45. JAHRGANG

Heft 3-4

# MASKE UND KOTHURN

INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR THEATERWISSENSCHAFT

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

# Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der >Hybridität< und >Trans-Medialität<\*

Alfonso de Toro

# 0. Ausgangsüberlegungen

Seit der Gründung der ersten theaterwissenschaftlichen Institute im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, der Aufnahme dieser Disziplin als Prüfungsfach im Jahre 1938 in Köln und 1943 in Berlin sowie seit der Gründung zahlreicher Institute in den 70er Jahren und der Eröffnung einer grundlegenden Theoriedebatte im gleichen Zeitraum bestand kaum eine nennenswerte Zusammenarbeit zwischen Theater- und Literaturwissenschaft bzw. den Einzelphilologien. Während sich die Theaterwissenschaft nach einer ersten empirischen Entwicklungsphase weitestgehend der unmittelbaren Aufführung von Theaterstücken widmete, oft und zunehmend unter Berücksichtigung kultureller, anthropologischer, historischer und sozialer Aspekte, konzentrierten sich die Philologien vornehmlich auf den Text und behandelten das Theater als einen literarischen Gegenstand. So blieben beide Disziplinen von den 70er Jahren an bis heute trotz eines gemeinsamen Gegenstandes und einer gemeinsamen theoretischen Basis weitgehend unverbunden.

Obwohl die Literaturwissenschaft (und die Sprachwissenschaft) spätestens seit den Russischen Formalisten über die Prager Strukturalisten und die Nouvelle Critique, über die Kultursemiotik bis hin zum Poststrukturalismus über solide

Diese Arbeit geht weitgehend auf einen von mir am 13. Juni 1998 in Stuttgart im Rahmen der Tagung "III. Internationales Symposium zum modernen Theater Lateinamerikas" (11.–13. Juni 1998) gehaltenen und bisher unveröffentlichten Vortrag mit dem Titel "Überlegungen zur Postmoderne und Postkolonialität als theaterwissenschaftliche Forschungsgrundlage im Rahmen der Kulturtheorie" sowie auf einen zweiten in Leipzig im Kontext der Vorbereitung des Forschungsprojekts "Differentielle Anthropologie. Interkulturelles Verstehen" am 24.–25. Juli 1999, in Großbothen bei Leipzig mit dem Titel "Differentielle Anthropologie und postkoloniale Theorie. Die Konstruktion des Wir und des Anderen«: Das Aushandeln der Andersheit" gehaltenen Vortrag zurück, darüber hinaus auf eine Reihe von Überlegungen, die in verschiedenen Beiträgen erschienen sind (A. de Toro 1999, 1999a).

Wir werden in diesem Beitrag zugleich das lateinamerikanische Theater und die dortige Theaterwissenschaft berücksichtigen sowie die Situation des lateinamerikanischen Theaters in Deutschland mitreflektieren.

<sup>1</sup> Für einen Überblick über die Entwicklung der Theaterwissenschaft seit ihrer Gründung als universitäre Disziplin s. u.a. Möhrmann (1990: 7–20); Girshausen (1990: 21–40); Fischer-Lichte (1994: 13–24).

24 Alfonso de Toro

Analyse-, Beschreibungs- und Interpretationsmodelle verfügte, war dies in der Theaterwissenschaft bis Anfang der 70er Jahre nur begrenzt der Fall. Derartige Modelle ließen solange auf sich warten, bis der empirische Historismus und später die Immanenzanalyse der Aufführung als einzige wissenschaftliche Zugänge zum Theater überwunden waren. Vielleicht mag ein Grund für die in der Theaterwissenschaft zunächst fehlende moderne Theoriebildung im vielschichtigen Gegenstand selbst gelegen haben. Faktum ist, daß ein Dialog zwischen der Theaterwissenschaft und anderen wissenschaftlichen Bereichen wie Literaturund Kulturwissenschaft mehr oder weniger ausblieb.

Man kann feststellen, daß es der Theaterwissenschaft nur mühsam und relativ spät gelang, wissenschaftliches Rüstzeug und fundierte Modelle einzuführen, die in Konkurrenz mit den anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen bestehen konnten. In der modernen Literaturwissenschaft lösten sich hingegen die Methoden ab den 20er Jahren in atemberaubender Geschwindigkeit ab. Persönlichkeiten wie Jakobson, Šklovsky, Propp, Barthes, Lévi-Strauss, Brémond, Todorov u.a. wirkten damals ebenso wie seit Ende der 60er Jahre Jauß (mit der Ästhetischen Erfahrung), die Gruppe Tel Quel, Eco oder Barthes (mit S/Z und Plaisir du texte) und leiteten einen Paradigmenwechsel in bezug auf den Wissenschafts- und Interpretationsbegriff ein sowie später Said, Bhabha oder Spivak in der Kulturtheorie.

Noch in den 70er und 80er Jahren wurde der Stand der Theoriebildung in der Theaterwissenschaft als unbefriedigend empfunden. So beklagte beispielsweise Steinbeck (1970) das Fehlen einer "reinen theatralischen Terminologie" bzw. daß es der Theaterwissenschaft "[...] an entwickelter Begriffsbildung ebenso wie an systematischer Durchdringung ihres prinzipiellen Vorfragengrundes ermangelt", und Feiler (1974: 7–8) verglich das Theater mit einem Patienten, der unter dem terminologischen Wirrwarr seiner Ärzte leidet. Es wurde auf eine große Zahl von Arbeiten hingewiesen, die sich gleichgültig gegenüber der Struktur des Theaters verhielten. Eco (1977) sah das Beste, was die Theaterwissenschaft gemacht hätte, in der Übernahme semiotischer Modelle aus der Kultur- und Literaturwissenschaft.

Diese Situation hat sich jedoch innerhalb der letzten zwanzig Jahre in der deutschen und internationalen Theaterwissenschaft in wesentlichen Aspekten verändert, und dies sowohl institutionell wie auch methodologisch: Einerseits wurden zahlreiche Lehrstühle und Institute für Theaterwissenschaft eingerichtet, andererseits hielten Strukturalismus, Semiotik wie Kultursemiotik und Rezeptionstheorie dort Einzug (Elbo 1975; Kowzan 1975; van Kesteren/ Schmid 1975; Pfister 1977; Pavis 1976, 1985; Ubersfeld 1977; Elam 1980; De Marinis 1982; Villegas 1982; Fischer-Lichte 1983; F. de Toro 1987). Nachdem sich die Literaturwissenschaft bereits ab den 70er Jahren in Richtung *Cultural Studies* bzw. Kulturtheorie (mit Said, Bhabha, Spivak, Ashcroft et alii, s. Bibliographie) und gegenüber anderen Disziplinen wie Philosophie, Soziologie (Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze, Baudrillard, s. Bibliographie) und Geschichte (Le Goff, White,

s. Bib.) öffnete, begann auch die Theaterwissenschaft in den 80er Jahren und vorwiegend in den 90er Jahren, ihren methodologischen Horizont entscheidend zu erweitern. Heute erfahren wir zumindest in der Literatur- und Theaterwissenschaft eine tiefgreifende methodologische und theoretische Entgrenzung der Disziplin hin zu einer Form von Transdisziplinarität, die keine Präzedenzfälle kennt.<sup>2</sup> Um so erstaunlicher ist daher die Feststellung, daß gemeinsame theoretische und methodologische Modelle nicht dazu beitragen konnten, die Dialogfähigkeit zwischen beiden Disziplinen zu fördern und sich im Rahmen von Graduiertenkollegs oder Sonderforschungsbereichen auszutauschen.

Heute dürfte aber zumindest innerhalb der Theater- und Literaturwissenschaft Konsens darüber herrschen, daß unsere Gegenstände nur im Rahmen eines transdisziplinären und transkulturellen Ansatzes adäquat behandelt werden können<sup>3</sup>

Im Rahmen eines solchen Ansatzes wird der Gegenstand Theater als eine semiotisch-kulturelle und epistemologische Größe innerhalb eines globalisierten und internationalisierten Wissenschaftsbegriffs mit der Möglichkeit verstanden, Provinzialismen und Essentialismen zu überwinden und zentrale Aspekte der kulturellen Differenz einzubeziehen. Wir wollen dies durch eine Fokussierung und Internationalisierung von bestimmten Untersuchungsbereichen und Schwerpunkten umsetzen, worauf der vorliegende Beitrag abzielt.

Der transdisziplinäre Ansatz war in der Theater- und Literaturwissenschaft längst überfällig und trägt den sich schnell entwickelnden Repräsentationsformen der Kultur im allgemeinen und des Gegenwartstheaters im besonderen Rechnung. Er ermöglicht eine Relektüre und eine neue Interpretation des Theaters sowie eine neue Sicht auf dessen Deutung in früheren Jahrhunderten.

Das gegenwärtige Theatergeschehen verlangt umfassende und flexible wissenschaftliche Antworten, um das zu vermeiden, was Pavlovsky Anfang der 90er Jahre beklagt:

[...] zum einen gibt es zahlreiche Kritiker, die nicht über das informiert sind, was heute wirklich in der Theaterwelt geschieht und sie verfügen auch nicht über das notwendige Analyseinstrumentarium für die Behandlung des Theaters; zum anderen sind informierte Kritiker durch die Schnelligkeit der Entwicklung und durch die Vielfalt des Gegenwartstheater überrollt worden: Daher brauchen wir neue, junge Kritiker, die diese Avantgarde begleiten.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Ich verweise z.B. auf das von Fischer-Lichte geleitete Berliner Projekt "Theatralität", bestehend aus dem DFG-Schwerpunkt "Theatralität und die Krise der Repräsentation", dem VW-Projekt "Das Eigene und das Fremde" sowie aus dem Graduiertenkolleg "Körperinszenierung". Projekte wie diese suchen auch in der Literaturwissenschaft ihresgleichen. Vergleichbare Projekte fanden bzw. finden innerhalb der Geisteswissenschaften z. B. in Freiburg statt: "Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit" (1995/96) oder "Identität und Alterität" (seit 1997).

<sup>3</sup> Bereits Steinbeck (1970: 10) fordert das Heranziehen anderer Disziplinen für die Theateranalyse.

<sup>4</sup> Brief von E. Pavlovsky an den Verfasser des Beitrags: [...] por una parte existe una cierta cantidad de críticos que no están al tanto de lo que sucede hoy en el mundo y no poseen los instrumentos analíticos para tratar el teatro y por otra los críticos informados han sido avasallados por la rapidez y variedad del teatro actual: necesitamos nuevos críticos jóvenes que acompañen estas vanguardias.

der sich tura - be sche Beis ohn Dra ter . bed Phä zeig heu sog wiss Sie The

> the Beit vor gen Ges Erfa zite

hab

disz Vor wei lich und

Während die Theaterwissenschaft in Europa und Nordamerika zu den führenden und aufregendsten Disziplinen gehört, ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Theater in Lateinamerika unbefriedigend. Im akademischen Kontext ist das Theater noch immer relativ marginal, obwohl die Entwicklung des Theaters in Lateinamerika seit den 80er Jahren nicht anders war als anderswo. Eine Theaterwissenschaft in unserem Sinne ist in Lateinamerika - bis auf Ausnahmen praktisch inexistent. Zum einen gibt es kaum Lehrstühle für Theaterwissenschaft und demzufolge kaum theaterwissenschaftliche Institute, auch wenn unterschiedliche Forschungsformen wie "Forschungsmodule" ("unidades de investigación") existieren. Die Theaterinstitute sind in erster Linie Ausbildungsstätten für Schauspieler und Regisseure, die am Ende ihrer Ausbildung einen akademischen parcours durch Geschichte, Soziologie und einige methodische Fragen des Theaters durchlaufen. Die wissenschaftliche Arbeit vollzieht sich demnach auf individueller Ebene, wo einzelne Forscher den Schwerpunkt selbst auf die Untersuchung des Theaters legen. Eine derartige Organisation von Lehre und Forschung an Universitäten oder anderen Institutionen bleibt nicht ohne Folgen für die wissenschaftliche Substanz.

Aber auch an deutschen Universitäten sieht die Situation, was das lateinamerikanische Theater betrifft, nicht wesentlich besser aus: Das lateinamerikanische Theater kennt hier weder in der Lehre noch in der Forschung eine feste Verankerung. Das mag daran liegen, daß die Lateinamerikanistik als Fach mit eigenen Lehrstühlen immer noch wenig etabliert ist und nur im Ausnahmefall das Berufungsgebiet eines Professors darstellt. Darüber hinaus verschleiert der Name Lateinamerikanistik die Tatsache, daß es sich um einen riesigen, mit vielfältigen und komplexen Kulturen ausgestatteten Kontinent handelt, dessen Erforschung von einzelnen Hochschullehrern nicht im entferntesten abgedeckt werden kann. Das Fach wird daher zwangsläufig in persönlichen Nischen betrieben, wobei das Hauptinteresse neben Kulturtheorie (und Kulturstudien) vor allem der Literatur gilt.

Die Beschäftigung mit dem Theater bleibt sicher auch deshalb am Rande, weil die Texte etablierter Autoren schwer zugänglich und aktuelle Autoren oft gar nicht gedruckt sind. Nicht zuletzt stellt der häufig versperrte Zugang zu den immer wichtiger werdenden Aufführungstexten einen weiteren Grund für die "Randstellung" des lateinamerikanischen Theaters an deutschen Universitäten dar, wie Floeck (1993) konstatiert. Auch wenn in der wissenschaftlichen Reihe Theorie und Praxis des Theaters (TPT) mehrere Bände zum lateinamerikanischen Theater erschienen sind und eine neue Theater-Reihe (Theater in Lateinamerika, beide Vervuert, vgl. Bibliographie) gegründet wurde, auch wenn die "Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika e.V." verdienstvoll Autoren ins Deutsche übersetzt bzw. Aufführungen ermöglicht und seit 1989 verschiedene Institutionen regelmäßig Kongresse durchgeführt haben und weitere planen, hat sich die Lage nicht grundlegend geändert.

Vielmehr ist die Randstellung des lateinamerikanischen Theaters innerhalb

der deutschen Theaterwissenschaft zu beklagen. Auch jene Publikationen, die sich mit >Übersetzung«, >Differenz«, >Eigenes«/>Fremdes« sowie Inter-, Multikulturalität oder cross cultural und mit dem Phänomen der Hybridisierung befassen - beispielsweise mit den Beziehungen des europäischen Theaters zum orientalischen, asiatischen oder afrikanischen -, thematisieren die inzwischen klassischen Beispiele wie Artaud, Le Théâtre du soleil, Odyn Theatret, kabuki und nô-Theater, ohne das lateinamerikanische Theater zu erwähnen. Der anregende Band The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign (1990) erfasst das Theater Europas, Nordamerikas, Japans, Indonesiens, Indiens und Afrikas, läßt aber bedauerlicherweise das Theater Lateinamerikas völlig außer Acht,5 obwohl das Phänomen kultureller Begegnung am Beispiel Lateinamerikas exemplarisch gezeigt werden könnte, weil das Theater dort von Anfang an hybrid war und bis heute hybrid geblieben ist. Wie Balme (1995: 2) in seiner vorzüglichen – ich würde sogar sagen bahnbrechenden - Publikation feststellt, sei die deutsche Theaterwissenschaft [und nicht nur diese] vorwiegend "eurozentristisch ausgerichtet". Sie berücksichtigt im besten Fall Formen des asiatischen oder afrikanischen Theaters, besonders dann, wenn diese in die westliche Kultur Eingang gefunden haben.

Anknüpfend an die eigene Arbeit im Kontext der Kultur- und Literaturtheorie sowie auf eine Reihe von transdisziplinären und kulturtheoretischen Beiträgen innerhalb und außerhalb der Theaterwissenschaft besteht das Ziel des vorliegenden Beitrags darin, die Frage zu beantworten, wie heute das Theater allgemein gesehen, gelesen, beschrieben und interpretiert werden kann, so daß der Gegenstand Theater eine breitere wissenschaftlichere und damit adäquatere Erfassung erfährt. Dabei werden wir auf bereits etablierte Richtungen, auf Defizite und Erfolge hinweisen und unseren eigenen Standort vorstellen.

Die von mir vorzuschlagende Richtung geht über die Sicht einer Einzeldisziplin und eine lokal-regionale Perspektive des Theaters hinaus, da ein solches Vorgehen nicht nur in der Tradition des Gegebenen beharren würde, sondern unweigerlich zu einer Reduktion oder Verallgemeinerung interpretatorischer Möglichkeiten führen würde. Sie wird auch deshalb favorisiert, weil sich Wissenschaft und Kultur à la longue weder nationale noch ideologische Fesseln auferlegen las-

<sup>5</sup> Im Kontext des lateinamerikanischen Theaters kann man das feststellen, was in der internationalen Forschung bezüglich des spanischen Theaters des Siglo de Oro geschah und teilweise bezüglich des spanischen Gegenwartstheaters geschieht: Bis auf einige wenige Erwähnungen von Calderóns La Vida es sueño oder El Príncipe Constante sucht man in Monographien über Tragödie, Komödie, Tragikomödie oder Gegenwartstheater vergeblich nach Beispielen aus dem spanischen oder lateinamerikanischen (bzw. lusitanischen) Theater, die bestenfalls punktuell erwähnt werden. Man kann sogar behaupten, daß das lateinamerikanische Theater in der europäischen Theaterwissenschaft inexistent ist. Dies ist auch deshalb nicht nachvollziehbar, weil seit spätestens 1989 Kompetenz auch aus Deutschland und v.a. aus dem Ausland zur "Interkulturalität" oder zu anderen Aspekten des lateinamerikanischen Theaters vorhanden ist.

In den neuen und verdienstvollen Arbeiten von Fischer-Lichte (1999, 2000), die erst nach Abschluß unseres Beitrags, im Mai, lieferbar waren und deshalb nicht berücksichtigt werden konnten, finden sich ebenfalls keine Bezüge zum lateinamerikanischen Theater.

sen. Außerdem erfordern die Probleme der Dramatiker, Regisseure und Schauspieler aufgrund ihrer Komplexität einen entgrenzten Erörterungszusammenhang.

Die von mir gewählten Bereiche entspringen dem Gegenstand Theater selbst und dem epistemologischen Ort, von dem meine Argumentation ausgeht. Sie hängen eher mit dem Diskussionsbedarf über aktuelle Fragestellungen und methodische Zugänge als mit Lokalitäten zusammen. Auch dann nicht, wenn sich kulturtheoretische Aspekte immer in die jeweiligen Gegenstände einschreiben. Aus diesem Grund soll dem lateinamerikanischen Theater, das – wie erwähnt – stets außerhalb der Diskussion steht, zumindest in diesem transdisziplinären und transkulturellen Kontext ein gewisser Raum gewährt werden.

# 0.1 Kulturtheorie als transrelationales und transversales Wissenschaftskonzept und Theaterwissenschaft

Mein transdisziplinärer Ansatz geht von zwei Konzepten bzw. Strategien aus: von >Hybridität und >Transmedialität Beide Größen sind nicht nur entscheidende Bestandteile des Theaters im allgemeinen sowie der aktuellen Theaterwissenschaft (vgl. Bibliographie), sondern sind zugleich Kernbereiche der gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Diskussion. Außerdem ist festzustellen, daß ein globaler, unterschiedlich gearteter und angesiedelter Hybridisierungsprozeß im Theater sowie in der ganzen Kultur und Gesellschaft stattgefunden hat und noch stattfindet.

Ein \*\*transdisziplinär\*\* ausgerichteter Ansatz im Rahmen einer umfassenden Kultursemiotik bzw. -theorie ist auch deshalb notwendig, weil Fragen von Hybridität und Transmedialität sowie deren dialogischer Bezugsrahmen nur länder-, autoren- und disziplinenübergreifend behandelt werden können. Diese Ausrichtung soll dazu beitragen, das Theater allgemein in einen breiten epistemologischen Kontext zu stellen und z. B. das lateinamerikanische Theater vom Exotischen und Mimetisch-Reproduktiven, also von einem weiterhin bestehenden hegemonialen (eurozentristischen) Blick abzulösen und es als traditionsreiches und innovatives Theater in einem internationalen Kontext zu behandeln, so wie es beispielsweise Fiebach (1986, 1996, 1998) für das afrikanische und Balme (1995) für das anglophone Theater vorgeführt haben.

Ein transdisziplinärer Ansatz zielt ferner darauf ab, die Grenzen der eigenen Disziplin zu überschreiten, um sich anderer Disziplinen wie etwa Geschichts-, Kultur- und Medienwissenschaft, Philosophie oder Soziologie als >Hilfswissenschaften< zu bedienen, um die kulturelle Manifestation >Theater< zeitgemäß und gegenstandsadäquat analysieren und interpretieren zu können sowie Gegenstand und Theorie zu verflechten. Die transkulturelle Komponente soll dazu beitragen, kulturelle Barrieren und den immer noch bestehenden – wenn auch subtil kaschierten – Ethnozentrismus zu überwinden.

gemes riemo globa Besch tuelle Konss eine F

transo an, z. dem l

II

media Begrii Exten cher (Cult. reiche Besch zeiger

Interp Differ der Po Ident länder damit

die M

ren ni len So bzw. o erhalt ter Er als "h

müßt

Sozio lards, kultu Coeh Dabei wird eine sinnvolle Verknüpfung von Einzeldisziplinen sowie eine angemessene Vernetzung von Wissen – beispielsweise von unterschiedlichen Theoriemodellen und Praktiken im Umgang mit kulturellen Gegenständen in einer globalisierten Welt – angestrebt. Dies betrifft insbesondere die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gegenstand Theater aufgrund seines öffentlichen und rituellen/gestualen Charakters. Aufgrund der Hybridität des Theaters erfahren die Konstituenten des Theaterbegriffs wie >Text<, >Autor<, >Regisseur<, >Schauspiel

Ausgehend von den Kriterien Hybridität und Transmedialität strebt eine transdisziplinäre, transkulturelle und transtextuelle Analyse und Interpretation an, z. B. den Dialog zwischen unterschiedlichen kulturellen Kodes, etwa zwischen dem lateinamerikanischen, europäischen, nordamerikanischen oder afroamerikanischen bzw. afrikanischen oder asiatischen Theater, zu fördern.

In diesem Zusammenhang ist die Klärung der Begriffe Hybridität, Transmedialität und ihrer jeweiligen Korrelierung mit dem Theater notwendig. Der Begriff Hybridität ist in der Kulturtheorie hinsichtlich seiner Intention und Extension sehr unterschiedlich definiert worden und verfügt – trotz umfangreicher Sekundärliteratur und jenes einflußreichen Werkes von García Canclini (Culturas híbridas, 1992) – über keine systematische und fundierte Theorie. Zahlreiche Publikationen erschöpfen sich in allgemeinen und wenig strukturierten Beschreibungen bestimmter kultureller Prozesse, bleiben auf der Oberfläche und zeigen lediglich das Evidente.

Die gesonderte Betrachtung des transtextuellen und -kulturellen Dialogs soll die Möglichkeit eröffnen, einen erweiterten Begründungszusammenhang für die Interpretation des Theaters im allgemeinen unter Berücksichtung der kulturellen Differenz zu erstellen, sowie die spezifische Funktion bestimmter Diskurse (z. B. der Postmoderne oder Postkolonialität über Macht, Sexualität, Körper, Begehren, Identität, Gender, Dekonstruktion, Nomadismus, >Theatralität< u. a.) in einem länder-, kontinente- wie disziplinenübergreifenden Kontext zu beschreiben und damit einen neuen Zugang zum Theater zu eröffnen.

Die Begriffe ›Funktion‹, ›Transformation‹ und ›Translation‹ (›Übersetzung‹) müßten zu zentralen Kategorien der Untersuchungen werden, denn sie implizieren nicht nur synchrone, sondern auch diachrone Momente, die sich an kulturellen Schnittstellen verdichten und im Theaterartefakt zum Ausdruck kommen bzw. dort eine konkrete gesellschaftliche, ästhetisch gebundene Repräsentation erhalten. Allerdings ist unter Diachronie nicht eine kausale Verkettung kohärenter Ereignisse, sondern eine zeitliche Dezentrierung zu sehen, die García Canclini als "heterogeneidad multitemporal" (²1995: 15, 72 passim) bezeichnet.

Meine epistemologische Basis bilden Werke aus der Philosophie und der Soziologie wie jene Derridas, Foucaults, Deleuzes, Lyotards, Guattaris, Baudrillards, Lévinas, aus der Geschichtsphilosophie wie jene Le Goffs und Whites bzw. kulturtheoretische Werke von Said, Bhabha, Spivak, Ashcroft et alii, Jameson, Coehlo Neto, García Canclini, Bosi, Brunner, Kraniauskas, Martín Barbero, Melo

Überle

wie > Gren I Kultı

Aush Term gange verw Noty zugre

Prod

seits;

I kons les ur ken subje denai

P

das al und i bliert und I die si stiere

ein, c

ohne stisch einen Disk Ande

I

Die b bund Beend Geist kolon

e Souza, Ortiz, Reis, Sodré, Mignolo et alii, Monsiváis, Fanon, Todorov u.a. Im Bereich der Theaterwissenschaften stehen u.a. Arbeiten von Fiebach, Schramm,

Fischer-Lichte, F. de Toro und Villegas zur Verfügung (s. Bibliographie).

Die in unserem transdisziplinären Ansatz enthaltene poststrukturale bzw. postmoderne Pluralität divergiert wesentlich von jenem "Methodenpluralismus" der 60er und 70er Jahre, wo Pluralität in unterschiedlichen, nicht dialogisierenden, sondern sich ausschließenden Methoden bestand (Strukturalismus vs. Hermeneutik vs. marxistische vs. psychoanalytische Theorien). In unserem Fall geht es demzufolge um Methoden in ihrer Interrelationalität und Interrationalität, was Welsch (21996) anhand der Strategie der "transversalen Vernunft" zeigt. Dies ist eine Strategie, die uns zu einer »transversalen Wissenschaft/Interpretation« führt - wie ich diese Art des Umgangs mit unterschiedlichen Kulturtexten nennen möchte -, die in einer Suche und einer Verflechtung von verschiedenen Linien, in Übergängen und Schnittstellen besteht. Es handelt sich um einen modus operandi, der transversale Beziehungen zwischen unterschiedlichen Systemen herstellt.

Dieser Typ von transversaler Wissenschaft/Interpretation bedeutet keineswegs das "Ende der Wissenschaft" oder der Rationalität, sondern im Gegenteil, er ist "inmitten" der Wissenschaft, nicht antirational, sondern "interrational", nicht beliebig, sondern der Vielheit unwiderruflich verpflichtet. Er spiegelt unsere Zeit nicht als Hybris, sondern als hybrid wider, insofern er keiner Nationalität oder Ontologie zuzuordnen ist. Er ist weder arche noch einem apriorischen Wissenschaftskonzept unterworfen, sondern Teil einer Post-Theorie (s. F. de Toro, 1999a).

#### 0.2 Dezentrierung des Logos und Konstruktion von Diskursformationen

Das beschriebene Wissenschaftskonzept ist eine Folge des postmodernen Denkens, das seinerseits aus einer Auflösung des Logos seit Lacan, Derrida und Foucault bis hin zu Deleuze und Baudrillard resultiert und zu einer tiefgreifenden Erschütterung der autoritären und legitimistischen Metadiskurse geführt hat.

Diesen Denktypus habe ich auf der Grundlage von drei Termini beschrieben: Erinnerung, Verarbeitung und Verwindung (vgl. A. de Toro, 1993/1995). Der Augenblick der Verwindung ist der wichtigste, weil das verwendete kanonische Material rückgefaltet (reploiement), aufgepfropft (greffer) und nicht aufgelöst wird, sondern in einer neuen kulturellen Größe verwunden wird. Ausgangs- und Ankunftsort der kulturellen Einheiten vermischen sich und hinterlassen eine palimpsestische Spur. Diese Spur, die sich nach Re-Markierung, Rückfaltung und Aufpfropfung entfaltet, bildet weder eine Synthese noch stellt sie eine Aufhebung, Überwindung oder Verdrängung dar. Die differaente Spur beschreibt die Beendigung des abendländischen metaphysischen Logos und damit eines ›Dualismus« zugunsten von différance (Derrida) oder Altarität (M. C. Taylor 1987) sowie eines nomadischen/transversalen Denkens, in dem ausschließende Kategorien

wie ›Peripherie vs. Zentrum‹, ›Mann vs. Frau‹ keinen Platz mehr haben. Die Grenzen öffnen sich für Außenseiter und Ränder, für Andersheit generell.

Das erwähnte Konzept des Palimpsests verbindet Diskurse unterschiedlicher Kulturen in einem nichtbinären Spannungsverhältnis als ständiges diskursives Aushandeln. In diesem Kontext entwickelt sich Postkolonialität als kultureller Terminus (ohne ihn zu ent-ideologisieren und zu ent-politisieren), der die Vergangenheit und die Gegenwart rekodifiziert (wieder-liest) und zu einer Zukunft verwindet. Es handelt sich um ein operationales Kulturkonzept, das aus der Notwendigkeit erwächst, den eigenen wissenschaftlichen Kompetenzbereich einzugrenzen. Daher lege ich Wert auf die Unterscheidung zwischen kultureller Produktion einerseits und technologisch-wissenschaftlicher Produktion andererseits; andernfalls würde man zu stark vereinfachen.

Die Postkolonialität als postmoderne Perspektive ist also durch ein dekonstruktionistisches (im Sinne einer kritisch-kreativen Reflexion), transtextuelles und transkulturelles Handeln und Denken, durch ein re-kodifizierendes Denken (das die Geschichte dezentriert), durch ein heterogenes oder hybrides, subjektives Denken charakterisiert, das von radikaler Besonderheit und Verschiedenartigkeit geprägt ist.

Postkolonialität schließt nicht aus, sondern bezieht die Multidimensionalität ein, d.h. die Interaktion verschieden kodierter Erkenntnisreihen, mit dem Ziel, das als widersprüchlich und unregelmäßig zu demaskieren, was im Kolonialismus und im Neokolonialismus als die Geschichte, als die unwiderlegbare Wahrheit etabliert worden war. Durch diese Verfahrensweise werden Widersprüche, Brüche und Diskontinuität, also die Pluralität von Geschichte und Kultur interpretiert, die sich in verschiedenen Diskursen wie beispielsweise dem fiktionalen manifestieren.

Die Postkolonialität in ihrem postmodernen Kontext initiiert und begründet, ohne zu polarisieren oder militant zu sein. Gerade die Militanz der alten lokalistisch-nationalistischen Diskurse hat in vielen Epochen der Kulturgeschichte einen gegenteiligen Effekt hervorgerufen: Mit ihrem Dogmatismus haben diese Diskurse eine offene Diskussion und damit die Auseinandersetzung mit der Andersheit verhindert.

# 1. Einige Grundbegriffe

1.1 > Transkulturalität<, > Transtextualität<, > Transdisziplinarität<

Die bereits erwähnte Infragestellung des okzidentalen ›Logos‹ und des damit verbundenen Dualismus sowie der Kategorien ›Ursprung‹ und ›Wahrheit‹ stellt die Beendigung der sog. normativen Metadiskurse mit tiefgreifenden Folgen für die Geisteswissenschaften dar. Sie eröffnet einen – wie auch immer gearteten – postkolonialen Dialog, von dem aus Reformulierungen, Rekodifizierungen und Re-

Inventionen des eigenen kulturellen Kontextes im Dialog mit den sog. hegemonialen Kulturen stattfinden. Diese Dialogizität kann durch drei, bisher häufig verwendete Termini formuliert werden: »Transdisziplinarität«, »Transtextualität« und »Transkulturalität«. Diese mit dem Präfix »trans« versehenen Begriffe stellen eine Erweiterung bzw. Entgrenzung der mit dem Präfix »inter« belegten Begriffe dar, insofern sie hier auf einer übergeordneten Ebene angesiedelt werden (s.u.).

Unter 'Transdisziplinaritäte wird der Rückgriff auf Modelle unterschiedlicher Provenienz (theaterwissenschaftlicher, historischer, anthropologischer, soziologischer, philosophischer, kommunikationstheoretischer, strukturaler, poststrukturaler u.a.) bzw. auf Einzelbereiche und -elemente einer Theorie verstanden, die im Dienste der Gegenstandserschließung und der Interpretation stehen. Transdisziplinarität hat wenig mit der herkömmlichen Komparatistik bzw. Interdisziplinarität gemeinsam, da dort die Methoden der eigenen Disziplin in der Regel nicht transzendiert werden.

Unter › Transkulturalität‹ kann der Rückgriff auf kulturelle Modelle oder Kulturfragmente bzw. -güter verstanden werden, die nicht im eigenen Kontext (Ausgangskultur) und nicht von der eigenen Identität generiert werden, sondern zu einer anderen Kultur, Identität und Sprache gehören und ein heterogenes Feld bilden. Zur Beschreibung dieser Prozesse scheint das Präfix ›trans‹ – aufgrund seines globalen und nomadischen Charakters bzw. der damit verbundenen Aufhebung von Binaritäten – besser geeignet als das in den Theaterwissenschaften seit Beginn der 90er Jahre eingebürgerte Präfix ›inter‹. Gerade im Theater ist die Zirkulation kultureller Kodizes derart entgrenzt und rhizomatisch, daß diese kaum mehr dialektisch erfaßt werden können, wie die Diskussion über Hybridität zeigen wird.<sup>7</sup>

Dieser Prozess ist mit dem der *Transtextualität* eng verbunden, insofern es hier um den Dialog bzw. um die Rekodifizierung von Subsystemen und Teilbereichen aus unterschiedlichen Kulturen und Wissensbereichen geht, ohne daß dabei Fragen des Ursprungs, der Authentizität oder der Kompatibilität eine präfigurierte Rolle spielen. Allein ästhetische und gesellschaftliche Funktionalität wie Produktivität stehen im Zentrum des Interesses. Ähnliches gilt für den Umgang mit verschiedenen Disziplinen als sog. Hilfswissenschaften. Es geht um ein Konzept von Wissenschaft als Dialog, als Schnittstelle und Ergebnis eines parcours, nicht um die Anwendung von Theorien, sondern um das Fruchtbarmachen einzelner Aspekte für die Interpretation.

Das Präfix »trans« impliziert gerade keine Tätigkeit, die kulturelle Unterschiede verschleiert und diese unter dem Deckmantel der Globalisierung in eine

Die sch

tisc

ZW

Beş

wie

Üb

gle

tei

un rel

nio ter

14

in den spie reic and

vor

Aut ture

The

den rieb Kon Inte Hyb

men

men

und

8 D

Sta

<sup>6</sup> Der Begriff Transtextualität wird bereits von Genette (1982: 7ff.) in der hier verwendeten Extension gebraucht. Balme (1995: 7) spricht von "transkultureller Kommunikation". Eine bedeutende Publikation, von der ich erst nach der Endredaktion meines Beitrags erfuhr und die ich deshalb nicht mehr berücksichten konnte, ist der Beitrag von Welsch (1997a) sowie der gesamte Sammelband, in dem dieser publiziert wurde.

Auf den Begriff Multikulturalität wird hier verzichtet, weil dieser aus unterschiedlichen Gründen politisch und ideologisch belastet und auch negativ besetzt ist.

gleichartige und gesichtslose, dem Produktivitäts- und Effektivitätsprinzip unterworfene Kultur überführt. Durch Globalisierungsprozesse werden Differenz und Altarität gerade herausgefordert (s.u.). Das Präfix >trans< meint keine kulturelle Nivellierung bzw. eine rein konsumtive Kultur, sondern bezeichnet einen nichthierarchischen, offenen, nomadischen Dialog, der unterschiedliche Identitäten und Kulturen in eine dynamische Interaktion bringt (Kraniauskas 1992: 143–145).

#### 1.2 > Translation < (>Übersetzung <), > Transformation < und > Funktion <

Diese drei Begriffe meinen komplexe soziale, kulturelle, pragmatische, semantische und mediale Prozesse. Der Begriff Translation wird dem der Übersetzung vorgezogen, da dieser vorwiegend mit linguistischen, semantischen und pragmatischen Aspekten in Verbindung gebracht wird, die in unserem Zusammenhang zwar wichtig sind, aber nur einen Teil der Translationsprozesse abdecken. Der Begriff Translation hingegen erfaßt die genannten Bereiche und zahlreiche andere wie etwa anthropologische, ethnische, kulturelle, philosophische, historische, mediale, gestuale Prozesse.

Während die Translation als übergeordneter Vorgang betrachtet werden kann, in dessen Verlauf beliebige Größen von einem Kontext >x< nach >y< versetzt werden, handelt es sich bei der >Transformation< um konkrete Veränderungen beispielsweise im linguistischen, kulturellen oder semantisch-pragmatischen Bereich. Es geht um den Übergang von einer Sprache in die andere, um die Veränderung von Kodizes und die Art der Darstellung des Ortes, von dem aus und vor wem gesprochen wird. Der Schritt vom Text zur Aufführung, vom Text oder Autor zum Regisseur/Schauspieler, die Versetzung eines Stückes aus seinem kulturellen Kontext bzw. die Transformation unterschiedlicher Textsorten in Theaterformen ist entscheidend.<sup>8</sup>

Aus der Versetzung der Kontexte ergibt sich eine Reihe von unterschiedlichen und tiefgreifenden Transformationen. Das Phänomen der Translation mit den darauffolgenden Transformationen und der Funktionsänderung betrifft Theoriebildung und Theaterpraxis. Gerade im Bereich des Theaters als einem hybriden Konstrukt und öffentlichen Medium mit direktem Bezug zum Rezipienten ist die Interpretation dieser Translationsprozesse von entscheidender Bedeutung, weil Hybridität stets durch Bezug zu anderen Referenten entsteht. Da die Hybridität auch anthropologische (Begegnung von unterschiedlichen Kulturen und Systemen), ästhetische (unterschiedliche Rekurse auf Gattungen, Darstellungsformen) und transmediale Mittel (Rückgriff auf unterschiedliche Mittel wie Diaund Videoprojektionen, Tanz, Bildende Kunst u.a.) erfaßt, muß auch nach dem

<sup>8</sup> Der Begriff >Textsorte« wird hier entgrenzt verwendet und als Form von semiotischer Äußerung verstanden, sei diese schriftlich, mündlich, ikonographisch, kinetisch etc. und mit performativer Funktion eingesetzt.

Überle

Wie und Warum dieses Einsatzes gefragt werden. Diese Aspekte werden wichtig, wenn es sich nicht um bloße ästhetische Effekte (Ästhetizismus) handelt. So ist beispielsweise die Funktion der Kategorien ›Rhizom‹ und ›Simulation‹ im Werk Pavlovskys entscheidend, da er beide Referenten in seinen Metaexkursen und der Praxis selbst verwendet.

Die Frage nach der Translation unter dem Gesichtspunkt der Hybridität und der Transmedialität impliziert auch die Frage der Rezeption, d. h., inwiefern sich in der Translation eine Vermittlungsfunktion niederschlägt, die auf ein bestimmtes Publikum oder eine Kultur abzielt. Das Theater als öffentlicher Akt, als Medium direkter Vermittlungen ist sowohl Repräsentationsform von sich selbst (autoreferentiell) wie auch von Kultur und damit – deutlicher als andere Kunstformen – Schnittpunkt kultureller Prozesse. Der gesamte Inszenierungsprozeß ist ein wesentlicher Faktor der Translation, da hier alle Konstituenten festgelegt werden, die sich transmedial in der Aufführung niederschlagen. Unter Translation sollen in unserem Zusammenhang Probleme und Aspekte erfaßt werden, die mit Hybridisierungsprozessen, Altaritätsstrategien bzw. mit dem Einsatz kulturkodierter Mittel und unterschiedlicher Medien verbunden sind.

## 1.3 Globalisierung, Kultur und Medien

Wie bekannt, hat die Globalisierung weitreichende Folgen für die Kultur, für Sprache, Wissen und Denken. Von Interesse ist die kulturelle Manifestation dieses enormen Umwälzungsprozesses, der nur mit der industriellen Revolution zu vergleichen ist, aber tiefgreifendere – oft unmerkliche – Folgen für Mensch und Kultur hat. Betroffen sind insbesondere jene Kulturen, denen die Globalisierung aufgedrängt wird bzw. die von ihr überrollt werden, so z. B. Lateinamerika. Allerdings trägt die Globalisierung auch Tendenzen in sich, die die Vielfalt fördern und zum Prinzip kulturellen Handelns machen.

Kolonialismus und Neokolonialismus waren die ersten Formen globaler Expansion, die Sprache und Kultur der Peripherien maßgeblich verändert haben. Die Kolonialisierung war nicht nur ein politisches und ökonomisches Unternehmen, sondern brachte auch eine Zerstörung einheimischer Kulturen mit sich, denen mit der Veränderung der Produktionsgrundlagen, der politischen und juristischen Institutionen sowie des Sprach- und Bildungssystems der Boden entzogen wurde. Die Abwertung der Heimatkultur bei gleichzeitiger Aufwertung der hegemonialen Kultur der Kolonialmächte zur Norm führt zu einem Gefühl der "Bedrohung" der eigenen Identität (vgl. Villegas 1988, 1997). Die Globalisierung hat einerseits diese Tendenzen nach der Phase der Dekolonisation fortgesetzt und verstärkt. Andererseits besitzt sie im Unterschied zu Kolonialismus und Neo-

zu ere he vo sprac lisier

gesta sierun Die F turell eröffi Produ daß Č und U Berei triert geht. gefüh Lokal

> derne – glol nen Z Hybr

D

Allein bietet sichtli meins griff Wisse gemei müsse Akt t

Begeg

lösen hetero

<sup>9</sup> Juan Villegas ist einer der ersten Theaterwissenschaftler, der sich wegweisend und verdienstvoll kulturtheoretischen sowie historischen Fragen widmete und das Problem des hegemonialen Blicks, der Lektüre und der Beschreibungssysteme ins Zentrum seiner Arbeit stellte.

kolonialismus eine weitere Komponente: Die Möglichkeit nämlich, einen Dialog zu eröffnen, der auf einer Partnerschaft beruht. Diese Entgrenzung, die eine Reihe von Transformationen, Rekodifizierungen und Reformulierungen auch im sprachlich-kulturellen Bereich mit sich bringt, könnte eine Chance der Globalisierung darstellen.

Während die Globalisierung um sich greift, verliert das Zentrum seinen angestammten Platz, und das Aufeinandertreffen von Globalisierung und Lokalisierung führt zu einer Entlokalisierung, d.h. zu einer Erweiterung der Zentren. Die Entwicklung von transmedialen Technologien hat nicht die Etablierung kultureller Formen, ihrer Produktions- und Rezeptionsweisen zur Folge, sondern eröffnet neue Repräsentationsformen. Die Globalisierung impliziert dezentrale Produktionsweisen. Auch dann, wenn man mit Sicherheit davon ausgehen kann, daß Ökonomie und Wissenschaft durch die Globalisierung mehr Disziplinierung und Uniformiertheit erlangen, ist das Resultat der Globalisierung im kulturellen Bereich eine Vielheit. Die Globalisierung verwandelt die Welt in einen dezentrierten, d.h. hochgradig kosmopolitischen Raum, aus dem Hybridität hervorgeht. Gerade die neuen Medien haben zu einer transnationalen Kommunikation geführt, die den Essentialismus überwindet, so daß Ähnlichkeit und Differenz, Lokales und Fremdes nebeneinander existieren.

Das lateinamerikanische Theater z. B. war bereits im Zeitalter der Prämoderne – aufgrund der Geschichte sowie gesellschaftlicher und ethnischer Vielfalt – global und einer Alterität ausgesetzt. Im modernen und vor allem postmodernen Zeitalter kommt die Expansion und Implosion der Medien hinzu, womit Hybridität zu einer zentralen Kategorie und Strategie wird.

# 2. >Hybridität« und >Medialität«

#### 2.1 >Hybridität«

Allein die Erwähnung des Begriffs >Hybridität und damit verbundener Termini bietet die erste Schwierigkeit bei seiner Anwendung, da sie Unterschiede hinsichtlich ihrer Intention und Extension wie auch Ähnlichkeiten oder gar Gemeinsamkeiten mit benachbarten Termini aufweisen. Außerdem stammt der Begriff Hybridität aus unterschiedlichen Argumentationszusammenhängen und Wissenschaftskontexten. Die unterschiedlichen Denotate haben gleichwohl eine gemeinsame epistemologische Basis und zielen auf ähnliche Phänomene, dennoch müssen sie unterschieden werden. Jede Untersuchung über Hybridität und den Akt transkultureller Kommunikation wird zuerst das definitorische Problem lösen und sich über eine epistemologische Konzeption verständigen müssen, um heterogene und widersprüchliche Begriffsverwendungen auszuschließen.

Zunächst meint der Begriff Hybridität kulturelle Phänomene als nomadische Begegnung mit dem ›Anderen‹ und dem ›Anderssein‹, als eine rekodifizierte, in-

novative Begegnung zwischen dem ›Lokalen‹ und dem ›Fremden‹. Die so verstandene Hybridität ermöglicht es, essentialistische Reduktionen zu vermeiden, Differenz und Alterität auf einer präfigurierten ontologischen Ebene freizulegen und in eine Différance und Altarität zu überführen. Damit können Diskursformationen als Dekonstruktion und Rekodifizierung geltender offizieller "Machtdiskurse" verstanden werden.

Ein treffendes Beispiel für Hybridität, wie sie in unserem Zusammenhang verstanden wird, nämlich in Verbindung mit Transmedialität und unterschiedlichen Repräsentationsformen, findet man auf dem Buchumschlag von García Canclinis Culturas Híbridas. Die hier abgedruckte Fotomontage verbindet ein bildnerisches Kunstwerk von Luis Felipe Noé mit einem Foto von Menschen an einem Strand an der Demarkationsgrenze zwischen USA und Mexiko. Das Bild zeigt eine bunte Leinwand, die über den Stahlrahmen bzw. ein Fenster mit vier hohlen Flächen hinausgeht (>Außen<), wobei in den entstehenden virtuellen Raum (Draußen) ein Schwarzweiß-Foto (von Lourdes Grobet) von Tijuana, einer Grenzstadt zu den USA, eingefügt ist. Hybridität ist demzufolge unterschiedlich geartet und liegt auf verschiedenen Ebenen. Zum einen besteht sie aus der Vernetzung (nicht Vermischung oder Synthese) verschiedener Kodizes auf der Ebene der Produzenten, die eine bestimmte Kultur, Geschichte und soziale Gegebenheiten in sich tragen. Auf der Ebene des Mediums treffen sich Fotografie und Bild. Auf der Ebene des Gegenstandes steht der abstrakten Malerei die Abbildung von Menschen gegenüber, die sich am Strand erholen. Auf der Ebene der Dimensionslinien ist ein Objekt eindimensional, das andere mehrdimensional. Auf der Ebene der Geschichte ruft das Foto Migration, Übergang, Rand (auch Unterdrückung, Verfolgung, Diskriminierung) auf, die Installation bewegt sich hingegen im ästhetisch-virtuellen Raum und erlaubt anderen Ausdrucksformen, sich rhizomatisch zu verbinden. Das Foto steht ikonisch für den Nomadismus und die Hybridität an der Grenze, denn die aus Draht bestehende Demarkationslinie, die die USA von Mexiko trennt, ist hier durchlässig geworden. Foto wie Bild konstituieren einen virtuellen Raum, einen Raum der Simulation, in dem sich binäre Oppositionen auflösen. Identität wird demzufolge in Tijuana als "posmexica, prechucano, panlatino, transterrado, arteamericano [...]" (García Canclini <sup>2</sup>1995: 302) beschrieben. Zahlreiche ähnliche Operationen sind im Medium des Theaters anzutreffen.

Ziehen wir ein erstes Fazit: Hybridität muß stets ausgehend von drei konkreten Ebenen bestimmt werden, die wir als *pepistemologische* Ebene (Archi-Kategorien generierender Grundlagen), als *kulturtheoretische* Ebene (Strategie des Aushandelns von Andersheit, Sehen des Anderen) und als *transmediale* Ebene (Schnittpunkt von Herkunft und Funktion sowie Beschaffenheit der eingesetzten Mittel) bezeichnen.<sup>10</sup> Der insbe Toro und Berü Ande faltur kultı um Disk Unte dere Hege Aufh genit Dual wärt proz

> als >s die C duale

> > taler

Kate

verst

1

Disk

tiona renze deln Sichkeine Alter grun prüfe oder form die v

mem

nung

Zur Hybriditätsforschung s. u.v.a. Bronfen/Marius/Steffen 1997; Fludernik 1998; Thomsen 1994; Werbner 1997; Young 1995.

#### 2.1.1 Hybridität als epistemologische und kulturtheoretische Kategorie

Der Begriff Hybriditäte in der Kulturtheorie im allgemeinen und in Lateinamerika insbesondere) wird oft mit >Heterogenität« gleichgesetzt (vgl. Balme 1995, A. de Toro 1999). Hybridität subsumiert ferner die Begriffe différance (dt. Differaenz) und Altaritäte. Unter Differaenz könnte im Kontext unseres Beitrags, und unter Berücksichtigung synchroner und diachroner Aspekte, das Herangehen an das Andere der Vernunft und der Geschichte, eine Logik der › Supplementarität‹, der › Rückfaltung, des Gleitens von kulturellen Größen verstanden werden, die sich nicht auf kulturelle oder auf ethnische Ursprünge reduzieren lassen. Es handelt sich hierbei um Größen, die sich übergeordneten Strukturen entziehen. Die entstehende Diskursproliferation (trace) führt nicht zu einer Konzeption des Anderen als Unterschied/Ausschluß, sondern zu einer Andersheit, zu einem differaenten Anderen (Différance). Die Differaenz bildet keinen dialektischen Widerspruch im Hegelschen Sinne, sondern markiert die kritische Grenze der Idealisierung und der Aufhebung. Sie schreibt die Widersprüche ein und reduziert sie nicht auf Homogenität, Synthese oder Anpassung. Dieser Denktyp, der die logozentristische Dualität des abendländischen Denkens verwindet und der vor allem unsere gegenwärtige Kondition beschreibt und für Transkulturalitäts- und Globalisierungsprozesse entscheidend ist, findet sich auch im Ansatz z. B. in einigen prämodernen Diskursen und entfaltet sich auch im modernen Diskurs Lateinamerikas.

Die Differaenz kann kultursemiotisch und auf der Ebene der Repräsentation als »semische Kategorie« begriffen werden, die aus einem Bereich stammt, in dem die Grundbedingungen einer Dezentrierung, eines anti-logozentristischen, anti-dualen Denkens gelegt werden (Ebene der Prinzipien).

Meint Differaenz die Dekonstruktion eines metaphysischen Logos okzidentaler Prägung, so kann der Begriff der Altarität (i.U. zu Alterität) als operationale Kategorie der Differaenz zur Beschreibung konkreter heterogener Begegnungen verstanden werden. Altarität ist zwar eine aus der Philosophie stammende operationale Kategorie, markiert aber das prozeßhafte Aushandeln kultureller Differenzen. Es handelt sich nicht um Aufhebung oder Assimilation. Unter Aushandeln kann der Akt der Öffnung gegenüber dem Anderen bei gleichzeitigem Sich-dem-Anderen-Aussetzen verstanden werden, was ein höchst komplexer und keineswegs spannungsfreier Akt ist. Diese Bewegung setzt Reziprozität voraus. Alterität potenziert sich im prämodernen kolonialen und modernen Zeitalter aufgrund des gewaltsamen Zusammentreffens unterschiedlicher Systeme. Es gilt zu prüfen, ob es bei einem bloß gewaltsamen Zusammentreffen der Differenz bleibt, oder ob Formen der Altarität entwickelt werden. Altarität trägt als Handlungsform den Diskontinuitäten und Brüchen von Geschichte und Kultur Rechnung, die von einem teleologischen, normativen und kausalen Entwicklungsdenken unterdrückt oder schlicht nicht berücksichtigt werden. Altarität kann als Archisemem definiert werden. Dabei stellt die Altarität diskursive Strategien der Begegnung und der Andersheit bereit.

Hybridität schließlich könnte kultursemiotisch als ein Archilexem verstanden werden, das ethnische, soziale und kulturelle Elemente der Andersheit in ein kulturelles und politisches Handeln einbindet, in dem Macht und Institutionen eine zentrale Rolle spielen (Anwendungsstufe 2: praktisches Handeln). Hybridität ist durch Differaenz und Altarität konstituiert. Hybridität enthält zusätzlich eine ethnisch-ethnologische Komponente einer nicht allein durch das abendländische Denken geprägten Kultur, die von anderen Vernunfts-, Realitäts- und Geschichtskategorien ausgeht. Hybridität ist ein übergeordneter Begriff, der andere Subformen des Umgangs mit der Andersheit erfaßt, z. B. Mestizismus-, der sich v. a. auf eine ethnische Vermischung oder Synkretismus-, der sich in der Regel auf religiöse bzw. kulturelle, ethnische oder sonstige Überlagerungen bezieht.

Balme (1995: 1 u. passim) verwendet den Terminus »Synkretismus« ausgehend von Colpe (1975), Berner (1978, 1982), Clifford (1988), Coplan (1985) und Hauptfleisch (1987). In enger Verbindung mit dem Begriff der »performance culture« bzw. der »syncretic performance« prägt er den Terminus "synkretisches Theater" als postkoloniale theatralische Mischform und Strategie von Rekodifikationen ("Strategien des synkretischen Theaters", ebd.: 4). Insofern würde dieser Terminus dem von Hybridität in dem hier zu definierenden Sinne nahekommen. Clifford selbst spricht vom "inventive syncretisme" (ebd.: 22) im Sinne von Strategien bzw. Prozessen der Rekodifizierung, also von Altaritätsformen.

Allerdings ist der Terminus Synkretismus sehr umstritten und in der lateinamerikanischen Kulturtheoriedebatte aufgrund seines auf das 16. und 17. Jahrhundert zurückgehenden, aus dem 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts
herrührenden pejorativen Status als die Beschreibung eines "unreinen" Zustandes
eingestuft und deshalb längst durch Begriffe wie Hybridität oder Heterogenität
abgelöst worden (vgl. A. de Toro 1999: 31–77). Unter Synkretismus wurde eine
Verwässerung, eine negative Vermischung verstanden, die die eigene Identität bedroht oder zwangsläufig zur Auflösung dieser führt. Wir können heute in dem
Begriff Synkretismus – in Absetzung zu Hybridität/>Heterogenität« (ebd.: 37, 38,
55) – eine Gegebenheit, einen Zustand des Seins, nicht aber eine Strategie oder
Hybridität avant la lettre sehen. Synkretismus ist vielmehr eine gesellschaftliche,
historische und anthropologische Erfahrung als Resultat z. B. eines kolonialen
Faktums sui generis und daher keine kulturelle Operation. Synkretismus ist eine
freiwillige oder unfreiwillige Überlagerung unterschiedlicher Kulturen.

Balme (1995: 17ff.) sieht den Begriff Synkretismus – in Absetzung von Clifford – nicht als conditio humana, sondern als operationale Kategorie, also innerhalb eines klar definierten historischen und geographischen Kontextes bestehen und setzt ihn von verwandten Begriffen wie Eklektizismus«, Hybridität, Kreolisierung« und Fusion« ab. Es scheint uns hingegen entbehrlich und unfruchtbar, sich auf eine Diskussion einzulassen, in der bestimmte Termini als besser favorisiert und andere abwertend verworfen werden. Termini sind letztlich keine Entitäten, sondern Resultat einer Normierung von Prädikatoren, auch dann, wenn diese in einem bestimmten historisch-pragmatischen und kulturellen Kontext entstanden sind. Ent-

sche schr stim von füge griff Ekle Begi der l stem dies veni Con gori der hand nete sion schn trans Zu b sens scha Miß: Liter alii 1 nem turw einei anhä ren I gren gren

Überl

11 E B U

daß

text

was

scheidend ist, ob man sich durch die traditionelle Definition eines Begriffs einschränken läßt oder diesen in einem neuen Kontext fruchtbar macht. Balmes Bestimmung von >Eklektizismus< als "unterschiedloses Sammeln und Kombinieren von Ideen", das "über keine ideen- oder wissenschaftsgeschichtliche Tradition" verfüge und "daher kein wissenschaftlicher Begriff" (ebd.: 17) sei, scheint zu kurz gegriffen. Auch wenn dies epistemologisch richtig sein mag, als Verfahren hat der Eklektizismus in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts einen festen Platz. Den Begriff Hybridität lediglich auf die Biologie oder auf "Mischphänomene zwischen der kolonialen und indigenischen Kultur" zu reduzieren, ihn als "Metapher" abzustempeln und als "Bastardisierung" zu begreifen, und deshalb abzulehnen, obwohl dieser Begriff auch und speziell in der postkolonialen Theorie angelsächsischer Provenienz verankert ist, scheint mir ungerechtfertigt, insbesondere in bezug auf den Commonwealth und Lateinamerika. Kreolisierung und Hybridität in einer Kategorie zusammenzufassen, ist meines Erachtens auch deshalb eine Verkürzung, weil der Begriff >Kreolisierung« in erster Linie auf in der Sprachwissenschaft zu behandelnde Phänomene abzielt, der Terminus Hybridität hingegen auf übergeordnete Altaritätsprozesse. Zutreffend scheint mir der Verzicht auf den Begriff ›Fusion im Rahmen einer transdisziplinären Diskussion, weil dieser in der Tat Verschmelzungs- und keine Altaritätsprozesse impliziert, d. h. die Diffaerenz der im transkulturellen Akt beteiligten Kulturen im "Endprodukt" nicht kenntlich macht. Zu behaupten, "Bei Hybridität und Fusion handelt es sich um Anleihen aus wissenschaftlichen Anwendungsbereichen, die mit den Kultur- und Kunstwissenschaften keinerlei Berührung haben" (ebd.: 18), scheint verwunderlich und eine Mißachtung der seit spätestens den 70er Jahren zu diesem Begriff vorhandenen Literatur (vgl. für den Commonwealth u. a. Williams/Chrisman 1994, Ashcroft et alii 1989, 1995: 183–212). Abgesehen davon, daß Balmes Kritik auch gegenüber seinem Begriff von Synkretismus angewendet werden könnte (innerhalb der Literaturwissenschaft galt Synkretismus lange Zeit sogar als ominös, als Verstoß gegen einen rationalistisch-analytischen Wissenschaftsbegriff, was teilweise immer noch anhält), 11 ist im Falle der Kulturstudien der Anteil begrifflicher Anleihen aus anderen Bereichen grenzenlos, weil es sich um eine neue Disziplin handelt, die in einem grenzüberschreitenden Bereich agiert und weil man heutzutage von einem entgrenzten Wissenschaftsbegriff ausgeht. In unserem Zusammenhang ist wichtig, daß Balme sowohl im Rahmen der postkolonialen Kulturtheorie als auch im Kontext einer postkolonialen Theaterwissenschaft ähnliches mit >Synkretismus < meint, was wir als Hybridität bezeichnen.

<sup>11</sup> Ebenso zahlreiche Argumente könnten für die historische wie epistemologische Legitimierung des Begriffs Hybridität angeführt werden, worauf wir hier wegen der Verankerung des Begriffs – im Unterschied zum Begriff Synkretismus – in der postkolonialen Forschung verzichten können. Unverständlich ist aber Balmes (ebd.: 32) Behauptung, daß in der postkolonialen Literaturwissenschaft die Begriffe Hybridität und Synkretismus über die "Vorüberlegungen" nicht hinausgekommen seien. Auch wenn ihm beizupflichten ist, daß eine systematische Theorie der Hybridität und Altarität in unterschiedlichen Bereichen fehlt, so sind die Publikationen auf diesem Gebiet sehr wohl über ein Anfangsstadium hinausgegangen.

stet.

Abschließend muß man an dieser Stelle darauf hinweisen, daß theater- und literaturwissenschaftliche (oder auch philosophische) Begriffe immer metaphorisch sind und aus anderen Anwendungsbereichen stammen. Der gesamte literaturwissenschaftliche Strukturalismus und die Semiotik bedienen sich Terminologien aus Mathematik, Linguistik, Kommunikationswissenschaft, Kybernetik und haben damit – gleichgültig wie man zu ihnen steht – wichtige Dienste gelei-

Alfonso de Toro

Hybridität kann in der lateinamerikanischen Kultur als Transversalität bzw. als Rhizom begriffen werden, z.B wenn García Canclini von dem Weg spricht, den man gehen sollte, um heute die lateinamerikanische Kultur zu beschreiben: Wir brauchen nomadische Sozialwissenschaften, die in der Lage sind, so zu zirkulieren, daß die unterschiedlichen Ebenen horizontal miteinander kommunizieren können (21995: 15)12 oder "Innen wird alles gemischt, jedes Kapitel verweist auf andere und dann ist nicht mehr wichtig, durch welchen Zugang man zu einem bestimmten Punkt kommt" (ebd.: 16).

Da der oben erwähnte Terminus ›Rhizom‹ hinreichend bekannt sein dürfte, sollen einige kurze Bemerkungen zu dem von Welsch (21996) geprägten und eingeführten Begriff der ›Transversalität‹ angeführt werden. Transversalität kann als ein Denken oder als Operation der ›Übergänge‹ beschrieben werden, der "Erstellung querlaufender Verbindungen zwischen unterschiedlichen Komplexen" (ebd.: 761), die "diversen Formen, Austausch und Konkurrenz, Kommunikation und Korrektur, Anerkennung und Gerechtigkeit ermöglicht" (ebd.: 762). Transversalität ist "in einem eigentümlichen Sinne – prinzipienlos" (ebd.: 763), d. h., es gibt keinen a priori festgelegten Prinzipiensatz. Man kann auf unterschiedliche Theorien zurückgreifen, ohne daß man sie in Gänze übernehmen muß:

Transversale Vernunft ist nicht die Vernunft einer arche oder eines Bestandes oder Besitzes feststehender apriorischer Prinzipien. Sondern sie ist eine Vernunft der Bewegung, ist wirklich grundlegend ein Vermögen; sie ist ihrer ganzen Seinsart nach dynamisch, realisiert sich in Prozessen. (Welsch <sup>2</sup>1996: 764)

Das hier zugrundegelegte transdisziplinäre Konzept für die Analyse des Theaters ist insofern legitim, adäquat und notwendig, als das lateinamerikanische Theater nichts anderes ist als eine partikuläre Konkretisation der lateinamerikanischen Kultur:

Heute begreifen wir Lateinamerika als eine komplexe Zirkulation von Traditionen und sich ablösenden Modernitätskonkretisationen (unterschiedliche, ungleiche), als einen heterogenen Kontinent konstituiert durch Länder, in denen eine Unzahl von Entwicklungsstrategien koexistieren. Um diese Heterogenität neuzudenken, ist die Reflexion [...] über die [Heterogenität] des Postmodernismus hilfreich, die eine viel radikalere Form als jede andere zuvor darstellt. Die Kritik [des Postmodernismus] an den Metadiskursen über die Geschichte kann dazu beitragen, den Fun-

dament um so ( Canclii

Hybri Schni unbed kultur tische Reko Proze fremd schied logie lateina Toro Theat Argen lenove gen führt, licht, Kultu jeher Vertei do (19 Grenz zunge schen Da-zv 21995: ritoria (Bhab wird. pelte l

den, se

ten an

<sup>&</sup>quot;Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comuniquen horizontalmente los niveles" [...] "Adentro todo se mezcla, cada capítulo remite a los otros, y entonces ya no importa saber por qué acceso se llegó" (21995: 15, 16).

<sup>13</sup> Ho nid coe

damentalismus des Traditionalismus, des Ethnozentrismus und des Nationalismus zu entlarven, um so die autoritären Ableger des Liberalismus und des Sozialismus besser zu begreifen. (García Canclini <sup>2</sup>1995: 23)<sup>13</sup>

Hybridität ist also jene Strategie bzw. jener Prozeß, die/der an den zentralen Schnittstellen oder Rändern einer Kultur stattfindet, wobei unter Rändern nicht unbedingt die "marginados" zu verstehen sind, sondern die Artikulation neuer kultureller Formationen. Unter ›Schnittstellen‹/›Rändern‹ können kultursemiotische De- und Reterritorialisierungen verstanden werden, sie sind der Ort von Rekodifizierungen und Reinventionen. Es handelt sich um mindestens zwei Prozesse: Die Versetzung einer Größe aus ihrem angestammten Platz an einen fremden Ort, der neu bewohnt werden muß, und die Vermischung von unterschiedlichen Repräsentationsmitteln. Die Massenmedien haben längst die Ideologie des essentialistischen/reinen ›Eigenen‹ hinter sich gelassen, wie namhafte lateinamerikanische Kulturtheoretiker seit den 80er Jahren belegt haben (vgl. de Toro 1999), und eine unaufhaltsame Entwicklung eingeleitet, die ebenfalls das Theater betrifft. Das Eigene der Kultur ist dabei keineswegs verschwunden, was Argentinien, Mexiko und Brasilien am Beispiel ihres weltweiten Exports der telenovelas zeigen. Die Globalisierung hat - bei allen negativen Begleiterscheinungen - im Bereich der Kultur zu einer Steigerung der kulturellen Produktion geführt, wie Ortíz (1988: 182-206) belegt. Die Kategorie der Hybridität verdeutlicht, daß die Vorstellung einer "authentischen", "autonomen" und "kohärenten" Kultur nur eine Illusion ist, und daß letztere in Latein- und Nordamerika seit jeher und nun auch in Europa zu Makulatur geworden ist und lediglich zur Verteidigung alter Nationalismen und konservativer Ideologien dient, wie Rosaldo (1989) zutreffend feststellt. Die ›Identität‹, das ›Authentische‹ wird an der Grenze, in der Vielfalt der Ränder und an den Schnittstellen kultureller Kreuzungen (nicht durch Oppositionen, sondern Prädikate wie dort, da, hier, dazwischen, gleichzeitig) ausgehandelt: Man lebt in verschiedenen Welten, in einem Da-zwischen, einem extra-territorialen Raum (Bhabha 1994; García Canclini <sup>2</sup>1995; A. de Toro 1999). Die Deterritorialisierung ruft aber zugleich eine Reterritorialisierung hervor, die darin besteht, daß das "unhomly", das "in-between" (Bhabha 1994) mit Identitätsangeboten aus dieser Vielfalt bewohnbar gemacht wird. Der Spalt, das tägliche Aushandeln wird zum Identitätssignum. Die doppelte Bewegung bringt es mit sich, daß Differenz und Konflikt nicht verschwinden, sondern in einem Zwischen-Raum, der Differaenz als supplementärem Gleiten angesiedelt werden und im Handlungsschema der Altarität aufgehen. Derart

<sup>13</sup> Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo. Para repensar esta heterogeneidad es útil la reflexión [...] del posmodernismo, más radical que cualquier otra anterior. Su crítica a los relatos omnicompresivos sobre la historia puede servir para detectar las pretensiones fundamentalistas del tradicionalismo, el etnicismo y el nacionalismo, para entender las derivaciones autoritarias del liberalismo y el socialismo. (García Canclini ²1995: 23)

kann die Ebene der diskursiven kulturellen Praxis mit anderen wie der sozialen verbunden werden.

#### 2.1.2 Hybridität und Theater

Wie aber können Hybridität und Theater zusammen erörtert werden, wenn eine allgemeine Theorie über Inter- oder Transkulturalität nicht vorhanden ist? Wir meinen, daß diese allgemeine Theorie nicht nötig, wenn nicht gar unmöglich ist. 14 Statt dessen gibt es – innerhalb wie außerhalb der Postmoderne- und Postkolonialismus-Diskussion, und hier in privilegierter Stellung spätestens seit Said, Ashcroft et alii, Todorov, Spivak, Bhabha, Brunner, García Canclini und Martín Barbero innerhalb der Kulturtheorie Theorien zu Andersheit, Migration und transkulturellen Phänomenen – eine solide Basis, um Hybridität im Bereich des Theaters fundiert behandeln zu können.

Spätestens seit Mitte der 80er Jahren ist in den Theaterwissenschaften zunehmendes Interesse an der Frage der Interkulturalität zu verzeichnen (vgl. Bibliographie). An diese Richtung soll hier mit Rückgriff auf eine breite kulturtheoretische Bibliographie (v. a. hinsichtlich Lateinamerikas) angeknüpft werden. Verdienstvolle Versuche finden sich z.B. im o.g. *The Dramatic Touch of Difference*, in dem Ansätze zur Modell- und Theoriebildung ausgehend von der Analyse konkreter Aufführungen entwickelt werden.<sup>15</sup>

Die Behandlung der Hybridität erfordert mindestens die Berücksichtigung folgender Aspekte:

- 1. Zunächst müßte man von einem Konzept der Hybridität wie oben umschrieben ausgehen (epistemologische Ebene).
- 2. Seitens der Produktion müssen die kulturellen Größen, die in einem Theaterstück enthalten sind, auf der Ebene der kulturellen Referenz beschrieben werden (d. h. innerhalb der eigenen Kultur, beispielsweise in Brasilien im Bezug auf die afro-portugiesische und japanisch-brasilianische Kultur; oder außerhalb des eigenen Kulturraumes). Dabei geht es wie oben erwähnt um eine Vernetzung verschiedener Kodizes, die eine Kultur in sich trägt (kulturtheoretische Ebene). Auf einer zweiten, der Ebene des Theaterstückes wird untersucht, wie diese kulturellen Größen in die Semantik und Pragmatik eingehen, welche "Translationen" und "Transformationen" hier stattfinden und wie diese kodiert sind. Hier hat beispielsweise die Translation sozialer Konventionen ins Medium Theater ihren Ort. Hier wird deutlich, wie weit das Theater

3.

Über

. ]

1

4.

Das Verf mit Aut von Begg fizie

ode

um tion

zu k fren nur noze

Mod oder fizie

<sup>14</sup> Der häufig anzutreffende Terminus ›Kulturtransfer‹ sollte gemieden werden, da dieser gerade in postkolonialen Ländern und in der postkolonialen Kritik, wie etwa im lateinamerikanischen Kontext, höchst mißverständlich ist, zudem in einer Zeit der Globalisierung. Unter Kulturtransfer ist der hegemoniale ›Export‹ von Kulturgütern aus dem ›Zentrum‹ in die ›Peripherien‹ zu verstehen. Daher erscheint der Begriff Translation – im oben genannten Sinn – adäquater.

<sup>5</sup> Auch auf das Buch Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung (1988) und dort insbesondere auf die Beiträge von Turk und Fischer-Lichte, die eine Vorreiterrolle für unsere Fragestellung haben, sowie auf Totzevas (1995) Arbeit, sei u.a. hingewiesen.

- konkrete gesellschaftliche und soziale, aktuelle oder vergangene Probleme transportiert und wie sich diese Translation vollzieht (Ebene der Repräsentation).
- 3. Ferner müßten auf der (fließenden) Ebene des Mediums die Konkretisationen der Syntax, des Diskurses, des Schauspielers/der Bewegung/Kinesis, des Tonfalls, der Ideolektik und der Aufführung/Spektakularität (Bühnenbild, Musik, Requisiten u. a.) analysiert werden. Das Medium Theater (sei es als Text der Aufführung oder als Aufführungstext) steht im Zentrum der Analyse, die sich auf drei Punkte konzentriert:
  - a) auf die kulturelle (gesellschaftlich-sozial-historische) Einschreibung der Hybridität in die genannten Ebenen (Translation des Gestualen, Bewegungsabfolge, Organisation der Handlung, Sprache/Rede und Bild; der Übergang zur medialen Ebene ist fließend);
  - b) auf die unterschiedlichen medialen Mittel, die zum Einsatz kommen. Das betrifft die Art der verwendeten Textsorten (Inszenierung von Presseberichten, Versen, Prosatexten, dramatischen oder mündlichen Texten, Rhythmus u. a. auf der Ebene der Transmedialität);
  - c) auf das Verhältnis der Altaritätsbeziehungen zwischen der Ausgangs- und der Fremdkultur.
- Untersuchung der Rezeption von hybriden Theaterformen, allerdings handelt es sich hier um ein sehr schwieriges Unterfangen, da dieses Feldforschung impliziert.

Das Aushandeln von Differenzen im Rahmen der Hybridisierung kann nicht mit Verfahren der Verfremdung im Sinne der Russischen Formalisten und auch nicht mit Modellierungsverfahren im Sinne Lotmans gleichgesetzt werden, da die Autoren auf Hybridität im postkolonialen Sinne nicht eingehen (mit Ausnahme von Lotman/Uspensky 1984) und es sich hier um Altaritätsstrategien bei der Begegnung unterschiedlicher Kulturen bzw. Rekodifizierungen handelt. Rekodifizierungen sind ihrerseits nicht unbedingt mit Aneignungen und/oder Adaptationen gleichzusetzen, die eher ein Relikt der Exotisierung nicht-okzidentaler oder hybrider Kulturen und damit kolonialistische Phänomene darstellen. Es geht um Geben und Nehmen, um Wahlmöglichkeiten, Körpertechniken, Organisationsformen des Raumes und der Zeit sowie sonstige Repräsentationsformen.

Der kulturtheoretische Begriff der Hybridität wird dazu beitragen, die Frage zu klären, ob es sich bei bestimmten Theaterformen um bloße Anleihen kulturfremder Elemente handelt, in denen der Dialog an der Schnittstelle sekundär und nur die Übernahme von Interesse ist (hier würde es sich um logo-, euro- bzw. ethnozentristische bzw. malinchistische kulturelle Tätigkeiten handeln, die für die Moderne, nicht aber für eine postmodern/postkolonial orientierte Kulturtheorie oder Theaterwissenschaft typisch sind), oder ob es sich tatsächlich um Rekodifizierungsstrategien handelt.

F

#### 2.2 Transmedialität

#### 2.2.1 Begriff und Problem

The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between forms that snap us out of the Narcissus-narcosis.

Marshall McLuhan (1966: 55)

Moderne und Postmoderne haben uns Formen kultureller Kommunikation beschert, wie wir sie bislang nicht kannten. Das Zeitalter medialer Vernetzungen produziert unzählige intermediale Hybride, die mit ihren medialen Dynamiken und Transformationen überkommene und fixierte Text- und Zeichenbedeutungen fortwährenden Metamorphosen in Anderes aussetzen.

Jürgen E. Müller

(1996: 15)

Wir verwenden in Anlehnung an die Begriffe der Transdisziplinarität, -kulturalität und -textualität den Begriff - Transmedialität-, der nicht den Austausch zwischen zwei medialen Textformen, sondern einer Vielfalt medialer Möglichkeiten bezeichnet. Ferner erfaßt der Begriff unterschiedliche hybride Ausdrucks- und Repräsentationsformen wie den Dialog zwischen unterschiedlichen Medien im engeren Sinn (Videoclip, Film, Fernsehen) sowie den Dialog zwischen textuellen sprachlichen, literarischen, theatralischen oder tänzerischen und musikalischen Medien, d. h. zwischen elektronischen, filmischen und textuellen, aber auch nicht-textuellen, nicht-sprachlichen wie gestuellen, piktorischen u.a. Außerdem weist das Prädikat >trans-</br>
auf den nomadischen Charakter eines transmedialen Austauschprozesses hin. 16

Die Transmedialität steht aufgrund der Globalisierung, die vom Beginn der Moderne bis zur Postmoderne in allen Bereichen des Lebens stattgefunden hat, in enger Verbindung mit kulturellen Objekten. So sind Kultur, Kunst und Wissenschaft davon betroffen, und speziell in der Kulturtheorie stehen mediale Prozesse im Mittelpunkt des Interesses. Diese Entwicklung läßt sich nicht nur auf eine immer stärker durch das Sehen geprägte Gesellschaft zurückführen, die mit der Moderne, den Passagen und Panoramen ihren Anfang genommen hat (Benjamin 1983: I/II), sondern auch darauf, daß Signifikate – speziell in der Postmoderne – einen prinzipiell nomadischen und dezentrierten Charakter erhalten. So spricht Lyotard (1973: 6) vom Treiben der Signifikate (la dérive) oder Deleuzes von pli (1988), die die Unordnung oder die Hybridität bzw. Transmedialität der Arbeit an Kunstformen wiedergeben. Bei der Transmedialität handelt es sich stets um Grenzüberschreitungen, »Fältelungen«, »Schichten« und »Rückfaltungen«.

derre rung ästhe zu ei Dahe hohe von la Trans ziplir syste

> schie wenn Zitat medi

ten P

unter

dialer dings (1967 Texth nicht Form (Bild Texte usw.)

des Ti Description des Ti nicht diglic

schen

chen

tualit

B lich u

media

17 Zu del (19

<sup>16</sup> In der neueren Forschung wird vorwiegend der Begriff > Intermedialitäts verwendet, so bei Hansen-Löve (1983: 291–360); Prümm (1987: 95–103); Eicher (1994: 11–28); Müller (1996) oder auch > Multimedialitäts bei Hess-Lüttich (1982, 1984: 915–927) und Prümm (ebd.). Zur Transmedialität im allgemeinen und zur postmodernen Transmedialität s. Arens 1991; Auslander 1987; Bark 1990; Berringer 1991, 1991a; Hoesterey 1988; Krämer 1998.

Bei der Transmedialität handelt es sich außerdem nicht um eine Aneinanderreihung medialer Mittel, also um einen Mediensynkretismus bloßer Überlagerung medialer Repräsentationsformen, sondern – wie bei der Hybridtät – um ästhetisch bedingte Prozesse und Strategien, die nicht zu einer Synthese, sondern zu einem spannungsreichen und dissonanten Prozeß von Artikulationen führen. Daher genießen Fragen nach Transformation und Funktion transmedialer Mittel hohe Relevanz, diese prägen auf besondere Weise die Produktion und Rezeption von kulturellen Gegenständen sowie deren pragmatische und semantische Ebene. Transmediale Mittel implizieren eine transkulturelle, transtextuelle und transdisziplinäre Vorgehensweise, da sie sich aus unterschiedlichen Systemen und Teilsystemen speisen.

Von Transmedialität kann immer dann gesprochen werden, wenn unterschiedliche mediale Mittel innerhalb eines ästhetischen Konzeptes konkurrieren, wenn multimediale Einsätze zu verzeichnen sind bzw. diese als Verfahren oder als Zitat vorkommen, wenn ein Dialog medialer Mittel stattfindet und eine >metamediale Ebene< entsteht.

Die Transmedialität entspricht im medialen Bereich z.T. dem weitverbreiteten Phänomen der Transtextualität, insofern ein vielfältiger Austausch zwischen unterschiedlichen medialen Formen stattfindet.<sup>17</sup> Man kann bezüglich dieses medialen Dialogs berechtigt von ›Medientexten‹ (Müller ibid.: 82) sprechen, allerdings nur, wenn man von einem in der Kultursemiotik bzw. im Sinne Derridas (1967) üblichen entgrenzten Textbegriff ausgeht, der über den linguistischen Textbegriff oder ähnliche Textbegriffe hinausgeht. Der ›Medientext‹ soll deshalb nicht als eine sprachliche Äußerung verstanden werden, sondern er ist jegliche Form von Äußerung, die in einem bestimmten Zusammenhang gemacht wird (Bilder, Töne, Geräusche, Musik, Licht, Video- und Filmeinblendungen, Objekte, Texte wie etwa auf TV-Monitoren, Dias, Gesten, Körperpräsenz, Bewegungen usw.).

Während der Begriff Transmedialität also den Akzent auf den Dialog zwischen verschiedenen medialen Äußerungen, also speziell zwischen unterschiedlichen Medien/Artefakten/Techniken setzt, unterstreicht der Terminus Transtextualität den Dialog zwischen allen möglichen textuellen Äußerungen, seien diese linguistischer oder nichtlinguistischer Natur. Während Transmedialität die Art des Trägers betont, hebt die Transtextualität den Gehalt hervor.

Damit wird deutlich, daß der Begriff Intermedialität oder Transmedialität nicht mit dem von Intertextualität gleichgesetzt werden kann, da dieser sich lediglich auf linguistische Texte bezieht und damit nur eine Teilgröße von Intermedialität oder Transmedialität bildet (vgl. auch Büscher 1994: 193).

Bei der Transmedialität (wie bei der Transtextualität) handelt es sich schließlich um ein transkulturelles und nicht-national geprägtes Phänomen, da mediale

<sup>17</sup> Zu den wenigen Arbeiten, die die Beziehung Theater, Intermedialität und Intertextualität behandeln, vgl. Hansen-Löve (1983: 291–360); Lehmann (1985: 33–45); Zander (1985: 178–196); Müller: (1996: 83; 93–103).

Überle

F

I

Wirkungen sich immer transnational und transkulturell verhalten, spätestens seit der einsetzenden Moderne (aber schon seit der Renaissance) und selbstverständlich nach dem Aufkommen des Internets.

#### 2.2.2 Transmedialität und Theater

Da wenige Publikationen das Verhältnis Theater-Medialität und damit verbundene Bereiche thematisieren, wird hier eine minimale Beschreibung dieses Verhältnisses versucht.

Die im Theater eingesetzten transmedialen Mittel sind nicht bloß formale Elemente, sondern prägen im wesentlichen die semantische und pragmatische Ebene des Stückes und damit nicht zuletzt den Dekodierungsprozeß. 18

Das Theater als mediale Kunst-, Kommunikations- bzw. Repräsentationsform ist de facto seit der Antike, jedoch in besonderer Weise seit den 60er und 80er Jahren vom Einsatz medialer Mittel geprägt (zunächst durch Musik, Tanz, Gesang, dann durch elektronische Medien, computergesteuerte Musik und Lichtkompositionen; vgl. u. a. Finter 1994: 189ff.). Gerade das Theater insgesamt, aber das postkoloniale Theater insbesondere, z.B. das lateinamerikanische, als Schnittpunkt von Kulturen und kulturellen Formen, charakterisiert sich durch den heterogenen Einsatz von Medien.

Die im Theater stets vorgefundene Transmedialität (vgl. Hess-Lüttich 1984) ist zunächst durch den Schritt vom dramatischen Text (Schrift) zum Aufführungstext (Wort/Bild/Ton), vom dramatischen Text/Autor zum Regisseur (Umsetzung: Zeit/Raum, Bewegung), zum Dramaturgen (Zusammenstellung von Material, Auslotung von Grenzen und Grenzüberschreitungen) und zum Schauspieler (Körper/Stimme) geprägt. Es ist der Übergang vom angestammten Ort der Entstehung und Aufführung des Stückes zu seiner Passage durch Bühnen und Kulturen. Bei der theatralischen Transmedialität handelt es sich außerdem um einen ästhetisch und funktional bedingten Einsatz medialer Mittel, um eine Strategie – wie die Hybridität, die für Werke von Kurapel (exiTlio in pectore extrañamiento; Mémoire 85/ Olvido 86; Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda; Prométhée enchaîné selon Alberto Kurapel le Guanaco gaucho/Prometeo encadenado según Alberto Kurapel), Thomas (Carmen com Filtro; Carmen com filtro 2; Mattogrosso; M.O.R.T.E; M.O.R.T.E. 2) und Wilson (Cosmopolitan greetings; Parzival auf der anderen Seite des Sees, The Black Rider; The Casting of the Magic Bullets; Orlando.), aber auch für von Veronese und die Gruppe "Periférico de objetos" (Variaciones sobre B; El hombre de arena; Zooedipus.), Filho (Praiso, Zoina Norte; Nova Velha Estória.) oder Kresnik (Ulrike Meinhof) im Bereich des Tanztheaters konstitutiv ist.19

Als sehr hilfreich erweist sich die Arbeit von Müller (1996), allerdings ist das Theater bei ihm leider eine Randerscheinung. Zu Kurapels Werk s. F. de Toro (1989, 1999, 1999a, 1999b) und A. de Toro (1991a, 1993, 1995), zu >med schaf Bach wird, reller 1996 dität

zugle zen d Selbs Visue Thea jektb gen, nen, von \ dem S den e

Medi der U lich d Asth als R und d "The

Perfo

Auch

liegt i unive tiken tegier stelle. turell tur is Norn

spiels

hund

Gerald Thomas s. Fernandes (1996), zu Filho s. Milaré (1994).

Eine an Transmedialität interessierte Theaterwissenschaft sollte den Terminus medialen nicht auf das einschränken, was in den traditionellen Medienwissenschaften als Objektbereich angegeben ist oder was in der Dialogizitätstheorie Bachtins bzw. der literaturwissenschaftlichen Intertextualitätstheorie postuliert wird, sondern den Begriff vielmehr für das Theater auf vielfältige Formen kultureller Kommunikation entgrenzen (hierin liegt der Wert von Müllers Publikation, 1996). Transmedialität wird nicht als Selbstzweck gesehen, sondern wie Hybridität als Instrument zur Interpretation des Theaters herangezogen.

Transmedialität fungiert nicht nur als sinnstreuende Instanz, sondern agiert zugleich als metatextuelle Instanz der Problematisierung und Reflexion der Grenzen des Theaters. Der Einsatz von medialen Mitteln pointiert die theatralische Selbstreferentialität und betont die privilegierten Wahrnehmungsformen des Visuellen und Auditiven. Transmedialität schafft damit einen anderen Begriff von Theatralität (s.u.), weil sich das Theater aufgrund von unterschiedlichen Objektbereichen, Materialien und Verfahren definiert, durch Bilder, Lichtbrechungen, Gegenstände, Schauspieler, Biographien, Autobiographien, Filmprojektionen, Songs wie beispielsweise in den Performances von Kurapel oder im Theater von Veronese. Diese Mittel sind nicht mehr der Sprache, einer Handlung oder dem Schauspieler untergeordnet, sondern selbstständig agierende Figuren. Sie bilden einen Theaterbegriff, der sich aus traditionellen Elementen, aber auch aus Performances, Events oder Rezitativen konstituiert (s. u.).

#### 2.2.3 Transmedialität und Hybridität

Auch in der Kulturtheorie, insbesondere der lateinamerikanischen, stehen Medien wie Video und Fernsehen (telenovelas) und andere Formen im Zentrum der Untersuchungen (vgl. Walter/Herlinghaus 1994 und A. de Toro 1999 bezüglich der Publikationen von García Canclini, Martín Barbero, Ortiz u.a.), wobei die Ästhetisierung des Lebens, d. h. die Verwischung der Grenzen zwischen Theater als Rampe/Bühne und offenem Raum sowie der Einzug der Straße ins Theater und das Ausufern der Bühne auf die Straße eine zentrale Rolle spielen, wie es beim "Theater der Erinnerung" von Alfredo Castro der Fall war.

Die epistemologische Verbindung zwischen Hybridität und Transmedialität liegt in einer völligen Entgrenzung von Praktiken, die sich aus der Aufhebung von universalen bzw. Metadiskursen (Gattungen, Textsorten und normativen Poetiken), aus einem veränderten Realitäts- und Subjektbegriff ergibt. Beide Strategien haben gemeinsam, daß sie sich in einem Zwischen-Raum, an einer Schnittstelle, in einem Raum des "unhomly" bzw. des "in-between", wie Bhabha die kulturellen und anthropologischen Kreuzwege nennt, befinden. Einer hybriden Kultur ist auch mediale Hybridität inhärent. Was vom Zentrum als Verstoß gegen die Norm und als minderwertig betrachtet wurde (aus Voltaires Sicht wurde beispielsweise das Elisabethanische und spanische Theater des 16. und 17. Jahrhunderts als "barbarisches Theater", also als "hybrid" und "bastardisiert" verur-

Übe

teilt, weil es sich nicht an die klassischen Regeln hielt), wird mit der Hybridität zum Prinzip: Die Wanderung ist gerade das, was diesen Prozeß kennzeichnet. Das Einsetzen von verschiedenen Materialien und Verfahren ist kein formaler Akt, sondern ein semantisch-kultureller.

# 3. > Theater < / > Theatralität < / > Theatertext <

Der hier zu verwendende Theater-Begriff resultiert erstens aus einer theoretischen Überlegung, trägt den mit Hybridität und Transmedialität verbundenen epistemologischen Grundlagen Rechnung. Zweitens ergibt er sich aus dem gewählten Objekt sowie drittens aus einem transdisziplinären kulturtheoretischen Ansatz.

Zunächst müssen wir festhalten, daß allein das Aussprechen des Begriffs Theater« ein Paradigma aufruft, das mit der Vorstellung verbunden ist, Produktion und Rezeption von Theater seien ein in Handlung, Zeit und Raum umgesetzter ästhetischer und fiktionaler Sprech- bzw. Kommunikationsakt, also eine Repräsentationsform, die hochgradig mimetisch sei und Referentialität aufweise. Dieser auf Aristoteles zurückgehende und seither durch die Poetiken bestimmte Theaterbegriff räumt der Sprache und dem Sprechen höchste Priorität ein (Sprechtheater), so daß im Laufe der Zeit alle anderen Konstituenten der Sprache untergeordnet wurden. Theater ist hier vorwiegend etwas Sinnstiftendes und Träger einer Botschaft. Text und Autor waren lange Zeit ausschließlich die wichtigsten Instanzen, die das Verhältnis von Dramen- und Aufführungstext, Theorie und Interpretation bestimmten. Die Debatte, die Koltès in den 80er Jahren gegen Aufführungen seiner Werke in Deutschland auslöste, zeigt die Relevanz dieses Aspektes.

Von den 60er Jahren an erleben wir parallel dazu die Emanzipation des Regisseurs, der zunehmend zum Schöpfer der inszenierten Werken wird. Auch dann, wenn das beschriebene tradierte Konzept von Theater noch heute existiert und quantitativ überwiegt, erlebt es aufgrund der Entledigung von Mimesis und Referentialität seit Jarry und Artaud bis hin zu Ionesco und Beckett eine gewaltige Veränderung, die in der Postmoderne (Ende der 50er Jahren) mit Happening, Living Theatre, Performance und anderen Formen zu einer Entgrenzung führt. Theater ist >Theatralität, d. h. jede künstlerisch-ästhetische spielerische Repräsentation, die durch den Körper (Stimme, Gestus, Bewegung) und zahlreiche weitere, als gleichwertig zu betrachtende Elemente zustandekommt und zugleich auf ihren Kunst- bzw. rituellen Charakter verweist. Dabei ist sekundär, ob die dort produzierten Zeichen sprachlicher oder nicht-sprachlicher Natur sind, ob die Zeichen sich in eine Handlung und in eine bestimmte eindeutige Botschaft einbinden lassen. Auch der Ort der Aufführung ist nicht normiert und daher vielseitig. Die Trennung zwischen Schauspieler und Charakteren wird obsolet. Vielmehr scheint der Schauspieler den Charakter zu "verschlingen", anders gesagt, die Charaktere scheinen zu Schauspielern zu werden.

me: sich Evr Unt sem

Ges und 1912 Dal Rat tual Cos Rid val 183 Pab scha imp lität bish tual 198 rer 1 thro Beg derr delt

> 20 W 21 E

rung

liche

beze

1

Montage, Collage, das Zusammenspiel mehrerer Repräsentationsformen wie Tanz, Maske, elektronische Medien, Mythen, mündliche Überlieferungen, Fragmentierung usw. konstituieren den Begriff der Theatralität. In diesem Sinne deckt sich unser Begriff von "Theatralität" in mehreren Punkten, mit dem Begriff, wie Evreinov ihn am Anfang des 20. Jahrhunderts formulierte:<sup>20</sup>

Unter "Theatralität" als Terminus verstehe ich eine ästhetische Monstranz von offen tendenziösem Charakter, die selbst weit von einem Theatergebäude entfernt durch eine einzige bezaubernde Geste, durch ein einziges schön ausgesprochenes Wort Bühnenbretter und Dekorationen erzeugt und uns leicht, freudig und unabänderlich von den Fesseln der Wirklichkeit befreit. (Evreinov 1912: 20)

Dabei werden der traditionelle dramatische Text und Kategorien wie Zeit und Raum zweitrangig, zumindest bietet der dramatische Text nur eine Variante für die Umsetzung ins Theatrale. Der Aufführungstext wird mit seiner ganzen Virtualität zur prägenden Instanz der Theaterproduktion, so wie es beispielsweise in Cosmopolitan Greetings von Wilson/Ginsberg/Gruntz/Liebermann oder in Black Rider von Wilson/Waits/Borroughs bzw. Orlando von Wilson/Woolf oder Parzival auf der anderen Seite des Sees von Wilson/Dorst (vgl. A. de Toro 1995: 135-183) oder in Texten von Pavlovsky der Fall ist. So etwa in La mueca, Potestad, Pablo und insbesondere Paso de Dos, die aus der Interaktion zwischen Text und schauspielerischer Arbeit und/oder aus Inszenierungsvariationen bzw. Theaterimprovisationen resultieren (A. de Toro 1996: 72). Das Theater wird zu Theatralität: Zum einen wird es zum selbstreferentiellen Konstrukt; zum anderen werden bisher aus dem Theaterkonzept ausgeschlossene Repräsentationsformen wie Rituale, Hochzeiten, religiöse Ausdrucksformen usw. aufgenommen (vgl. Barba 1985; Schechner 1985, <sup>2</sup>1988, 1990; Fiebach 1986, 1998; Balme 1996; Gissenwehrer 1999), die zuvor als gattungsuntypisch und "unrein" galten. Zudem finden anthropologische Aspekte in den Begriff der Theatralität Eingang.<sup>21</sup> So wie sich die Begriffe von Text und Autor innerhalb der Semiotik und im Zuge der postmodernen Text-Theorie Derridas, Barthes, Lyotards und der Gruppe Tel Quel wandelten, so vollzieht der Begriff Theatralität ebenfalls eine tiefgreifende Veränderung. Er impliziert das Prozeßhafte, Hybride, Nomadische und damit wesentliche Aspekte der postmodernen und postkolonialen Diskursivität. Theatralität bezeichnet auch den Aufführungsmoment unabhängig von seiner Ausdrucks-

<sup>20</sup> Wir zitieren aus Xander (1994: 113).

<sup>21</sup> Die von Stefanek (1976: 289) verbreitete Meinung über den Ausschluß ritueller Spiele aus dem Konzept des Theaters zeigt die Notwendigkeit eines Theatralitätsbegriffs. Stefanek behauptet traditionsgemäß, daß

<sup>[...]</sup> rituelle Veranstaltungen zwar momenthaft theatralische Strukturen enthalten, doch so lange nicht als Theater zu bezeichnen sind, als ihnen die ästhetische Distanz mangelt, aufgrund derer Darsteller und Zuschauer wesensmäßig voneinander getrennt, doch im Einverständnis der Partizipation an einer imaginären Handlung verbunden sind.

Nach dieser engen Definition wäre das Theater von Koltès aus dieser Textsorte ausgeschlossen, da er gerade diese Trennung zwischen Imaginärem und Realem ablehnt ("ich hasse das Theater"), auch Happening und Performance würden hier ausgeschlossen. Im Gegensatz dazu liefern Victor Turner,

form und läßt sich nicht mit einem Konzept von Repräsentation erfassen, wie es die traditionelle Theatersemiotik aufgrund eines linguistisch orientierten Zeichenbegriffs zugrunde legt (vgl. F. de Toro 1991: 21–30; Balme 1995: 11–15).<sup>22</sup>

Der Begriff Theatralität erfaßt ferner das, was bei Goffman (1967, 1974a) "social interaction" heißt, "cultural performance" oder rituelles Theater (Schechner 1985, <sup>2</sup>1988, 1990; Turner 1982, 1987; Fiebach 1986, 1996, 1998). Barba (1985) bezeichnet die sich ändernden Repräsentationsformen, die über den traditionellen Theaterbegriff hinausgehen, nicht als "anderes Theater", sondern als "andere Situationen", die man beginnt, "Theater zu nennen". Er geht damit von einer Entgrenzung des Theaterbegriffs aus. Da nun dieser Begriff – wie erwähnt – von einer erdrückenden Tradition belastet ist, bietet sich der Begriff <sup>3</sup>Theatralität auch aus diesem Grunde an, den verschiedenen Situationen, die sich dem aristotelischen und realistischen Theaterparadigma entziehen, gerecht zu werden.

Der Begriff "Theatralität" kann und soll also ein Begriff sein, der Entgrenzung impliziert und nicht durch eine Definition wiedergegeben wird, sondern vielmehr durch die Beschreibung einiger seiner Anwendungsfelder bestimmt wird. Der Begriff Theatralität kann als Operationsort bei der Erstellung querlaufender Verbindungen bzw. Übergänge zwischen unterschiedlichen Repräsentationsformen verstanden werden. Er meint eine transrelationale Operation des kommunikativen Austausches, d. h., er ist unbestimmt im Sinne einer apriorischen Bestimmung, aber bestimmt im Sinne einer historisch-kulturellen Konkretisierung. Damit besitzt das, was man mit 'Theatralität' meint, keine Struktur im herkömmlichen Sinne, sondern ist ein 'Strukturhybrid'. Der Begriff beschreibt die Nutzung vielfältiger, ja unendlicher Möglichkeiten dynamischer Repräsentationsprozesse. Der Begriff 'Theatralität' ist nicht als inhaltliche Kategorie zu verstehen, sondern als Relation unterschiedlicher, gleichzeitig vorkommender Repräsentationsformen.

Mit Evreinov (bei Xander 1994: 113–114) gesprochen, kann man den Begriff >Theatralität« als "allgemeines Gesetz der schöpferischen Transformation [...] der von uns wahrgenommenen Welt" bzw. als "vorästhetischen Instinkt" verstehen. Damit entgrenzt Evreinov den Theaterbegriff derart, daß er diesen de facto auflöst, wie Xander (ebd.: 114) zutreffend bemerkt. Vergleichbar ist dies mit Beuys

im B sein" der ( bilde zoge che i zune der F rung tuelle und Schr kultı delt ler P "kult wegu über

> men. so w ästhe The gefal tralit wand eine. Situa der A derei Kraft Gren senso facto verw nicht dami und \

Eugenio Barba und Richard Schechner (s. Bibliographie) durch ihre Theorie und Praxis einen Theaterbegriff, der auch und gerade die rituellen Repräsentationsformen einbezieht. So vertritt Schechner (1990: 49–112, insbes. 68) dezidiert, daß das Ritual eine Form von Theater sei:

Wo wir uns also umsehen und wie weit wir auch zurückblicken, immer stellt sich Theater als eine Verflechtung von Ritual und Unterhaltung dar. In einem Moment scheint der Ursprung das Ritual zu sein, im nächsten Augenblick ist es die Unterhaltung – akrobatische Zwillinge, übereinander purzelnd, einer nie länger auf der Oberhand als der andere. (ebd.: 102).

<sup>22</sup> Man kann sicher behaupten, daß die Theatersemiotik von Pavis (1976, 1982), De Marinis (1982), Fischer-Lichte (1983) und F. de Toro (1987) von den allgemeinen Semiotik- und Pragmatiktheorien ausgeht, die dem Gegenstand Theater angepaßt werden, auch wenn diese Autoren das Phänomen Theater unterschiedlich beschreiben und sich in Richtung einer "Soziosemiotik", Theaterrezeption und in der letzten Zeit zu einer transkulturellen oder postkolonialen Theatertheorie orientierten (s. Bibliographie).

<sup>23</sup> V d

im Bereich der Bildenden Kunst, der mit dem Spruch "jeder kann ein Künstler sein" und mit seiner zur Kunst erklärten "rituellen" Installationen von Abfällen der Gesellschaft (>Theatralität<) Ähnliches unternahm. Sowohl Theater als auch bildende Kunst können damit "auf beliebige Erscheinungen der Lebenswelt bezogen werden" (Xander ebd.). Diese Auffassung Evreinovs war visionär – wie solche über die Bedeutung der Medien im 20. Jahrhundert etwa - und wird mit der zunehmenden Theatralisierung des Lebens eingelöst, beispielsweise im Bereich der Politik, wo es bekanntermaßen nicht mehr um Inhalte, sondern um Inszenierungen geht. Auch die sog. "Szene" besteht - wie der Begriff andeutet - aus rituellen Selbstinszenierungen, die mit der Kleidung beginnen, sich in Gestualität und Handlungen materialisieren. In einem Punkt differieren wir von Evreinov, Schramm (1990) und anderen, die das Theater als "das Modell für das Verständnis kultureller Systeme überhaupt ansehen" (Xander ebd.: 115). Beim Theater handelt es sich um ein kulturelles Modell unter anderen, das ein Begreifen kultureller Prozesse ermöglicht. Auch wenn wir mit Fiebach (1998: 7) > Theatralität < als "kulturell-kulturhistorische, sozio-politische und alltäglich-lebensweltliche Bewegungen" bezeichnen können, wäre es einseitig, ausschließlich dem Theater eine überragende und absolut zentrale Rolle in der Produktion von Kultur einzuräumen.

Die Entgrenzung, die der Begriff >Theatralität« impliziert, darf freilich nicht so weit führen, daß jegliche "Inszenierung", z. B. jede alltägliche Handlung, die ästhetisiert wird (politische Darstellungen im Wahlkampf etwa), als eine Form der >Theatralität< angesehen wird, denn dann ist dieser Begriff intentional so weit gefaßt, daß er nichts mehr bedeutet und auf ihn verzichtet werden kann. Theatralität kann daher nur relational zur Textsorte >Theater« und den mit ihr verwandten Repräsentationsformen definiert werden. Theatralitäte wäre demnach eine Strategie der Produktion metonymischer bzw. metaphorischer theater-ähnlicher Situationen. Auf diesen metonymischen/metaphorischen Aspekt kommt es bei der Abgrenzung der Theatralität von anderen Repräsentionsformen an. Mit anderen Worten: Es kommt auf die selbstreferentielle und spielerische, verweisende Kraft der Theatralitäte an, um diese von anderen Formen abzusetzen, wobei die Grenzen oft fließend sein können. Es verhält sich hier wie mit der Frage einer wissenschaftlichen Definition von Kunst, die nur pragmatisch möglich ist und de facto ein willkürlicher Akt ist. Uns geht es hier vor allem darum, einen Begriff zu verwenden, der nicht normativ bestimmt ist und Repräsentationsformen, die sich nicht nach Normen richten, nicht mehr ausschließt. So haben die Poetiken und damit die akademische Theaterforschung gehandelt, wenn es um die Definition und Wertung von traditionellen dramatischen Gattungen ging.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Fiebach (1986: 9ff.), der auf die Unmöglichkeit von normativen Abgrenzungen und auf die Theatralisierung von Lebensbereichen hinweist. Wir teilen Fiebachs (ebd.: 12) Meinung (die inzwischen Allgemeingut der Theaterwissenschaften und seit den 30er Jahren der Bildenden Kunst ist), daß "eine solche scharf ausschließende Unterscheidung zwischen "Theater" und den Erscheinungen allgemeiner Kommunikation, in denen Rollenzeigen und Selbstdarstellungen wesentlich sind, nicht gerechtfertigt ist".

Als Kriterium für Theatralität und für ein hybrides Konzept von Theater kann vielmehr der supplementäre Charakter des Theaters gelten, d. h. eine Bedeutung, die sinnstiftend oder sinnstreuend entsteht und trotz einer starken Selbstreferenz des Artefakts Theater nicht mit diesem identisch ist bzw. in diesem aufgeht oder sich erschöpft – wie im Falle von kollektiven Massenveranstaltungen wie Stierkämpfen, Fußballweltmeisterschaften oder Olympischen Spielen.

Von Bedeutung scheint mir ferner die Feststellung Xanders (ebd.: 116), daß Evreinov "Kriminalität als ein theatralisches Phänomen versteht und sich ausführlich Fragen der menschlichen Sexualität [widmet]", was der Auffassung von Theater nach Pavlovsky (u.a. Camara lenta, Potestad, Paso de Dos), nach Koltès (u.a. Combat de nègres et de chiens, Dans la solitude des champs de coton, Quai Ouest, Roberto Zucco) entspricht.

An den bisherigen Beschreibungs- bzw. Umschreibungsversuchen erkennt man, daß der Begriff >Theatralität< das am besten erfaßt, was heute einerseits im internationalen Theatergeschehen stattfindet und andererseits in der aktuellen Diskussion einer transdisziplinären und transkulturellen Theaterwissenschaft zu finden ist.<sup>24</sup>

Der Begriff Theatertext soll schließlich nicht nur im Sinne von Balme (1995: 6) als "[...] die Transkription einer gedachten Theateraufführung" verstanden werden, sondern im weiteren Sinne als die unterschiedlichen Konkretisationen von Theatralität, wobei das Prädikat text – wie bereits ausgeführt – alle Arten von Texten meint.

## 4. >Körper< -- >Begehren< -- >Sexualität< -- >Macht<

## 4.1 Körper als epistemologisch-kulturelle-semiotische Kategorie

Der Bereich des ›Körpers‹ als kulturelle, epistemologische, sexuelle, politische und postkoloniale Kategorie ist im Kontext des lateinamerikanischen (aber auch des spanischen) Theaters im Vergleich z. B. zum angelsächsischen und deutschen Sprachraum kaum untersucht worden, weder im Kontext des Theaters noch allgemein im kulturtheoretischen Bereich, was es allerdings nachzuholen gilt.

Der Körper samt seiner Konstituenten soll gerade im Kontext des Theaters für die Interpretation fruchtbar gemacht werden. Die Behandlung des Körpers bezüglich Sexualität, Macht, Leidenschaft, Gewalt, Perversion, Sprache, Erinnerung, Geschichte usw. erweist sich im Rahmen der postmodernen und postkolonialen Theoriebildung als zentraler Untersuchungsgegenstand. Dies bedeutet, die

der (Kö zip 13f

Übe

der zwi (so *Må* der zwi Ma

Un

Viel

stär Syst und stitt sells stra Ma

sor und Im gek

> uno zoi

dui Rel

Zir

Sys

suc Beş An

gig und die

Κö

<sup>24</sup> Bezüglich der Kritik an dem Begriff Theatralität s. Münze (1994: 29; 31), der auf der Grundlage der Leipziger Forschungen diesen Terminus für wissenschaftlich unbrauchbar erklärt. Was Münze (1994: 28–29) selbst unter dem Leipziger Theatralitätsbegriff der "théa-Reihe" verstanden wissen will, wird nicht ganz deutlich.

dem Körper seit Jahrhunderten auf der Basis der Opposition ›Seele vs. Leib‹ (Körper als Wiederspiegelung der Seele) zugunsten von "Vergeistigung", Disziplinierung, Produktivität und Effizienz (Fortschritt) (Kamper/Wulf 1982: 13ff.) sowie Makellosigkeit (Körperkult) geraubte Materialität zurückzugeben.

Körper wird in unserem Zusammenhang als hybrides und mediales Konstrukt der Ränder verstanden, an denen die Grenzen zwischen Tätern und Opfern wie zwischen Macht und Ohnmacht derart durchlässig werden, daß sie sich auflösen (so etwa im Theater Pavlovskys, in Potestad, Cámara lenta oder Veroneses Máquina Hamlet, Zooedipus sowie Koltès' Roberto Zucco). In diesem Bereich werden Themen wie Repression, Ausschluß und Unterdrückung, die Konfrontation zwischen Begehren und Strafen, zwischen den Dispositiven der Sexualität und Macht, zwischen einer symbolischen und einer imaginären Ordnung behandelt. Unter Macht verstehen wir im Anschluß an Foucault (21986: 113–114) die

Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kraftverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zu Systemen verketten – oder die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionelle Kristallisierungen sich in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern. [...] Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.

Macht kommt nicht von oben, von Regierungen, Institutionen oder Staaten oder aus einem simplen Binarismus, resultierend aus Herrschenden und Beherrschten, sondern von unten, aus kleinsten Organisationen wie der Familie, des Freundesund Kollegenkreises und entfaltet sich durch alle Institutionen hinweg nach oben. Im Verlauf dieses Weges werden die Kräfteverhältnisse neu verteilt und sogar umgekehrt (s. auch Foucault 1994: 38 passim), wie wir es in Werken von Pavlovsky und Koltès immer wieder erfahren. Macht ist ein serieller, nomadischer und rhizomatischer Prozeß, damit hochgradig hybrid und von unterschiedlichen Medien durchsetzt.

Eng gekoppelt an das Machtdispositiv steht der Körper in einer negativen Relation zu Macht/Sexualität, Norm/Begehren und deren unterschiedlichen Zirkulationen, Masken und Substituten. Die Macht regelt per Gesetz das binäre System von Billigung/Verbot, dem sich Sexualität und Begehren zu entziehen versuchen. Die Interventionsfähigkeit der Macht gegenüber der Sexualität und dem Begehren äußert sich sprachlich in einem Diskurs mit Gesetzesstatus unter Androhung von Zensur und Strafe.

Von zentralem Interesse im Kontext des Theaters ist die Behandlung von Körper, Norm und Begehren, ihren Widersprüchen, Interrelationen und Abhängigkeiten ausgehend von zwei komplexen gesellschaftlichen Strategien: Macht und Sexualität. Als Strategien sind beide nach Foucault keine statischen Größen, die wir erhalten und teilen, verlieren oder beibehalten, sondern dynamische und nomadische Größen, die von unzähligen Orten aus starten und sich auf der

Grundlage einer Vielheit an Spiel- und Kombinationsmöglichkeiten entfalten. Damit ist Sexualität

[...] ein Oberflächennetz, aus dem sich die Stimulierung der Körper, die Intensivierung der Lüste, die Anreizung zum Diskurs, die Formierung der Erkenntnisse, die Verstärkung der Kontrollen und der Widerstände in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketten. (Foucault 1986: 128)

#### bzw.

[...] sie erscheint als ein besonders dichter Durchgangspunkt für die Machtbeziehungen: zwischen Männern und Frauen, zwischen Jungen und Alten [und] gehört [...] zu den am vielseitigsten einsetzbaren Elementen: verwendbar für die meisten Manöver, Stützpunkt und Verbindungsstelle für die unterschiedlichsten Strategien. (ebd. 125)

Für Foucault (ebd.: 185) ist der sexuelle Akt

[...] das spekulativste, das idealste, das innerlichste Element in einem Sexualitätsdispositiv, das die Macht in ihren Zugriffen auf die Körper, ihre Materialität, ihre Kräfte, ihre Energien, ihre Empfindungen, ihre Lüste organisiert.

Das Sexualdispositiv führt den Menschen zu Selbsterkenntnis, macht ihm die Totalität seines Körpers und seine Identität deutlich. Davon ausgehend verstehen wir Körper per se als Sprache (wir meinen hier nicht die Sprache des Körpers, mittels der man eine Rolle spielt, eine Handlung ausführt bzw. linguistisch organisierte Zeichen reproduziert) und als Begehren, ohne das Ziel zu verfolgen, ein linguistisches Zeichensystem zu reproduzieren, sondern um eine eigene Sprache für den aus Körper geformten Theatertext zu produzieren. Dies ist beispielsweise der Fall in den Arbeiten von Wilson (Parzival auf der anderen Seite des Sees), Pavlovsky (Paso de Dos) oder Kurapel (Prometeo encadenado según Alberto Kurapel). Der Körper fungiert hier als Chiffre, Spur, Geschichte und Erinnerung, da sich Erlebtes in ihn einschreibt. Damit wird der Körper zum Ausgangspunkt und Produktionsort von Prozessen der Sinnstiftung und -streuung. Der Körper wird in seiner eigenen Materialität wahrgenommen und als Handlung, als Sprache gebraucht und nicht als Träger "für etwas" erfaßt. Schreiben wird zum Körper und Körper zum Schreiben, Körper ist Schreiben, Handeln, Darstellen und umgekehrt.

Sowohl der Körper als auch die Macht müssen als Wissen, als Diskursivität verstanden werden, insofern es immer um die "politische Ökonomie" des Körpers geht, weil es sich "[...] um den Körper und seine Kräfte, um deren Nützlichkeit und Gelehrigkeit, um deren Anordnung und Unterwerfung" handelt (Foucault 1994: 36) bzw. insofern Macht selbst Wissen hervorbringt und Quelle des Wissens ist. Körper und Macht implizieren sich gegenseitig, weil

[...] es keine Machtbeziehung gibt, ohne daß sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert. (Ebd.: 39.)

Körper/Sexualität/Begehren und Macht finden sich nicht aufgrund der Produktion von Wissen zusammen, sondern sie bedingen sich gegenseitig. Körper/

Sex voi Ko

chi

De Spi stai ger voi sch

vor sch zw. kei det nür sch tro – e spr sto Bre sich hur Kö séar auc lich

Kö Kö nut Ab

Ref

nui

ste

the

obt

25

Sexualität/Begehren implizieren Machtverhältnisse und sie entstehen innerhalb von Machtverhältnissen (Pavlovsky: Paso de Dos, Potestad, Cámara Lenta u.a.; Koltès: Dans la solitude des champs de coton, Quai Ouest, Combat de nègres et de chiens, Roberto Zucco).

#### 4.2 Körper – Hybridität – Medialität – Theatralität

Der Körper wurde im Theater lange Zeit als ikonisches Zeichen und Träger von Sprache, Handlung, Ideologien, Thesen und unterschiedlichen Botschaften verstanden. Der Körper wurde auf ein sprachliches Zeichen reduziert, verständlich gemacht und als kognitives Medium genutzt. Dies resultierte aus der Auffassung von Theater als Mimesis und Wirklichkeitsabbildung. Man ging von einem geschlossenen Konzept von Wirklichkeit und Subjekt aus, wobei man die Beziehung zwischen Zeichen und Körper sowie beiden zum Gegenstand und zur Wirklichkeit auf der Basis von Ähnlichkeitsbeziehungen oder Übereinkünften begründete.25 Dieses Konzept schlug sich in einem kohärenten, betont kognitiven, vernünftig und ethisch sprechenden, höchst reflexiven Subjekt sowie in einer geschlossenen, kausal-logischen Handlung nieder. Hier war und blieb Körper trotz aller Eigenständigkeit, die Diderot (1751) dem kinesischen Gestus zumaß - ein untergeordnetes Medium, da seine Wertigkeit an der Reproduktion von sprachlichen Zeichen gemessen wurde. Körper oder Gesten stellten – in dieser aristotelischen, illusionistischen bzw. realistischen Tradition, die de facto bis hin zu Brecht als Paradigma galt (s. de Toro 1993: 53-110; 1995: 135-183), auch wenn sich mit Stanislavskijs oder Meyerholds Theorie bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts bzw. mit Artauds Konzeption in den 30er Jahren die Haltung zum Körper völlig änderte – eine Verdoppelung des Gesagten dar. Aufgrund von bienséance-Regeln gelangte der Körper selten zu Eigenständigkeit. Der Körper – wie auch die Leidenschaften – galten im Rahmen einer okzidentalen, vor allem christlichen Anthropologie, bestimmt durch die Opposition >Körper vs. Seele-, als vernunftwidrig und minderwertig.

Die allgemeine Verwerfung der europäischen Avantgarde nach 1945 zugunsten eines realistischen und politisch engagierten Theaters oder eines Thesentheaters, das das menschliche Subjekt und seine alten Werte restaurieren wollte – obwohl diese kohärente und als harmonisch angenommene Welt längst, spätestens nach dem ersten Weltkrieg untergangen war –, trug vorläufig dazu bei, den Körper als ästhetisch eigenständiges Zeichen, als Signifikant zu verdrängen. Der Körper und damit das Theater insgesamt wird weiter als Medium für Drittes benutzt. Körper/Gesten waren – wie alles andere im Theater, auch die Sprache – dem Absolutismus der Mimesis unterworfen. Theater war literarisches Medium und Reflektor für eine öffentlich dargestellte, auf der Bühne vermittelte Botschaft.

<sup>25</sup> Für die Behandlung des Körpers als Material und eigenständiges System sind Ähnlichkeit und Übereinkunft sekundär, da der Körper in beiden Fällen auf sprachliche Zeichen zurückgeführt wird.

Effe tro/s Spra bzw. réopi Man sich von

jouit

Überl

fentl das T verk Regi Dah gese sond Variu Körp tale l Bege

sprac fikar und de ne von l Spra und Pavlo Körr des F besti von l lung Zeitl die d weist weg

nach

beug

Wilso

Der Körper wurde in der Kultur im allgemeinen (Kamper/Wulf 1982), aber auch im Theater für körperfremde Zwecke instrumentalisiert. Es fehlte eine Anerkennung des Theatralischen an sich, des Theaters als Materialität und damit des Körpers an sich als einem wesentlichen Material des Theaters, wie es ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Malerei, Musik und Tanz (z.T. von der Lyrik der Surrealisten und der Dadaisten) als selbstverständlich reklamiert und praktiziert wurde.

Der Körper als kulturtheoretische Kategorie in einem postkolonialen Kontext bildet die Marke für Materialität, die mediale Darstellung der Kolonialgeschichte (Erinnerung, Einschreibung, Speicherung), Unterdrückung, Folter, Manipulation, Verstoßung sowie den Zusammenprall (Transformation) unterschiedlicher Kulturen. Die erste unmittelbare Begegnung findet durch den Blick statt. Gewohnheiten, äußere Merkmale wie Hautfarbe, Gestik, Geruch, Kleidung fungieren als Ort des Konfliktes, der ausgehandelt werden muß, der Ort der Faszination und des Schreckens, wie es sich in Combat de nègrel et de chiens, La nuit juste avant les forêts von Koltès oder Cámara lenta, Ultimo Match von Pavlovsky oder in Prometeo encadenado según Alberto Kurapel findet. Der Körper beginnt spätestens dort zu agieren, wo die Sprache als Kommunikationsmittel versagt. Der Körper bleibt letztes mögliches Refugium der Identität. Der Körper ist der Ort der Verdichtung von Erinnerung, Begehren, Sexualität, Macht. Die Spuren im Körper sind vielfältiger Natur und sprechen für sich, sie tragen Unterwerfung, Kolonialisierung und Dekolonisierung in sich.

Der Körper hängt mit Hybridität nicht nur im Falle von unterschiedlichen Ethnien zusammen, sondern aufgrund seiner Beschaffenheit und seiner Implikationen: Er enthält und produziert Wissen, Machtkonstellationen, Begehren und Tod, Liebe und Haß, Entsagung und Hingabe, Akzeptanz und Ablehnung. Der Körper stellt für sich, in seiner Materialität, mit seiner Geschichte, mit seinem Wissen ein eigenes Mittel dar; er ist sein eigenes Medium und nicht "Funktion von etwas". Im anthropologischen Theater eines Barba, Brook oder Schechner, aber auch im postmodernen Theater eines Wilson und Pavlovsky ist der Körper Ausgangspunkt für die Spektakularität (nicht Aufführung von/für/über), er ist Theatralität, Bewegung, Melodie für sich. So wird der Körper in Form von Happenings, Performances, im rituellen bzw. anthropologischen Theater immer mehr und absolut zum Material und selbst zu einer Botschaft. Das Medium Körper ist seine eigene Botschaft; Medium und Botschaft sind eins, nicht Maske von/für etwas, sondern schlicht Körper.

Die Materialität des Körpers und sein Wissen machen ihn zum bevorzugten Darstellungsobjekt, also zu Theatralität. In diesem Zusammenhang spricht Barthes (1973: 104–105) von "l'écriture à haute voix", von einer "écriture vocale", die nicht "parole", d.h. phonologisch, sondern phonetisch ist. Die Stimme des Körpers, Körperlichkeit/Stimme verfolgen nicht das Ziel, die Vermittlung von Botschaften oder Emotionen, sondern "antriebhafte, schwingende Wirkungen" ("incidents pulsionnels") auszulösen. Anders ausgedrückt: Es handelt sich um den

Effekt von "Intensitätssituationen" – wie Pavlovsky zu formulieren pflegt ("teatro/situaciones de intensidad"). Wir haben es mit einer "mit Haut bedeckten Sprache" ("le langage tapissé de peau") zu tun, in der man "die Wollust der Laute" bzw. eine "Stereophonie des tiefen Fleisches" hört ("la volupté des voyelles"/ "stéréophonie de la chaire profonde"). Bei der "écriture à haute voix" geht es um die Manifestation des Körpers und nicht um Sinnstiftung oder Sprache. Es handelt sich um den Ausdruck, um Spiel, Materialität, Sinnlichkeit, Hauch und Fleisch von Stimme/Körper: "déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésille, ça rape, ça copue ça jouit" (ebd.).

Der Körper stellt sich zur Schau. Die Tatsache, daß Schreiben für eine Öffentlichkeit gedacht und stets eine Art striptease ist, trifft im doppelten Sinne für das Theater zu. Nicht nur der dramatische Text, sondern vor allem der Theatertext verkörpern durch die Agierenden eine vielfache Entblößung: des Dramatikers, des Regisseurs, des Agierenden gegenüber dem Publikum, das als Voyeur fungiert. Daher könnte in vielen Fällen der Begriff Körper mit dem von Theatralität gleichgesetzt werden. Aber mit Körper ist nicht nur der menschliche Körper gemeint, sondern es können – wie in den Werken von Daniel Veronese (Máquina Hamlet, Variaciones sobre B, El hombre de arena, Zooedipus) – auch "Objekte" sein, die zu Körpern werden, die den Körper der Theatralität ausmachen. Das Theatral-Objektale kann also als Körper aufgefaßt werden, weil aus ihm Wissen resultiert, weil es Begehren auslöst, weil man sich mit ihm auseinandersetzt.

Die Akzeptanz des Körpers als eigentliche Theatralität, d.h. nicht dessen sprachliche Semantisierung, sondern dessen Konstruktion als vielfältiger Signifikant geht mit einem starken Rückzug der Sprache, mit einer Entpragmatisierung und -semantisierung der Sprache einher. Dies ist in Werken von Koltès (Combat de nègrel et de chiens), von Wilson/Dorst (Parzival auf der anderen Seite des Sees) von Pavlovsky (Potestad) und in allen Werken von Veronese der Fall, wo Sprache/ Sprachfetzen Signifikanten darstellen wie beispielsweise Musik oder Beleuchtung und sich auf einer Ebene mit anderen Ausdrucksmitteln befinden. Während bei Pavlovsky der Körper als Signum der Erfahrung sprachlich kommentiert wird, ist Körper bei Wilson zunächst Bewegung, Gestaltung, Eroberung, "Durchwohnen" des Raumes, und zwar derart, daß dies zeitlich und räumlich bis ins kleinste Detail bestimmt wird. Die Sequenzen werden von einer ausgeprägten Körpersprache, von Musik, Geräuschen und Schreien begleitet, die Wilson einführt, um Handlung und Wort zu ersetzen, außerdem von Mimik, Akrobatik, Bewegungen in Zeitlupe oder von roboterartigen und pedantisch anmutenden Körperhaltungen, die die Figuren einnehmen (vgl. de Toro 1995). Wir lesen die geschriebenen Anweisungen in einem der Texte der Schauspieler: "linker Arm 45 Grad vom Körper weg gestreckt, rechter Arm 10 Grad, linke Hand nach oben, vier Sekunden, Mund nach rechts unten verzogen. Die Zunge im rechten Mundwinkel, das Knie gebeugt, O-Beine, Oberkörper zurück, die Augen nach oben" (Ehler 1990: 199ff.). Wilson läßt den Körper nur Körper sein, indem er die Differenz zwischen Körper

- Schauspieler - Rolle aufhebt (was auch Koltès tut, wenn er meint: "ich hasse das Theater"):

[...] ich dachte, daß er nicht lügen könnte. Ein Schauspieler würde versuchen, die Rolle zu interpretieren, was immer eine Art Lüge ist. Mein Theater interpretiert nicht. [...] Ich glaube nicht, daß Chris versucht, die Rolle des Parzival zu interpretieren. Er ist Chris und er ist in einer bestimmten Situation, dadurch ist er Parzival und doch auch Chris. (ebd.: 119ff.)

Bei Veronese erobern die Objekte den Raum, sie füllen ihn aus und machen den Schauspieler zu ihrem Werkzeug. Auch hier steht jede Bewegung, die kleinste Regung des Mundwinkels oder eines Fingers fest und ist beinahe mathematisch bestimmt. Damit verweisen Körper wie Objekte auf sich selbst und auch auf die Materialität des Theaters, auf das theatralische Artefakt und Theatralität. Diese Bewegungen und andere Gegenstände oder Sprachfetzen existieren nur in dem Augenblick, in dem sie reproduziert werden und verlieren ihren traditionellen metaphorischen und metonymischen Charakter.

Bei derartigem Theater geht es m. E. weniger (oder nicht nur) um die Darstellung einer Subjekt- und Realitätsfragmentierung als Folge der Dekonstruktion von Ursprung und Wahrheit (denn Wilson und Pavlovsky sprechen sehr wohl und durchaus von Wahrheit), oder als Resultat einer digitalen, vernetzten, virtuellen Informationsgesellschaft (die immerhin noch auf Kommunikation und Sinnstiftung aus ist!), sondern vielmehr um das genuine Interesse und Ziel des Theaters, Theater zu sein, so wie etwa in *Livin Theatre* oder im Tanz eines John Cranco oder John Neumeier (so auch im Theater eines Ballanchin Anfang des 20. Jahrhunderts). Tanz ist hier zunächst Bewegung oder Bewegungskonstellation, Raumgestaltung und -erfahrung und nicht Träger von semantischer Konstruktion oder von einer erzählten Geschichte. Allerdings liegt der Schwerpunkt unserer Informationsgesellschaft zweifelsohne im Sehen, im sinnlichen Bereich. Daher behauptet Susan Sontag (1966/21986), daß die postmoderne Kunst eine Kunst der Sinne wäre, in der die Schrift, das Buch, also die Literatur, das literarische Theater keinen Platz hätte.

Der oben erwähnte hybride Charakter des Körpers und dessen Behandlung in der Postmoderne zeigt sich als Signifikant, fragmentiert sowie ent-semantisiert und wird an den Schnittstellen verortet. In dieser rhizomatischen Vielheit kann sich ein postkolonialer Diskurs einschreiben, insofern die kulturelle Hegemonie – ausgedrückt in einer geschlossenen Konzeption von Körper (mit prädeterminierten Signifikaten) – aufgehoben wird. Jeder Blick wird einerseits den Signifikanten-Körper (als semantische, semiotische und zunächst kulturelle Nullposition) anders ausfüllen; andererseits wird er in der Tiefe dennoch Spuren des Eigenen« erkennen lassen (oder auch nicht). Es geht also auch um die in Bildern (darstellende Kunst), in Bewegungen (Tanz/Theater), in der Schrift (Literatur, Drama, auch nichtsprachliche Systeme) hinterlassenen Körperspuren, die zu verfolgen, aufzudecken und zu interpretieren sind (s. hier Kamper/Wulf 1989 und Öhlschläger/Wiens 1997).

"Pe dan Kö 199 Kö

Kö str odd ler for ver sch gru "le: auf

> dis: alle hui Hy abz

> > Αn

Sch

Re

Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Auffassung der "Performativität" und "produktiven Wiederholbarkeit" des Körpers sowie dessen daraus resultierende Auto-Inszenierung als "Kopie ohne Original", wobei der Körper nicht a priori, sondern im Verlauf eines Prozesses geprägt wird (Butler 1990, 1993). Der Körper als Materialität, als Träger von Wissen, das sich im Körper einschreibt oder von diesem aus produziert wird, wird dort als "Konstrukt" verstanden. Dieses Konstrukt, das sich durch Iteration, Aneignung und/ oder Verwerfung bildet, bleibt stets offen, nomadisch und unabschließbar (Butler). Obwohl Butler ihren psychoanalytisch-anthropologischen Begriff der Performativität weder als "theatralische Selbstdarstellung" noch als "performance" verstanden wissen möchte, soll dennoch hier die Brücke zum Theater insofern geschlagen werden, daß die Materialität des Körpers als Einschreibungsfläche aufgrund von Wiederholungsmustern, durch unterschiedliche Konkretisationen "lesbar" gemacht wird. Der Körper soll vielmehr als "Bühne" betrachtet werden, auf der sich kulturelle Prozesse, Sinnstiftung und -streuung in Form von Spuren niederschlagen. Wichtig sind in diesem Zusammenhang außerdem die sich in der Schrift, in den Bewegungen, in der Gestik, in der Maske, in der Kleidung und den Requisiten niederschlagenden Körperspuren bzw. -residuen, besonders dann, wenn wir es mit einem "literarischen", "sprachlich" ausgerichteten Theater zu tun haben, das die Mehrzahl von Theaterformen ausmacht.

Daher würde die "Wiederkehr des Körpers" (Kamper/Wulf) für eine transdisziplinär ausgerichtete Theaterwissenschaft bedeuten, die Größe Körper vor allem im lateinamerikanischen Gegenwartstheater und im Theater früherer Jahrhunderte (Kolonialzeit) ins Zentrum des Interesses zu stellen und von ihr aus Hybridisierungs- und Altaritätsstrategien sowie die Wirkung medialer Einsätze abzuleiten (Röttger 1997; Schade 1997; Müller 1997; Menke 1997; Balme 1997; Angerer 1997).

## Bibliographie

#### I. Werke

Filho, Antunes. (1990). Praiso, Zoina Norte. Video.

–. (1991). Nova Velha Estória. Video.

Kurapel, Alberto. (1987). 3 Performances Teatrales (exiTlio in pectore extrañamiento; Mémoire 85/ Olvido 86; Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda). Québec: Humanitas.

- (1989). Prométhée enchaîné selon Alberto Kurapel le Guanaco gaucho/Prometeo encadenado según Alberto Kurapel le Guanaco gaucho. Québec: Humanitas.
- -. (1991). Carta de Ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier. Québec: Humanitas.

-. (1995). La Bruta Interference. Theatre-Performance. Québec: Humanitas.

Koltès, Bernard-Marie. (1993). Combat de nègre et de chiens. Paris: Minuit.

- -. (1994). Dans la solitude des champs de coton. Paris: Minuit.
- -. (1984). La fuite à cheval très loin de la ville. Paris: Minuit.
- -. (1988). La nuit juste avant les forêts. Paris: Minuit.
- -. (1985). Quai Ouest. Paris: Minuit.
- -. (1988). Le retour au désert. Paris: Minuit.
- -. (1990). Roberto Zucco. Suivi de Tabataba. Paris: Minuit.
- -. (1995). Sallinger. Paris: Minuit.

Kresnik, Johann. (1989). Ulrike Meinhof. Video.

Pavlovsky, Eduardo. (1967/1970). Último Match. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

- (1971/1980). La mueca. Caracas: Editorial Fundamentos. Colección Espiral und (1988). Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- -. (1973/1986). El señor Galíndez. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- -. (1978/21987). Cámara lenta. Historia de una cara. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- -. (1976/1980). Telarañas. Caracas: Editorial Fundamentos. Colección Espiral.
- -. (1984/1986). Pablo. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- -. (1982). El señor Laforgue. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- -. (1986/1987). Potestad. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- -. (1988). Cerca. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- -. (1989). Paso de Dos. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda/Ayllu.
- -. (1992). El Cardenal. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- -. (1994). Rojos globos rojos. Buenos Aires: Ediciones Babilonia.
- -. (1998/1999). Poroto. Nueva versión para teatro. Buenos Aires: Galerna/Búsqueda.

Thomas, Gerald. (1986). Carmen com Filtro. Video.

- -. (1988). Carmen com filtro 2. Video.
- -. (1989). Mattogrosso. Video.
- -. (1990). M.O.R.T.E. Video.
- -. (1991). M.O.R.T.E. 2. Video.

Veronese, Daniel. (1991). Variaciones sobre B ... Grupo Periférico de Objetos. Video.

- -/García Wehbi, Emilio. (1993). El hombre de arena. Grupo Periférico de Objetos. Video.
- -/Müller, Heiner. (1995). Máquina Hamlet. Grupo Periférico de Objetos. Video.
- -/García Wehbi, Emilio. (1998). Zooedipus. Grupo Periférico de Objetos. Video.

Wilson, Robert (1988). Cosmopolitan greetings. Programmheft.

- -. (1987) Parzival auf der anderen Seite des Sees. Programmheft und Video.
- -. (1990). The Black Rider. The Casting of the Magic Bullets. Programmheft und Video.
- -. (1991) Orlando. Programmheft und Video.

Ang

Ralm

Barba

Benar M

Büsch zi

E

fe Copla L

De M Dider

A Eco, U

Ehler,

Elam, Feiler, Ferna

Fieba

Finter Fi

Fisch

## II. Sekundärliteratur

#### II.1. Theater und Performance

Angerer, Marie-Luise. (1997). "Medienkörper/Körper-Medien: Erinnerungsspuren im Zeitalter der "digitalen Evolution", in: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hrsg.). Körper – Gedächnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt. S. 277–292.

Balme, Christopher B. (1995). Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkre-

tismus im englischsprachigen Raum. Tübingen: Niemeyer.

-. (1997). "Re-membering the Actress": Zur Visualisierung von Geschlechterdifferenz in der englischen Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts", in: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hrsg.). Körper – Gedächnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt. S. 159–177.

Barba, Eugenio. (1985). Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters. Reinbek: Rowohlt.

Benamou, Michel/Caramello, Charles. (Hg.). (1977). "Performance in Postmodern Culture." Milwaukee: Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin Milwaukee.

Büscher, Barbara. (1994). "Theater und Elektronische Medien. Intermediale Praktiken in den siebziger und achtziger Jahren. Zeitgenössische Fragestellungen für die Theaterwissenschaft", in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg). (1994). Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr.

Coplan, David B. (1985). In Township Tonight: South Africa's Black City Music and Theatre. London: Longman.

De Marinis, Marco. (1982). Semiotica del teatro. Milano: Bompiani.

Diderot, Denis. (1751). "Lettres sur les sourds et les muets", in: Écrits Esthètiques (dans: Œuvres). Dt. Fassung (1968): Ästhetische Schriften. (hrsg. von Friedrich Basseng). 2 Bände. Berlin: Aufbau.

Eco, Umberto. (1977). "Semiotics of Theatrical Performance", in: *Drama Review* 21 (1977) 1. Ehler, Ursula. (1990). *Tankred Dorst, Parzival. Ein Szenarium*. (mit einem Interview von Bob Wilson) Frankfurt: Suhrkamp.

Elam, Keir. (1980). The Semiotics of Theatre and Drama. London/Nework: Methuen.

Feiler, Max Christian. (1974). Die Logik des Theaters. München: Bruckmann.

Fernandes, Sílvia. (1996). Memória e invenção: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva.

Fiebach, Joachim. (1986). Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika. Berlin: Handelsverlag Kunst und Gesellschaft.

-. (1996) "Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten", in: Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.). Spektakel der Moderne. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens. Berliner Theaterwissenschaft. Bd. 2. Berlin: VISTAS Verlag. S. 9–68.

(1998). Keine Hoffnung, keine Verzweiflung: Versuche um Theaterkunst und Theatralität.
 Berliner Theaterwissenschaft. Bd. 4. Berlin: VISTAS Verlag.

Finter, Helga. (1994). "Audiovision: Zur Dioptrik von Text. Bühne und Zuschauer", in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg). (1994). Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr. S. 75–86.

Fischer-Lichte, Erika. (1983). Semiotik des Theatres. Tübingen: Narr. Bd. 1-3.

-. (1992). "Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avangarde zur Postmoderne", in: Herta Schmidt/Jurij Striedter (Hrsg.). Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Tübingen: Narr. S. 123–140.

(1994). "Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: Eine bedenkenswerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissen-

- schaft e. V. in Leipzig", in: Fischer-Lichte, Erika/Greisenegger, Wolfgang/Lehmann, Hans-Thies (Hrsg.). (1994). Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr.
- -. (1995). "Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies", in: Theatre Research International, vol. 20, nr. 2: 8589.
- -. (1998). "Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur", in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.). Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen/Basel: Francke. S. 1-20.
- -. (1998a). "Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik der Performanz", in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.). Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen/Basel: Francke. S. 21-91.
- -. (1999). Das eigene und das fremde Theater. Tübingen: Francke.
- -. (2000). Theater im Prozess der Zivilisation. Tübingen: Francke.
- -/Christel Weiler/Klaus Schwind (Hrsg.). (1985). Das Drama und seine Inszenierung. Tübingen: Niemeyer.
- –/Fritz Paul/Brigitte Schulze/Horst Turk (Hrsg.). (1988b). Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Tübingen: Narr.
- -/Josephine Riley/Michael Gissemwehrer. (1990). The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign. Tübingen: Narr.
- -/Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann (Hrsg). (1994). Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr.
- Floeck, Wilfried/Karl Kohut (Hrsg.). (1993). Das moderne Theater Lateinamerikas. Frankfurt: Ver-
- Galante de Sousa, José. (1960). O teatro no Brasil. Sunsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil. Bd. I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
  - (1960). O teatro no Brasil. Evolucao do teatro no Brasil. Bd. II. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- Gissenwehrer, Michael. (1994). "Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und theaterwissenschaftliche Forschung", in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg). Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr. S. 60-74.
- Goffman, E. (1967). Interaction Ritual. Essays on Face-to Face Behavior. New York: Doubleday.
  - -. (1974) Les Rites d'interaction. Paris: Minuit.
  - -. (1974a). Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience. Cambridge: Harvard UP.
- Hauptfleisch, Temple. (1987). "Beyond Street Theatre and Festival: The Forms of South Africa", in: Maske und Kothurn 33, 1/2: 175-188.
- Helbo, André. (Hrsg.). (1975). Sémiologie de la représentation. Bruxelles: Complexe.
  - Helbo, André/Johansen, J. Dines/Pavis, Patrice/Ubersfeld, Anne. (Hrsg.). (1987). Théâtre Modes d'approche. Bruxelles: Labor/Klincksieck.
- Höfele, Andrea. (1991). "Drama und Theater: Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses", in: Forum Modernes Theaters 6, 1: 3-23. Kowzan, Tadeusz. (1975). Littérature et spectacle. Paris: Mouton.
- Lehmann, Hans-Thies. (1985). "Intertextualität als Problem der Inszenierung", in: Christian W. Thomsen (Hrsg.). Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg: Winter.
- Menke, Bettine. (1997). "Körper-Bild und Zerfall, Staub. Über Heinrich von Kleists Penthesilea", Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hrsg.). Körper – Gedächnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt. S. 122-158.
- Möhrmann, Renate (Hrsg.). (1990). Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer. Milaré, Sabastião. (1994). Antunes Filho e a dimensão utópica. São Paulo: Perspectiva.
- Müller, Jan-Dirk. (1997). "Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel", in: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hrsg.). Körper – Gedächnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt. S. 75-92.

Pfist Rött

Stefan

E Steinb

Toro.

Münz, Rudolf. (1994). "Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters", in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg). Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr. S. 25–42.

Pavis, Patrice. (1976). Problèmes de sémiologie théâtrale. Paris: Presse Université du Québec.

- -. (1980). Dictionnaire du Théâtre. Paris: Éditions Sociales.
- -. (1982). Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale.
- -. (1983). Diccionario del teatro. Übersetzung von Fernando de Toro. Barcelona: Paidos.
- (1987). "Le théâtre et les médias: spécifité et interférences", dans: André Helbo (éd.). Théâtre, Modes d'approche. Bruxelles: Klincksieck. S. 3363.
- (1990). Le théâtre au croisement des cultures. Paris: Corti.
- (1996). "L'approche anthropologique et l'analyse interculturelle", dans: idem. L'analyse des spectacles. Paris: Nathan. S. 249–277.
- -. (Hrsg.). (sans date). Confluences. Paris: Bois Robert.
- Pfister, Manfred. (1977). Das Drama. Theorie und Analyse. München. Fink.
- Röttger, Kati. (1997). "Zerstückelte Körper: Die Materialisierung sprachloser Erinnerung auf der Bühne. Zur Historia de la Sangre der chilenischen Theatergruppe "La Memoria", in: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hrsg.). Körper Gedächnis Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt. S. 38–56.
- Schade, Sigrid. (1997). "Gedächtnis-Lücke-Kunst. Zu Ver Frenkels Inszenierung von Erinnerung in der Video-Installation From The Transit Bar, in: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hrsg.). Körper Gedächnis Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt. S. 57–74.
- Schechner, Richard. (1973/<sup>2</sup>1994). Environmental Theater. An Expanded New Edition including "Six Axioms for Environmental Theater". New York/Londo: Applause.
  - (1982). The End of Humanism. Writing on Performance. New York: Performing Arts Journal Publications.
  - -. (1985). Between Theatre and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
  - -. (21988). Performance Theory. New York/London: Routledge.
  - -/Appel, Willa. (Hrsg.). (1990/<sup>2</sup>1993). By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual. Cambridge: Cambridge UP.
  - -. (1990). Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Reinbek: Rowohlt.
- Schmidt, Herta/Jurij Striedter (Hrsg.). (1992). Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Tübingen: Narr.
- Schramm, Helmar. (1990). "Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von >Theater-,", in: Weimarer Beiträge 2: 223–239. Wiederabgedruckt in: Karlheinz Barck (Hrsg.). Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin: S. 201–244.
  - (1995). "The Surveying of Hell. On Theatricality and Styles of Thinking", in: Theatre Research International, Bd. 20, nr. 2: 114–118.
  - (1993). "Theatralität und Schrift/Kultur. Überlegungen zur Paradoxie des Theaterbegriffes", in: TheaterZeitschrift, Heft 35: 101–108.
  - (1996). Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin: Akademieverlag.
- Stefanek, Paul (1976). "Vom Ritual zum Theater: Zur Anthropologie und Emanzipation szenischen Handelns", in: Maske und Kothurn, 22, 3/4: 193–223.
- Stefanek, Paul. (1992). Vom Ritual zum Theater: gesammelte Aufsätze und Rezensionen. Wien: Ed. Praesens.
- Steinbeck, Dietrich. (1970). Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin: de Gruyter.
- Toro, Alfonso de. (1991). "Cambio de paradigma: el »nuevo« teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular", in: *Iberoamericana*, 43/44, 15, 2–3: 70–92.

Xan

Aus

Barl

Boh

Eich

Gro

Hes

Hoe

Krār

- (1991a). "Alberto Kurapel o el teatro plurimendial interespectacular postmoderno (in: Alberto Kurapel. Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier. Québec: Humanitas. S. 7–24.
- -. (1993). "Gli itinerari del teatro attuale: verso la plurimedialità postmoderna dello spettacolo o la fine del teatro mimetico-referenziale?", in: Massimo Canevacci/Alfonso de Toro (Hrsg.): La communicazione teatrale. Un approccio transdisciplinare. Roma: Seam. S. 53–110.
- (1995). Die Wege des zeitgenössischen Theaters: zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?, in: Forum Modernes Theater, Heft 2/10: 135–183.
- (1996). "Das postmoderne Theater von Eduardo Pavlovsky", in: Maske und Kothurn 38, 1: 67–92.
- -/Pörtl, Klaus (eds.). (1996). Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspec tivas. Frankfurt: Vervuert.
- Toro, Fernando de. (1987). Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna.
  - -. (1987). "La práctica teatral del Odin Teatret y de la identidad actoral", MS für das International School of Theatre Anthropology, Salento. Wiederabgedruckt in: La Escena Latinoamericana, (1991), 6: 32–34, und in Fernando de Toro (1999: 105–126).
  - -. (1989). "Prometeo encadenado según Alberto Kurapel", in: La Escena Latinoamericana, 1 (abril): 55–57.
  - -. (1990). (Hrsg.): Semiótica y Teatro Latinoamericano. Buenos Aires: Galerna.
  - -. (1991). "Hacia una nueva teatralogía", in: Espacio 5, 9: 21–30. Wiederabgedruckt in Fernando de Toro (1999a: 13–22).
  - (1993). "Post-Modern theatricality: Simulation, palimpsest, and rhizom", in: Gestos, año 8, 16 (noviembre): 23–50. Wiederabgedruckt in Fernando de Toro (1999a: 155–176).
  - (1994). "Post-Modern Fiction and Theatricality: Simulation, deconstruction, and rhizo-matic writing" Canadian Review of Comparative Literature, 21, 3 (september): 417–443.
  - (1995) Theatre Semiotics. Text and staging in Modern Theatre. Theorie und Praxis des Theaters Bd. 3 Frankfurt: Vervuert/Toronto: UP Toronto.
  - (1999) "El Teatro de Alberto Kurapel o el Tercer Espacio Performativo", en: Teatro-Performance: Alberto Kurapel. 10 Obras Inéditas. Montréal: Humanitas. S. 7–18.
  - (1999a). Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad. Theorie und Praxis des Theaters Bd. 10, Frankfurt: Vervuert.
  - -. (1999b). "Identidad, Alteridad y el tercer espacio: El teatro de Alberto Kurapel", in: idem. Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, postmodernidad, feminismo, post-colonialidad. Frankfurt: Vervuert, S. 218–229.
  - -/Alfonso de Toro (eds.). (1993). *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Theorie und Praxis des Theaters Bd. 1, Frankfurt: Vervuert.
  - -/Alfonso de Toro (1998). Acercamientos al teatro actual. (1975-1995). Historia Teoría Práctica. Frankfurt: Vervuert.
- Totzeva, Sophia. (1995). Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung. Tübingen: Narr.
- Turner, Victor. (1982). From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: Performing Arts Journal Publications.
  - -. (1989). Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt/New York: Qunran/Campus.
  - (1987). The Anthropology of Performance. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Ubersfeld, Anne. (1977). Lire le théâtre. Paris: Ed. Sociales.

- Unger, Thorsten/Brigitte Schultze/Horst Turk (Hrsg.). (1995). Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung. Tübingen: Narr.
- Villegas, Juan. (1971). La interpretación de la obra dramática. Santiago: Ed. Universitaria.
  - -. (1982/<sup>2</sup>1991). "Nueava" interpretación y análisis del texto dramático. Ottawa: Girol.
  - (1988). Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina. Minneapolis: Prisma.
  - -. (1997). Para un modelo de historia del teatro. Irvine: Gestos.
- Xander, Harald. (1994). "Theatralität im vorrevulotionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs", in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg). Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr. S. 111–124.

## II.2 >Medialität</>Inter(trans)medialität< und Theater

- Arens, Katherine. (1991). "Robert Wilson: Is Postmodern Performance possible?", in: *Theater Journal*, 43/1: 14–40.
- Auslander, Philip. (1987). "Going with the Flow. performance Art and Mass Culture", in: *The Drama Review*, 122: 119–136.
- Bark, Karlheinz (Hrsg.). (1990). Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam.
- Berringer, Johannes. (1991). "Erschöpfter Raum Verschwundene Körper", in: Rötzer, Florian (Hrsg.). Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt: Suhrkamp. S. 491–518.
- -. (1991a). "Video/Performance. A border Theory", in: Performing Arts Journal 39: 54–84. Bohn, Reiner/Eggo Müller/Ruppert, Rainer. (Hrsg.). (1988). Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin: Sigma.
- Eicher, Thomas. (1994). "Was heißt hier Intermedialität?", in: Thomas Eicher/Beckmann, Ulf. (Hrsg.). Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis. S.11–28.
- Großklaus, Götz. (1995). Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hansen-Löve, Aage A. (1983). "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne", in: Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.). Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien, 291–360.
- Hess-Lüttich, Ernst W. B. (Hrsg.). (1982). Multimedial Communication. Semiotic Problems of its Notation. Tübingen: Narr.
  - -. (1984). A Multimediale Kommunikation als Realität des Theaters in theoriegeschichtlicher und systematischer Perspektive", in: Klaus Oehler (Hrsg.). Zeichen und Realität. Akten des 3. semiologischen Kolloquiums Hamburg. Bd. III. Tübingen: Stauffenburg. S. 915–927.
- Hoesterey, Ingeborg. (1988). Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt: Athenäum.
- Huffman, Kathy R./Mignot, Dorine (Hg.). (1987). The Arts for Television. Aussstellungskatalog. Los Angeles: Museum for Contemporary Art.
- Kamper, Dietmar. (1991). "Mimesis und Simulation. Von den Körper zu den Maschinen", in: Kunstforum, 114: 86–94.
- Krämer, Sybille. (1998). "Das Medium als Spur und Apparat", in: idem. (Hrsg.). Medien, Computer, Realität. Frankfurt: Suhrkamp. S. 73-94.
  - --. (1998). "Sprache-Stimme-Schrift. Über Performativität als Medialität", in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hrsg.). Kulturen des Performativen. Sonderband Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7, Heft 1. Berlin: Akademie Verlag. S. 33–57.

- Lyotard, Jean-François. (1985). Intermedialität und Postmoderne. Berlin: Merve.
- McLuhan, Marshall. (1966). Understanding Media: The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill
- Müller, Jürgen. (1996). Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus Publikationen.
  - (1996a). "Für eine Forschungsperspektive der Intermedialität", in: idem. Intermedialität. Münster: Nodus Publikationen. S. 80–92.
- Prümm, Karl. (1987). "Multimedialität und Intermedialität", in: *Theaterzeitschrift*, IV, 22: 95–103. Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hrsg.). (1997). *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste.* Köln: Wienand.
- Zander, Horst. (1985). "Intertextualität und Medienwechsel", in: Ulrich Broich/ Manfred Pfister (Hrsg.). Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer. S. 178–196.

### II.3 Kulturtheorie: im internationalen Kontext und in Lateinamerika (Auswahl)

- Ashcroft, Bill/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hrsg.). (1989). The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London/New York: Routledge.
  - -. (Hrsg.). (1995). Post-Colonial Studies Reader. London: Routledge.
  - -. (1995). "Hybridity", in: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin. (eds.). Post-Colonial Studies Reader. London: Routledge.
- Berner, Ulrich. (1978). "Heuristisches Modell der Synkretismus-Forschung", in: Gernor Wiesner (Hrsg.). Synkretismus-Forschung: Theorie und Praxis. Wiesbaden: Harrassowitz.
  - (1982). Untersuchungen zur Verwendung des Synkretismus-Begriffs. Wiesbaden: Harrassowitz
- Bhabha, Homi K. (1990). "Introduction: narrating the nation", in: idem. (Hrsg.). Nation and Narration. London/New York: Routledge. S. 1–7.
  - -. (1990a). "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", in: idem. *Nation and Narration*. London/New York: Routledge. S. 291–322.
    - -. (1994). The Location of culture. London/New York: Routledge.
    - (1997). "Das Zwischen der Kultur", in: Weibel, Peter (Hrsg.). Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter vom Postkolonialismus und globaler Migration. Köln: Dumont, S. 68–73.
- Bonfen, Elisabeth/Marius, Benjamin/Steffen, Therese (Hrsg.). (1997). Hybride Kulturen. Beiträge zur Angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen: Stauffenburg.
- Bruner, José Joaquín. (1988). Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago de Chile: Flacso.
  - -. (sin fecha). Cartografías, de la modernidad. Santiago de Chile: Dolmen.
  - -. (1994). Bienvenidos a la modernidad. Santiago de Chile: Planeta.
- Clifford, James. (1988). The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge/Massachussets: Harvard UP.
- Coelho Neto, José Teixeira. (1986). Moderno Pós-Moderno. São Paulo: Iluminuras.
- Colpe, Carsten. (1975). "Die Vereinbarkeit historischer und struktureller Bestimmungen des Synkretismus", in: Albert Dietrich (Hrsg.). Synkretismus im syrisch-persischen Kulturgebiet: Bericht über ein Symposium in Reinhausen bei Göttingen in der Zeit vom 4. bis 8. Oktober 1971. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 15–37.
- Dirlik, Arif. (1994). "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism", en: Critical Inquiry, vol. 20, (winter): 328–356.
- Fludernik, Monika. (Hrsg.). (1998). Hybridity and Postcolonialism. Tübingen: Stauffenburg.
- García Canclini, Néstor (1982). Las culturas populares en el capitalismo. México: Nueva Imagen.
  - -. (1990/1992/<sup>2</sup>1995). Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad. México, Buenos Aires: Sudamericana.

Herlin tin

Herlin Bo

Kessler *Per* Krania

Martín

Mignol

R vo

Ortiz, l Raymo

Rosaldo

Said, Ed

Scharla Fre  (1995). Hybrid Cultures: Strategies fo entering and leaving modernity. (Übersetzung von Christopher L. Chiappari/Silvia L. López, Vorwort von Renato Rosaldo) Minneapolis: Minnessota UP.

Herlinghaus, Hermann/Monika Walter. (eds.). (1994). Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Berlin: Langer.

Herlinghaus, Hermann/Utz Riese (eds.). (1997). Sprünge im Spiegel. Postkoloniale Aporien. Bonn: Bouvier.

Kessler, Michaerl/Wertheimer, Jürgen. (Hrsg.). (1995). Multikulturalität. Tendenzen – Probleme – Perspektiven. Tübingen: Stauffenburg.

Kraniauskas, John. (1992). "Hybridism and reterritorialization", en: Travesía. Journal of Latinamerican Cultural Studies, vol. 1, S. 143-146.

Martín-Barbero, Jesús. (1987/41997). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México: Gilli.

 (1989). Procesos de comunicación y matrices de cultura. Iinerario para salir de la razón dualista. México: Gili.

 (1993). Communication, Culture, and Hegemony. From the Media to Mediations. (trad. Elizabeth Fox/Robert A. White, introd. Philip Schlesinger). London/Newbury Park/ New Delhi: Sage.

Mignolo, Walter D. (1989). "Colonial Situation, Geographical Discourses and Territorial Representations: Toward a Diatopical Understanding of Colonial Semiosis", en: dispositio, vol. XIV, 36–38: 93–140.

 (1989a). "Afteword: From Colonial Discourse to Colonial Semiosis", en: dispositio, vol. XIV, 36–38: 333–338.

-. (1993). "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?", en: Latin American Research Review, 28, 3:120-134.

-. (1994). "Afterword: Writing and Recorded Knowledge in Colonial and Postcolonial Situation", en: Elisabeth Hill Boone/ibid. (eds.). Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes. Duke: Duke UP.

 (1995). The Darker Side of the Renaissance. Literacy, territoriality, and Colonizaction. Ann Arbor: UP Michigan.

-. (1995a). "Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales", en: Revista Iberoamericana. Número Especial dedicado a la Literatura Colonial: identidades y conquista en América, vol. LXI, 170–171 (enero-junio): 27–40.

(1997). "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales", en: Alfonso de Toro (Hrsg.). Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica.
Theorie und Kritik der Kultur und Literatur. Bd. 11, Frankfurt: Vervuert. S. 51–70.

Ortiz, Renato. (1988). A Moderna tradição Brasileira. São Paulo: Brasiliense.

Raymond, Williams. (1958). Culture and Society. London: Chatto & Windus.

-. (1961). The Long Revolution. London: Chatto & Windus.

-. (1977). Marxism and Literature. Oxford: Oxford UP.

Rosaldo, Renato. (1989). Culture and Truth. The remaking of Social Analysis. Boston: Beacon Press.

Said, Edward. (197?/21994). Orientalism. New York: Vintage Books.

-. (1983). The World, The Text and The Critic. Cambridge: Harvard UP.

-. (1993). Culture and Imperialism. London: Chatto & Windus.

Scharlau, Birgit. (1989). (Hrsg.). Bild – Wort – Schrift: Beiträge zur Lateinamerika-Sektion des Freiburger Romanistentages. Tübingen: Narr.

-. (1991). (Hrsg.). Kulturelle Heterogenität in Lateinamerika: Bibliographie mit Kommentaren. Tübingen: Narr.

-. (1994). (Hrsg.). Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen: Narr.

Über

Fouc

Gene

Kamp

Le G

Oehle

Ohlso

Schad

Sonta

Welsc

White

De

M

in

 $T_{i}$ 

- Seed, Patricia. (1991). "Colonial and Postcolonial Discourse", en: Latin American Research Review, 26, 3: 181–200.
  - (1993). "More Colonial and Postcolonial Discourses", in: Latin American Research Review, 28, 3: 146–152.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1988). In other Worlds. Essays in Cultural Politics. London/New York: Routledge.
  - (1990). The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues. (ed. by Sarah Harasym). London/New York: Routledge.
  - -. (1993). Outside/Inside the Teaching Machine. London/New York: Routledge.
- Taylor, Mark C. (1987). Altarity. Chicago: Routledge.
- Thomsen, Christian W. (1994). "Hybridkultur: Bildschirmmedien und Evolutionsformen der Künste. Annäherungen an ein interdisziplinäres Problem". Siegen: DFG Sonderforschungsbereich 240.
- Todorov, Tzvetan. (1982). La conquête de l'Amérique. La question de l'autre. Paris: Seuil.
  - -. (1989). Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine. Paris: Seuil.
- Toro, Alfonso de (Hrsg.). (1997). Postmodernidad y postcolonialidad. Breves Reflexiones sobre la cultura latinoaméricana. Frankfurt: Vervuert.
  - -. (1999). "Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano. Postcolonialidad/postmodernidad y Latinoamérica Discusión en el contexto de la teoría de la cultura latinoamericana bajo el signo de la globalización", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.): El debate de la postcolonialidad en. Una postmodernidad periférica o Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano. Frankfurt a.M.: Vervuert. S. 31–77.
  - -. (2000). "Differentielle Anthropologie und postkoloniale Theorie. Die Konstruktion des »Wir« und des »Anderen«: Das Aushandeln der Andersheit" (erscheint demnächst in Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren).
  - -/Fernando de Toro (eds.). (1999). El debate de la postcolonialidad en Latinoamerica. Una post modernidad periférica o Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano. Frankfurt: Vervuert.
- Toro, Fernando de. (1999). "The Post-Colonial Question: Alterity, Identity and the Other(s)", in: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (Hrsg.). El debate de la postcolonialidad en. Una postmodernidad periférica o Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano. Frankfurt: Vervuert. S. 101–136.
  - -. (1999a). Explorations on Post-Theory: Toward a Thirol Space. Frankfurt: Vervuert.
  - -/Alfonso de Toro (eds.). (1995). Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism. Frankfurt: Vervuert.
- Vidal, Hernán. (1993). "The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism", en: *Latin American Research Review*, 28, 3: 113–119.
- Werbner, Pnina (Hg.). (1997). Debating Cultural Hybridity. MultiCultural Identities and the Politics of AntiRacism. London: Zed Books.
- Werlen, Iwar. (1984). Ritual und Sprache. Zum Verhältnis von Sprechen und Handeln in Ritualen. Tübingen: Narr.
- Young, Robert J.C. (1995). Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race. London/New York: Routledge.

## II.4 Sonstige Literatur

- Bachtin, M. Michail. (1979). Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean. (1981). Simulacres et simulation. Galilée.
- Benjamin, Walter. (1983). Das Passagen-Werk. Bd. I./II. Frankfurt: Suhrkamp.
- Breger, Claudia/Dorothea Fronhof/Dagmar von Hoff. (1999). "Gender Studies/Gender Trouble.

Tendenzen und Perspektiven der deutschsprachigen Forschung, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge IX, 1: 72–113.

Butler, Judith. (1990). Gender Trouble. New York/London: Routledge.

-. (1993). Bodies That Matter. New York/London: Routledge.

 -. (1993). Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin: Berliner Verlag.

Deleuze, Gilles. (1975). Kafka pour une littérature mineure. Paris: Minuit.

-/Guattari, Felix. (1976). Rhizome. Paris: Minuit.

-. (1988). Le pli. Leibniz et le baroque. Paris: Minuit.

Derrida, Jacques. (1967). De la grammatologie. Paris: Seuil.

Foucault, Michel. (1978). Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität und Wahrheit. Berlin: Merve.

Foucault, Michel. (1986). Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt: Suhrkamp.

–. (1994). Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt: Suhrkamp.

Genette, Gérard. (1982). Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil.

Kamper, Dietmar/Christoph Wulf. (Hrsg.). (1982). Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt: Suhrkamp.

Kamper, Dietmar/Christoph Wulf. (Hrsg.). (1983). Das Schwinden der Sinne. Frankfurt: Suhrkamp.

Kamper, Dietmar/Christoph Wulf. (Hrsg.). (1989). Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin: Reimer.

Le Goff, Jacques. (1988). La nouvelle histoire. Bruxelles: Complèxe.

Lyotard, Jean-François (1973). Dérive à partir de Marx et Freud. Paris: Union Générale d'Éditions.

-. (1982). Essais zu einer affirmativen Ästhetik. Berlin: Merve.

-. (1984). Ökonomie des Wunsches. Bremen: Impuls.

-. (1994). Le différend. Paris: Minuit.

Oehler, Klaus. (Hrsg.). (1984). Zeichen und Realität. Akten des 3. semiologischen Kolloquiums Hamburg. Bd. I–III. Tübingen: Stauffenburg. (insbes. Band III: "Multimediale Kommunikation als Realität des Theaters")

Öhlschläger, Claudia/Birgit Wiens (Hrsg.). (1997). Körper – Gedächnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt.

Schade, Sigrid. (1997). "Körper und Macht. Theoretische Perspektiven bei Adorno und Foucault", in: Sigrid Weigel (Hrsg.). Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus. Köln/Weimar/Wien: Böhlau. S. 117–126.

Sontag, Susan. (1966/21986). Against Interpretation. New York: Ferrar Straus Giroux.

Weigel, Sigrid. (1994). Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen Hiddingsel: Tende.

Welsch, Wolfgang. (1997). Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Frankfurt: Suhrkamp.

 (1997a). "Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen", in: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hrsg.). Hybridkultur: Medien, Netze, Künste. Köln: Wienand.

White, Hayden. (1973). Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.

-. (1978). Tropic of Discourse: Essays on Cultural Criticism, Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.

 (1987). The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.

# Inhalt

LA BARRACA – Universitätstheater zwischen den politischen Fronten.  es el carro de tespis con motor de explosión
LEAH GILULA The Cameri Theatre – Young, Rebellious and Avant-garde?
ALFONSO DE TORO Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der ›Hybridität‹ und ›Trans-Medialität‹ 23
MATHIAS SPOHR  Das Problem der Vanitas  Goethes Faust und das Faust-Sujet im populären Musiktheater
KERSTIN RETEMEYER "Ein schiessen ohn Pritzschen Gesang, ist wie ein Glocken ohne Klang."  Der Pritschmeister als Festordner und Narr
ELI ROZIK The Chorus: Matrix of Theatrical Conventions
BEATE HOCHHOLDINGER-REITERER "Das Theater als eine Art höherer Schrottplatz." Werner Schwabs Dramatik: Sinnverweigernder Nonsens oder versteckter Moralismus?
NINA DALLOS Deborah Beer – eine <i>stille</i> Heldin der Filmbranche Eine kritische Betrachtung ihrer Standfotos zu Pasolinis <i>Salò</i>
REZENSIONEN:  Publikationen des Filmarchiys Austria  173