern 'Theater' prangt und in dem Dramenaufführungen stattfinden. Kotte entgeht dem mit zwei Mitteln: Zum einen greift er auf den "szenischen Vorgang" (S. 26ff.) zurück – damit öffnet er den Theaterbegriff –, zum anderen durchbricht er



die Chronologie und übliche Periodisierung, indem er sich konsequent des Theatralitätsgefüges von Rudolf Münz und Stefan Hulfelds weiterer Ausarbeitung desselben bedient, das nach der jeweiligen Theatralität einer Epoche fragt, diese "drückt ein *Verhältnis* aus, kein Verhalten" (S. 21). Damit werden die jeweiligen Strukturtypen – "Kunsttheater", "Lebentheater", "Theaterspiel" und "Nicht-Theater" (S. 21) – einerseits als Kontextualisierungswerkzeug, andererseits als roter Faden durch eine Theatergeschichte begriffen und ermöglichen somit ein Wechselspiel zwischen Synchronität-Asynchronität sowie Chronologie-Achronologie.

Das erste Kapitel widmet sich zunächst jenen Darstellungen und Gegenständen, die vor ca. 40.000 Jahren geschaffen wurden und höchstwahrscheinlich auf "szenische Vorgänge" verweisen, welche der Autor interessanterweise nicht nur im religiös-kulturellen Rahmen verortet: "Nichtreligiöses und religi-

öses Theater koexistieren, variieren Wiedergeburt – ein Kernmotiv der Theatergeschichte" (S. 29). Sein weiterer Fokus auf Mimus, dorischer Posse, Phylakenposse sowie Pantomimus oder auch der Vielfalt der römischen Spiele zeigt einerseits prägnant auf, dass die Ausgrenzung von nicht-literarisierten, lachkulturellen Theaterformen gar als mitteleuropäische Rekurrenz verstanden werden kann. Andererseits demonstriert dies, wie nachhaltig das auf literarisierten Tragödien und Komödien basierende Verständnis von Theater bis heute wirkt: "Wie sollten auch Phallos-Umzüge sowie Spottlieder der Dionysien oder die dorische Posse in einer literarischen Wertehierarchie neben den Komödien eines Aristophanes bestehen können?" (S. 44)

Neben Bußszenen, dem Halberstädter Adamsspiel oder auch dem Sammelbegriff "geistliches Spiel" rückt das zweite Kapitel zwei Elemente in den Fokus: die Narrenfigur sowie das mutmaßliche Theatervakuum (530–930), welches 'glücklicherweise' durch die "'zweite[.] Geburt' von Theater" (S. 90) aus den geistlichen Spielen überwunden wurde. Die Narrenfigur wird hier in aller Kürze – leider vielleicht zu kurz – nähergebracht. Dieser Abschnitt wirkt wie eine Aufforderung zu weiteren Forschungen, "um die simple Ebene des Spaßmachers zu überwinden" (S. 108), – eine sehr berechtigte Aufforderung, der beispielsweise in den Arbeiten am Leipziger Institut um Gerda Baumbach nachgekommen wird. Die zweite Fokussierung, das "vermeintliche Theatervakuum" (S. 109–122), verbleibt nicht bei einem Appell, sondern wird vom Autor selbst vorgenommen. Statt der weitverbreiteten Tropentheorie spricht sich Kotte für ein Parallelitätskonzept aus, welches er u. a. mithilfe der Arbeiten von Christine Schnusenberg und Johann Drumbl begründet. Exemplarisch wird hier verdeutlicht, dass die Tropentheorie wahrscheinlich entstand, "um ein einfaches Modell der Entstehung von Theater aus dem Text heraus zu schaffen" (S. 111). Auch die alternative 'zweite Geburt' von Theater aus einer humanistischen Tradition heraus wird konterkariert, indem die Ausgrenzung der Giulleria betont wird.

Das dritte Kapitel, "Humanismus und Commedia im 15. und 16. Jahrhundert", beschränkt sich vornehmlich auf Italien, zeigt jedoch dabei aufschlussreich diverse Wechselwirkungen, die sowohl räumlich als auch zeitlich übergreifend waren. Hier erfährt man mitunter von der Wirkung eines Pompeius Laetus und der Pomponianer hinsichtlich der Frage nach der Schaffung einer neuen Schauspielkunst. Des Weiteren sind zwei Punkte hervorzuheben: Die knappe, aber detailreiche Ausführung des höfischen "Lebenstheaters", das "letztlich zum Vorbild bürgerlicher Schauspielkunst avanciert[e]" (S. 142) – u. a. mit Rekurrenz auf Machiavelli und Castiglione – sowie die Kontextualisierung diverser theatraler Formen (u. a. commedia italiana) mit philosophischen (utopische Konzepte), machtpolitischen und festlichen (Medici-Hochzeit 1589) wie auch architektonischen (u. a. Serlio oder Vitruv) Aspekten zeichnen ein Bild der Renaissance, das eine angebliche Harmonisierungstendenz derselben gekonnt widerlegen kann. Anzumerken ist, dass dieses Kapitel als eine Art kollektive Arbeit oder Patchwork zu betrachten ist; d. h. hier liest man nicht Andreas Kotte allein, sondern auch vom Autor überarbeitete Vorlesungsmanuskripte eines Rudolf Münz und Stefan Hulfeld.

Im Kapitel "Die Welt ist (k)ein Theater – das 17. Jahrhundert" verabschiedet sich der Autor zunächst vom Begriff "Barocktheater", denn dieser wird gespeist "aus der Vorstellung, man könne eine Epoche sinnvoll unter einem vereinheitlichenden ästhetischen Blickwinkel betrachten" (S. 201). Ausgehend von der Welttheatermetapher – "Vita humana est tanquam theatrum omnium miserarium" (S. 203) – entspinnt Kotte ein komplexes und gleichzeitig nachvollziehbares Netz theatraler Praktiken und Formen. Diese reichen von "Lebenstheater", z. B. Machtdemonstrationen in Form von öffentlichen Hinrichtungen, diversen Theaterformen im Siglo de Oro (z. B. autos sacramentales) über die Commedia dell'Arte und Jahrmarktskünstler (Tabarin), Molières Commedia-Adaption, das Jesuitentheater (u. a. Schultheater und Festaufführungen) bis hin zum Elisabethanischen Theater und letztlich dem Theaterverbot in England (1642–1660), welches Kotte über den Puritaner William Prynne und dessen Theaterkritik wie-

derum an das "Lebenstheater" rückbindet: "Das höfische Drama stinke nach katholischem Zeremoniell, und der Liebeskult der Königin, ihr mit Verführung gewürzter Platonismus, sei jesuitisches Verderbnis!" (S. 247) – eine argumentativ und inhaltlich gelungene Schleife, die auch der methodologischen und theoretischen Ambition entspricht.

Während Theater im 18. Jahrhundert in der Regel mit literarischen Schwergewichten der emanzipatorischen Ernsthaftigkeit wie Gottsched, Lessing, Iffland oder Kotzebue in Verbindung gebracht wird – damit auch 'das' Theater proklamiert wird –, verlagert Kotte die Perspektive: Was wurde durch das aufklärerische Drama ausgegrenzt? Dieser Frage nähert er sich über die Schauspielstile sowie das damit verbundene Spannungsfeld bürgerliches ('natürliches', 'aufgeklärtes') Verhalten versus höfische Theaterei. Durch das Streben nach Schönheit, Wahrheit und Natürlichkeit "opfert man zentrale Träger des Theaterspiels wie Harlekin, Pickelhering oder Hanswurst sowie nicht reformierbare Theaterformen wie die Haupt- und Staatsaktionen" (S. 263). Auch in diesem Kapitel findet sich ein Gleichgewicht zwischen "Theaterspiel" und "Kunsttheater" – u. a. treten einerseits Riccoboni, Goldoni und Stranitzky auf und andererseits bürgerliche Nationaltheaterbestrebungen in Hamburg. Ein Blick auf die Französische Revolution eröffnet eine weitere politisch-gesellschaftliche Dimension, die sich dem Nicht-Theatralen widmet. So kann dieses Kapitel als ein Beispiel dafür gelesen werden, in welchem Widerspruch theaterhistorische Praktiken (Pluralität/Heterogenität an Formen) mit theaterhistoriographischen Diskursen (Verbürgerlichung und Fortschritt) nach wie vor stehen.

Die Beschäftigung mit dem 19. Jahrhundert verläuft hier unter den Prämissen Theaterreformen, Theaterzensur, Literarisierungs- und Musikalisierungs Tendenzen, Theaterinstitutionalisierungen sowie Rekonstruktionsversuche, die gekonnt in einen Chronotopos verflochten sind, welcher zu großen Stücken über Restaurations- und Revolutionsbestrebungen (Wiener Kongress 1814/1815, Julirevolution in Frankreich 1830 oder die Revolutionsversuche

1848/1849) und auch Nationalstaatsgründungen definiert wird. Ähnlich wie im vorherigen Kapitel wird die Argumentation über die Schauspielstile eröffnet: "Natur versus Kunst" (S. 320f.). Diese duale und auch zum Teil dialektische Struktur zieht sich als Argumentationsgerüst fast durch das gesamte Kapitel: Gezeigt wird dies anhand von Rekonstruktionsversuchen der Uraufführung des *Käthchen von Heilbronn* und tritt umso deutlicher zutage im Verhältnis von "Theaterspiel kontra Zensur" (338f.). Im zweiten Punkt legt der Autor einen Schwerpunkt auf Johann Nestroy (als Schauspieler und als Dramatiker) und macht dabei ersichtlich, dass eine kategorisierende Einordnung von Nestroy schwer möglich ist. Leider werden in diesem Kapitel jene schaustellerischen Formen ausgespart – wie Wandermenagerien oder Gymnastik-Künste – die mitunter auch Nestroy bediente. Nichtsdestotrotz erhält man einen differenzierten und exemplarischen Einblick, wie kontextualisierende Theaterhistoriographie aussehen kann.

Das letzte Kapitel – "Mythos Ausdifferenzierung – das 20. Jahrhundert" – bildet das kürzeste im gesamten Buch; dies kann auch als ein Gegenkonzept zu sonstigen theaterhistorischen Publikationen gelesen werden, in denen besonders dieses Jahrhundert überpräsent ist, was auch an einer weitaus günstigeren Quellenlage liegen mag (vgl. S. 373). Über unterschiedliche Theaterausprägungen (Regietheater, experimentelles Theater, postdramatisches und politisches Theater) wird hier ein Kontinuum der Formen vorgeschlagen, das sich dem gänzlich 'Neuen' bzw. dem Innovationswahn widersetzt: "Ein Blick aus der Theatergeschichte auf die heutige Situation bestätigt, dass die früheren Kontinua von Theaterformen ihre Fortsetzung finden, auch wenn sich ihre Gestalt ändert, sobald die jeweils bevorzugten Kriterien angepasst werden" (S. 387). Dieses Kapitel macht zu einem gewissen Grad deutlich, dass auch das Münz'sche Theatralitätsgefüge bei gewissen Punkten an seine Grenzen stößt und dass vielleicht ein versierterer Blick in andere mediale Formen (wie Film und Fernsehen) angebracht gewesen wäre, denn "Theaterspiel" bzw. bestimmte comœdiantische Praktiken werden hier nicht mehr schauspieltechnisch

gebunden, sondern systemtheoretisch begründet, nämlich als Störfaktor. Dessen ungeachtet unternimmt Kotte den Versuch eine "Gegenwartstheatergeschichte"^[1] aufzuzeigen, die nach wie vor sehr selten gedacht wird.

Was noch einer expliziten Nennung bedarf und sich in allen Kapiteln wiederfindet, ist der bereits punktuell erwähnte Strukturtyp "Nicht-Theater". Durch alle Kapitel vermittelt Kotte – u. a. über Chrysostomus, Tertullian, Petrarca zu der puritanischen Anti-Theaterbewegung in England, der Französischen Revolution bis hin zum Theaterskandal als partielle und gezielte Theaterablehnung im 20./21. Jahrhundert – ein vielschichtiges und auch historisch übergreifendes Verständnis für Theaterfeindlichkeiten, die in den jeweiligen Zusammenhängen zu betrachten sind. Dabei können sie zu einer besonderen Quelle werden: "Historisch ist die Theaterfeindschaft ein Glücksfall, denn oft sind die Verbote die einzigen erhaltenen schriftlichen Quellen zum Theaterleben" (S. 25). Was aufgrund der Fülle dieses Buches auch noch nicht erwähnt wurde, sind die an jedem Kapitelende behandelten Theaterraumfragen bzw. -ausprägungen, denen sich der Autor auch in Rückbezug auf das Theatralitätsgefüge jeweils widmet.

Kotte verzichtet in seiner Einführung auf Überwindungen suggerierende 'post'-Gesten (postmodern, postdramatisch, posthuman etc. pp.) mitsamt der oft damit einhergehenden pathetischen Rhetorik. Auch

unterlässt er es, über die Unmöglichkeit zu klagen, wie Geschichte überhaupt geschrieben werden könne – angesichts des Postulats Theater sei per se 'flüchtig' – und verliert sich somit weder in Metaphernschlachten über Geschichte noch in Metaebenen.

Stattdessen liefert er eine theatergeschichtliche Einführung, die sprachlich in ihrer Klarheit bemerkenswert und methodisch sehr durchdacht ist. Besonders gewinnend sind die Fokussierung auf jene theatralen Formen und Praktiken sowie Diskurse, die nicht unbedingt zu einem theaterwissenschaftlichen Kanon gehören (u. a. jene unter der Rubrik "Nicht-Theater" und "Theaterspiel", auch wenn zweiteres anscheinend verloren gegangen ist) und der Versuch, mit dem Münz'schen Theatralitätsgefüge in ausgedehnten Zeiten und Räumen zu arbeiten (auch wenn die Frage nach den Grenzen dieses Modells nicht thematisiert wird). So bietet dieses Buch eine hervorragende und empfehlenswerte Lektüre, die einerseits erfreut und andererseits nach mehr verlangt – oder reflexiv formuliert, zu weiterem eigenen Denken anregt; im Sinne von Lord Acton: "Study problems, and not periods" (S. 18).

^[1] Vgl. Hulfeld, Stefan, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich: Chronos 2007, S. 350ff.

Autor/innen-Biografie

David Krych

Abgeschlossene Diplomstudien der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Philosophie an der Universität Wien (2006-2014). Promotion 2017 (Universität Wien) mit einer Arbeit zum Wiener Hetzamphitheater. Seit 2017 post-doc beim FWF-Forschungsprojekt zur Kommentierung von Friedrich Nietzsches "Die Fröhliche Wissenschaft".