

Joachim Fiebach

Welt Theater Geschichte



Theater der Zeit

Joachim Fiebach – Welt Theater Geschichte

Joachim Fiebach
Welt Theater Geschichte
Eine Kulturgeschichte des Theatralen

© 2015 Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany

www.theaterderzeit.de

Lektorat: Lena Schneider
Fachlektorat: Erhard Ertel
Personen- und Sachregister: Hugo Velarde
Fotoredaktion: Maryvonne Riedelsheimer
Gestaltung: Sibyll Wahrig

Umschlagabbildung: Darstellung einer Kabuki-Aufführung. Undatierter Holztafel-druck von Utagawa Toyoharu (1735 – 1814). Foto Museum of Fine Arts, Boston

ISBN 978-3-95749-020-9 (Hardcover)
ISBN 978-3-95749-056-8 (E-Book)

Joachim Fiebach

Welt

Theater

Geschichte

Eine Kulturgeschichte des Theatralen

Theater der Zeit

Vorbemerkung

ERSTER TEIL DIE VORMODERNE

Kapitel I Theatrale Lebensgestaltung

Daseinsdeutung historisch früher Gesellschaften
Macht des Ideologischen
Theatralität des mythisch-religiösen Denkens

Kapitel II Theater als besonderes gesellschaftliches Feld

Das ästhetische Interesse
Formen des Ausdifferenzierens von Theater
Das Theater der Oral Performance
Geschichten der Herausbildung komplexen Theaters
Antike Tragödie und Wege zum Nō

Kapitel III Ideologisches Potenzial und ästhetische Strategien

Tragödie und Alte Komödie in der demokratischen Polis Athen
Argumentativ-reflexives Denken, vor-geschriebenes Theater
Reflexionen unauflösbarer Widersprüchlichkeit: Nō-Theater
Krisen des Besonderen in einer geschlossenen Welt: Japans Kabuki
Pragmatische Einordnung des Individuellen: Klassisches Theater in China
Das Epische als Darstellungs- und Kommunikationsprinzip
Religiöses Theater des europäischen Mittelalters

Kapitel IV Das Widersprüchliche der Dinge

Das Komisch-Lächerliche und das Ernste

Lachen mit den Toten in Ozeanien
Weise Clowns und aggressive Frauen (Afrika)
Tanzende Totengeister im Südwesten Nordamerikas
Profanes und Heiliges im europäischen Mittelalter
Variationen komischen Theaters
Verkehrungsrituale in Afrika und Amerika
Verkehrungstheatralität im europäischen Mittelalter

ZWEITER TEIL

DER HISTORISCHE KAPITALISMUS IN EUROPA (16. – 18. JAHRHUNDERT)

Kapitel I Die Ordnung der Welt als geordnetes Theater

„Illusionistische“ Perspektiv- oder Bildbühne
Das aristotelisch regelmäßige Drama
Modernes wissenschaftliches Denken
Das Literarische als das Theater
Buchdruck mit mechanischen Lettern
Anschauungsverzicht und abstrahierendes Denken
Frühkapitalistische und nationalstaatliche Ordnung der Dinge

Kapitel II Eine andere Moderne I: Shakespeare

Unregelmäßiges Theater im elisabethanischen England
Neues Verhalten zur Welt
Vielschichtig-dissonantische Realitäten

Kapitel III Ambivalenzen der neuen Ordnung

Bürgerlich-puritanische Revolution
Die Dialektik der neuen Realitäten: Sein und Schein

Kapitel IV Bürgerliche Indienstnahme des Theaters

Ein geordnetes Theater für die bürgerliche Ordnung

Das einzigartige Individuum und seine (Theater-)Identität
Verbergen des Theaters
Aufklärung und bürgerliche Lebenswelt: Die vierte Wand
Vom Komödianten zum Menschendarsteller

Kapitel V Eine andere Moderne II: Commedia dell'Arte

Commedia dell'Arte im Italien des 16. Jahrhunderts
Das Théâtre Italien in Paris
Das Théâtre de la Foire: Pariser Jahrmarktstheater
Geschicke der modernen Commedia-Form

Kapitel VI Soziokulturelle Verdrängung und Fragmentierung

DRITTER TEIL

DAS (LANGE) 19. JAHRHUNDERT

Kapitel I Leidenschaft für das Theatrale

Spaltungen und Paradoxe
Theater in der bürgerlichen Ordnung
Das „gutgemachte“ Konversationsstück
Spektakuläres Theater und Music Hall

Kapitel II Illusionistische Abbilder

Panoramen und Dioramen
Fotografie
Reformiertes Theater

Kapitel III Unbehagen an der bürgerlichen Ordnung

Wagners Konzept eines theatralen Gesamtkunstwerks
Naturalismus
Das Moskauer Künstlertheater: Stanislawski
Exkurs: Schauspiele des globalen Kapitalismus

Spektakel der alltäglichen Warenzirkulation: Passagen
Weltausstellungen

Kapitel IV Kolonialismus und imperiale Modernisierung

Europas zivilisatorische Mission in Mittel- und Südamerika

Literarisches Guckkastentheater für die Karibik

Eine Ausnahme im subsaharischen Afrika: Südafrika

Die subversive Kraft des importierten Theaters: Indien

Formen nicht-literaturbasierten Theaters: Arabien

Transkulturelle theatrale Darstellungen: Beni Ngoma in Ostafrika

Kapitel V Der antinaturalistische Umbruch in Europa

Edward Gordon Craig und Adolphe Appia

Max Reinhardt

Kapitel VI Der historische Kontext

Neue Urbanität und Film

Konsumkultur

Ästhetik des Verschwindens

Vertreibung des Menschen aus der Kunst

Kapitel VII Ambivalente Haltungen zur Welt

Affirmation und Entfremdung

Kunst als Lebensmöglichkeit

Italienischer Futurismus

VIERTER TEIL

DIE ERSTE HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS

Kapitel I Theater, Krieg und die Erschütterung des Kapitalismus

Erfahrungen des ersten totalen Krieges

Dada-Bewegung

Kapitel II Politisierung der 1920er und 1930er Jahre

Avantgarde der 1920er Jahre in Sowjetrußland

Antikapitalistisches Theater in Deutschland: Piscators Montagen und Agitprop

Kritisches Theater und Agitprop in den USA und Westeuropa

Kapitel III Theater an der außereuropäischen Peripherie

Anti-koloniale Modernisierung in China

Modernisierungsversuche in Japan

Einverleibung der Moderne in Südostasien

Drama und Theater der ausgebildeten Schichten in Westafrika

Concert Partys und Yoruba Wandertheater

Kapitel IV Die Macht audiovisueller Mediatisierung

Theater und Kino: Existentielle Positionierungen

„Filmisierung“ von Theater

Mediatisierung: Schnittstelle von Kunst und Konsum

Kapitel V Orchestration von Bewegung: Performancekunst

Performance im theaterkünstlerischen Paradigmenwechsel

Avantgardefilm als Performancekunst

FÜNFTER TEIL

DIE ZWEITE HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS

Kapitel I Das Theater Brechts

Gegensätzliche künstlerische Fluchtlinien nach 1945

Brechts dekonstruierende Kunstkonstruktionen

Kapitel II Die 1960er und 1970er Jahre

Happening, Aktionskunst, Performance
Das Arme Theater: Jerzy Grotowski
Engagement und politisches Theatermachen
Benno Bessons poetische Darstellungsweise
Heiner Müller: Die Ideen und die Körper
Juri Ljubimow: Gegner von Idolen
Peter Brook: Gegen Lügen
Das Living Theatre: Brecht und Artaud
Bread and Puppet Theater und San Francisco Mime Troupe
Deutsches Agitprop- und Dokumentartheater
Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin
Nuevo Teatro Popular: Enrique Buenaventura und Augusto Boal
Wole Soyinka: Kunst in der politischen Unabhängigkeit
Theater gegen die Apartheid

Kapitel III Die 1980er Jahre

Heiner Müller: No hope, no despair
Keine Interpretation
Das Théâtre du Soleil im Stählernen Zeitalter
Performance Art – Live Art
Neue Subjektivität
Mediales Quidproquo: Kapitalistischer Realismus
Andere Theaterlandschaften
Indonesien unter dem Suharto-Regime
Theatre for Development im subsaharischen Afrika

SECHSTER TEIL

AUSBLICK

Das Verschwinden der Geschichte im Medial-Gegenwärtigen
Theater in der „flüchtigen Moderne“
Nicht Realismus, sondern Realität

Inseln des Widerstands

ANHANG

Anmerkungen
Personenregister
Sachregister
Bildnachweis

Vorbemerkung

Als das Fernsehen in den 1960er Jahren praktisch jede Wohnung besetzt hatte und sich die Konturen einer audiovisuell durchmediatisierten Gesellschaft abzeichneten, schien es, als könnten theaterkünstlerische Darstellungen, die sich nur im Zeitraum personal unmittelbarer, nicht-mediatisierter Kommunikation realisieren, perspektivisch gesehen jede soziokulturelle Bedeutung verlieren. Ein kritischer historisch-materialistischer Blick in die Geschichten des Theaters, der historischen Kurven und Brüche seiner gesellschaftlichen Funktionen und seiner gestalterischen Formen schien meinem Freund Rudolf Münz und mir unverzichtbar, um die gegenwärtige Situation und, hoffentlich, weitere, künftige Entwicklungen genauer verstehen und so als Theaterforscher produktiv in ihnen wirken zu können. Wir nahmen Anlauf zu einem Buch zur Geschichte deutschen Theaters in ihren komplexen soziokulturellen, auch international-europäischen Verflechtungen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Das Projekt tendierte zu einer Kulturgeschichte, ohne sich in eine allgemeine Kulturgeschichte aufzulösen, schrieben wir 1973. Wir kamen nicht über erste Entwürfe hinaus. Es musste geklärt werden, was es bedeutet, was es impliziert, Theaterkunst als eine sehr spezifische kulturelle Produktion zu sehen. Münz vertiefte sich in die Beschäftigung mit der kulturellen Reichweite des hier verkürzt Commedia dell'Arte genannten Theaters und des Harlekin-Phänomens, ich verfolgte den theatralen Charakter kultureller Vorgänge des Alltags und die Theatralität soziopolitischer Aktivitäten. In meinem Buch zum Theater in Afrika, an dem ich seit dem Ende der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre arbeitete, suchte ich geschichtlich konkrete Zusammenhänge, Korrespondenzen und auch das Gegeneinanderwirken von nicht-ästhetisch dominierten theatralen

soziokulturellen Praktiken und ausdifferenziertem Theater bzw. Theaterkunst aufzuzeigen.

Ende der 1980er Jahre setzten wir wieder an, ausgehend von einem von Münz kulturanthropologisch orientierten Aufriss, gemeinsam mehrere Bände zur Geschichte jetzt des internationalen Theaters zu schreiben. Es blieb bei Planungen. Mir war inzwischen die enorme ideologische Wirksamkeit der Darstellungen von Welt in den audiovisuellen Medien klargeworden. Die kritische Untersuchung ihrer theatralen Konstruktionen von Realität erschien mir dringender in einer Gegenwart, in der, wie Manuel Castells schrieb, Politik zu Theater wird, in der gesellschaftliche Auseinandersetzungen vor allem in den und durch die Medien geführt werden und Macht als „capacity to impose behavior“ in den Netzwerken des Informationsaustauschs und durch symbolische Manipulation ausgeübt wird. Nicht zuletzt angestoßen von Georges Balandiers Buch LE POUVOIR SUR SCÈNES suchten die Vorlesungen zu theatergeschichtlichen Linien, die ich bis 1999 an der Berliner Humboldt-Universität hielt, Funktionen und gleichsam mediale Formen theatraler Konstruktionen soziopolitischer Realitäten und ihre Korrespondenzen mit dem ausdifferenzierten Theater historisch von schriftlosen Kulturen bis zur heutigen audiovisuell mediatisierten Gesellschaft zu verfolgen.

Die im Sinne Castells für das Denken und Verhalten der Individuen äußerst wirksamen, apologetisch uniformierten Fernsehdarstellungen des Nato-Einfalls in Jugoslawien im Frühjahr 1999 waren für mich ein einschneidendes Erlebnis. Es zwang zur vertieften Beschäftigung mit den gestalterischen Verfahrensweisen audiovisueller Medien, besonders der selektiven und raffiniert-parteiischen theatralen Konstruktionen gesellschaftlicher Vorgänge des hegemonialen, vorgeblich objektiven Fernsehens, und in diesem Zusammenhang mit den Geschichten nicht-ästhetisch dominierter Darstellungen soziokultureller, politischer und ökonomischer Realitäten überhaupt. Ein Ergebnis war 2007 das Buch INSZENIERTE WIRKLICHKEIT. KAPITEL EINER KULTURGESCHICHTE DES THEATRALEN.

Vorlesungen und Seminare, die ich seitdem an der Freien Universität Berlin hielt, rückten wieder das ausdifferenzierte Theater in den

Vordergrund und verfolgten kritisch diskontinuierliche geschichtliche Linien seiner soziokulturellen Funktionen und gestalterischen Formen. Der vorliegende Band vermittelt das Wesentliche des in den Vorlesungen Dargelegten, wie das Projekt der 1970er Jahre nicht zuletzt in der Absicht, mit der kritischen Beobachtung der geschichtlichen Geschehnisse des Theaters zum produktiven Umgang mit seinen heutigen Dispositionen und Problemen beizutragen.

Ich danke den Studierenden, die zu diesem Buch ermunterten, sowie denen, ohne die es in der vorliegenden Fassung nicht hätte zustande kommen können, besonders den Freunden und Kollegen Antje Budde, Erhard Ertel, Florian Thamer, Maryvonne Riedelsheimer und Lena Schneider, die ich für die verschiedenen Stadien der Manuskriptentwicklung als unerlässliche kritische Zu- und Mitarbeiter erlebte.

Berlin, Februar 2015



Als Kachina maskierte Hopi-Tänzer in Walpi Village, Arizona. Foto von James Mooney, 1893

ERSTER TEIL

DIE VORMODERNE

Wann und wie entwicklungsgeschichtlich frühe Gesellschaften theatral handelten und ob sie Theater als spezifische, gleichsam ästhetisch dominante Praktik ausdifferenzierten, ist unbekannt. Für Tätigkeiten, die an den lebenden Körper gebunden sind, von ihm produziert werden, gibt es keine archäologischen Belege. Es dürfte aber keine völlig abwegige Annahme sein, dass Menschen theatral seit den Zeiträumen handelten, in denen sie jene Bildnisse auf Felsen bzw. in Höhlen zeichneten und/oder einritzten, die bis zu über 20 000 Jahre zurückzudatieren sind. Die Malereien, Zeichnungen, Gravierungen zeigen Erscheinungen und Geschehnisse von Tieren, Menschen und den Beziehungen zwischen Menschen und der Natur (Tier- und Pflanzenwelt) bis hin zu Maskierungen, die dem ähneln, was steinzeitlich produzierende Jäger- und Sammlergemeinschaften, die noch bis ins 20. Jahrhundert zu beobachten waren, theatral ausagierten – im Bemühen, ihre Existenz zu sichern, ihr Leben und ihr Dasein in der Welt sinnvoll zu deuten und, vielleicht nicht zuletzt, aus *Genuss am Machen* der Dinge (am Ästhetischen). So ist zu vermuten, dass mit dem ganzen Körper vollzogene kommunikative symbolische oder eben theatrale Handlungen eine nicht unwichtige, vielleicht sogar sehr wesentliche Rolle in den früheren Stadien der Geschichte der Menschheit gespielt haben.

Aus der Beobachtung noch existenter Jäger- und Sammlergesellschaften und der vorsichtigen Auslegung weit zurückliegender schriftlicher Erwähnungen steinzeitlicher schriftloser Völker lassen sich aber Umrisszeichnungen früher vormoderner theatraler Tätigkeiten zeichnen. Fragen nach deren Entwicklungen, nach der Art ihrer möglichen Veränderungen, dürften allein durch das zumindest regional für Jahrhunderte wohl nicht auszuschließende kulturelle Aufeinander-Einwirken unterschiedlicher vormoderner Gesellschaftstypen – schriftloser, weitgehend sozial egalitärer Jäger- und Sammlergemeinschaften, schwach hierarchischer ackerbauender Dorfgemeinschaften und komplex hierarchisierter, sozial gleichsam klassenmäßig differenzierter Staaten – nicht sinnvoll sein. Generell, und dann auch nur teilweise, lassen sich geschichtliche Bewegungen vormoderner theatraler Praktiken und kulturgeschichtliche Linien von Theater im engeren Sinn erst mit dem

Aufkommen hinreichender *ikonografischer* und *schriftlicher Zeugnisse* verfolgen.

Kapitel I

Theatrale Lebensgestaltung

Daseinsdeutung historisch früher Gesellschaften

Darstellerische Praktiken dürften für lebensweltliche wie systemische sozialpolitische und soziokulturelle Prozesse vormoderner Gesellschaften eine große Bedeutung gehabt haben. Zugespitzt ließe sich verallgemeinern, dass sie Tätigkeiten, die ihnen lebensnotwendig erschienen, auch und gerade *theatral* vollzogen oder realisierten. Soweit zu beobachten war/ist, gilt das besonders für historisch frühe Gesellschaften, für ihre Auseinandersetzung mit der Natur (Jagd, Ackerbau, Viehzucht), für das Verhandeln von Drehpunkten gemeinschaftlichen und individuellen Lebens wie Geburt, Fruchtbarwerden und Sterben, für die Ausgestaltung sozialer Ordnungsgefüge, für ihr in der Regel mythisch gedachtes Verhältnis zu Raum und Zeit und zur eigenen Vergangenheit bzw. zu den Ahnen. In *spezifischen* Formen und mit spezifischen Wirkungsweisen praktizierten sie das, was für Geschichten theatraler Tätigkeiten oder eben des Theaters prägend geworden ist: Die mehr oder minder intensive Beschäftigung mit dem sozialen, kulturellen und politischen Gefüge ihrer jeweiligen Gesellschaften und Gemeinschaften, mit der Lage ihrer Subjekte bzw. der Individuen und mit der Situation des Menschen in der Welt überhaupt. Geschichtliche Bewegungen des Theaters hätten so ihre Anfänge gehabt in, überspitzt formuliert, diskontinuierlichen Abfolgen oder je variierenden Ausprägungen theatraler Praktiken steinzeitlicher, jedenfalls sehr „früher“ Kulturen.

Beobachtungen der nomadischen Jäger- und Sammlergemeinschaften der südafrikanischen Khoisan-Völker zusammenfassend, bemerkte der Linguist Clement Martyn Doke in den 1930er Jahren, sofern nur ihre Nahrung gesichert und ihre Unterkunft gebaut worden sei, beschäftigten sie

sich ausgiebig mit Darstellungen.¹ Und 1907 hatte der Geograf Siegfried Passarge berichtet, die Khoisan seien mit solcher Leidenschaft bei ihren Tänzen, dass sie selbst in gefährlichen Situationen alle Vorsicht außer Acht ließen und dass so manche Khoisanhorde in „ihrem Vernichtungskampf mit den Buren beim Tanz im Mondschein umstellt und niedergeknallt“ wurde.² Die Khoisan Südafrikas, lange Zeit als „Buschmänner“ bezeichnet, *realisierten* entscheidende Momente/Drehpunkte ihres Lebens und ihre als notwendig genommene mythische Reflexion über ihre Herkunft in der Welt und die Beschaffenheit der Welt (Kosmologie) überhaupt *theatral*. In diesem Sinne beschäftigte sich ihr *Theater* wesentlich mit Sinndeutung der Existenz ihrer jeweiligen Gemeinschaften und des Menschen generell, mit dem Herkommen bzw. Hineinkommen in die Welt sowie dem Tod (Sterben/Vergehen), und es war tendenziell nicht zu trennen von der Gestaltung ihrer Lebensrealitäten wie Geburt, Erreichen der Fruchtbarkeit (Initiation), dem Übergang vom „neutralen“ Kindesleben in die Gruppe der Erwachsenen, ins „ernste“ Leben, in die Sicherung des Überlebens (Jagd).³ Die erste Menstruation eines Mädchens wurde mit einem Tanztheater begangen, hatte Passarge 1907 beobachtet. Den Geschlechtsakt von Tieren mimend, symbolisierte man, dass Fruchtbarkeit Leben ständig erneuert und damit fortwährende Existenz sichert.

Die alten Weiber stehen an einer Stelle und bilden die Musikkapelle, indem sie singen, in die Hände klatschen und mit Eisenstücken klappern. Zu ihren Füßen liegt das junge Mädchen auf der Erde. Die verheirateten „jüngeren“ Frauen gehen nun im Gänsemarsch, zu dem Takt der Musik mit den Füßen aufstampfend und die nach abwärts ausgestreckten Arme gleichfalls rhythmisch nach unten stoßend, um das Mädchen herum [...]. Dabei haben sie das hintere Schurzfell hochgehoben. Mit dem entblößten Gesäß [...] wackeln und kokettieren sie umher. Das geht so eine Weile, plötzlich naht sich ein Buschmann langsamen Schrittes, gleichfalls im Takt mit den Füßen stampfend und mit den angezogenen Unterarmen und geballten Fäusten ebenfalls den Takt schlagend. Auf dem Kopf hat er ein paar Hörner nebst einem Stück Fell befestigt. Vermutlich sollen eigentlich

Elefantenhörner genommen werden [...]. Der gehörnte Buschmann ist der Bulle, die Weiber sind die Kühe [...]. Der Bulle naht sich, läuft mehrmals um die Kühe herum, die ruhig weiter stampfen und kokettieren. Plötzlich springt er in die Reihe hinter eine Frau.⁴

Die Bewegungen des Bullen und der Kühe seien dabei so drastisch gewesen, dass man ohne Weiteres erkannte, dass es sich um eine Szene aus der Brunstzeit der imitierten Tiere handelte. Sehr häufige Tiertänze und Tiermaskierungen betonten die fundamentale Bedeutung, die die Jagd als lebensnotwendige Produktion für die Khoisan hatte/hat. Zu besonderen Anlässen, so George W. Stowe 1905, habe es große Maskeraden gegeben. Man habe sich als Tiere oder Vögel „verkleidet“ und „den Charakter während der ganzen Aufführung [im Original *performance*] durchgehalten“, insbesondere bei den Tänzen, die man für die großen, höchsten Feste veranstaltete.⁵

Diese im 19. und 20. Jahrhundert beobachteten Darstellungen könnten als variierte Formen theatraler Tätigkeiten produktionstechnisch früher nomadischer Jäger- und Sammlergemeinschaften genommen werden. Die Khoisan lebten bzw. leben in einer Umwelt, in der Jahrtausende zurückreichende Felsbildnisse (Malereien, Ritzungen), Motive, Formen und gleichsam „Szenen“ abgebildet sind, die in vielem ihren gegenwärtigen Praktiken entsprechen. Sie dürften zudem Nachfahren der Schöpfer zumindest der jüngeren Felsbildnisse sein. Der mündlichen Tradition nach waren sie außerordentlich begabte, fähige Bildkünstler, praktizierten aber im 19. Jahrhundert nicht mehr.⁶

Für die Aranda Australiens, produktionstechnisch und evolutionsgeschichtlich frühe steinzeitliche Jäger- und Sammlergemeinschaften, schienen Inszenierungen des mythisch gedachten Handelns und Verhaltens der Urahn, des Schöpfers der Welt und damit der jeweiligen Gemeinschaft eine lebensnotwendige Praktik gewesen zu sein. Theatrale Sinndeutung war in diesem Sinne ein nahezu „instrumenteller“ Faktor ihrer Lebensrealität. Es wird Folgendes berichtet: Die Inszenierung musste an der Stelle in der Landschaft stattfinden, wo nach der mythischen Erklärung der Urahn (*Tjilpa*) sich in einen Baum oder

Felsen verwandelt hatte, seinen ständigen Wohnsitz unterhielt und auf seinen Jagdzügen rastete oder Spiele aufführte. Zur Aufführung gehörten ein singender Chor der Alten, der Tanzchor der jungen Männer und zwei ältere Darsteller in der Gestalt des Urahns, die Wildkatzen als Urväter zeigten. Sie trugen einen schwarzen mit Kohle bemalten Streifen um den Leib und um die Oberarme und auf der Stirn aufgeklebte Adlerdaunen. Einer der Darsteller hatte einen Aufbau auf dem Kopf, der symbolisieren sollte, dass sich der Urahn, das „höchste Wesen“, diesen Kopfputz anfertigte, nachdem er einen Regenbogen gesehen hatte. In der äußerst trockenen Umwelt der Aranda war/ist Regen ein höchstes Gut; er ist unerlässlich für das Gedeihen der Vegetation, der Pflanzen und der Tiere, von denen die Aranda leben. Der andere Hauptdarsteller hatte ein schwirrholtzförmiges, ca. siebzig Zentimeter hohes Holzstück auf dem Kopf. Es war/ist mit Vogeldaunen beklebt, mit Querstreifen aus rotem Ocker bemalt. Das sollte die Speere des Urahnen zeigen.⁷



Frauen und mit Hörnern kostümierte Männer der Khoisan, die während eines Menstruationsrituals um die Hütte eines Mädchens tanzen. Kalahari, südliches Afrika, 1984

Zahlreiche ähnliche Darstellungen während sich über Wochen hinziehender gemeinsamer Feste mehrerer, sonst getrennt lebender Gruppen machen die enorme Bedeutung, die das *theatrale praktische* Sich-in-Beziehung-Setzen zu den mythisch gedachten Wesen/Kräften für die Aranda hatte, deutlich.⁸ Den hohen Stellenwert der symbolischen, sinndeutenden Tätigkeit für die Gemeinschaften unterstrichen die strengen (rituellen) Vorschriften, ohne deren genaue Ausführung eine „wahrheitsgemäße“, daher für die Existenz wirksame Inszenierung nicht zustande kommen konnte. Zugleich sprachen die rituellen Gebote auch von Konfliktpotenzialen, Gegensätzen, fundamentalen Widersprüchen der in der Grundlinie sozial egalitären Gemeinschaften, bis hin zur tendenziellen sozialen Hierarchisierung. Der Rat der älteren Männer war die Machtinstanz, die über die wesentlichen theatralen Aktivitäten bestimmte; er war der Regisseur/Aufseher, und die besondere Gruppe der älteren Männer war der Hauptdarsteller. Frauen wurden als Akteure von den Aufführungen, die mythisch die Welt deuteten, ausgeschlossen. Diese hierarchische Geschlechterdifferenz ist auch bei anderen sozial egalitären Jäger- und Sammlergemeinschaften zu beobachten.⁹

Wie sich soziales Konfliktpotenzial und Grundwidersprüche unmittelbar in Darstellungsstrukturen oder auch rituelle Spielweisen übersetzen konnten, wie sie diese prägen und fördern oder auch auszugleichen suchen, zeigt das in den 1930er Jahren von Claude Lévi-Strauss beobachtete Verhalten der Bororo (Indianer Brasiliens) zum Tod. Sterben, das Aus-dem-Leben-Treten, wurde als fundamentales Problem in der Auseinandersetzung mit der Natur oder auch der Nicht-Menschenwelt, der sich die Menschengemeinschaft als Kultur gegenübergesetzt sah, begriffen und demgemäß mit komplizierten Praktiken behandelt. Im Unterschied zu den Khoisan, den Aranda und auch den Pygmäen waren die staatenlosen, schriftlosen Jagd und Ackerbau betreibenden Bororo wohl stärker sozial differenziert. Sie lebten in segmentierten Gruppen, betonten die hierarchischen Geschlechterunterschiede bis in die Anlage ihrer Siedlungen und Häuser, und in ihren Dorfgemeinschaften deutete sich mit der Einteilung in „obere“, „mittlere“ und „untere“ Clans eine Tendenz zur Hierarchisierung auch jenseits der Geschlechterdifferenz ab. Gegen die

Reibungs- und Konfliktpotenziale wirkten, neben komplexen Heiratsregeln, rituelle Praktiken, die auf gegenseitige Unterstützung der segmentären Gruppen und damit Sicherung der gesamtgesellschaftlichen Existenzsicherung aller Teile der jeweiligen Dorfgemeinschaften zielten. So richtete eine Gruppe die höchst theatralen mehrtägigen Begräbnisoder auch Verabschiedungsrituale für die Verstorbenen der ihr segmentär Zugehörigen.

Ein wesentlicher Teil galt der Aufführung der „Totenseelen“. Sie brachte fundamental Widersprüchliches bzw. das Konfliktpotenzial der Geschlechterdifferenzen besonders zum Ausdruck. Hauptakteure waren Männer der zwei betroffenen segmentären Gruppen. Kostümiert bzw. bedeckt mit Blättern und einem Kopfaufsatz stellten sie die Seelen der Toten dar, die aus ihren Dörfern im Osten und Westen kommen, um den jüngst Verstorbenen zu empfangen. Durch eine ängstliche und zögernde Gangart drückten sie ihre Schattenrolle aus. Dann belebte sich die Zeremonie. Männer, mit frischen Zweigen behangen, tanzten bis zur Erschöpfung, hielten ein Symbolobjekt hoch und ließen sich dieses von anderen Männern entreißen. Die Szene habe keinen mystischen Charakter besessen, so Lévi-Strauss. Es sei eine Art Jahrmarkt gewesen, eine „Atmosphäre von Schweiß, Rempelen und Witzen“ mit einem religiösen Sinn. Sie hatten das Gefühl, „mit den Toten zu spielen und ihnen das Recht abzugewinnen, am Leben zu bleiben“. Der Gegensatz zwischen den Toten und Lebenden habe sich zunächst durch die Aufteilung der Dorfbewohner in Schauspieler und Zuschauer ausgedrückt. Die wichtigsten Schauspieler seien die Männer gewesen. Das entspricht auch der Anlage der Dörfer der Bororo. Das gemeinsame Männerhaus bildet das Siedlungszentrum, um das sich in Kreisen die Hütten, die Eigentum der Frauen sind, anordnen. Diese Gruppierung hat eine tiefere Bedeutung – die Rollen sind hierarchisch festgelegt, so auch bei Totenfeiern. Die Männer stellen das Symbol der Gemeinschaft der Seelen dar, während die Frauen, deren Hütten an der Peripherie liegen, von den heiligsten Riten ausgenommen sind und gleichsam ihrer Bestimmung nach Zuschauerinnen bilden, also das Publikum der Lebenden und den Aufenthalt, der diesen auf der Erde vergönnt ist, verkörpern.¹⁰ Die Struktur der in zwei Hälften gegliederten

Dörfer sollte zeigen, dass man *für* einander und *durch* einander zu leben sucht, sich wechselseitig versichert, dass das Leben ewig, die Welt hilfreich und die Gesellschaft gerecht ist. Die im Plan der Dörfer und Wohnstätten niedergelegte mythisch gedachte Kosmologie diene als Beweis. Die Widersprüche, an denen die Bororo sich stießen, nahmen sie immer wieder auf, einen Gegensatz nur akzeptierend, um ihn zugunsten eines anderen aufzuheben.¹¹ „Die Bororo mochten ihr System noch so sehr in einer trügerischen Vorstellung Verstorbener entfalten – es ist ihnen ebenso wenig wie anderen gelungen, jene Wahrheit zu widerlegen, dass nämlich die Vorstellung, die sich eine Gesellschaft von Beziehungen zwischen den Lebenden und den Toten macht, sich auf das Bemühen reduziert, die realen Beziehungen, die zwischen den Lebenden bestehen, auf der Ebene des religiösen Denkens zu verbergen, zu beschönigen oder zu rechtfertigen.“¹²

Victor Turners Konzept des *social drama*, entwickelt aus Beobachtungen der Ndembu in Sambia, verdeutlicht besonders die zentrale Rolle des Theatralen im Umgang mit Konfliktpotenzialen und Widersprüchen schriftloser Gesellschaften. Soziale Dramen seien Einheiten eines uneinheitlichen, disharmonischen Prozesses, der in „Konfliktsituationen entsteht“.¹³ So sei das *Chibamba*-Ritual eine „Art von Kompendium der Missgeschicke“, die von den Ndembu erkannt würden. Es behandle wesentliche wirtschaftliche, soziale und individuelle Aspekte der Ndembu-Gesellschaft, von Schwierigkeiten mit der Ernte bis zu den persönlichen Problemen einzelner Mitglieder der Dorfgemeinschaft. Das Erscheinen von *Chibamba*, sein „Kult des Unglücks“, wird als eine Lösung entstandener Probleme gedacht und rituell ausgeführt. Das fiktive Wesen Kavula spielt dabei eine Hauptrolle. Es erscheint als die kommunikative Objektivierung, als die Sinnlichkeit des Geistes.¹⁴

Macht des Ideologischen

Rituelle Theatralität war ein entscheidender Faktor der Durchsetzung und Stabilisierung sozial hierarchischer, kasten- und klassenmäßig differenzierter vormoderner Gesellschaften. Herrschaft realisierte sich nach Georges Balandier als *pouvoir sur scènes* (Macht auf den Bühnen).¹⁵ In sozial antagonistischen, hierarchischen Ordnungen Afrikas südlich der

Sahara verfügten Machthabende *alltäglich* und besonders auffällig *theatral*, über die Körper ihrer Unteren; und die Beherrschten erkannten, sich vor ihnen in den Staub werfend, die Hierarchie *leibhaftig* an. Im 14. Jahrhundert berichtete der Araber Ibn Battuta, wie sich im primär oral kommunizierenden Mali-Reich Westafrikas soziale Positionen und Machtverhältnisse *theatral* verwirklichten. Der Herrscher hielt an bestimmten Tagen im Palasthof Audienz auf einer Plattform, die mit Kissen belegt war. Er kam aus einer Tür in einer der Palastecken mit einem Bogen in seiner Hand und einem Köcher auf dem Rücken. Ihm voran gingen seine Musiker mit goldenen und silbernen *guimbris* (zweisaitige Gitarren), hinter ihm kamen dreihundert bewaffnete Sklaven. Er bestieg die Plattform, so Ibn Battuta, „in der gesetzten Weise eines Predigers, der eine Moschee-Kanzel besteigt“. Wenn der Herrscher Platz nimmt, ertönen Trommeln, Trompeten und Jagdhörner. Die „Neger“ seien ihrem König gegenüber höchst unterwürfig: Wenn er während einer Audienz jemanden in seinen Pavillon rufe, lege die gerufene Person abgetragene Kleider an, nehme ihren Turban ab, setze eine schmutzige Kappe auf, nähere sich in einer Haltung der Demut und Niedergeschlagenheit, mit gebeugtem Kopf und gekrümmtem Rücken, dem König. „Wenn jemand den König anspricht und von ihm eine Antwort erhält, entblößt er seinen Rücken und wirft Staub über seinen Kopf und Rücken“, und wenn der Herrscher irgendetwas während der Audienz sagt, nehmen die Anwesenden ihre Turbane ab, legen sie nieder und hören schweigend zu. Mitunter stehe einer auf und erinnere an seine Taten im Dienste des Herrschers, und die, die diese Taten kennen, „bestätigen seine Worte, indem sie die Sehne des Bogens ziehen und wieder loslassen (mit einem schwirrenden Ton), gerade so wie ein Bogenschütze, der einen Pfeil abschießt“.¹⁶

Ähnlich *theatral* verhielten sich hohe Würdenträger im Königtum von Benin (Nigeria). Wenn sie erschienen, so der Bericht eines Europäers aus dem 17. Jahrhundert, kleideten sie sich aufwendig „wie Spaniens Frauen“. Zwei Schwarze dienten ihnen als Begleiter, auf deren Schultern sie ihre Arme ruhen lassen konnten. Sie bewegten sich mit großer Feierlichkeit, besonders wenn sie zu dem Palast zu Festen und Opfern gingen. Es sei „wie der Karneval in Europa“ gewesen. Jeder hatte ein großes Gefolge und seine

eigene Kapelle mit Elfenbeinflöten, kleinen Gitarren, Kalebassen, in denen kleine Steine waren, und Trommeln.¹⁷

Die enorme Wirkmacht des Theatralen zeigten besonders deutlich die Darstellungen mythisch gedachter gesellschaftlicher Ordnungen und der Welt im Ganzen (Kosmologien). Anders formuliert, die *reale* Kraft des Ideologischen offenbarte sich in den sozialökonomisch antagonistischen und soziokulturell streng hierarchischen vormodernen Staaten, in denen Ausbeutung der unteren Schichten gleichsam im wirtschaftlichen System angelegt war und die Chefs, Könige, Aristokratien über nur geringe, oft nur sporadische Möglichkeiten physischer militärischer polizeilicher Gewalt verfügten, um den Mehrwert abzuschöpfen und ihre Herrschaft und Machtpositionen aufrechtzuerhalten. „Mythisches Denken“ deutete, gleichsam verblendend, bestehende gesellschaftliche Realitäten als das Ewiggegebene der Dinge, als das göttlich Sanktionierte. Phantastisch gedachte Merkmale, Kräfte und Kausalitäten erschienen als lebenswichtige, unabdingbare Eigenarten der sozialökonomischen Mechanismen und des zwischenmenschlichen Verkehrs, und man dachte und behandelte entsprechend theatral die Herrschenden als Vertreter oder Verkörperungen der Urahnen, der Gründer der Welt, als Ernährer aller Lebenden, als die Kraft, ohne die es keinen Schutz vor dem Chaos, dem Nichts gibt.

Das Odwira-Fest, das die Ashanti (Ghana) zur Ernte der Jamswurzel, ihrem Hauptnahrungsmittel, in der Hauptstadt Kumasi veranstalteten, feierte den höchsten Herrscher als Nachfahren und Repräsentanten des Gründers des Ashanti-Reiches im 18. Jahrhundert. Die Versammlung aller Fürsten, Chefs und Vasallen bestätigte nachdrücklich die Oberhoheit des Herrschers in Kumasi (*Asantahene*). Mit Prozessionen durch die Straßen Kumasis und den öffentlich dem König dargebrachten Tributen demonstrierten sie ihre soziale Stellung als Angehörige der herrschenden Schicht und stellten zugleich mit der Art und der Größe ihrer mitgeführten Güter und dem Umfang ihrer Gefolgschaften ihre je unterschiedlichen Ränge innerhalb der herrschenden Schicht aus.

Manifestierten die Oberen an den ersten zwei Tagen des Festes grandios ihre unbefragbare Macht, ließ man am dritten Tag die Unteren des sozialen Gefüges das Fest genießen. Man übergab ihnen, für Stunden, die

Macht über Kumasis Straßen/Öffentlichkeit, ein Verkehrsakt, der die antagonistische Gliederung offenbarte und zugleich verhüllte. Thomas Edward Bowdich, der Kumasi in den 1820er Jahren bereiste, sah die zeitweilige „Machtübernahme“ der Stadt durch die Unteren mit seinem europäischen Blick als Saturnalien. Das Schauspiel der Mächtigen wurde umgedreht. Die Unteren, Freie und Sklaven, beherrschten für einige Stunden die Straßen, und zwar auf Zeichen der Mächtigen hin, die ihnen überall in der Stadt große Messingpfannen mit Alkohol bereitgestellt hatten. Es herrschte „die größte Freiheit“. Die Menge, so Bowdich, drängte sich um die Behälter. „In weniger als einer Stunde war, außer den fahrenden Leuten, kein einziger Nüchterner mehr zu sehen [...]. Ketten von Frauen, mit rotgefärbten Gesichtern, fielen, die Hände ineinander verschlungen, wie Kartenreihen nieder. Einfache Arbeiter/Handlanger [*mechanics*] und Sklaven deklamierten wie im Staatspalaver. Die Musik war äußerst schrill, die Gesänge ganz und gar obszön [...]. Alle trugen ihre hübschesten Kleider, die sie lang hinter sich herzogen, in trunkener Nachahmung von Extravaganz.“ Gegen Abend war die Zeit des Genießens und der Lizenz für die Untertanen zu Ende. Die Mächtigen stellten ihre Gefolge auf und um fünf gab es eine Prozession zum südlichen Ende der Stadt und wieder zurück. Der König und die hohen Persönlichkeiten wurden in ihren Sänften getragen. Dann war, so Bowdich, der nächste Tag mit Staatspalaver angefüllt.¹⁸

Die Freizügigkeit der Herrschaft, die kurzzeitige Übergabe der Macht an die Unteren sollte zeigen, dass alle, selbst Sklaven, gleichberechtigte Glieder einer umfassenden Gemeinschaft wären, einer in heutiger Terminologie „großen Ashanti-Familie“. Die Fest-Realität ermöglichte die Wahrnehmung, dass die hierarchische Struktur und die politischen Mechanismen des Imperiums der relativen sozialen Einheitlichkeit unabhängiger agrarischer Hauswirtschaften gleich wären, einer (relativen) Einheitlichkeit, die sich in einer Person, dem Oberhaupt (Alten) verkörperte und die die „Unteren“ im Alltag ihrer Großfamilien und ihrer Dörfer traditionell lebten. Es war ein Verhältnis, welches sehr wahrscheinlich lange vor der Staatsgründung der seitdem tributpflichtigen Haushalte und Dorfgemeinschaften bestanden hatte und, das ist wesentlich, immer noch

weiter bestand. Die Alten als je gegenwärtige Vertreter einer langen Ahnenkette waren diejenigen, die die Angelegenheiten ihrer Gemeinschaften zu deren Wohl und damit die Existenzsicherung/das Überleben des Einzelnen regelten, verwalteten, besorgten. Oder das tun sollten. So erschien das hierarchische und ausbeuterische Staatsgefüge (nur) als eine enorm erweiterte Hauswirtschaft und/oder sozial *relativ* egalitäre Dorfgemeinschaft. Als das praktizierte Ideologische konnten die Odwira-Performances sinnlich, „leibhaftig“ erlebbar machen, dass die antagonistischen Realitäten des Königreiches die ins Größere, Komplexere geweiteten/übersetzten vertrauten Verhältnisse der Hauswirtschaften, Großfamilien und Dorfgemeinschaften und deren Werte, Verhaltensweisen und Denkfiguren waren. Die theatralen Tätigkeiten *legitimierten* das tributäre Ausbeutungs- und Herrschaftsgefüge, waren so ein, vielleicht der wesentliche Faktor in seiner Ausbildung und Aufrechterhaltung.¹⁹

Das mythische Denken der Dinge gipfelte in der Sakralisierung des Königtums und damit des jeweiligen Königs(-körpers). Das Odwira-Fest inszenierte seine alles überragende Funktion, sollte überdeutlich machen, dass der König die leibliche Verkörperung der Gemeinschaftlichkeit war, untermauerte, dass er die Schöpferrolle des mythisch-legendären Gründers des Reiches, aufgefasst als Gemeinwesen, fortsetzte und in der Gegenwart wie dieser als Stifter, Garant und Bewahrer von Frieden und Wohlergehen aller wirkte.

Dieses Denken und seine theatralen Praktiken erwachsen, anscheinend paradox, aus den realen Lebensumständen und der damit verbundenen Vorstellungswelt der Beherrschten. Das von den Großfamilien und Dorfgemeinschaften geschaffene Mehrprodukt machte, als Tribut erhoben, den Reichtum der Oberen aus und ermöglichte ihre Herrschaftspraktiken. Seine Aneignung war auf die Dauer nicht durch rein physische (militärische) Gewalt zu sichern, geschweige denn durch ökonomische Zwänge. Aufgrund ihrer Subsistenzproduktion und kleinen Warenwirtschaft bzw. ihres Warenaustauschs untereinander konnten die Großfamilien und Dörfer so gut wie völlig unabhängig von einem übergeordneten Apparat und einem politischen Regime etablierter Chefs oder gar einem zentralen Königtum existieren. Entscheidend war, dass die

Oberen – die Fürsten, der König – gedacht wurden als bzw. dementsprechend behandelt wurden wie die *leitenden Alten* (die Väter und Urahn) in den *kleinsten Einheiten* des Reiches, den Großfamilien und Dorfgemeinschaften.

So erschien der König als legitimes, gleichsam naturgegebenes Oberhaupt der Ashanti. In der „Hauswirtschaftsformation“ galt das Prinzip der sozialen Führung und Machtausübung durch die Alten (Männer), die, gedacht als gegenwärtige Funktionäre der für die Gemeinschaften segensreichen Ahnen und so *legitimiert*, ihre soziale Autorität ausübten. Das mythische Denken übertrug diese Verhältnisse auf die Beziehungen zwischen den Unteren und den kleineren oder hohen Chefs (Fürsten) und vor allem dem König. Als mythisch gedachter Gründer des Reiches galt er, was Odwira anschaulich demonstrierte, als der „hohe Alte“, der Vater und Urvater (Urahn) aller Ashanti, dem Loyalität, Verehrung, Unterwerfung, Tributdarbringung als Garant des Überlebens und Gedeihens der sozialen Produktionseinheiten sowie aller Individuen gebührte. Die Großfamilien, die auf dem Lande lebten, erwarteten, dass die zentrale Regierung Gesetz und Ordnung innerhalb Asantes aufrechterhielt, ihnen Schutz gegen Angriffe von außen bot und nur höchst minimal in die Angelegenheiten der bäuerlichen Gemeinschaften eingegriffen wurde. So wurde „die Nation als das Dorf im Großen“ und der König als das Haupt der ganzen Nation genommen. Die Substanz solcher Mythen vermittelte ein Gesellschaftsbild, das wesentlich zeitlos und unveränderbar ist. Die Taten des ersten Inhabers einer Funktion werden nacherzählt durch einen gegenwärtigen Funktionsinhaber, um den gegenwärtigen Status dieser besonderen Funktion zu legitimieren.²⁰

Solche Wirkmacht gründet in den fundamentalen Möglichkeiten des kommunikativ handelnden Körpers. Seine gestischen, mimischen, verbalen Äußerungen (Interaktionen) dürften die kleinsten Einheiten, letztlich vielleicht unabdingbarer Kern der Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeiten sein. Es ließe sich zeigen, so Pierre Bourdieu mit dem Blick auf das hochmoderne Frankreich, dass „im Sozialisationsprozeß der Körper zu einer Art Analogien-Operator ausgebildet wird, der praktische Äquivalenz zwischen den diversen Teilungen der sozialen Welt stiftet“,