

Erika Fischer-Lichte, Harald Xander (Hg.): Welttheater - Nationaltheater - Lokalthheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts

Tübingen: Francke Verlag 1993, 229 S., DM 64,-

Der Band versammelt elf Beiträge, die 1991 anlässlich eines Kolloquiums "Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts" in Mainz vorgetragen wurden. Der Versuch der Standortbestimmung wird zwar in Rückbesinnung auf die gemeinsame europäische Tradition der Avantgarde unternommen, doch ohne die einzelnen Nationen für ein zukünftiges Europa zu vereinnahmen. Die nationalen Theaterkulturen beschäftigen sich - bei allen Ungleichzeitigkeiten ihrer Entwicklungen - mit den elektronischen Mas-

senmedien und deren Strategie, kulturelle Differenzen zu nivellieren. Vier Beiträge hinterfragen mögliche Wege zu einem interkulturell rezipierbaren 'Welttheater'.

Günther Rühle, ein bewährter Chronist des deutschen Theaters, betrachtet es unter dem Aspekt der Spaltung und Einheit, mit der für ihn die Nachkriegszeit endet. So genau er Zustand und Entwicklung des Theaters nach '45 schildert, so grob wird sein Raster, wenn er von der "beredten Verdrängung" (S.17) der deutschen Spaltung spricht, in den gespaltenen Charakteren von Thomas Bernhard die achtziger Jahre repräsentiert sieht und *Den zerbrochenen Krug* 1990 als "Stück der Stunde" (S.20) für zu leicht befindet.

Luk Van den Dries systematisiert den kontextuellen Rahmen einer Theaterproduktion als referentielles Raster der Semiosis. Mit der Fokussierung des theatralischen Zeichenrepertoires und seiner Erweiterung durch die flämischen "Podiumskunsten" der achtziger Jahre trägt der Verfasser deren internationalisiertem Selbstverständnis Rechnung, wobei er allerdings zu stark vom belgischen Theater abstrahiert und es in der Allgemeinheit seiner Theorie verschwinden läßt.

Henri Schoenmakers legt im einzigen englischsprachigen Aufsatz die Abhängigkeit des neueren niederländischen Theaters von der 1945 eingeführten staatlichen Subventionierung dar, hält sich jedoch mit der Beschreibung der politischen Vorgaben auf, ohne deren Effekte zu analysieren. Anschließend beleuchtet er schlaglichtartig einige innovative, zunächst nicht subventionierte Theater, die aus den Nachbeben des Theateraufbruchs "tomatoes on the stage" 1968 entstanden und in neuerer Zeit dem mainstream theatre einverleibt wurden.

Die paradoxe Verbindung von Romantik und Avantgarde ergibt sich für Polen nicht zufällig. Malgozata Sugiera beginnt mit der Analyse des polnischen Gegenwartstheaters im 19. Jahrhundert, wo sich die Hoffnung auf eine bessere Zukunft und einen polnischen Staat mit der Literatur verbindet und ihr divinatorischen Charakter verleiht. Adam Mickiewicz, der Autor des polnischen Nationaldramas *Die Ahnenfeier* (1848), sah im Theater Dichtung zur Tat werden und untermauerte den vorläufigen Charakter des Theaters poetologisch. Seine Vision eines romantischen magischen Theaters wurde wiederholt zur Quelle von Inspiration und Erneuerung, so für Grotowskis Idee des "Armen Theaters" und 1985 für die Regie von Grzegorzewski, diesmal als zeitgemäßes Mittel seiner eigenen Dekonstruktion.

Wesselin Natew illustriert das Dilemma der bulgarischen Kultur zwischen Integration des Okzidents und nationaler Emanzipation. Das bulgarische Theater beginnt im 19. Jahrhundert nach der türkischen Herrschaft mit Ge-

schichtsdramen, die dem Fehlen einer eigenen autonomen Geschichte entgegengesetzt wurden. Natew zeichnet ein karges Bild der bulgarischen Variante des sozialistischen Realismus und skizziert die spezifische Aneignung Brechts aus der Tradition des Volkstheaters.

Sabine Heymann konzentriert sich angesichts der chaotischen Theaterverhältnisse in Italien auf den Einfluß der politischen und historischen Rahmenbedingungen. Seit Mussolini wird das Theater nur durch jährliche Runderlasse geregelt, die jeweils den gerade in der Diskussion befindlichen Gesetzentwurf spiegeln und in denen die Förderungskriterien wechseln; dazu kommen jahrelange Zahlungsverzögerungen und die sog. "Lotizzazione" (Stellenvergabe nach Parteibuch). Der von Heymann engagiert geschilderte Existenzkampf der Theater ist auch der Tradition der Familienunternehmen und dem Tournesystem (der Institutionalisierung der historischen Wanderbühne) geschuldet.

Tiina Rosenberg sieht das schwedische Theater in Strindbergs Schatten gebannt. Dessen Beunruhigungen und Verfahren der infernalischen Innenschau wurden zur Regel und verhindern nach ihrer Auffassung den Durchbruch anderer Tendenzen. Zur Erklärung des raffinierten Brutalismus der schwedischen Bühnenästhetik konstruiert Rosenberg ein "schwedisches Bewußtsein" (S.171), das sich auf diese Weise von den, durch erzwungenen gesellschaftlichen Konsens erzeugten Spannungen befreie.

Erika Fischer-Lichte prägt mit ihren längst überholungsbedürftigen Thesen die Diskussion um die elektronischen Medien in diesem Band. Sie konstatiert das Verschwinden des Körpers durch Mediensimulation und setzt die theatrale Verklärung des Körpers dagegen. Doch ihre Erörterung bringt dann sich widersprechend auch im Theater den Verlust des Körpers zutage: bei Grotowski verschwindet er durch den psychischen Prozeß, bei Wilson durch die Verwandlung der Körper in Flächen.

Harald Xander erläutert umständlich das Faszinosum des Theater *Cricot* (1955-1990) des polnischen Regisseurs Tadeusz Kantor, dessen Weg zum Welttheater in die kleine Welt der persönlichen Erfahrung führe. Der alte Kantor inszeniert seine Lebensgeschichte und spaltet sich dafür in mehrere Figuren auf, die er innerhalb und außerhalb des Bühnengeschehens situiert und von Puppen oder Menschen verkörpern läßt. Craigs Idee der Übermarionette und der Todestanz der Renaissance stehen Pate für Kantors subjektgebundene Theaterästhetik.

Patrice Pavis vergleicht interkulturelle Tendenzen in der zeitgenössischen Bühnenpraxis von Wilson, Brook und Zadek sehr kritisch. Nach seiner Auffassung überführt Wilson jegliche kulturelle Schattierung in die Ästhetik eines postmodernen "no man's land", Brooks kulturelles Patchwork hingegen lasse letztlich nur die Individuen bestehen, während sich Zadek in

seiner banalen und kostspieligen internationalen Koproduktion an verschiedenen Kulturen schadlos halte.

Wie die einzelnen Beiträge zeigen, löst sich das nationale Theater im post-modernen Zeitalter keineswegs auf, sondern konstituiert sich durch die höchst unterschiedlichen nationalen Produktionsbedingungen, die so mit Recht im Zentrum manchen Beitrags stehen. Der perspektivenreiche und instruktive Sammelband verschafft an den Rand gedrängten Stimmen, welche die interkulturellen Tendenzen des westeuropäischen Theaters relativieren, ein Forum. Für komparatistische Forschungen bietet der Band eine Fülle von Themen zur Bearbeitung an.

Maja Sibylle Pflüger (Tübingen)