

"Theatergeschichte nicht als musealer Ort, sondern als Ort des Festhaltens von Dynamik und Erneuerung"

Interview mit Alfonso de Toro am 9. September 2003

Was verstehen Sie unter Theatergeschichtsschreibung?

Nun, bevor man die Frage beantworten kann, was man unter Theatergeschichtsschreibung versteht, muss man grundlegend die Frage beantworten, was man unter Geschichtsschreibung im Allgemeinen versteht. Denn es gibt ja Geschichtsschreibung, es gibt Geschichte der Literatur und Geschichte der Kunst, Geschichte des Theaters, es gibt verschiedene Arten von Geschichten. Ein Aspekt, diese Frage zu beantworten, besteht darin zu klären, was man bezwecken will: Was für ein Ziel verfolgt man mit einer Theatergeschichtsschreibung? Und hier greife ich schon anderen Fragen vor: Ich würde sagen, Geschichtsschreibung darf sich - ich fange ex negativo an - auf keinen Fall in einer chronologischen Aneinanderreihung von Daten zu Epochen, Autoren und Werken, in einer chronologischen Aneinanderreihung von Daten zu Theaterstücken oder in einer Auflistung von Themen und Gattungen allein erschöpfen, also in Aufzählungen, wann diese Stücke verfasst worden sind, wann diese Stücke uraufgeführt worden sind usw. Eine Theatergeschichtsschreibung möchte sich nicht unbedingt und ausschließlich auf die Hintergründe der Entstehung eines Stückes, eines Dramas als Schriftstück oder als Aufführung reduzieren. Das reicht nicht aus. Solche Art von Geschichtsschreibungen betrachte ich als "Telefonbücher-Geschichte", sie sind für eine breite Leserschaft oder Studentenschaft informativ, aber eigentlich entbehrlich. Das heißt, eine Theatergeschichtsschreibung muss ein bestimmtes Wissen über die epistemologischen und diskursiven Konstitutionsbedingungen vermitteln, in denen Theater entsteht. Theatergeschichtsschreibung muss uns zunächst einen Zugang verschaffen zu Strukturspezifika von Theater insgesamt und allgemein, das heißt, eine gute Theatergeschichte muss Diachronie und Synchronie, System und récit miteinander verbinden und über die eigene Disziplin hinausgehen. Hierzu gehört, dass sich die Theatergeschichte mit den Bereichen Körper, Sexualität, Macht, Folter, Perversion, Wahrnehmung, Medien befasst. Eine gute Theatergeschichte muss eine Geschichte sein, die an den Schnittstellen von verschiedenen Wissens- und Produktionssystemen entsteht. Des Weiteren muss sie uns über die verschiedenen Merkmale von Theater in verschiedenen Kulturregionen Auskunft geben. Sicher spielen hier die Epochen und auch der kulturelle Kontext eine ganz gewichtige Rolle. Sie

muss uns also sozusagen die Eingeweide von Theater oder dessen, was Theater sein soll, offenbaren.

Um eine solche Geschichtsschreibung dann überhaupt vornehmen zu können, muss man nach *Fragestellungen* vorgehen. Theatergeschichtsschreibung wäre für mich die *Behandlung des Gegenstandes Theater nach bestimmten lokal und international bedingten Fragestellungen*. Theatergeschichte darf kein Museum sein, kein Ort der Aufbewahrung von so genannten Traditionen und Erinnerungen an Geschehenes, sondern Theatergeschichtsschreibung muss ein dynamischer, offener Prozess sein, bei dem auch die Rezeptionsseite - das hat ja die Konstanzer rezeptionsästhetische Schule (Jauß, Iser u. a.) Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre beschrieben [1] - mit einbezogen wird. Und Theatergeschichtsschreibung, das möchte ich noch unterstreichen, darf sich auch nicht allein nur nach den großen Paradigmen oder Paradigmen bildenden Theaterstücken, Autoren oder Epochen richten, sondern sie hat daneben die Aufgabe, auch die unmittelbare Avantgarde zu erfassen, also all das, was sich an der Peripherie der großen etablierten Autoren und Theater ereignet. Das ist, glaube ich, ganz wichtig, denn es sind diese Autoren, die das ganz gegenwärtige Theater prägen. Viele dieser Autoren wurden zu Autoren, die einen Paradigmenwechsel einleiteten und heute zur "klassischen Moderne" gehören. Bekannte Beispiele sind Samuel Beckett, Eugène Ionesco, die ihre Stücke völlig am Rande aufführten, oft in leeren Sälen. Einige ihrer Stücke wurden mit den Produzenten und Schauspielern aufgeführt. Dann, auf einmal, nach einer gewissen Rezeptionszeit, waren sie Teil des klassischen Repertoires.

Ich füge hinzu, dass Theatergeschichtsschreibung uns auch Auskunft geben muss über die Basisepistemologie des Wissens, was Theater mit sich trägt, also warum zum Beispiel ein bestimmtes Theater in einem Augenblick entsteht, zum Beispiel Alfred Jarrys Stück "Ubu roi". Was bedingte epistemologisch-philosophisch zum Beispiel das Konzept des "Théâtre de la Cruauté" von Antonin Artaud [2]? Diese Fragen muss eine gute Geschichte - sei es eine Literatur- oder Theatergeschichte - beantworten. Man kann nicht einfach auf der Ebene der Chronologie, auf der Ebene des Inhalts, auf der Ebene nur einer Epoche, auf der Ebene einer Aufführung, auf der Ebene des Evidenten stehen bleiben, sondern Theatergeschichte hat die primäre Funktion, dieses grundlegende Wissen, was Kunst überhaupt in sich trägt, auch zugänglich zu machen. Eine gute Theatergeschichte muss in der Lage sein, eine Balance zwischen diachronen und synchronen, zwischen inhaltlichen und theoretischen Aspekten zu halten.

Was müsste uns veranlassen, uns mit Theatergeschichte auseinander zu setzen?

Der Anlass müsste sein, und ich glaube, das ist ziemlich nahe liegend, uns Wissen über andere Theaterformen, andere Regionen und Kulturen zugänglich zu machen, uns also einen Zugang zu vermitteln, aber einen *vernetzten Zugang*, den wir beim Erleben und beim Studium eines Stückes ja nicht direkt gewinnen können. Denn Theater - wenn man Theater und nicht den dramatischen Text meint - ist eben etwas ganz lokal Bedingtes: Man beschäftigt sich vor allem mit dem Theater, das man vor Ort oder in einem bestimmten, abgrenzbaren Bereich hat, also in Leipzig, in Berlin oder in Halle, in Dresden. Was darüber hinaus ist, wird immer schwieriger, auf Grund der Distanz, auf Grund der Unmittelbarkeit des Heutigen der Aufführungen. Das wäre auch eine Funktion von Theatergeschichte oder der Anlass, uns mit Theatergeschichte zu beschäftigen. Theatergeschichte sollte uns also vermitteln, was uns *entgeht*, wie Theater anderswo gedacht, geschrieben, produziert und aufgeführt wird. Theatergeschichte muss auch eine grundsätzlich kritische Haltung, eine Distanz zum Objekt haben und diese dem Leser vermitteln. Das alles leisten übliche Theatergeschichten keineswegs.

Grundsätzlicher Anlass wäre also eigentlich nicht die ungeheure zeitliche Distanz, sondern eine eher kulturelle, mentale. Ist das ein Verständnis von Theatergeschichtsschreibung, wonach 'Analysen' gegenwärtigen Theaters von der Theatergeschichtsschreibung kaum unterschieden werden können?

Ja, gut. Ich sagte "Fragestellungen". Wenn man sich mit Jean Giraudoux zum Beispiel oder mit Jean Anouilh in den 40er, 50er Jahren in Frankreich beschäftigt, wird man feststellen, dass wir eine Reihe von Theaterstücken mit Titeln und Themen vorfinden, die auf die Antike zurückverweisen (etwa "Electre", "Amphitryon 38", "Eurydike", "Médée"). Dann drängt sich die Frage auf, woher der Name "Elektra" kommt. Aus der griechischen Mythologie, aus Stücken von Sophokles? Das heißt, hier werden wir zwangsläufig auf das griechische Theater zurückgreifen müssen, und zwar nicht aus Traditionsgründen, sondern aus Gründen der Wissensreservoirs, auf Grund der Frage, warum ein Autor der Gegenwart auf ein solches Stück zurückgreift, was ihm das Stück heute noch bietet und wie er die Tradition zu seinen eigenen Zwecken wandelt; also Theatergeschichte nicht gedacht als musealer Ort der Bewahrung von Traditionen, sondern als Ort des Festhaltens von Dynamik und Erneuerung. Das meinte ich mit dieser Art des Zugangs. Also, bestimmte

Theaterstücke fordern uns dazu auf, uns auch mit vergangenem Theater zu befassen. Und wenn ich sage, wir müssen uns vertraut machen mit Theaterformen, die uns nicht unmittelbar zugänglich sind, dann habe ich das sowohl systematisch in Bezug auf die Gegenwart als auch in Bezug auf die Geschichte gemeint. Das griechische Theater, das französische Theater des 17. Jahrhunderts, das spanische Barocktheater, das Shakespeare- und elisabethanische Theater ist uns nicht mehr so ohne Weiteres vertraut. Wir müssen auch dort einen Zugang finden, diese Stücke in ihrer Zeit, aber vor allem in der Gegenwart zu begreifen und ihnen etwas abzugewinnen. Für die Theatergeschichte ist nur die Frage, mit welchen Fragen und Methoden wir uns annähern. Nur mit konservatorischen Fragen, um Wissen zu vermitteln? Es gibt schon sehr viele Theatergeschichten, die informativ sind, aber kein Wissen im oben genannten Sinn vermitteln. Oder wir gehen mit einem, würde ich sagen, kulturtheoretischen Ansatz heran, so dass wir diese Theatertraditionen für die Gegenwart gewinnen.

Eine Funktion, ein Anlass der Theatergeschichte wäre auch, uns zu *vermitteln*, wie die griechische Tragödie funktioniert hat und wie diese heute funktionieren kann. Es geht um eine neue Lektüre und den Prozess des Wi/Wiederlesens und Wi/Wiederschreibens. Ich möchte ein Beispiel angeben: Die griechische Tragödie hatte eine ganz genaue religiöse, rituelle Verankerung in der Kultur. Sie war Teil der Inszenierung kollektiver und kultischer Rituale und Feste. Diese Konzepte der Ritualität und Kollektivität des Theaters finden wir bei Artaud genauso, allerdings rein konzeptuell und ohne Verankerung in der Gesellschaft. Die Frage ist, warum er auf dieses Konzept von Ritualität und Mythos zurückkommen will, wenn es keine Basis in der Gesellschaft und Kultur mehr hat? Artaud will die Massen mit den Mitteln des modernen Theaters bewegen, um dem Theater nicht nur Spielcharakter, sondern eine ganz genaue Funktion in der Gesellschaft zu verleihen und um das Theater zu seiner ursprünglichen Funktion zurückzuführen, Theater und nicht nur Mimesis zu sein. So möchte ich in einer Theatergeschichte nicht die Vergangenheit ausschließen, sondern selbstverständlich mit einbeziehen, aber nach bestimmten Fragestellungen. Ein zweites Beispiel: Eine neue Lektüre von Artauds Theatertheorie im Zeichen der postmodernen und postkolonialen Theoriebildung, etwa von Deleuzes und Guattaris Konzept der "littérature mineur" oder des "théâtre mineur", wie ich es genannt habe, oder im Zeichen von Homi Bhabhas Konzept der Hybridität beziehungsweise im Rahmen der aktuellen Diskussion über Theatralität, Verkörperung oder Transmedialität [3] oder im Vergleich etwa mit dem Theater eines Robert Wilson würde sehr schnell

klarstellen, wie aktuell Artaud noch ist und wie grundlegend er missverstanden wurde.

Ferner müsste man von einer eurozentristischen und nach wie vor stark hegemonialen Theatergeschichte abkommen. Eine Theaterwissenschaft und/oder Theatergeschichte, die nur europäische oder nordamerikanische Beispiele oder - wegen deren Exotismus - afrikanische oder asiatische Beispiele heranzieht, versündigt sich ob der durch eine allzu restriktive Brille vertanen Möglichkeit. Die so genannten Peripherien sind mit dem besten Theater heutzutage vertreten, so zum Beispiel mit dem hervorragenden Theater des argentinischen Dramatikers Eduardo Pavlovsky oder der argentinischen Gruppe "Periférico de objetos" [4].

Vor dem Hintergrund dieses problemorientierten Arbeitens: Macht es da noch Sinn, sich die Frage zu stellen, wie man handwerklich die jeweils darzustellende oder zu vermittelnde Theatergeschichte beginnen lassen sollte?

Ich komme noch einmal auf meine Ausgangsbemerkung zurück: Was will ich erzählen in der Theatergeschichte, was will ich vermitteln, was will ich zeigen? Ist mein Schwerpunkt, zum Beispiel, die sprachliche Verfasstheit im Theater, dann müsste ich, wenn ich das historisch beschreiben möchte, vom Material etwa der griechischen Tragödie (Tragödie als Gattung) oder der römischen, französischen, spanischen Tragödie usw. ausgehen und dann sehen, wie die sprachliche Verfasstheit dieser Stücke war. Das wäre ein Kriterium für eine Literaturgeschichte. Oder ich will zum Beispiel die Rolle und Funktion des Schauspielers als Maske, als Träger von Botschaften betrachten und erzählen, wie sich diese im Verlauf der Zeit geändert hat. Man kann dann eine Dreiteilung vornehmen: Wir haben zunächst die einfache Rolle, die der Schauspieler spielt, dann die Bemächtigung einer Rolle durch einen Schauspieler - er prägt sie mit seinem Körper und seiner Gestualität -, bis hin zum Verschwinden des Körpers des Schauspielers, zu einer Entkörperung des Körpers im Theater, wo der Körper zu einer Prothese oder Cyborg-Maschine wird. Das wäre zum Beispiel ein zweites Kriterium, also die Aspekte Maske, Rolle, Funktion, Körper.

Ihre Frage kann ich nicht global beantworten. Man müsste sich die Materialien aussuchen, je nachdem, was man erzählen will. Banal wäre es sicher, zu sagen, hier haben wir eine Periode, die französische Klassik, und dann alle Autoren und alle Werke zu beschreiben, von 1636 - von mir aus - bis Ende des 17. Jahrhunderts, plus die gesamten dazu entstandenen Poetiken. Das ist sicher ein rudimentäres handwerkliches Wissen, es würde aber nicht sehr weit führen. Ich glaube, die Frage,

welches die Materialien sind, die man braucht, ist subjektiv. Sie hängt davon ab, wie gesagt, was man in einer Literaturgeschichte erzählen will. Die Ziele können sehr verschieden sein. Will man zum Beispiel die Rezeption oder will man die gesellschaftliche Funktion von Theater in bestimmten Epochen beschreiben, will man feststellen, wie etwa in den Komödien von Molière Prototypen beziehungsweise Stereotypen gebildet werden, in welchem Verhältnis sich diese zu den Stereotypen aus der griechischen, römischen Tradition und zu Prototypen, die aus der eigenen Gegenwart entnommen werden, befinden. Und wie unterscheiden sich diese Stereotypen von den verschiedenen sozialen Typen im Theater des 18. Jahrhunderts, wo wir mit dem Aufkommen des Dritten Standes einen sehr direkten gesellschaftlichen Bezug haben, zum Beispiel zur Rolle der Dienerschaft. Diese bilden keine Stereotypen mehr, sondern sind schon mehr oder weniger mimetisch abgebildete Figuren, die mit bestimmten Rechten zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Kultur auftauchen. Auch das wäre, zum Beispiel, ein Material.

Ist der Ursprung von Theater eine vom Historiker weitgehend unabhängige, objektive Gegebenheit - zumindest hypothetisch (sachlich, zeitlich) lokalisierbar - oder eine heuristisch nützliche Annahme? Und: Ist der Ursprung von Theater für eine Theatergeschichtsschreibung relevant?

Ja, ich finde schon - und das sagte ich ja in meiner vorigen Einlassung -, dass das relevant ist. Warum macht man Theater heute? Ich möchte das nicht unbedingt immer an die Gesellschaft binden, aber zum Teil doch. In verschiedenen Epochen haben nicht nur Theater, sondern auch Literatur, Lyrik usw. eine ganz genaue Verortung in der Gesellschaft gehabt, eine ganz genaue Funktion in der Gesellschaft eingenommen. Man kann sagen, so wie das Theater in der Antike einen rituellen Charakter hatte, fest in religiösen Ritualen verankert war, so hatte das französische Theater im 17. Jahrhundert eine gesellschaftliche Funktion im Rahmen der Bildung und Inszenierung eines höfischen Sprachideals, das des Angemessenheitsideals der aristokratischen Gesellschaft, während sich das Theater Spaniens mit grundlegenden Problemen von gesellschaftlichen Codes, etwa der Ehre und Blutreinheit, als Volkstheater ("teatro de corrales"), befasst hat. Ich glaube schon, dass es sich lohnt, vom Ursprung des Theaters zu sprechen, um das Theater heute zu verorten: Welche Funktion hat Theater heute? Ist es nur noch eine kommerzielle Angelegenheit? Hat es überhaupt noch eine Funktion oder ist es nur noch Teil der vielen kulturellen Angebote, die heute gegeben werden? Diese Frage ist wichtig, um auf die Essenz dessen zu

kommen, was man vermitteln will. Das müsste man auch, glaube ich, mit reflektieren.

Aber: es gibt keine vom Historiker unabhängige Geschichte. Folgt man der Diskussion der Geschichte der *Annales* in Frankreich, von Lefebvre bis hin zu Le Goff, oder der Theorie der Metageschichte von Hayden White, ist Geschichte immer eine subjektive unabgeschlossene Konstruktion, die einer grundlegenden Fiktionalisierung unterworfen ist. Auswahl, Anordnung und Erzählung des Materials ist ein fiktionaler Akt, in dem Sinne, dass das Material nicht unschuldig (nicht objektiv) ist, sondern sich als eine präfiguriert manipulierte Struktur in irgendeiner Form konkretisiert. Von daher sind so genannte Ursprünge immer relativ. Der Universalist Jorge Luis Borges hat in einem berühmten Aufsatz vor etwa vierzig Jahren, "Kafka und seine Vorgänger", die Theorie des Ursprungs auf den Kopf gestellt, indem er zeigte, dass eigentlich jeder Autor seine eigenen Vorbilder schafft und nicht umgekehrt, dass nicht Vorbilder den lesenden Autor prägen, sondern umgekehrt, die Vorbilder vom lesenden Autor geschaffen werden. Indem man Borges selbst liest, entdeckt man Kafka oder Cervantes.

Geschichte, und das wussten die Strukturalisten in den 50er und 60er Jahren schon, ist etwas, was gewonnen werden muss, und die Geschichtsschreibung ist daher ein hochgradig heuristisches und subjektives Instrument; daher kann Geschichtsschreibung sehr spannend sein.

Zur ersten Teilfrage, auch wenn sie bei diesem Herangehen keine bedeutende Rolle zu spielen scheint: Wäre der Ursprung von Theater als eine weitgehend objektive Gegebenheit anzusehen?

Schauen Sie, ich bin poststrukturalistisch ausgerichtet und das heißt, für mich gibt es keinen Ursprung, sondern es gibt immer nur Verweise auf etwas, auf etwas, auf etwas ... Aber es gibt natürlich, wenn man so will, bestimmte Momente in der Kulturgeschichte, wo man sich fragt, wo der erste Ursprung im relativen Sinne war, wo war der erste Ausdruck dessen, von dem aus sich das generierte, was wir heute "Theater" nennen, eine erste Struktur, die man als solche, als Theater, wahrnahm? Ich würde die Frage des Ursprungs nicht "Ursprung" nennen. Wichtig ist die Frage: Wo finden wir zuerst gewaltige, massive Repräsentationen dessen, was wir heute unter "Theater" verstehen? Und sicher würden wir auf das griechische Theater zurückgreifen müssen, denn was davor vorhanden war, kennen wir nicht oder nur rudimentär, so dass es keine Nachfolge gegeben hat. Ursprung ist also ein relativer Begriff, auch deshalb, weil das "Ursprüngliche" im Verlauf der Rezeption in der ersten Begegnung nie blieb, wie es war; es erfolgte sofort eine Veränderung.

Wenn man so will: Das Museale gibt es eigentlich nicht, es sei denn, man wolle das mit Gewalt durchsetzen. Ich würde einen Vergleich machen: Ein Museum wie der Louvre stellt all das dar, was ich als entbehrlich bezeichne, ein Museum wie das Rheinische Landes-Museum in Bonn oder das ZKM in Karlsruhe stellt all das dar, was ich unter dynamisch und erneuernd verstehe, wo alle Teile, das Gebäude, das Licht, die Disposition der Objekte, die Objekte, eine Rolle im Rahmen einer strategischen Inszenierung spielen, die den Betrachter motiviert, neugierig, fragend machen und aktiv werden lassen.

Stellt sich für ein problemorientiertes Herangehen die Frage nach dem Umgang mit den Kategorien Gattung, Formen, Periode, Region? Stellt sich dennoch die Frage nach der Beschreibung von Theater in den Kategorien Gattung, Formen, Periode und Region? Ist das relevant?

Sie werden mit mir Nachsicht haben, wenn ich sage, das hängt immer noch an der Frage, was ich in der Geschichte erzählen will. Ich habe ein Modell, dass sich Theatergeschichte nach Fragestellungen richten muss, rudimentär präsentiert. Und wenn man sie nach Fragestellungen, nach Problemen ausrichtet, dann sind diese nicht unbedingt abhängig von einer Gattung, nicht unbedingt abhängig von einer Periodisierung. Lassen Sie mich ein Beispiel anführen: Kollege Christopher Balme hat ein Buch mit dem Titel "Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum" geschrieben [5]. Wenn ich mich mit der Frage des postkolonialen Blickes und der Wi/Wiederschreibung von Kultur und Geschichte befasse, kann ich die Frage stellen, was Postkolonialität ist. Und dann kann ich auf das Theater zurückgreifen, auf die Literatur, auf die Philosophie, auf die Politikwissenschaft usw. usf. Er hat das Theater gewählt. Eine Fragestellung ist also nicht von der Chronologie und von der Gattung unabhängig. Er hat allerdings das postkoloniale Theater genau in einer Region verortet. Man hätte diese Frage auch vergleichend und überregional, also transkulturell für den Bereich Theater behandeln oder diesen Bereich ausweiten und die Frage in anderen Kunstbereichen stellen können. Ich glaube, das ist die Theatergeschichte, die uns Wissen vermittelt, die uns Strukturen erläutert. Das andere, was Sie hier angeben, ist das Gängige, das wir kennen. Das wäre eine Theatergeschichte, die von Gattungen, von bestimmten Perioden und Regionen erzählt. Das ist sicher sinnvoll, es ist ein handwerkliches Wissen, das man benötigt, um bestimmte Dinge einordnen zu können, so dass man weiß, dass Racine im 17. Jahrhundert lebte und "Phèdre" und andere Stücke schrieb, dass er nicht im 20. Jahrhundert lebte, dass er kein Zeitgenosse von Beckett war. Das ist etwas, was man sicher in

einer rudimentären Theatergeschichte vermitteln *muss*, wobei Sie sehen, dass ich Theatergeschichte ernst nehme, ich stelle bestimmte Ansprüche. Die Gefahr solcher *rudimentärer* Theatergeschichten - ich erspare mir, Namen aus meinem eigenen Bereich zu nennen, um mir keine Feindseligkeiten einzuhandeln - ist, dass sie nichts lehren etwa über die Theatralität des Theaters und ihrer Konstitutionsbedingungen. Theatergeschichten dieser Art haben sich in bestimmten Verlagen in Deutschland, die ich auch nicht nennen möchte, stark ausgebreitet und dies mit einem beachtlichen kommerziellen Erfolg. Darin wird zum Beispiel das klassische Theater in Frankreich auf zwei Seiten zusammengefasst. Ich frage mich, wem das nützt. Ich vermute, niemandem. Ich konnte nie etwas aus "Geschichte der ..." lernen, es sei denn ein paar verstaubte bibliographische Angaben. Zwangsläufig muss eine "Geschichte der ..." vieles auslassen, manchmal wichtiges auslassen. Wie konstruiert, ideologisch und hegemonial Geschichte sein kann, zeigt das Beispiel von Herrick, der in den 50ern in den USA mehrere Bücher zur Renaissance-Tragödie, zur Komödie und Tragikomödie verfasste [6]; er war ein Meister der Auslassung. Das Merkwürdige an diesen Publikationen ist, dass er unter "Tragödie" - er geht nicht auf die Griechen zurück - vor allem die Shakespeare-Tragödie und zum Teil die Racine-Tragödie versteht. Alles andere ist bei ihm nicht vorhanden: Spanien wird getilgt, Italien kommt noch als Pflicht vor, aber nur am Rande, als Vorläufer. Es ist eine ungeheure Gefahr, dass in Theatergeschichten - das gilt auch für manche Publikationen der Gegenwart - komischer Weise bestimmte Regionen, die *prägend* waren für die Entwicklung des Theaters in Europa, völlig verschwinden, weil man von einer ganz bestimmten Konzeption von Gattung ausgeht. Ich finde, dass solche periodisierenden Literaturgeschichten, solche Geschichten, die nur nach Regionen eingeteilt werden, dazu neigen, bestimmte andere Theaterformen auszuschließen. Das Problem ist, dass so Wissen und Fragestellungen völlig auf der Strecke bleiben. Ich möchte noch ein Beispiel nennen: Wenn man versucht, eine kleine Theatergeschichte der Gegenwart zu schreiben, wird man sehen, dass darin das lateinamerikanische Theater, zum Teil auch das spanische und punktuell das französische Theater, inexistent sind. Gruppen wie "Periférico de Objetos" aus Buenos Aires, das Theater des Argentiniers Eduardo Pavlovsky, der Brasilianer Antunes Filho oder Gerald Thomas, die in zahlreichen bedeutenden Festspielen einen Teil der Avantgarde ausmachen, sind dort nicht belegt.

Man kann eine sinnvolle Theatergeschichte verfassen, wenn man nach Fragestellungen, wenn man überregional, also transkulturell und transdisziplinär arbeitet. Die Periodisierungen, die Gattungen, die

Regionen führen dazu, dass alles andere, was enorm wichtig wäre, um zu erklären, was man erklären will, dass Theater als Artefakt jenseits von Nationalismen - das ist der Punkt - ausgeschlossen wird. Als Instrument ohne weiteren Anspruch - das würde ich allerdings nicht "Theatergeschichte" nennen -, als Instrument der ersten Information, der Orientierung für Nichteingeweihte, finde ich *rudimentäre* Theatergeschichten sogar in Ordnung. Das muss sein, ist aber keine Geschichte, wie ich sie verstehe. Geschichte ist etwas Dynamisches, Epistemologisches, sonst brauchen wir sie nicht.

Müsste das dann dazu führen, dass bisherige Kategorien immer wieder modifiziert werden, dass also zum Beispiel Stücke, die bisher als Tragödie galten, irgendwann als Tragikomik oder als was auch immer gefasst werden müssten?

Das wäre eine der Folgen. Eine solche Theatergeschichte - es ist schön, dass Sie das erwähnen - muss herkömmliche Kategorien aufbrechen, weil sie sie ganz anders liest. Das ist das Problem dieser schematischen Theatergeschichten - nennen wir sie so -, denen auf Grund der Enge, der Dichte nichts anderes bleibt, als herkömmliche Kategorien noch einmal zu übernehmen. Ich muss Ihnen offen gestehen und wiederholen, dass ich von keiner Geschichte, sei es Literaturgeschichte oder Theatergeschichte, etwas Sinnvolles gelernt habe. Ich habe im Gegenteil von Monographien, spezialisierten Monographien viel gelernt. Literaturgeschichten haben mir mehr Bibliographie beigebracht, chronologische Daten, die ich nicht kannte, wann die Autoren geboren und gestorben sind, wann die Stücke entstanden sind, welche Auflagen es gab usw. Diese Art von Theatergeschichten sind Sammelapparate, sie sammeln ein Material, auf das man aufbauen kann, aber das ist die Vorstufe einer Theatergeschichte. Die meisten Theatergeschichten befinden sich meines Erachtens in einer Vorstufe, das gilt auch für die Geschichte, für Literatur, für Lyrik oder wie auch immer.

Zum zweiten Teil der Frage: Ja, Literaturgeschichten müssten, wenn sie Kritisches vermitteln, eine Korrekturfunktion haben. So müsste man sehr wohl festhalten, dass Corneille keineswegs Tragödien schrieb, sondern insgesamt Tragikomödien in der Tradition der "tragedia con fine lieto o tragicocomedia" von Giraldu Cinthio und dass "Le Cid" von Corneille weniger mit dem Stück von Guillén de Castro als vielmehr mit "Adrian" von Grotto (ca. 1550) und mit dem Romeo-und-Julia-Stoff aus der italienischen "novella" zu tun hat, oder dass die Spanier im Allgemeinen keine Tragödien, sondern hervorragende Tragikomödien aus einer ganz eigenen Prägung, aus einer Mischung zwischen tragischen und komischen Elementen, die einmalig in Europa war und nicht in der Linie

von Cinthio stand, schrieben, auch wenn die Spanier auch Tragikomödien dieser Art schrieben, usw. usf. [7]

Müsste Theater definiert werden? Wenn ja, wie sollte diese Definition angelegt sein, das heißt, welches Verständnis von Definition ist zu Grunde zu legen? Welcher Umgang mit Definitionen von Theater sollte realisiert werden?

Wissen Sie, das ist eine sehr schwierige Frage, die Sie mir stellen und ich glaube, die Frage ist nicht zu beantworten und wir maßen uns alle an, Versuche zu machen, die Frage zu beantworten. Denn klar ist, dass sich in unserer globalen, digitalen, medialen Welt die Frage, was Theater ist, mehr als je zuvor aufdrängt, wenn wir sehen, dass der Alltag schon hoch ritualisiert wird, dass der Alltag inszeniert wird. Wir haben eine ständige Alltagsinszenierung, sei es in der Politik, in den vielen Talkshows, im Boxkampf, also fast überall. Deshalb drängt sich die Frage auf, was Theater ist, wenn die Inszenierungen, das Visuelle, das Gestische von der Bühne auf die Straße entsprungen zu sein scheinen. Nehmen wir das Beispiel des auf Grund der ständigen besserwisserischen Nörgeleien von Günter Netzer in Wut ausbrechenden Rudi Völlner. Da hat sich so etwas wie eine griechische Tragödie im Fernsehen abgespielt: Der Held wird angegriffen von Göttern, das sind die Kommentatoren, besonders Günter Netzer, der sich gebärdet wie ein Wissenschaftlicher, der in den "Tagesthemen" oder speziellen Fachmagazinen zum Fach befragt wird, der genaue Marktanalysen oder physikalische Analysen vorträgt und dann Lösungen angibt im Sinne von "Wenn A nicht das macht, muss B das machen". Das ist meines Erachtens völliger Unfug, weil das Fußballspiel von vielen unmittelbaren Zufällen auf dem Fußballfeld abhängt, wo also der Zufall eine zentrale Rolle spielt, zum Glück. (Könnten Sie sich vorstellen, wie langweilig Fußball à la Netzer wäre, wo alles im Voraus festgelegt ist?) Das sind die Götter, die den Helden angreifen. Dann haben wir noch den ‚Heifer‘, den Interviewpartner im Studio. Der Held rastet dann aus und produziert eine Riesenwelle der Solidarität und der Entrüstung in Deutschland, und Politiker, angefangen vom Bundeskanzler, ergreifen das Wort. Das ist eine unglaubliche Inszenierung. Was ist das? Ist das Theater? Die meisten würden sagen, das ist kein Theater. Warum? Man würde sagen, weil da die Absicht des Zur-Schau-Stellens fehlt. Wäre das ein Kriterium für Theater, die Intentionalität des Sich-Selbst-Inszenierens? Wenn es so wäre, dass eine Intentionalität im Akt sein muss, wenn man sagen würde, dass Theater an Diegesis, an eine bestimmte Handlung, gebunden sein muss, würden wir einen Großteil des modernen Theaters ausschließen müssen, weil es dort keine oder

eine stark verfremdete Handlung gibt, zum Beispiel in Bob Wilsons Arbeiten wie "Cosmopolitan Greetings" oder "Parsival auf der anderen Seite des Sees" u. v. a. Autoren [8]. Also muss eine Intentionalität, eine Konstruktivität beim Theater da sein. Ein anderes Beispiel wäre die "Big Brother"-Show. Hier würde man sagen, da ist Intentionalität gegeben, denn man will Alltag in einem dichten Raum (der Container-Wohnung) darstellen, und das ist die Bühne und da sind die Kameras und da sind die Zuschauer. Also haben wir bestimmte Voraussetzungen, wir haben Zuschauer, wir haben eine Vermittlungsinstanz, wir haben die Akteure. Man könnte sagen, das ist ziemlich postmodernes Theater oder - ich sage das provozierend - Avantgarde-Theater, denn es gibt keine Handlung, es gibt Fragmente, sinnlos zum Teil, man ist wie Wladimir und Estragon in Becketts "En attendant Godot". Sind politische Inszenierungen Theater? Tony Blair (derzeitiger Regierungschef Großbritanniens) tritt nicht in der Öffentlichkeit auf ohne Beratung darüber, wie er in der Öffentlichkeit auftreten solle. Also, wir haben ein Übermaß an Inszenierungen im Alltag: von den Gruppen, die sich am Wochenende in Diskotheken oder Buchmessen selbst inszenieren, ganz zu schweigen. Was ist Theater dann? Wir haben praktisch ein Überschwappen von der Alltagsinszenierung auf die Bühnenrampe. Früher war es dagegen so, dass die Methoden der Inszenierungen hinaus kamen auf die Straße, jetzt kommen sie herüber, und damit werden die Grenzen von Realem und Fiktionalem verwischt, das Ganze ist ein ständiges virtuelles Spektakel. Also, was kann man als Theater definieren? Früher hat man Theater durch die Sprache, durch eine Handlung, durch den mimetischen Akt, durch eine Mimesis, eine Abbildung von Realia definiert. Die aristotelische Poetik regiert heute noch bei den meisten Theaterstücken, auch bei den modernen Theaterstücken, die keinen Avantgardeanspruch haben. Aber was machen wir mit den Theaterstücken, die über keine Sprache oder über keine codierte Sprache verfügen? Was machen wir mit Stücken, die keine Geschichte erzählen, die nicht mimetisch sind? Wir haben also eine Reihe von Kriterien, die das Theater früher definierten, aber heute nicht mehr vorhanden sind. Es gibt Theaterstücke, die sich als Installation präsentieren. Ich habe gerade in Berlin ein Theaterstück des Argentiniers Alejandro Tantanian "Carlos W. Saenz (1956-)" (Hebbel-Theater 2003) gesehen. Tantanian gestaltete die Bühne sowohl als Ort der Aufführung als auch als Zuschauerraum (die Sitzbänke befanden sich nach oben aufgereiht rechts und links vom Bühnengeschehen, das also im Zentrum stattfand). Die Mitte war frei und es gab eine Art Seil, auf dem Gegenstände hin und her liefen, es gab einen Speaker, der eine Geschichte auf Englisch erzählte, sowie einen weiteren Speaker, der

abwechselnd auf Französisch, Spanisch und Deutsch sprach und dazu noch Musik. Es wurde die Geschichte eines Mannes erzählt, den er erfunden hat und in dieser erfundenen Geschichte gab es noch eine erfundene Geschichte. Dann waren auf einmal Gegenstände von diesem erfundenen Mann in einem Nebenraum der Bühne als Ausstellungsstücke zu sehen, eine Flasche, ein Tagebuch, ein Spazierstock, Stadtpläne von Buenos Aires, ein Zigarrenetui usw. und die Zuschauer wurden am Ende des Stückes eingeladen, sich diesen Nebenraum genauer anzusehen. Genauer genommen, war das Stück noch nicht zu Ende und die Inszenierung der Objekte war Teil des Stückes, das nun als eine "wahre Geschichte" vermittelt werden sollte, aber eine wahre Geschichte als Ergebnis der Kraft des Gestus' und der Strategie, der Inszenierung werden sollte. Auf einmal war der Carlos W. Saénz lebendig. Das war das, was ich "Installationstheater" nannte. Ich habe mit dem Publikum die Frage erörtert, ist das Theater? Was ist das? Wir haben ein Publikum, wir haben einen Theaterraum, wir haben eine Konstruktion, definieren wir so Theater? Ich glaube, die Formen der Repräsentation sind heutzutage dermaßen breit, dass der alte Theaterbegriff nicht greift, und deshalb hat man auch in den letzten Jahren in der Theaterwissenschaft den Begriff der Theatralität sehr stark in den Vordergrund gestellt, zum Beispiel Frau Fischer-Lichte oder Herr Fiebach, Herr Schramm beziehungsweise Hans-Thies Lehmann haben dieses Thema in verschiedenen Publikationen behandelt [9]. Ich habe überlegt, Theater und verwandte Repräsentationsformen ausgehend vom Begriff der Spektakularität zu definieren, und zwar als eine intentionale Strategie, als eine Strategie der Produktion metonymischer beziehungsweise metaphorischer Situationen [10]. Ich benutze das Wort "Spektakularität" nicht für medial-gestisch-körperliche Konstrukte, die vor allem visuell, egal wie sie geartet sind, wahrgenommen sind. Ich spreche von "Spektakularität" im Sinne von Zur-Schau-Stellen, von Präsentieren, von "figuration" im Kontext von Roland Barthes' Argumentation in "Le plaisir du texte" [11], der eine grundlegende Unterscheidung vornimmt, die sich mit unserer Unterscheidung zwischen "präsentationaler Spektakularität" (antireferentiell, antimimetisch) und Theater decken würde [12]; Spektakularität oder Theatralität nicht im Sinne von Darstellen einer Geschichte, sondern von Erstellen von Stimme, Geräuschen, Körper, von Bewegung, von Licht. Aber dieses Kriterium würde möglicherweise dennoch nicht ausreichen, es wäre sonst vergleichbar mit einer Disko oder mit einem Karneval. Daher wäre Spektakularität demnach eine Strategie als Produkt eines intentionalen Akts der Produktion metonymischer und metaphorischer theaterähnlicher Situationen. Das heißt, dass das, was wir sehen, etwas anderes ist als

das, was wir unbedingt sehen wollen oder im Alltag erleben, wir finden den uns vertrauten, realistischen identitätsstiftenden Diskurs nicht, der uns dort repräsentiert. Das ist natürlich etwas gewagt, denn wir könnten weiter fragen, was denn dann das Stück "Othello" von Shakespeare ist? Da ist die Geschichte eines Schwarzen, der von der Leidenschaft der Eifersucht getrieben seine Desdemona tötet; ich würde sagen, das ist das Naheliegende, das Evidente. Weiterführend wäre dann eine metonymische, metaphorische Produktion. Die wäre zuständig für das Ausrasten der Vernunft, für das Aus-den-Fugen-geraten der Leidenschaften, also für die Darstellung von psychischen, nicht zu stoppenden Beweggründen - das ist das Große an diesem Stück - und dann für das Ausblenden der Vernunft, die Wiedererlangung der Vernunft und das Erkennen des Irrtums. Das wäre also eine Strategie mit einer Intention, die nicht auf der Ebene der simplen Anekdote zu gewinnen ist, sondern uns etwas Tieferliegendes zeigt: den Mechanismus psychischer Strukturen. Das wäre zum Beispiel eine Definition von Theater. Diese Definition von Spektakularität würde sozusagen auch für traditionelle Stücke greifen. Aber ich möchte noch einmal einräumen, dass das nur ein Versuch ist und sicher ein Problem. In meinem Aufsatz von 2001 in "Maske und Kothum" habe ich noch hinzugefügt, dass es bei diesen metonymischen, metaphorischen Aspekten auf die Abgrenzung von Theatralität zu anderen Repräsentationsformen ankomme. Ein Begriff von Theatralität oder von dem, was wir noch "Theater" nennen könnten, muss sich von anderen Formen abgrenzen. Das muss sein, anderenfalls brauchen wir keinen Theaterbegriff mehr. Andererseits muss die Abgrenzung nicht so stark sein, so dass bestimmte Formen doch als Theater gelten können. Der Intendantin des Hebbel-Theaters sagte ich, dass für mich das Stück von Tantanian kein Theater im gängigen Sinne wäre, sondern *Installationstheater*, eine völlig neue Form von Spektakularität, wobei aber - weil sie immer noch in der Institution Theater vorgestellt wird - verdeckt wird, dass der Begriff Theater nicht mehr greift. Sie sagte, das sei genuines Theater. Sie hatte ein anderes Konzept. Es wäre sehr interessant auszuloten, was sie unter "Theater" in diesem Augenblick verstand.

Also, das ist eine sehr komplexe Frage und es ist sehr schwer, sie heute bewusst und umfassend zu beantworten.

Die nächsten Fragen, die die Frageliste vorsieht, nämlich die Frage nach den Materialien, nach dem Stoff der Theatergeschichte, die Frage nach den grundsätzlichen Quellen für die Theatergeschichtsschreibung, die Frage nach den mit einzubeziehenden, aber mit Theater

beziehungsweise Theatralität nicht identischen Dingen, die Frage nach den einzunehmenden Perspektiven auf vergangene Theaterereignisse haben Sie bereits durch ihr problemorientiertes, ausschließlich von Fragestellungen abhängendes Modell der Theatergeschichtsschreibung beantwortet ...

Ja, aber wir können noch einiges spezifizieren. Ich würde sagen, es gab in der Regel zwei Arten, an das Theater heranzugehen. Ich habe das immer so definiert: einmal ist es das Drama, das sind die Beschäftigungen mit den Theaterstücken in Schriftform, Literatur sozusagen, und das andere sind die Aufführungen. Der Unterschied zwischen der Theaterwissenschaft und den Philologien lag in der Regel darin, dass sich die Philologen mit dem Theater als Literatur befassten (und noch heute befassen), ohne die Aufführung je berücksichtigt zu haben, während sich die Theaterwissenschaft mit dem unmittelbaren Theaterakt befasste. Diese Kluft ist, glaube ich, in bestimmten Fällen weitgehend, wenn nicht ganz, geschlossen. Aber wenn Sie mich zu den Materialien fragen, würde ich noch etwas ergänzen: Ich spreche von der Sprache des Theaters im semiotischen, nicht im linguistischen Sinne. Das bedeutet, dass all das, was wir als Objekte sehen, die Stühle, Bilder, Verrenkungen, Schreie usw. usf., *Sprache* im Sinne Artauds und Barthes', also nichtlinguistische *Theatersprache* ist. Sie würden sagen, das sind die Mittel. Ich spreche also im semiotischen Sinne von der Sprache des Theaters, das umfasst alles, was wir als Elemente, Mittel auf der Bühne oder wo auch immer sehen. Dieses Material, diese Elemente, diese Objekte müssen für sich stehen und analysiert werden; das ist notwendig, um die Struktur eines Objekts zu verstehen. Also, wenn wir ein Auto vor uns haben, müssen wir wissen, wie dieser Wagen gebaut ist, wenn wir ihn beschreiben wollen. Dann kommt man zur Karosserie, zum Design und dann geht man zum Metaphysischen weiter, etwa zur Frage, was für Gefühle, welche Effekte dieser Wagen auslöst. Das heißt, diese Materialität des Theaters hat einen Wert für sich und muss für sich analysiert werden. Diese Sprache des Theaters hat eine bestimmte Beschaffenheit, deren Beschreibung in Theatergeschichten inexistent ist. Diese Objekte haben ein Wissen und dieses Wissen muss erfasst werden und kann nicht nur mit den traditionellen Mitteln, Zugängen und Methoden des Theaters erfasst werden. Die Analyse muss über das Objekt Theater hinausgehen. Und dann kommt die Aufführung. Und die Aufführung ist ein Akt für sich, der sehr komplex ist, weil die Aufführung ein Wissen, einen Wert für sich hat, nicht nur in Verbindung zum Text. Wie ist also das Verhältnis von dramatischem Text und Aufführung, nicht nur in Verbindung zur Botschaft? Das hat auch einen kulturtheoretischen Hintergrund und stellt

auch eine kulturtheoretische Frage. Ein Regisseur X in einem Ort Y nimmt ein Stück Z und bringt es auf die Bühne. Dieser Akt ist ein Translationsakt, ein sehr komplexer noch dazu, denn er hat einen Text aus einer anderen Epoche, von einer anderen Kultur an einen bestimmten Ort transferiert, und er wird mit seinem Wissen als kreativer Regisseur auch Transformationen vorgenommen haben, plus die Schauspieler, denn allein mit ihren Körpern bringen sie eine Transformation mit sich. Das heißt, wir haben einen sehr komplexen Akt vor uns, den man beschreiben muss, und dieser Aufführungsakt hat ein neues Stück produziert. Ich gebe Ihnen ein Beispiel aus Leipzig an: Die Inszenierung von Federico Garcia Lorcas "Bernarda Albas Haus" durch Frau Lauterbach (Schauspielhaus Leipzig, Spielzeit 1997/98). Ich muss Ihnen offen sagen, dass ich ein Bild von Lorca hatte, das mir ziemlich widerstrebt, vor allem dadurch, wie seine Theaterstücke gelesen und in den Literaturgeschichten dargestellt wurden. Man hat mir sowohl in der Schule als auch an der Universität in Deutschland und in der Sekundärliteratur Lorcas Theater für alle Zeiten - so dachte ich - regelrecht vermiest. Es wurde als archaisch, als realistisch, als typisch spanisch, rückständig usw. dargestellt. Ich konnte sein Theater nicht ertragen. Aber ich ging zu dieser Aufführung, weil man mich eingeladen hatte, und die Aufführung war fantastisch. Die Lauterbach hat das Stück aus den 30er Jahren aus Galicien mitten in eine postmoderne Situation in Leipzig versetzt, mit einer Inszenierung, in der wir nicht kaputte, tiefreligiöse und prude Frauen vorfinden, sondern zum Teil lustige Frauen und Frauen, die auf Grund ihrer Einengungen und Einsperrungen ihr Begehren nicht mehr aufhalten konnten. Das hat sie aus dem Subtext in Bilder umgesetzt und also einen ganz anderen Lorca auf die Bühne gebracht, ohne ein Wort zu ändern. Sie hat also ein neues Wissen, eine neue Sicht von Lorca, einen neuen Zugang zu diesem Autor gegeben, ohne ihn zu vergewaltigen. Also haben wir hier einen Translationsprozess, ein Spannungsverhältnis zwischen dem, was Lorca in den 30er Jahren tief in der Provinz in Galicien geschrieben hat und dem, wie diese Stücke in der Geschichte ihrer Inszenierungen in der spanischen Theatergeschichte und weltweit immer beschrieben worden waren und dem, was sie hier gemacht hat. Das war möglich, weil Lauterbach *ihre Lektüre* des Stückes mit ihrem Körper und ihrer Lebenserfahrung, mit ihrer Sexualität und ihrem Begehren und der des Schauspielers inszenierte. Das, glaube ich, wären Elemente, einige der Elemente, die man berücksichtigen muss, wenn man sich mit Theater und Theatergeschichte beschäftigt. Der andere Punkt ist der Körper, der Körper als Materialität, nicht die Sprache des Körpers als Reproduktion der linguistischen Sprache, sondern der Körper als eigene Sprache, als

Reservoir von Wissen, von Erinnerungen. Also das wären zum Beispiel einige vernachlässigte Aspekte des Theaters. Theater besteht aus Körpern, aus Schauspielern, aber es wurde immer mimetisch dargestellt, die Schauspieler immer in Beziehung auf die Rolle, nicht in Beziehung zu sich selbst.

Lässt sich das Dokument von dem, was darin dokumentiert wird, eindeutig trennen?

Das ist eine unglaublich aufregende Frage und Jorge Luis Borges hat sie in den 30er Jahren in der Kurznovelle "Pierre Menard, Autor des Quijote" längst beantwortet. Ich empfehle Ihnen die Lektüre dieser Novelle, weil sie diese Frage beantwortet. Pierre Menard ist ein fiktiver Dichter, ein Literat aus Frankreich, ein Spät-Symbolist am Anfang des 20. Jahrhunderts. Er hat sich vorgenommen, "Don Quijote" wieder zu schreiben. Er stellt aber fest, dass er nicht in der Lage ist, die Sprache von Cervantes zu erlernen und "Don Quijote" ins Heutige zu übertragen. Er will dies eins zu eins machen, hat also Respekt vor dem "Urtext". Gegenüber der Unmöglichkeit, die Sprache Cervantes' und alle involvierten Implikationen zu reproduzieren, entscheidet er sich, eine moderne Version des "Don Quijote" zu verfassen: „Don Quijote in der Wall Street“. Er kommt aber rasch zum Schluss, dass das eine Verfälschung wäre, die nichts weiter bringe. Was macht er? Er schreibt „Don Quijote“ Wort für Wort ab.

Der Erzähler sagt sinngemäß:

Es ist eine Offenbarung, den "Quijote" Menards dem von Cervantes gegenüberzustellen.

Dieser schrieb beispielsweise ("Don Quijote", Erster Teil, Neuntes Kapitel): "... die Wahrheit, deren Mutter die Geschichte ist, Nebenbuhlerin der Zeit ..."

Menard dagegen schreibt: "... die Wahrheit, deren Mutter die Geschichte ist, Nebenbuhlerin der Zeit ..."

Die historische Wahrheit ist für ihn nicht das Gesehene; sie ist unser Urteil über das Geschehene.

(Borges, Jorge Luis: Pierre Menard, Autor des Quijote. In: Fiktionen, Fischer 1993)

Ein ganz anderer Text ist entstanden, da Pierre Menard, von William James' Philosophie, also von einem Pragmatiker, von einem Idealisten, ausgeht, für den es die Wirklichkeit als solche nicht gibt, hingegen eine Erfindung der Imagination ist. Deshalb kann die Geschichte nicht die

Mutter der Wahrheit sein, weil diese Konzeption von Aristoteles von einem feststehenden Realitätsbegriff ausgeht, der eins zu eins in die Geschichtsschreibung übertragen werden soll, weshalb dort die Geschichte die Mutter der Wahrheit ist. Damit zeigt Borges, dass es nie einen Urtext geben kann, da sich dessen Bedeutung bei jeder Aktualisierung auf Grund des Zeitverlaufs verändert. Es gibt keinen Ursprung, es gibt kein erstes Dokument, sondern es gibt immer nur die subjektive, historisch variierende Sicht des Lesenden. Dieser Text *lebt* nur in dem Augenblick, in dem der Leser ihn liest. Aber der Leser kann diesen Text, den Cervantes geschrieben hat, nicht so lesen wie damals, weil er vier-, beziehungsweise fünfhundert Jahre später lebt. Er hat eine andere Intelligenz, eine andere Kultur, ein anderes Wissen als Cervantes. Das heißt, die Signifikanten, die Materialität der Wörter haben sich nicht geändert, sie haben jedoch gewaltig ihren Sinn geändert, beeinflusst durch das Wissen der Person, die den Text liest. Also, es kann nie einen Ursprung geben. Wenn ich ein Dokument habe, und Sie fragen, wie ich damit in einer Geschichtsschreibung umgehe, dann stehe ich vor dem Konflikt, dass dieser Text einen tradiert vermittelten Sinn hat, der für mich aber nicht bindend ist und mir unter Umständen nichts zu sagen hat. Lese ich ihn als einen Text von heute, dann kann sich eine ganz andere Bedeutung daraus ergeben. Das ist erst einmal immer ein subjektiver Akt mit reichen Folgen. Und jetzt komme ich näher zu Ihrer Frage, wie ein Regisseur dazu kommt - vielleicht ist das der Hintergrund Ihrer Frage -, einen Text so umzusetzen, ohne dass er sich einer bestimmten Tradition verpflichtet fühlt? Der Text bietet nur eine Ausgangsfolie, er ist Material in Händen des Regisseurs und besitzt keinen absoluten Anspruch auf irgend eine "Urform" der Aufführung oder Interpretation.

Die Fragestellung ist absichtlich nicht weiter spezifiziert worden, um nicht bestimmte Antwortrichtungen vorzugeben beziehungsweise auszuschließen. Aber die Frage der Dokumentierbarkeit lässt sich zum Beispiel in Beziehung setzen zum Umgang mit Quellen.

Die Quellen als solche, würde ich sagen, sind sehr relativ, wie das Beispiel von Borges' Pierre Menard zeigte. Ich würde Ihnen aber auch empfehlen, auf Jacques Le Goffs "Die Rückeroberung des historischen Denkens" oder auf die Theorie von Hayden Whites "Clio dichtet" oder "Metahistory" zurückzugreifen. White leugnet den Wahrheitsgehalt einer sich wissenschaftlich empirisch definierenden Geschichtsschreibung per se, den empirischen Gehalt der Geschichtsschreibung also. Er stellt die Geschichtsschreibung auf die gleiche Stufe mit der Fiktion. Er sagt, beide, Geschichtsschreiber und Romancier, sind Erzähler, denn sie

erzählen eine Geschichte, und müssen dabei einen Plot bilden. Das heißt, sie haben ein Material, aus dem sie auswählen müssen, und allein die Auswahl des Materials ist ein Eingriff, ein subjektiver und hochgradiger Eingriff. Ich muss dieses Material erzählen, ich muss dieses Material in eine Diegesis, in eine Anordnung bringen, in eine Chronologie oder was auch immer; wie ich bereits oben sagte. Das ist der zweite Eingriff. Das beeinflusst meine Aussage. Und dann beginne ich, darüber zu erzählen, zu spekulieren. Es gibt eine große Zahl von Autoren in Lateinamerika oder im Maghreb, die eine neue Geschichtsschreibung in Romanen vorgenommen haben, wo die Grenzen zwischen dem, was Roman und dem, was Geschichtsschreibung ist, nicht klar sind, diese sind fließend. Das ist eine sehr gewagte, sehr interessante und aufregende These. Ich würde sagen, jeder Schreibakt ist ein subjektiver Akt und das Material - ich glaube, das ist eine Banalität - wird immer so oder so ausgelegt, je nach dem, wie derjenige damit in einem Buch umgeht, es umsetzt. Also, wenn Sie zum Beispiel auf die Musik zurückgreifen und jemand spielt eine Sinfonie oder irgendein Stück - ist dieses Stück ungespielt tot, aber es lebt in dem Augenblick, in dem jemand das Stück performiert. Dieser Jemand hat eine Seele, die eine Rolle beim Performieren spielt, und zwar unabhängig davon, ob er sich die Frage gestellt hat, was sich der Komponist oder der Dramatiker dabei gedacht hat, als er das Stück schrieb. Also, ich glaube, gerade im Bereich der Kunst ist alles möglich und im Bereich der Geschichtsschreibung muss man sicher zwischen der Epoche, in der ein Stück geschrieben worden ist, und der, in der es untersucht wird, trennen - nach Produktionsbedingungen, danach, von welchem Wissen der Autor ausgegangen ist und was davon in diese Quelle eingegangen ist - und fragen, wie ich dann heute diese Quelle interpretiere. Das Wertvolle des so genannten postcolonial thinking ist, dass wir Stücke entdeckt haben und Literatur entdeckt haben, die tot waren, die uns heute aber sehr viel zu sagen haben, auf Grund dessen, dass man *nicht* am Archäologischen, am toten Manuskript stehen blieb, dass man die Stücke *wider/wieder*liest und -inszeniert. Geht man nicht so vor, riskiert man, dass keine Möglichkeit mehr bleibt, ein Stück heute noch produktiv zu nutzen. Ich weiß nicht, ob ich Ihre Frage damit beantwortet habe.

Kann man in der Theatergeschichtsschreibung einen Trennstrich ziehen zwischen Ansätzen auf der einen und methodischen Grundlagen auf der anderen Seite?

Was sind Ansätze, was sind Methoden?! Das ist eine gute Frage. Das kann man nicht trennen, glaube ich. Das sind Euphemismen. Wenn ich

sage, mein Ansatz ist semiotisch, ja dann ist meine Methode semiotisch. Mein Ansatz ist erst einmal, dass ich von einem Modell, von einer Methode, von einer Theorie der Semiotik ausgehe. Das heißt, ich untersuche Theater nach seiner Zeichenstruktur, nach seiner Kommunikationsstruktur usw. usf., frage also, wie die Zeichen organisiert sind, wie die Theater-Sprache diese Sprache deiktisch in sich hat (Gestus, Bewegung, Rhythmus). Das ist semiotisch. Die Frage wäre, welcher Instrumente ich mich bediene. Man könnte vielleicht den subtilen Unterschied machen, der Ansatz wäre semiotisch, die Methode wären dann die konkreten handwerklichen Instrumente, mit denen ich herangehe: Zum Beispiel gibt es taxonomische, klassifikatorische Verfahren, wie ich Figuren einordne, welche Funktionen ich diesen Figuren zuweise. Ich kann da zum Beispiel auf die logische Semantik zurückgreifen, um solche taxonomischen Verfahren zu fixieren. Also kann ich auf taxonomische Methoden des Strukturalismus zurückgreifen, um verschiedene Ebenen auszumachen, zum Beispiel, wenn ich die Ebene der Organisation dieses Stückes von der Ebene der Inhaltsstruktur unterscheiden möchte. Ich kann auf verschiedene Methoden zurückgreifen. Ich würde "Ansatz" sagen, *wenn* man diesen Terminus als ein übergeordnetes Konzept betrachtet. Ich gehe zum Beispiel von einem hermeneutischen, semiotischen, postkolonialen, postmodernen Ansatz aus und die Methodik würden die ganz konkreten Instrumente, das Handwerk, darstellen, auf das ich zurückgreife, um etwas zu beschreiben. Das wäre die eine, vielleicht sehr unzulängliche Antwort.

Auf welche Ansätze sollte heute verzichtet werden?

Das, glaube ich, wäre die falsche Fragestellung. Wir haben in den 70er Jahren die so genannten Methodendiskussionen innerhalb einer Vorstellung der Pluralität von Methoden gehabt. Da gab es einführende Werke zu soziologischen, psychoanalytischen, marxistischen, hermeneutischen, strukturalen Theorien usw. Es gab also alle möglichen Einführungen zur Methodik und zu Methoden, wie man Kultur, Literatur oder Theater analysiert. Dieser so genannte Methodenpluralismus war kein Pluralismus, würde ich sagen, sondern Pluralismus auf der Oberfläche. Es war eine ziemlich dogmatische Angelegenheit, weil sich alle Disziplinen gegenseitig im Rahmen eines hegemonialen Schuldenkessens ausgeschlossen haben. Also für einen Strukturalisten - ich war einer in der ersten Phase - war es verboten, mit dem Autor zu reden, über biographische Dinge, über den kulturellen Kontext zu reden. Man durfte nur textimmanent vorgehen - etwa so wie zum Teil die Hermeneutik -, aber auf einer empiristischen Basis, auf der Basis der

formalen Logik und der analytischen Wissenschaftstheorie. Das war der Anspruch. Die Literatursoziologen haben sich bekämpft mit den Literaturpsychologen usw. usf. Das war kein Dialog zwischen den Disziplinen. Ich würde sagen, diese Epoche des Ausschließens ist vorbei. Wir haben vielmehr eine transversale Wissenschaftskonzeption - das habe ich im Anschluss an Welschs Buch zur "Vernunft" so genannt -, das heißt, um heute komplexe Kulturgegenstände wie Theater analysieren zu können, muss man disziplinenübergreifend operieren. Man ist gezwungen, entweder allein oder mit anderen zusammen, - das praktiziert man sehr stark - die eigenen Disziplinen zu überschreiten und sich der anderen benachbarten Disziplinen als Hilfsdisziplinen zu bedienen. Das heißt, es gibt nicht eine Methode, erstens. Zweitens, die Frage der Methodik und des Ansatzes, und das ist mein Standpunkt, ist vor allem in der Nachfolge der postmodernen Philosophie in Frankreich (Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze usw.) zu einer eigenen Sprache geworden. Man muss vorsichtig sein, damit man nicht einen Hermetismus narzisstischer Art betreibt, so dass niemand außer den Eingeweihten noch etwas versteht. Wissenschaft hat vor allem, wenn sie interpretatorisch ausgerichtet ist, auch die Funktion, Zugänge zu ermöglichen und nicht nur für die Eingeweihten da zu sein. Aber dennoch, man sieht heutzutage sehr klar, dass es nicht mehr die Methode gibt, sondern ein *Methodengeflecht*. Früher gab es die Methode, heute gibt es einen ganz intersubjektiven, sehr personellen Ansatz, also eine sehr eigene Sprache, wie man an den Gegenstand herangeht, und man bedient sich verschiedener Positionen von bestimmten Philosophen, Wissenssoziologen usw., um zu erledigen, was man zu erledigen hat. Also, wenn man sich mit Theater und Körper befassen will, kann man nicht im Theaterbereich bleiben, man muss zurückgreifen auf Deleuze, Foucault, Dietmar Kamper oder andere, die sich mit dem Körper als kulturtheoretischer Kategorie befasst haben. Es bleibt einem nichts anderes übrig. Wenn man von Theater spricht, das andere Theaterformen dekonstruiert, muss man sich mit Derridas Konzeption der Dekonstruktion befassen. Wenn man sich mit Problemen der Macht im Theater befasst, muss man auf Foucault zurückgreifen. Wenn man sich mit Simulationsproblemen befasst, muss man auf Jean Baudrillard oder andere zurückgreifen. Das heißt, heute haben wir ein *transversales Herangehen* bei der Analyse und Interpretation und das müsste auch Eingang in eine Literaturgeschichte finden. Wenn ich sehr gewagt sein darf, würde ich sagen, dass sich die Literaturgeschichte in der Form, wie wir sie heute noch weitgehend kennen, auf Grund dieser Disziplinengrenzung, die mit Edward Saids "Orientalism" ihren Anfang nahm, überlebt hat. Die Frage nach einer Methodik ist längst obsolet

geworden. Wenn man sich die jüngere Generation zwischen 28 und 40 in der Literatur- und Theaterwissenschaft, die ich am besten übersehe, ansieht, erkennt man eine bewundernswerte Vielfalt an vernetzten Methoden, eine erfrischende Flexibilität, die zu sehr produktiven und innovativen Ergebnissen führt. Das sind Publikationen, die sich ganz genau nach einer Fragestellung gerichtet haben und sich verschiedener Aussagen und Modelle bedient haben, um auszudrücken, was sie untersuchen wollen. Deshalb ist es schwer, heute von *Methoden* zu sprechen, denn 'Methoden' haben immer etwas Ausschließendes. Vielleicht ist heutzutage der Terminus 'Ansatz' doch der bessere. Auf einer Proseminar- / Einführungsebene *muss* man Handwerk vermitteln, das ist absolut notwendig. Aber auf einer weiterführenden wissenschaftlichen Ebene - das muss man didaktisch sicher trennen - sind bestimmte Methoden als *die* Methode obsolet. Das kann man, glaube ich, heute nicht mehr vertreten. Das war auch schädlich, weil bestimmte Bereiche völlig ausgeschlossen und neue Sichten versperrt wurden.

Gibt es eine Fragestellung, die Sie in der Frageliste oder im unmittelbaren Zusammenhang damit besonders vermisst haben?

Darf ich ganz provozierend antworten? Ich habe all das vermisst, worüber ich geredet habe, nämlich die Probleme der Fragestellung, die Probleme des Wissens, die Probleme der Epistemologie. Diese Fragen sind hier nicht enthalten. Der Fragenkatalog enthält, soweit ich sehe, sehr wichtige, zentrale Fragen des Geschäfts, die auch dazu dienen, weiterzudenken, aber andere Fragen, die mich zumindest bedrängen, fehlen. Aber zumindest hat das den Wert, dass man sich ausgehend von diesem Katalog damit auseinandersetzen kann und das regt an, anderes darzustellen.

Anmerkungen:

[1] Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M. 1970; Ders.: *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft*. In: Zmegac, Viktor (Hrsg.): *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1972, S. 274-290; Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972; Ders.: *Der Akt des Lesens. Theorie der ästhetischen Erfahrung*. München 1976; Ders.: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. In: Warning, Rainer (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, S. 228-252.

[2] Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double* (1931; 1938). Paris 1964.
 Ich verweise auf eine für dieses Gebiet konstitutive Forschungsliteratur:
 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1972/1973; 1980): *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe / Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris; Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*. Paris;
 Ders. (2002): *Artaud le Moma*. Paris; Dumoulié, Camille (1992): *Nietzsche et Artaud, Pour une éthique de la cruauté*. Paris; Ders. (1996): *Antonin Artaud*. Paris; Ders. (1999): *Le désir*. Paris; Ders. (Hrsg.) (2000): *Les Théâtres de la Cruauté. Hommage à Antonin Artaud*. Paris.
 [3] Deleuze, Gilles (1975): *Kafka pour une littérature mineure*. Paris; Toro, Alfonso de (2000): *El teatro menor postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el Borges/Bacon del teatro: de la periferia al centro*. In: Gunia, Inke / Niemeyer, Katharina / Schlickers, Sabine / Paschen, Hans (Hrsg.): *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX. Festschrift zur Klaus Meyer-Minnemann*. Berlin 2000. Bd 7, S. 506-519 [wiederabgedruckt in: *Gestos*. 16, 31, (abril 2001): S. 99-110]; Ders. (2001): *La literatura menor, concepción borgesiana del Oriente y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges*. In: *Revista Iberoromania*, Heft 53, S. 68-110; Ders. (2001): *Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der Hybridität und Trans-medialität*. In: *Maske und Kothurn*. 45, 3-4, S. 23-69; Ders. (2003): *Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept*. In: Hamann, Christoph / Sieber, Cornelia (Hrsg.): *Räume der Hybridität. Zur Aktualität postkolonialer Konzepte*. ("Passagen - Studien zu Wissenschaft und Kultur / Frankophonie und Anglophonie"). Hildesheim / Zürich / New York. S. 15-52; Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Warstat, Matthias (Hrsg.) (2001): *Verkörperung*. Tübingen / Basel; Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. London / New York.
 [4] Siehe meine Publikationen: Toro, Alfonso de (2004): *'Hyperspektakularität' / 'Hyperrealität' / 'veristischer Surrealismus'. Verkörperungen / Entkörperungen: Transmediale und hybride Prothesen-Theater: "Periférico de objetos": Monteverdi método bélico*. In: Felten, Uta / Roloff, Volker (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld, S. 317-356 [oder im Druck (2005): "Periférico de objetos": historia y poetica. 'corporización' / 'descorporización' / topografías de la hibridez: cuerpo y medialidad. In: *Gestos* 2005; Ders. (2005): "Periférico de objetos"

nuevos caminos espectaculares: prácticas de 'corporalización' y 'descorporalización' en Ubu Rey a Suicidio/Apócrifo 1. In: *Gestos* 2005.
 [5] Balme, Christopher (1995): *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen.
 Vgl. hierzu Toro, Alfonso de (1993): *Von den Ähnlichkeiten und Differenzen*. Frankfurt a. M.
 [6] Herrick, M. T.: *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana/Illinois 1965.
 [7] Siehe hier meine Publikationen: Toro, Alfonso de (1993): *Von den Ähnlichkeiten und Differenzen. Ehre und Drama des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien und Spanien*. (Iberoamericana, Bd. 4). Frankfurt a. M.; Ders. (1997): *Die Tradition der 'tragedia con fine lieto' und der spanischen 'tragicomedia' bei Corneille: Le Cid, Horace und Cinna*. In: *Maske und Kothurn*. 2-4, S. 9-24.
 [8] Pavlovsky, Eduardo: (1967/1970) *Último Match*. Buenos Aires: Búsqueda; (1978/1987) *Cámara lenta. Historia de una cara*. Buenos Aires: Búsqueda; (1984/1986) *Pablo*. Buenos Aires: Búsqueda; (1986/1987) *Potestad*. Buenos Aires: Búsqueda; (1988) *Cerca*. Buenos Aires: Búsqueda; (1989) *Paso de Dos*. Buenos Aires: Búsqueda/Ayllu.
 "Periférico de Objetos": (1990) *Ubu Roi* (Video); (1991) *Variaciones sobre B...*; (1992) *El hombre de arena*. Daniel Veronese und Emilio García Wehbi; (1993) *Cámara Gesell*. Von Daniel Veronese. (1994). *Breve Vida*. Von Daniel Veronese; (1995) *Máquina Hamlet*. Von Heiner Müller und Periférico de Objetos. (1995) Daniel Veronese, Ana Alvarado und Emilio García Wehbi; (1996) *Circoneuro*. Von Daniel Veronese und Ana Alvarado; (1998) *Zoedipous*. Von Daniel Veronese, Ana Alvarado und Emilio García Wehbi; (2000) *Monteverdi método bélico*. Von Daniel Veronese, Ana Alvarado und Emilio García Wehbi; (2002) *Suicidio/Apócrifo 1*. Von Daniel Veronese, Ana Alvarado, Guillermo Arengo, Julieta Vallina y Alejandra Ceriani.
 [9] Fiebach, Joachim (1996): *Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten*. In: Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hrsg.): *Spektakel der Moderne. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens*. Berliner Theaterwissenschaft, Bd. 2. Berlin. S. 9-68.; Ders. (1998): *Keine Hoffnung, keine Verzweiflung: Versuche um Theaterkunst und Theatralität*. Berliner Theaterwissenschaft, Bd. 4. Berlin; Fischer-Lichte, Erika / Greisenegger, Wolfgang / Lehmann, Hans-Thies (Hrsg.) (1994): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen; Fischer-Lichte, Erika (1995): *Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies*. In: *Theatre Research International*, Vol. 20, No. 2. S. 85-89; Ders. (1998):

Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde.* Tübingen / Basel, S. 1-20; Ders. (1998a): *Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik der Performanz.* In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde.* Tübingen / Basel, S. 21-91; Schramm, Helmar (1990): *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von "Theater".* In: *Weimarer Beiträge* 2, S. 223-239 [wiederabgedruckt in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch.* Berlin, S. 201-244; Ders. (1995): *The Surveying of Hell. On Theatricality and Styles of Thinking.* In: *Theatre Research International*, Vol. 20, No. 2, S. 114-118; Ders. (1993): *Theatralität und Schrift/Kultur. Überlegungen zur Paradoxie des Theaterbegriffes.* In: *TheaterZeitschrift*, Heft 35, S. 101-108.

[10] Siehe Toro, Alfonso de (1995): *Die Wege des zeitgenössischen Theaters: zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?* In: *Forum Modernes Theater*, 2, 10, S. 135-183; Ders. (1993): *Gli itinerari del teatro attuale: verso la plurimedialità postmoderna dello spettacolo o la fine del teatro mimetico-referenziale?* In: Canevaci, Massimo / Toro, Alfonso de (Hrsg.): *La comunicazione teatrale. Un approccio transdisciplinare.* Roma, S. 53-110; Ders. (2001): *Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der Hybridität und Trans-medialität.* In: *Maske und Kothurn*, 45, 3-4, S. 23-69

[11] Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte.* Paris, S. 88ff.

[12] Toro, Alfonso de (2004): *'Hyperspektakularität' / 'Hyperrealität' / 'veristischer Surrealismus'. Verkörperungen / Entkörperungen: Transmediale und hybride Prothesen-Theater: "periférico de objetos": Monteverdi método bélico.* In: Felten, Uta / Roloff, Volker (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus.* Bielefeld, S. 317-356