

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Von Bharucha bis Zarrilli: Wie das Wissen über das indische Kathakali im Westen
Einzug hielt

verfasst von | submitted by

Vanessa Ziems BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissen-
schaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Vorwort und Danksagung

Im Rahmen einer zweiwöchigen Indienreise besuchte ich im August 2016 das *Kerala Kathakali Centre* in Kochi. Der Reiseführer versprach „eine gute Einführung in diese faszinierende Kunstform“,¹ die mir damals noch vollkommen unbekannt war. Ich wohnte einem circa zweistündigen Programm bei, das speziell auf Touristen zugeschnitten war. Es bestand aus dem öffentlichen Schminken und Einkleiden der Darsteller,² einer kurzen Demonstration von Augen- und Fingerübungen, sowie der eigentlichen Vorstellung. Am Abend meines Besuchs wurde *Kīcaka Vadham* [engl.: *The Killing Of Kichaka*] gezeigt, eine Geschichte aus dem indischen Nationalepos *Mahābhārata*. Mithilfe einer englischen Inhaltsangabe konnte ich die Handlung zwar grob nachvollziehen, vieles von dem, was sich da auf der Bühne ereignete, entzog sich jedoch meinem Verständnis – und fasziniert mich bis heute.

Aus dieser anfänglichen Faszination erwuchs irgendwann die Idee, das Kathakali zum Thema der nun vorliegenden Arbeit zu machen – vielleicht ein naives Vorhaben, wenn man bedenkt, dass «die» indische Kultur der meinen so fern ist, dass ich kein einziges Wort irgendeiner asiatischen Sprache spreche und meine Kenntnisse über die diversen indischen Künste und Kulturen ebenfalls sehr beschränkt sind. Das Fertigstellen dieser Arbeit hat dementsprechend länger gedauert: Um ansatzweise «adäquate» Aussagen treffen zu können, mussten schließlich unzählige Hintergrundinformationen (zu Begrifflichkeiten, der Geschichte Indiens, den jeweiligen Akteuren etc.) zusammengetragen, verinnerlicht und miteinander in Bezug gesetzt werden. Letztlich bleibt mir aber nur zu hoffen, dass dies ansatzweise gelungen ist und ich dem Gegenstand einigermaßen gerecht werde.

Dass die vorliegende Arbeit fertig werden konnte, ist dem Umstand geschuldet, dass mich einige Menschen – über all die Jahre hinweg – in meinem Vorhaben unterstützt haben. Diesen möchte ich an dieser Stelle danken. An erster Stelle: Dank an meinen Lebensgefährten Philipp Hampl; dafür, dass er mir seit fast 14 Jahren zeigt, wie schön diese Welt sein kann. – Ohne ihn wäre ich sicher nicht nach Indien gereist. Selbstverständlich: Dank an meine Mutter Angelika Ziems; für die finanzielle Unterstützung während des Studiums – und für die ständige Verbundenheit, auch auf Distanz. Außerdem: Dank an meine beste Freundin Livia Heiß; für

¹ Singh, Sarina (2016): *Indien*, Ostfildern: Mairdumont, S. 1077.

² Im Sinne der Lesbarkeit wurde in dieser Arbeit nicht durchgehend in gendergerechter Sprache formuliert. Diese Entscheidung beruht – unter anderem – auf der Tatsache, dass das Kathakali über lange Zeit eine männlich dominierte Theaterform war. Demnach geht auch die verwendete Sekundärliteratur – insbesondere in ihren älteren Teilen – häufig von männlich codierten Rollenbildern aus. Wo es inhaltlich geboten ist, wird jedoch ausdrücklich zwischen den Geschlechtern differenziert.

viele gemeinsame Stunden in Wiens Bibliotheken – und ihr Dasein. Und: Dank an Brigitte Hampl; für das aufmerksame Korrekturlesen sowie die vielen anregenden Gespräche über Kunst und Kultur.

Ein besonderer Dank geht ferner an Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld, dessen fachliche Begeisterung für die Theaterwissenschaft mich während meines Studiums stets inspiriert hat. Alle paar Jahre wieder gemeinsam mit mir den Faden aufzunehmen und sich meinen – teilweise sicherlich – naiven Fragen auszusetzen, war keine Selbstverständlichkeit.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	2
1. Einleitung	6
2. Das indische Kathakali: Begriffe und Hintergründe	14
2.1 Eine Annäherung über gängige Nachschlagewerke	14
2.2 Der historische und politische Kontext	19
3. Das Kathakali im (inter-)nationalen Diskurs des 20. Jahrhunderts.....	28
3.1 Vom Vergessen und Wiederentdecken einer Tradition.....	28
3.2 Wachsendes internationales Interesse und die Mystifizierung einer Theaterform... 32	
3.2.1 Die frühen «Entdecker*innen» asiatischer Theaterformen: Artaud & Co.	34
3.2.2 Bunte Bilder und «überirdische» Wesen: Iyers <i>Kathakali</i> (1955).....	45
3.2.3 Barba: ein «Pionier» in der Internationalisierung des Kathakali?.....	53
3.2.4 Der lange Schatten des Mythos: Das Kathakali in der westlichen Rezeption .	64
3.3 Die Zeiten ändern sich: Erst entmystifizieren, dann analysieren	70
3.3.1 Zarrillis Abbau «kultureller Vorurteile»: „Demystifying Kathakali“ (1977) ...	72
3.3.2 Schechners Ansatz: «Das Fremde» tun	80
3.3.3 Neue Begriffe, neue Probleme: Wie Barba, Pavis & Co. um Worte ringen.....	89
3.3.3.1 Einfach «da sein»: Barbas Artikel „Words or Presence“ (1972).....	90
3.3.3.2 Genauso, nur anders: Theateranthropologie ≠ Theater-Anthropologie.....	93
3.3.3.3 «Kanon» unter Vorbehalt: Pavis & Co. diskutieren das «Interkulturelle» .	102
3.4 Vom Clash zur Debatte: Wenn «der Osten» endlich selbst zu Wort kommt	107
3.4.1 Ein Clash mit Folgen: Bharuchas Essay „A Collision of Cultures“ (1984) ...	108
3.4.2 Ein «anderer» Blick: <i>Theatre and the World</i> (1993)	116
3.4.3 Was seitdem geschah: Von der «Begeisterung» zur «Verflechtung»	128
4. Persönliches Fazit.....	134
5. Quellenverzeichnis	139

5.1	Monografien	139
5.2	Sammelbände	141
5.3	Unselbstständige Literatur (Artikel, Aufsätze etc.)	142
5.4	Online-Quellen	145
Anhang/Attachment		148
Zusammenfassung (Deutsch)		149
Abstract (English)		150

1. Einleitung

Fakt ist: Das südindische Kathakali hat – wie andere asiatische Theaterformen – im 20. Jahrhundert zahlreiche westliche Theaterschaffende fasziniert und beeinflusst. Mehr noch: Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Thema macht deutlich, dass es kaum einen Aspekt gibt, den «der Westen» nicht schon einer eingehenderen Analyse unterzogen hätte. Wenn die einschlägige Sekundärliteratur demnach häufig davon spricht, dass das Kathakali «weltbekannt» ist, hat sie damit nicht ganz Unrecht – zumindest, wenn man unter dieser «Welt» jene der internationalen Theaterwissenschaftler, -praktiker und -connaisseurs versteht (einige Individuen aus anderen Disziplinen und nicht wissenschaftlichen Kontexten eingeschlossen).

Obwohl sich ein vermeintliches «Kathakali-Wissen» also bereits etabliert hat, bleibt jedoch aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die Frage, wie dieses denn überhaupt entstehen konnte: Welche Akteur*innen waren an der Produktion und Zirkulation desselben beteiligt? Warum interessierten sie sich für das Kathakali? Welche theoretische (und teilweise institutionelle) Rahmung gaben die jeweiligen Akteur*innen ihrem «Wissen»? Und: Welche Auswirkungen hatte dies wiederum auf das «Kathakali-Wissen» selbst und den internationalen (Theater-) Diskurs per se? All diese Überlegungen mündeten in der Formulierung folgender Forschungsfrage:

Wie wurde im internationalen (Theater-)Diskurs des 20. Jahrhunderts Wissen über Kathakali – nachfolgend «Kathakali-Wissen» – generiert, konstruiert und rezipiert?

Aber warum «(Theater-)Diskurs»? Ganz einfach: weil ein jegliches «Wissen» – und somit auch jenes über Kathakali – (zumeist) durch Sprache geformt wird. Und da Sprache bekanntermaßen wandelbar ist, ist eben auch ein etwaiges «Wissen», das durch diese vermittelt wird, wandelbar: Es reagiert auf Impulse von «innen» und von «außen»,³ wirkt weit über die Grenzen der eigenen Disziplin hinweg und eröffnet somit neuen Diskursen den Raum.

Apropos «neue Diskurse»: Jene, die im Zusammenhang mit dem Kathakali rund um die Themen «Interkulturalität» und «interkulturelles Theater» aufkamen, müssen in den folgenden Ausführungen unbedingt thematisiert werden, da sie die Faszination des Westens für «fremde»

³ Siehe in Bezug auf diese Formulierung das Zitat von Phillip Zarrilli am Ende von Kapitel 2.1.

Theaterformen unmittelbar aufgreifen und kontextualisieren. Dass viele Konzepte und Theorien, die diesbezüglich im 20. Jahrhundert auftauchten, heutzutage oft schon wieder als «überholt» und «unzeitgemäß» gelten, steht außer Frage. Das liegt wohl unter anderem daran, dass „es bis in die 1980er üblich war, relativ unbeschwert auf fremde Ästhetiken zurückzugreifen“.⁴ Mit der Zeit wurde das «Verständnis» *für* und das «Wissen» *über* «das Fremde» aber zunehmend differenzierter und «der Westen» immer vorsichtiger im Umgang mit demselben. Neuere Werke zeichnen sich deshalb durch eine gewisse Selbstreflexivität aus und versuchen Themen wie „Exotismus, Eurozentrismus, Kolonialismus, Rassismus, ökonomische Abhängigkeiten“⁵ ebenso zu problematisieren wie «das Fremde» selbst. – Wie gesagt: Es bleibt zu hoffen, dass dies auch hier gelungen ist. Obwohl viele dieser Konzepte und Theorien und somit die Alternativen zum «interkulturellen Theater» bekannt sind, wird die vorliegende Arbeit diesem Ausdruck über weite Strecken hinweg verpflichtet bleiben: Immerhin ist die einschlägige Sekundärliteratur ausdrücklich von diesem geprägt. An entsprechender Stelle wird der Definition des Begriffs – und möglichen Alternativen – schließlich Raum gegeben (siehe Kap. 3.3.3.3).

Zunächst wird jedoch ein Überblick über die bisherige Forschungslage zum Kathakali gegeben: Gerade, weil diese Arbeit danach fragt, wie ein bestimmtes Wissen entstehen konnte, stellt die Forschungslage nämlich eine erste Annäherung an den internationalen Diskurs dar.

Stand der Forschung, Ziele und Grenzen:

Tatsächlich sind in den letzten Jahrzehnten unzählige Publikationen erschienen, die sich entweder explizit mit der Tanztheaterform beschäftigt oder sie in einen größeren Zusammenhang eingeordnet haben. Die Bandbreite reicht dabei von Artikeln in internationalen Fachzeitschriften, die sich mitunter einzelne Elemente (wie das Kostüm) herausgreifen, um sie zu analysieren, über umfangreiche Monografien, die versuchen, «alle» Aspekte der Tanztheaterform abzubilden, bis hin zu Publikationen aus anderen Disziplinen, wie zum Beispiel der Kultur- und Sozialanthropologie, die das Kathakali wiederum mit «eigenen», fachspezifischen Fragestellungen in Verbindung bringen.

⁴ Regus, Christine (2009): *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld: transcript, S. 11.

⁵ Ebd.

Es muss jedoch betont werden, dass die vorliegende Arbeit keinen Versuch unternimmt, alle Etappen (und Inhalte), die das Kathakali-Wissen im 20. Jahrhundert durchlaufen hat, *en détail* zu beleuchten. Vielmehr liegt der Fokus auf einigen wenigen zentralen Akteuren und theoretischen Werken, die wesentlich zur Entstehung und Zirkulation dieses «Wissens» beigetragen haben. – Wenn dabei teilweise Anschauungen und Stimmen reflektiert werden, die mitunter als «kontrovers» oder «wenig akademisch» gelten, so geschieht dies, weil sie zumindest für die westliche Theatertheorie und -praxis dennoch von Bedeutung sind und diese stark beeinflusst haben (und teilweise immer noch beeinflussen).

Die fünf sehr unterschiedlichen Akteure, die hier demnach zentrale Rollen spielen werden, sind (in alphabetischer Reihenfolge): Eugenio Barba (*1936), Rustom Bharucha (*1953), K. Bharatha Iyer (1903–1970), Richard Schechner (*1934) und Phillip Zarrilli (1947–2020). Mit Blick auf Ariane Mnouchkine (*1939) oder Peter Brook (1925–2022) steht außer Frage, dass zahlreiche weitere Persönlichkeiten und Werke (gerade auch aus der theatralen Praxis) an der Internationalisierung des Kathakali und anderer – vorwiegend asiatischer – Theaterformen mitgewirkt haben. Außerdem entstand aus der Beschäftigung mit dem Kathakali ein bis heute andauernder Diskurs rund um die Themen «Interkulturalität» und «interkulturelles Theater», für den Erika Fischer-Lichte (*1943) nur ein Beispiel ist.

Die oben genannten Akteure wurden vor allem deshalb für diese Diskussion ausgewählt, weil sich ihre theoretischen Schriften mitunter in wesentlichen Aspekten «überschneiden». – Wobei dieser Ausdruck hier lediglich ein etwaiges «Aufeinandertreffen» meint und nicht gleich von einer «Beeinflussung» oder gar von einem «Konsens» ausgegangen werden kann. Ganz im Gegenteil: Die Texte, die in dieser Arbeit behandelt werden, beziehen sich mitunter äußerst kritisch aufeinander. Da Kritik (besonders dann, wenn sie konstruktiv formuliert ist) aber auch positive Effekte haben kann, führte der Diskurs, in dem sich die besagten Akteure austauschten, unter anderem dazu, dass Fehler und Missverständnisse ausgeräumt wurden, sich die Kommunikation zwischen den beteiligten Parteien – ansatzweise – «verbesserte» und das Wissen über Kathakali und andere «fremde» Theaterformen, wie bereits erwähnt, immer differenzierter wurde. Dieser Prozess schlug sich in einer Reihe nennenswerter Werke nieder.

Allen voran: *The Kathakali Complex* (1984). Die knapp 400 Seiten starke Monografie des international anerkannten Theatermakers und -wissenschaftlers Phillip Zarrilli hebt sich deutlich von allen anderen Werken ab, die jemals in englischer Sprache über die Tanztheaterform veröffentlicht wurden. Und auch wenn sich kleinere und größere «Mängel» –

beziehungsweise „difficulties“⁶ – darin finden lassen (vor allem, was die Transliteration betrifft),⁷ besticht sie doch – immer noch – durch „the great mass of information and the technical details of structure which the author has made available to us for examination and further research“.⁸ Zarrilli, der mehrere Jahre in Indien gelebt und in den 1970er Jahren Training in Kathakali und *Kāḷarippayatt* erhalten hat,⁹ liefert mit seinem *Complex* folglich ein interdisziplinäres Grundlagenwerk, das für diese Arbeit unverzichtbar ist und immer wieder als Referenz herangezogen wird.

Zwei weitere Akteure, deren Publikationen im Fokus dieser Arbeit stehen, sind: K. Bharatha Iyer – mit seiner Monografie *Kathakali. The Sacred Dance-Drama of Malabar* (1955) – und Eugenio Barba – mit seinem Essay „The Kathakali Theatre“ (1967). Laut Zarrilli waren es diese beiden Schriften, die den internationalen Diskurs nach ihrem Erscheinen maßgeblich beeinflusst haben. Unter welchen Bedingungen sie entstanden und in welcher Form die beiden Autoren ihr vorhandenes «Wissen» präsentierten, gilt es im Folgenden genauso zu untersuchen wie einige spätere Schriften Barbass, die – zumindest bei ihm selbst – ein gewisses «Umdenken» in Bezug auf «fremde» Schauspieltechniken erkennen lassen.

Eine weitere zentrale Figur im internationalen Diskurs – vor allem rund um die Themen «Interkulturalität» und «interkulturelles Theater» – ist der Regisseur Richard Schechner: Bereits im Jahr 1966 gelang ihm mit seinem Essay „Approaches to Theory/Criticism“¹⁰ etwas, das der neuseeländische Theaterwissenschaftler Christopher Balme (*1957) als „sozialwissenschaftliche Wende in der amerikanischen Theaterwissenschaft“¹¹ bezeichnet. In der Folge viel umstritten, spricht sich Schechner dort erstmals „für eine Inkorporierung beinahe sämtlicher Formen menschlicher Darbietung und deren gemeinsame Strukturen in den Performance-Begriff“¹² aus. – Seine Ansätze und Theorien zur *Performance Theory* sind dabei für die vorliegende Arbeit genauso interessant wie seine Erfahrungen mit dem Kathakali. Diese sind unter anderem ausformuliert in dem Artikel „Performer Training Interculturally“ (1985).

⁶ Jones, Clifford R. (1988): Rezension zu Phillip Zarrillis *The Kathakali Complex. Actor, Performance & Structure*, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 5(1), S. 108-110, hier S.110.

⁷ Vgl. ebd. Siehe zu diesem Thema auch den *Hinweis zur Translation* auf S. 13.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Zarrilli, Phillip (1984): *The Kathakali Complex. Actor, Performance & Structure*, Neu Delhi: Abhinav Publications, S. xif. *Kāḷarippayatt* ist eine Kampfkunst aus Kerala, die als Ursprung des Kathakali gilt.

¹⁰ Schechner, Richard (1966): „Approaches to Theory/Criticism“, in: *The Tulane Drama Review*, Vol. 10(4), S. 20-53.

¹¹ Balme, Christopher (2014): *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt, S. 76.

¹² Ebd.

Zuletzt erwähnt, aber deshalb – vor allem heutzutage – nicht weniger wichtig, sind die Werke von Rustom Bharucha: Der mittlerweile emeritierte Professor für Theaterwissenschaften und *Performance Studies* lehrte zuletzt an der *Jawaharlal Nehru University* in Neu-Delhi, hält jedoch bis dato Vorlesungen und Vorträge an internationalen Universitäten und Institutionen. Sein Essay „A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre“ aus dem Jahr 1984 entfachte eine hitzige Diskussion zwischen ihm und Schechner, die hier später genauer analysiert werden soll. Zudem stellt seine Monografie *Theatre and the World: Performance and the politics of culture* (1993), in der sich Bharucha etwa kritisch mit dem Schaffen von Barba und anderen westlichen Theatermachern auseinandersetzt, ein unbedingtes Referenzwerk für diese Arbeit dar.

Obwohl der skizzierte Stand der Forschung auf den ersten Blick vielleicht etwas anderes vermuten lässt: Der internationale Diskurs rund um das Kathakali beschränkte sich im 20. Jahrhundert nicht auf ethnologische, interkulturelle und theaterwissenschaftliche Themen. Wie immer, wenn es um «Theater», «Spiel», «Sprache» – aber auch «Kulturen», «das Fremde» etc. – geht, haben auch Fragestellungen und Gedanken aus der Soziologie, der Linguistik und anderen Disziplinen entscheidend auf diesen eingewirkt. Allerdings stehen nicht diese, sondern die zuerst genannten Themen im Fokus der hiesigen Ausführungen.

Zuletzt eine alphabetische Auflistung jener Akteur*innen, deren Beiträge trotz Limitationen in die vorliegende Arbeit eingeflossen sind: Antonin Artaud (1896–1948), Christopher Balme, Joachim Betz (o. A.), Maria Krzysztof Byrski (*1937), Alice Boner (1889–1981), Georgette Boner (1903–1998), Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947), Edward Gordon Craig (1872–1966), Vicki Ann Cremona (o. A.), Diane Daugherty (*1944), Ragini Devi (1893–1982), Erika Fischer-Lichte, Michel Foucault (1926–1984), Cobina Gillitt (o. A.), Jerzy Grotowski (1933–1999), Stefan Hulfeld (*1967), Clifford Reis Jones (o. A.), Betty True Jones (o. A.), Karl Marx (1818–1883), Lluís Masgrau (o. A.), Patrice Pavis (*1947), Christine Regus (o. A.), Farley Richmond (*1938), Philipp Sarasin (*1956), Nicola Savarese (1945–2024), Ferdinando Taviani (1942–2020), Ralph Yarrow (*1942), Judy Van Zile (o. A.), Beryl de Zoete (1879–1962). Diese Liste erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit; weitere Akteur*innen werden im Verlauf dieser Arbeit, insbesondere in den Anmerkungen und Fußnoten, Erwähnung finden.

Aufbau und methodisches Vorgehen:

Um Antworten auf die Forschungsfrage zu finden, wurde (wie aus dem Stand der Forschung ersichtlich werden sollte) ein textbasierter Zugang gewählt. Dabei werden die unterschiedlichen Beiträge nicht nur inhaltlich analysiert, sondern – im Sinne einer diskursanalytischen/wissensgeschichtlichen Herangehensweise – auch dahingehend, welche Begriffe, Meinungen und/oder Zuschreibungen sie eventuell (re-)produzieren.

Da sich diese Arbeit ausdrücklich als Beitrag zu einer kritisch-reflexiven Wissensgeschichte des Kathakali versteht, wird aber nicht nur untersucht, *was* gesagt wurde; vielmehr geht es darum, *von wem* es gesagt wurde, in *welcher Form* und mit *welchen Konsequenzen*. Diese Formulierung ist dabei angelehnt an die Aussagen von Philipp Sarasin, mittlerweile emeritierter Professor für Geschichte der Neuzeit und Schweizer Geschichte am Historischen Seminar der Universität Zürich. In einem gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahr 2011 beschäftigt er sich ausgiebig mit der Frage „Was ist Wissensgeschichte?“¹³ und beantwortet diese – nach einer fünfseitigen Hinführung über das „Historikerproblem [...], wie denn unser Denken des ›Zusammenhangs‹ oder gar des ›Ganzen‹ epistemologisch überhaupt möglich wird“¹⁴ – sehr konkret. Er schreibt: „Grundsätzlich lässt sich sagen, dass mit diesem Ansatz [...] die *gesellschaftliche Produktion und Zirkulation von Wissen* untersucht werden soll“.¹⁵ Während sich Sarasin in seinem Text eingehender mit dem Begriff der «Gesellschaft» beschäftigt, kann dieser hier nicht weiterverfolgt werden und die Theorien von Jürgen Kocka (*1941), Niklas Luhmann (1927–1998) und anderen, die der Autor in seinem Text heranzieht, müssen als – zumindest ansatzweise – bekannt vorausgesetzt werden. Im Hinblick auf die vorliegende Arbeit sind Sarasins Ausführungen jedoch insofern relevant, als dass er direkt im Anschluss an das oben Gesagte zwei grundlegende Prämissen der Wissensproduktion formuliert. In voller Länge klingt dies so:

„Erstens: Wissen zirkuliert zwischen Menschen und Gruppen, weil im Raum von Zeichensystemen und Diskursen semantische Gehalte grundsätzlich die Potenz haben, über institutionelle, soziale, politische oder auch geographische Grenzen hinweg zu gleiten. Das heißt nicht, dass sich Wissen schrankenlos ausbreitet und überall gleichmäßig verteilt ist – das wäre eine ebenso naive wie absurde Annahme –, es heißt aber, dass Wissen in seinem Funktionieren auf Zirkulation angewiesen ist, dass es auf Anstöße aus anderen Wissensfeldern aus unterschiedlichen sozialen Räumen reagiert, an anderen Orten wieder aufgegriffen und dabei umgeformt wird.

¹³ Sarasin, Philipp (2011): „Was ist Wissensgeschichte?“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)*, Walter Erhart et al. (Hg.), Band 36(1), S. 159-172.

¹⁴ Ebd., S. 160.

¹⁵ Ebd., S. 164, [Herv. im Text].

Zweitens: Wissen ist ein historisches Phänomen und wird von uns ausschließlich als solches behandelt, das heißt: nicht hinsichtlich der Frage, ob bestimmte Wissensbestände nun wahr oder falsch, besser oder schlechter, nützlich oder unnützlich sind, sondern nur: wie, wann und gegebenenfalls warum ein bestimmtes Wissen auftaucht – und wieder verschwindet. Ferner: welche Effekte es hat, in welchen Zusammenhängen es funktioniert, wer seine Träger sind, in welchen Formen es erscheint.“¹⁶

Methodisch bewegt sich diese Arbeit also irgendwo an der Schnittstelle zwischen Diskursanalyse, Theaterwissenschaft und Wissensgeschichte: Sie versteht – vor allem auch wissenschaftliches – Wissen nicht als Abbild der «Realität», sondern als Produkt sozialer, kultureller und historischer Prozesse; als Ort, an dem dasselbe quasi neu verhandelt wird.

In diesem Zusammenhang gliedert sie sich im Wesentlichen in zwei Teile: Um das, was im Hauptteil (Kapitel 3) an «Wissen» diskutiert wird, nachvollziehen zu können, führt der erste Teil (Kapitel 2) in einige der wichtigsten *Begriffe und Hintergründe* ein, die mit der Tanztheaterform einhergehen. Ein gewisses *Know-how* – oder dann doch besser: *Know-what* – erscheint in der Auseinandersetzung mit dem «Fremden» schließlich notwendig.

Kapitel 3 bildet den Kern dieser Untersuchung. Es widmet sich der Frage, wie (das Wissen über) Kathakali im (inter-)nationalen Diskurs des 20. Jahrhunderts auf- beziehungsweise wahrgenommen, interpretiert und eventuell (re-)konstruiert wurde. Dabei entfaltet sich der Hauptteil in mehreren Etappen, die nicht unbedingt chronologisch, sondern viel mehr thematisch aufeinander abgestimmt wurden; in der Hoffnung, so gewisse Spannungsfelder sichtbar machen zu können – etwa zwischen Aneignung und Ablehnung, Mystifizierung und Entmystifizierung oder Repräsentation und Selbstbehauptung.

Das abschließende Fazit (Kapitel 4) fasst die zentralen Ergebnisse zusammen, reflektiert noch einmal den eigenen Arbeitsprozess – insbesondere hinsichtlich der angewandten Methoden und des Umgangs mit den verfügbaren Quellen – und skizziert zuletzt ein paar mögliche Perspektiven für weiterführende Forschung.

¹⁶ Sarasin, „Was ist Wissensgeschichte?“, S. 164f. Der Autor erwähnt an dieser Stelle auch die Arbeiten von Ludwik Fleck (1896–1961) und Michel Foucault – quasi als „wichtigste Fußnote (ebd., S. 165)“. Die Theorien der beiden, die sich durch ihre verschiedenen Perspektiven in vielen Punkten voneinander absetzen, überschneiden sich in der Kritik daran, Wissen als objektiv oder zeitlos zu betrachten. Sarasins Auffassung von Wissen als historischem Phänomen lässt sich also als Weiterführung ihres Denkansatzes lesen.

Hinweis zur Translation:

Um Begriffe, Namen etc. aus dem Sanskrit in das lateinische Schriftsystem zu überführen, gibt es mittlerweile zahlreiche «Standards»; der gängigste ist heutzutage wohl das *International Alphabet of Sanskrit Transliteration* – fortan kurz: *IAST*. Die Tätigkeit des Transkribierens selbst – mit all den Entscheidungen, die sie erfordert – wird in den analysierten Beiträgen allerdings nur selten reflektiert: Häufig verwenden die Diskursparteien die diversen Termini sehr frei und uneinheitlich – und vor allem, ohne sich an ein bestimmtes System zu halten.

Da Zarrillis *Kathakali Complex* bereits als zentrales Referenzwerk dieser Arbeit definiert wurde, eine ausführliche Transliterationstabelle – basierend auf Hermann Gunderts (1814–1893) *A Malayalam and English Dictionary* (1872) – enthält¹⁷ und zudem ein nützliches Glossar bereitstellt, das einige der essenziellen Sanskrit-Begriffe erläutert,¹⁸ dient die dortige Transkriptionsweise im Folgenden als Grundlage. Sollten bestimmte Begriffe *nicht* im *Kathakali Complex* zu finden sein, wurde versucht, diese nach bestem Wissen und Gewissen gemäß dem besagten *IAST* wiederzugeben. War auch dies nicht möglich, blieb nur, die betreffenden Termini im jeweiligen Originalzitat zu belassen und – zumindest in Einzelfällen – auf eine weitergehende Kommentierung zu verzichten.

Eine Ausnahme von diesen Bestimmungen stellt der Begriff «Kathakali» selbst dar: Aufgrund seiner Häufigkeit im Fließtext wurde er durchweg latinisiert, wobei dies selbstverständlich nicht für direkte Zitate gilt – hier wurde, wie üblich, die Originalschreibweise beibehalten.

¹⁷ Vgl. Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. xvf. Hermann Gundert war ein deutscher Missionar, der unter anderem die Bibel ins Malayalam übersetzt hat (vgl. Eberhard Karls Universität Tübingen (o. A.): Hermann Gundert Portal, <https://gundert-portal.de/>, Zugriff 20.06.2025).

¹⁸ Vgl. Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 385-391.

2. Das indische Kathakali: Begriffe und Hintergründe

Dieses erste Kapitel, das dem eigentlichen Hauptteil vorangestellt ist, dient dem theoretischen Vertrautwerden mit den gängigen Begrifflichkeiten und (soziohistorischen) Hintergründen des Kathakali. Es gliedert sich in zwei Unterkapitel mit jeweils eigenen Schwerpunkten.

2.1 Eine Annäherung über gängige Nachschlagewerke

Um nachvollziehen zu können, wie sich das Wissen über Kathakali im 20. Jahrhundert international verbreitet hat, ist es hilfreich, sich zuerst mit einigen Begriffen und Besonderheiten vertraut zu machen, die mit der Tanztheaterform zusammenhängen. Ein kurzer Blick in gängige internationale theaterwissenschaftliche Nachschlagewerke muss jedoch genügen, da eine umfassende Analyse des Kathakali und seiner Merkmale den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Ausführliche Informationen zu fast allen Aspekten, die im Folgenden angesprochen werden, lassen sich – unter anderem – in Zarrillis *Kathakali Complex* finden. An gewissen Stellen wird das Werk deshalb auch hier als Referenz herangezogen.

Im *Cambridge Guide to Theatre* (2000) wird das Kathakali zunächst wie folgt eingeführt:

„Major dance drama of Kerala state, south INDIA. It has gained a considerable international reputation in recent years for its vigorous masculine style of physical movement, bold superhuman characterizations and vivid emotionalism. Dance, music and acting blend in dramatizations of stories adapted from the *Ramayana* and *Mahabharata* epics and the *Purana*. Kathakali emerged in the 17th century, [...]“.¹⁹

Farley Richmond,²⁰ der Verfasser des Lexikoneintrags, hebt hier zunächst einmal Kerala als Ursprungsland des Kathakali hervor, sowie die «internationale Reputation» der Tanztheaterform. Dann attestiert er ihr einen «männlichen Stil», «übermenschliche Charakterisierungen» und eine «lebhaft Emotionalität». Die drei Elemente Tanz, Musik und Schauspiel würden miteinander verschmelzen und in der Dramatisierung von Geschichten münden, die den großen indischen Nationalepen *Rāmāyaṇa* und *Mahābhārata* (sowie den *Purāṇas*) entnommen seien.

¹⁹ Richmond, Farley (2000): „kathakali“, in: Martin Banham (Hg.), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, S. 589-590, hier S. 589.

²⁰ Farley Richmond ist ein US-amerikanischer Theaterwissenschaftler und lehrt bis heute an der *University of Georgia*, Athens. In einem Artikel aus dem Jahr 2013 heißt es über ihn: „Farley Richmond is the pioneering figure in Indian theatre scholarship in the United States. [...] He is trained in Kutiyattam, one of India’s oldest classical theatre forms, and is a key figure in bringing it to world attention (Banerji, Arnab (2013): „Farley Richmond“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 30(2), S. 295-308, hier S. 295)“.

Im Anschluss erwähnt Richmond zwei Theaterformen, die das Kathakali in seiner Entwicklung beeinflusst haben könnten: *Kūṭiyāṭṭam*²¹ und *Kṛṣṇāṭṭam*²². Außerdem verweist er auf dessen unmittelbaren Vorgänger *Rāmanāṭṭam*. In Bezug auf letztere Theaterform heißt es da:

„It is a popular belief that *ramanattam* was created because the Maharaja of Kottayam was jealous of the popularity of *krishnattam* and developed his own form of theatre as a form of self-aggrandizement“.²³

Die Legende, laut der *Rāmanāṭṭam* aus dem Streit zweier rivalisierender Fürsten hervorging, wurde im 20. Jahrhundert vielfach rezipiert: Eugenio Barba griff sie in seinem Kathakali-Essay ebenso auf, wie es andere internationale Theaterschaffende in ihren Werken taten. Deshalb wird sie auch in der vorliegenden Arbeit noch Erwähnung finden.

Einer Region wie Kerala entstammend, die signifikant „reich [ist] an kulturellen Traditionen [Übers. V. Z.]“,²⁴ und Anleihe nehmend bei solchen Vorfahren wie dem *Kūṭiyāṭṭam* und anderen, ist das Kathakali selbst einer langen «Tradition» verpflichtet. – Dabei ist der Begriff so vielschichtig, dass sich die theaterwissenschaftliche Sekundärliteratur regelrecht an ihm abgearbeitet hat: von Barbas Vision einer «Tradition der Traditionen» (siehe Kap. 3.3.3.2) bis hin zu dem Vorwurf Bharuchas, dass sich sämtliche euro-amerikanische Künstler nicht für die gegenwärtigen soziokulturellen Umstände Indiens interessieren würden – „[r]ather, they have been drawn almost exclusively to our *traditional* sources“;²⁵ das Thema war und ist präsent.

In engem Zusammenhang mit der Tradition steht auch das Mäzenatentum [engl. *patronage system*], von dem das Kathakali lange Zeit abhängig war: Schließlich zählten zu dessen Förderern einst vor allem „Herrscher und reiche Grundbesitzer [Übers. V. Z.]“.²⁶ Die Kathakali-Darsteller gehörten hingegen vor allem der *Jāti* der Nayar an: „a caste trained in martial-art

²¹ Zum *Kūṭiyāṭṭam* heißt es bei Zarrilli: „literally ‚combined acting,‘ this is the traditional Sanskrit theatre of Kerala performed within some temple confines by specific castes of temple servants. This form provides the basis for *Kṛṣṇāṭṭam* and Kathakali classical technique, especially hand and facial gestures, as well as aesthetic principles“ (Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 387).

²² *Kṛṣṇāṭṭam* stellt laut Zarrilli „die ‚Mutter‘ des Kathakali [Übers. V. Z.]“ (ebd.) dar. Das Tanzdrama gibt das Leben Krishnas in einem Zyklus von neun Stücken wieder (vgl. ebd.).

²³ Richmond, „kathakali“, S. 589.

²⁴ Ebd.

²⁵ Bharucha, Rustom (1993): *Theatre and the World. Performance and the politics of culture*, London und New York: Routledge, S. 4, [Herv. im Text].

²⁶ Richmond, „kathakali“, S. 589. Auch hierzu lassen sich bei Zarrilli ausführlichere Informationen finden: So handelte es sich bei den «reichen Grundbesitzern» vornehmlich um Angehörige der Nambudiri, einer Untergruppe (*Jāti*) der obersten brahmanischen Kaste (*Varṇa*) in Kerala (vgl. Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 55).

techniques which were long used in Kerala to develop soldiers to engage in ritual battle“.²⁷ Mittlerweile, fügt Richmond hinzu, kämen die Darsteller aus vielen verschiedenen Kasten und Lebensgemeinschaften, wobei die «bekanntesten» immer noch Nayars seien.²⁸

Das Training der Darsteller sei laut Richmond ein «langer» und «mühsamer» Prozess, der im Alter von zehn bis 14 Jahren beginne und häufig zwischen sechs und zehn Jahre in Anspruch nehme. Wie in vielen anderen Kunstformen auch, brauche es jedoch ein ganzes Leben, um zu «wahrer Größe» zu gelangen. Traditionell würden zumeist die Söhne von Darstellern in der Kunst trainiert, und zwar von ihren Vätern selbst, nahen Angehörigen oder vertrauenswürdigen Lehrern beziehungsweise *Gurus*.²⁹ – Das «Gurukkula-System» [dtsh. etwa *Meister-Schüler-Verhältnis*] hat in Indien eine lange Geschichte: Seit der Zeit der Veden galt, dass ein Schüler, einmal als solcher akzeptiert, bei seinem Lehrer einzog und ein Leben lang von ihm lernte, „as well as fulfil any task that the teacher might ask of him“.³⁰ Bei dieser Art des Lehrens/Lernens kam dem Lehrer folglich eine exzeptionelle Rolle in der Erziehung und Wissensvermittlung zu. Ebenso wie viele andere Aspekte des Kathakali hat aber auch das «Gurukkula-System» im Laufe der Zeit einige Veränderungen erfahren, die hier später noch näher analysiert werden (siehe Kap. 3.3.1). – In jedem Fall durchliefen die Schüler, um die langen Performances gut zu überstehen, ein intensives Körpertraining, bei dem der Schwerpunkt auf „eye and facial exercises“,³¹ sowie auf der Beherrschung eines ausgeklügelten «Codes» von etwa 600 Handgesten liege.³²

An dieser Stelle streift der Lexikoneintrag einen wichtigen Punkt in der Auseinandersetzung mit dem Kathakali: das Training der Darsteller. Immer wieder haben sich internationale Theaterschaffende (aber auch Interessierte aus anderen Disziplinen) ausgiebig diesem Aspekt der Tanztheaterform gewidmet, ihn beobachtet und analysiert. Schilderungen von «typischen»

²⁷ Richmond, „kathakali“, S. 589.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 74.

³¹ Richmond, „kathakali“, S. 589.

³² Vgl. ebd. Im Sanskrit gibt es für «Handgeste» zwei unterschiedliche Bezeichnungen: *mudrā* und *hasta*. Inwiefern diese synonym gebraucht werden können, ist in der Sekundärliteratur umstritten: Während Zarrilli die Begriffe ausdrücklich sinngleich verwendet und auf die Bezeichnung *hasta* fast durchgängig verzichtet (vgl. Zarrilli, *The Kathakali Complex* (Glossary), S. 386ff.), unterscheidet etwa Iyer sehr deutlich zwischen den Begriffen – aber dazu später mehr (siehe Kap. 3.2.2). Da ein Großteil der Sekundärliteratur Zarrillis Beispiel folgt, wird auch diese Arbeit den Terminus *mudrā* vorwiegend synonym verwenden. Das besagte Kapitel klärt schließlich über den Unterschied auf.

Trainingstagen, wie sie Richmond ebenfalls vornimmt, sind deshalb in der Sekundärliteratur keine Seltenheit. Bei Letzterem klingt das wie folgt:

„The training day begins before dawn and extends until just before midnight. During a typical day, dance sequences suited to specific plays are taught. The rhythm and tempo of the action must be drilled into the physical being. And choreographic sections, including gestures, facial expressions and foot work, are committed to memory. Play texts (*attakatha*) are also learned by heart“.³³

Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen, streicht der Autor außerdem die besondere Beziehung zwischen den Darstellern und der Musik heraus, umreißt kurz die Rolle der Sänger und beschreibt Sinn und Handhabung der drei wichtigsten Trommeln.³⁴ Er beendet den Absatz mit den Worten: „A close bond must be established between the musicians and the actors in order to create a unified dramatic effect“.³⁵

In den letzten Abschnitten seines Lexikoneintrags geht Richmond schließlich auf die Gepflogenheiten und Umstände ein, unter denen eine Kathakali-Vorstellung stattfindet: Demnach eigne sich grundsätzlich jeder Ort für eine Vorstellung „– temple compound, family home, large hall or proscenium-arch stage“.³⁶ Dennoch spricht er von einer «rechteckigen» Fläche, „20 to 30ft [ungefähr sechs mal neun Meter, Anm.]“,³⁷ für die eine Vorstellung anscheinend konzipiert sei. Egal, wie sich das Publikum dabei um die Spielfläche herum anordne, die Darsteller spielten immer „nach vorne [Übers. V. Z.]“.³⁸ Die Atmosphäre bei einer Kathakali-Vorstellung sei laut Richmond «spannungsgeladen» – nicht nur, aber auch weil die Truppen, die zum Spielen «beauftragt» seien, selbst darüber entscheiden könnten, welches Stück zur Aufführung käme. Genau heißt es: „The exact play may not be decided until a few hours before the performance begins, just in time for the actors to get into appropriate costumes and make-up“.³⁹ Auf dem Dorf dauerten Vorstellungen zumeist die ganze Nacht, häufig bis sechs Uhr morgens. Eine Gruppe leidenschaftlicher Anhänger, die bis zum Schluss wach geblieben sei, «trottete» dann nach Hause „with the sound of drums still ringing in their ears“.⁴⁰

³³ Richmond, „kathakali“, S. 589, [Herv. im Text].

³⁴ Vgl. ebd., S. 589f.

³⁵ Ebd., S. 590.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

Der Lexikoneintrag aus dem *Cambridge Guide to Theatre* endet an dieser Stelle. Von den unmittelbaren Vorgängern des Kathakali und seiner damit einhergehenden Tradition, über die Erwähnung einiger soziokultureller Aspekte bis hin zum Training der Darsteller deckt er einiges an Begriffen und Hintergründen zum Thema ab. Dabei bleibt er seiner Form gemäß größtenteils sachlich. Mit Blick auf solche Formulierungen wie die zuletzt angeführte oder die Verwendung solcher Begrifflichkeiten wie «superhuman» etc. wird allerdings deutlich, dass die Beschreibung «fremder» Theaterformen immer eine schmale Gratwanderung ist zwischen Sachlichkeit und Mystifizierung, Romantisierung etc. Auch Lexikoneinträge sind vor diesen typischen «Fallen» augenscheinlich nicht gefeit.

Obwohl die vorliegende Arbeit nicht darauf abzielt, sämtliche Umstände zu beleuchten, die mit dem Kathakali zusammenhängen, soll an dieser Stelle noch ein weiteres gängiges Nachschlagewerk befragt werden, und zwar *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (1998). Die ersten Zeilen dieses Lexikoneintrages lesen sich wie folgt:

„*Kathakali* (literally, story play), the classical dance-drama of Kerala, India's southernmost state, is a form characterized by artistic splendour. Though it is dated from the end of the sixteenth century, it has its roots in much older forms. In its high degree of stylization, techniques of performance and its conventions, *kathakali*, along with *kuttiyāttam*, its parent form, is the most representative of the *natyashastra* tradition. Its movements, makeup, costumes and dances are codified and stylized“.⁴¹

Dieser Eintrag liefert also zunächst einmal eine wörtliche Übersetzung des Begriffs Kathakali. Demnach bedeute er «story play» [dtsch. *Geschichtenspiel*], wobei Zarrilli den Begriff in seinem *Kathakali Complex* mit denselben Worten übersetzt.⁴² Im Anschluss daran wird, wie schon in dem vorherigen Eintrag, auf Kerala als Ursprungsland des Kathakali verwiesen. Und während die Entstehungszeit hier (anders als zuvor) am Ende des 16. Jahrhunderts verortet wird, lassen sich auch in diesem Eintrag Hinweise auf die Vorgänger und Ursprünge des Kathakali finden: So wird neben dem *Kūṭiyāṭṭam* vor allem das *Nāṭyaśāstra* namentlich erwähnt. – Bei dem *Nāṭyaśāstra* von Bharata handelt es sich um eine der ältesten Sanskrit-Abhandlungen über die indische Dramaturgie und Theaterpraxis. Viele der Begriffe und Techniken, die im Zusammenhang mit dem Kathakali diskutiert werden, haben ihren Ursprung in diesem Werk, weshalb es stets mitgedacht werden sollte.

⁴¹ o. A. (1998): „Kathakali“, in: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 5: Asia/Pacific*, Don Rubin (Hg.), London [u.a.]: Routledge, S. 136-137, hier S. 136.

⁴² Vgl. Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 3.

Der Lexikonartikel aus der *World Encyclopedia* ist zudem interessant, weil er gleich zu Beginn auf die «Kodifikation» der Bewegungen, des Makeups, der Kostüme und der Tänze hinweist, die ebenfalls schon im vorherigen Eintrag Erwähnung fand. Die ausgesprochene Faszination des Westens für die streng reglementierten Techniken des indischen Theaters könne laut Zarrilli jedoch dazu führen, dass Theaterformen wie das Kathakali als «unveränderlich» aufgefasst würden. Dabei sei genau das Gegenteil der Fall:

„Since its birth Kathakali has had to weather the winds of change, adapting in response to pressures either *within* the world of performance and performing artist or *without* from the society of patrons and socio-economic forces at work in the larger world“.⁴³

In diesem Sinne versteht auch die vorliegende Arbeit das Kathakali als eine «traditionelle» Theaterform, deren Grundsätze zwar auf solchen Werken wie dem *Nāṭyaśāstra* und anderen beruhen, die aber gleichzeitig – ebenso wie andere immaterielle Güter – auf verschiedene «innere» und «äußere» Impulse reagiert und sich unablässig verändert.

Der Lexikoneintrag aus der *World Encyclopedia* könnte an dieser Stelle noch eingehender analysiert werden, zum Beispiel dahingehend, ob er *zu sehr* vereinfacht; Stichwort: «Kategorisierung».⁴⁴ Es ließen sich auch noch unzählige weitere Begriffe und Hintergründe beleuchten, die mit dem Kathakali zusammenhängen (wie die Theorie der *bhāvas* und *rasas*).⁴⁵ Doch im nächsten Kapitel soll nun ein anderer Hintergrund beleuchtet werden, und zwar der historische und politische Kontext. Aus Gründen, die gleich folgen, ist dieser unabdingbar.

2.2 Der historische und politische Kontext

Rustom Bharucha, dessen Werke zur «Interkulturalität» und zum «interkulturellen Theater» heutzutage aus der Theaterwissenschaft nicht mehr wegzudenken sind, ist seit jeher der Meinung, Interkulturalität müsse stets „innerhalb der historischen Kontexte bestimmter Kulturen [studiert werden; Übers. V. Z.]“.⁴⁶ Noch in den 1990er Jahren attestierte er «dem

⁴³ Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 3, [Herv. V. Z.].

⁴⁴ Das Thema «Kategorisierung» taucht im Zusammenhang mit Eugenio Barba wieder auf (siehe Kap. 3.2.3).

⁴⁵ Die Theorie von den *bhāvas* beziehungsweise *rasas* beschäftigt sich mit den emotionalen Zuständen, die aufseiten der Darsteller (*bhāvas*) und des Publikums (*rasas*) erlebt werden können (vgl. hierzu ausführlich Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 103f.).

⁴⁶ Bharucha, Rustom (1984b): „A Reply to Richard Schechner“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 1(2), S. 254-260, hier S. 255.

Westen» allerdings eine Tendenz zur «Enthistorisierung» der indischen Kultur, die er häufig – etwa im Hinblick auf Richard Schechner – nur als «ethnozentrisch» beschreiben konnte.⁴⁷

Um der Gefahr einer ethnozentrischen Sichtweise ein wenig entgegenzuwirken, sollen deshalb auf den kommenden Seiten folgende Fragen im Mittelpunkt stehen: Wie sah die politische Lage Indiens zur Zeit der Entstehung des Kathakali aus? Was war zuvor geschehen? Was folgte? Und: Was lässt sich über die «moderne» Geschichte Indiens sagen?

Zur Beantwortung dieser Fragen wurden (während der unterschiedlichen Recherchephasen, die die vorliegende Arbeit durchlaufen hat) viele verschiedene Medien «konsumiert»:⁴⁸ in erster Linie das Internet; aber auch TV-Dokumentationen, zumeist von öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern; Filme, die einem die Geschichte Indiens noch einmal auf eine andere Art «näherbringen», wie etwa *Gandhi* (R.: Richard Attenborough, GB/IND 1982); sowie (Fach-) Literatur aus dem Bereich der Indologie und anderen Disziplinen. – Die westlichen Möglichkeiten der Informationsbeschaffung sind heutzutage theoretisch unbegrenzt und die Quellen zur indischen Geschichte wahrscheinlich unerschöpflich. Um die folgende Darstellung aber möglichst kurz und dennoch stringent zu halten, bezieht sie ihre Informationen hauptsächlich aus *einer* Quelle: einem Artikel von Joachim Betz, seines Zeichens Professor für Politische Wissenschaft an der Universität Hamburg, der sich in voller Länge auf der Homepage der *Bundeszentrale für politische Bildung (bpb)* wiederfinden lässt.⁴⁹

Die ersten beiden Sätze der Einleitung lauten: „Die frühesten bisher gefundenen Spuren menschlicher Aktivität in Indien gehen zurück auf die Zeit um 200.000 vor Christus. Aus dieser Zeit sind vor allem Steinwerkzeuge und Höhlenmalereien überliefert“.⁵⁰ Ganz so weit muss diese Arbeit jedoch nicht ausholen, denn wie bereits erwähnt, entstand das Kathakali (je nachdem, welche Quelle man befragt) irgendwann zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert – etwa zeitgleich also mit den Werken Shakespeares. Seine Prinzipien entstammen allerdings den ältesten hinduistischen Lehrbüchern: etwa dem bereits erwähnten *Nāṭyaśāstra* oder dem *Abhinaya Darpaṇa* von Nandikeśvara. Die Entstehungszeit des *Nāṭyaśāstra* wiederum, welches das ältere der beiden Werke ist, wird zumeist zwischen 200 vor Christus und 200 nach Christus

⁴⁷ Vgl. Bharucha, *Theatre and the World*, S. 3f.

⁴⁸ Das Thema «Konsum» kultureller Praktiken taucht am Ende dieses Kapitels noch einmal kurz auf.

⁴⁹ Vgl. Betz, Joachim (2007): „Epochen der indischen Geschichte bis 1947. Von den Hindu-Königreichen über Mogul-Herrschaft und Kolonialzeit zur Republik“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/themen/asien/indien/44384/epochen-der-indischen-geschichte-bis-1947/>, Zugriff 21.02.2025.

⁵⁰ Ebd.

angenommen.⁵¹ Es erschien folglich in der Nach-Vedischen-Periode,⁵² die geprägt war von politischen Unruhen, militärischen Auseinandersetzungen sowie der daraus resultierenden Festigung und dem Niedergang einiger Hindu-Königreiche, so auch dem „erste[n] große[n] und zentralistisch organisierte[n] Hindu-Königreich“⁵³ Magadha.

Gefolgt von der Gupta-Dynastie, die „als die Blütezeit der klassischen Sanskritliteratur [gilt]“⁵⁴ und dem indischen Mittelalter, „[drangen am] Ende des zehnten Jahrhunderts [...] islamische Turkvölker nach Nordwestindien ein und eroberten bis zum 13. Jahrhundert Delhi und die Ganges-Ebene“.⁵⁵ Die Sultane von Delhi hätten ihre Herrschaft dabei auf die Rechte und Pflichten der Scharia gründet und von Nicht-Muslimen Schutzgelder eingezogen. Das Sultanat sei allerdings ein wackeliges Konstrukt gewesen und unter den Bestrebungen der Eroberten nach Selbstständigkeit zerbrochen, was zu politischer Zersplitterung führte.⁵⁶

„Anfang des 16. Jahrhunderts fielen die aus Zentralasien stammenden Moguln in Nordindien ein und brachten mit ihrer technisch überlegenen Armee (Feldartillerie) bald weite Teile Indiens unter ihre Kontrolle“.⁵⁷ Besonders erwähnenswert in dieser Epoche sind die gegenläufigen Tendenzen in den Herrschaftsstilen der beiden Großmoguln Akbar (1556–1605) und Aurangzeb (1658–1707): Während sich Akbar für die religiöse Toleranz gegenüber der hinduistischen Bevölkerung einsetzte und kulturelle Freiheiten zuließ, schränkte Aurangzeb diese wieder maßgeblich ein, indem er den Hindus ihre Religionsausübung verbot. Er trieb somit einen Keil in die Bevölkerung, was erneut politische Unruhen hervorrief und wesentlich zum Untergang der Dynastie beitrug. Insgesamt regierten die muslimischen Herrscher – die Sultane von Delhi inbegriffen – über 600 Jahre den indischen Subkontinent, bis der letzte *unabhängige* Mogulkaiser Siraj-ud-Daula in der Schlacht von Plassey (Bengalen) am 23. Juni 1757 von der

⁵¹ Vgl. Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 39. Die genaue Datierung des *Abhinaya Darpaṇa* ist in der Forschung umstritten. Einige Quellen meinen, das Werk sei etwa um das Jahr 1.000 n. Chr. entstanden (vgl. Walker, Margaret E. (2016): *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, London und New York: Routledge (eBook), S. 40); andere datieren die Entstehungszeit noch später.

⁵² An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass sich das indische Kastensystem (also die hierarchische Einordnung von Menschen in unterschiedliche Gruppen), welches bis heute sämtliche Lebensbereiche der hinduistischen Gesellschaft tangiert, in einer Epoche herausgebildet hat, die hier nicht weiter angesprochen wird: Es entstand nämlich bereits ca. um 1500 vor Christus, als die «Indoarier» von Zentralasien her in Nordindien einwanderten. Neben dem Kastensystem „[überlieferte uns d]ie ‚arische‘ [...] Hochkultur die Veden. Das sind die in der klassischen indischen Sprache Sanskrit verfassten Hymnen, Legenden und liturgischen Texte, die die Bausteine der hinduistischen Tradition bilden (Betz, *Epochen der indischen Geschichte bis 1947*)“.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Ebd.

Britischen Ostindien-Kompanie besiegt wurde.⁵⁸ Dieses Ereignis leitete den Beginn der britischen Kolonialzeit ein. Bis zum Indischen Aufstand von 1857, auch Sepoyaufstand genannt,⁵⁹ herrschte Großbritannien zunächst indirekt über Indien. Mit dem erfolglosen Versuch der Sepoys, sich gegen die Ostindien-Kompanie aufzulehnen, und der Verbannung des letzten *nominellen* Großmoguls Bahadur Shah II., war aber auch das formale Ende des Mogulreiches und die direkte Herrschaft Großbritanniens über den indischen Subkontinent besiegelt. Einige Jahre später, 1876, wurde Königin Victoria (1819–1901) zur Kaiserin von Indien ernannt.⁶⁰

Aus der Zeit der muslimischen Herrscher sind jedoch bis heute nicht nur solche opulenten Bauwerke wie der *Taj Mahal* (erbaut zwischen 1631 und 1648) oder das *Rote Fort* (erbaut zwischen 1639 und 1648) erhalten,⁶¹ sondern eben auch immaterielle Kulturgüter wie das Kathakali. Besonders unter dem bereits erwähnten Mogulkaiser Akbar erlebten die diversen Künste – islamische sowie hinduistische – eine regelrechte «Blütezeit»: Das Kathakali, hervorgegangen aus der Auseinandersetzung zweier rivalisierender Fürsten (siehe Kap. 2.1), kann also durchaus auch als Produkt eines «Wettstreits» der Künste angesehen werden.

Die britische Kolonialherrschaft, die immerhin fast 200 Jahre dauerte, war allerdings nicht nur „von einer beispiellosen Ausbeutung des Landes [begleitet]“,⁶² sondern auch von der allmählichen Etablierung britischer Normen und Werte im gesellschaftlichen Leben Indiens: So wurde zum Beispiel westlicher Unterricht eingeführt und „Englisch wurde mehr und mehr zur alleinigen Amtssprache“.⁶³ – Dass eine solche Entwicklung mit dem Verlust «eigener» kultureller Traditionen einhergeht, ist aus indischer Perspektive zwar bedauernswert, gesamtheitlich gesehen aber immerhin nachvollziehbar.

Als „Sprachrohr des aufkommenden indischen Nationalismus“,⁶⁴ wurde jedoch bereits kurz nach der Inauguration von Königin Victoria – im Jahr 1885 – der *Indische Nationalkongress*

⁵⁸ Vgl. Betz, *Epochen der indischen Geschichte bis 1947*.

⁵⁹ Der Begriff «Sepoy» leitet sich von dem persischen Wort *sipahi* ab, was «Soldat» bedeutet. Im Zuge des Aufstandes wandten sich zahlreiche indische Söldner, die in der Ostindien-Kompanie dienten, gegen ihre Befehlshaber und gingen brutal gegen diese vor, wobei auch viele zivile Opfer zu beklagen waren. Obwohl tatkräftig unterstützt von der bäuerlichen Bevölkerung, unterlagen die Sepoys den Briten „in einer Serie von militärischen Aktionen“ (ebd.).

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Da beide Bauwerke zum UNESCO-Weltkulturerbe gehören, lassen sich weiterführende Informationen zu diesen zum Beispiel auf der Homepage der *World Heritage Convention* finden.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

(INC) gegründet. Dieser veranlasste in den darauffolgenden Jahren einige Bewegungen des zivilen Ungehorsams gegen die britische Regierung, zum Teil in Form von „terroristische[n] Protestwelle[n]“. ⁶⁵ Zu einer wirklichen «Massenorganisation» sollte der INC allerdings erst in den 1920er Jahren und unter der Führung von Mahatma Gandhi (1869–1948) werden. ⁶⁶ Um den besagten Protesten etwas entgegenzusetzen, unterstützte die britische Regierung in der Folge gezielt das langsam aufkeimende «Selbstbewusstsein» der Muslime. Diese Ambitionen mündeten 1906 wiederum in der Gründung der *All-India Muslim League* [*Muslimliga*, Anm.].

„[E]ine gemeinsame, auf weitergehende Verfassungsreformen zielende politische Plattform fanden“ ⁶⁷ die beiden Parteien zum ersten Mal im Ersten Weltkrieg, als es darum ging, für Indiens Beteiligung am Krieg politische Vorteile auszuhandeln. Die britische Regierung machte daraufhin zwar „deutlich[e] Zugeständnis[s]“. ⁶⁸ Der INC – mittlerweile unter der Führung von Gandhi – lehnte diese jedoch aus Gründen der Unzulänglichkeit ab. Kurz darauf „rief [Gandhi] zu indienweiten Aktionen des gewaltfreien Widerstands auf“. ⁶⁹ Da viele seiner Kampagnen dennoch in Gewalt mündeten und er die Schuld dafür auf sich nahm, wurde er in der Folge zu einer sechsjährigen Haftstrafe verurteilt, während der „[d]ie politische Mobilisierung“ ⁷⁰ Indiens weiterging: Die Sikhs, die «Unberührbaren» und viele weitere Gruppen begannen in dieser Zeit, für ihre Rechte einzustehen. Gandhi wurde 1924 – nach nur zwei Jahren Haft – vorzeitig entlassen. Was dann folgte, ist wahrscheinlich in groben Zügen bekannt und soll daher an dieser Stelle nur stichwortartig wiedergegeben werden: der Salzmarsch und eine erneute Inhaftierung (1930); der *Government of India Act* von 1935; und selbstverständlich der Zweite Weltkrieg. ⁷¹

In der Zeit des Letzteren „wurde Indien von den Briten als Operationsbasis genutzt. Rund zwei Millionen indische Soldaten kämpften für die Sache der Briten“. ⁷² Die Konsequenz: Hungersnöte, „eine weitere Radikalisierung innerhalb der Kongresspartei“, ⁷³ weitere Kampagnen des zivilen Ungehorsams (die von den Briten gewaltsam niedergeschlagen wurden) und wachsende Konflikte zwischen Hindus und Muslimen. All diese Umstände führten 1947 schließlich zur Teilung Britisch-Indiens in zwei unabhängige Staaten: Indien und Pakistan. ⁷⁴

⁶⁵ Betz, *Epochen der indischen Geschichte bis 1947*.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. ebd.

Für beide Seiten bedeutete die Teilung allerdings eine Katastrophe: In Folge der Grenzziehungen, den damit einhergehenden politischen Unruhen und dem immensen «Bevölkerungsaustausch» waren letztlich mehr als eine Million Todesopfer zu beklagen; mehr als zehn Millionen Menschen waren auf der Flucht.⁷⁵ – Die Auswirkungen der damaligen Ereignisse sind teilweise bis heute in der Gesellschaft spürbar und beeinflussen auch noch immer die aktuelle Tagespolitik in den entsprechenden Regionen.

Um der Gegenwart langsam etwas näher zu kommen, sei zuletzt noch der Kalte Krieg erwähnt, also die Phase des Ost-West-Konflikts zwischen den USA und der Sowjetunion, die von 1947 bis 1991 andauerte. In dieser Zeit spielte Indien eine wichtige Rolle in der sogenannten *Bewegung der Blockfreien Staaten*: Offiziell gegründet 1961 auf einer Konferenz in Belgrad, hatten die Mitgliedsstaaten unter anderem das Ziel, einen dritten Weltkrieg zu verhindern, indem sie sich weder der einen noch der anderen Seite anschlossen. Vielmehr wollten sie einander in Bereichen wie Selbstbestimmung, Antikolonialismus etc. helfen. Die Erfolge der Bewegung fielen jedoch gering aus und mit dem Ende des *Warschauer Paktes* verlor sie schließlich zunehmend an Bedeutung.⁷⁶

Auch Rustom Bharucha, der immer wieder betont, wie wichtig der historische Kontext für die Analyse «interkultureller» Theaterformen sei, schreibt im Vorwort von *Theatre and the World*:

„[I]t is worth pointing out that my critique of ‚cultural colonialism‘, ‚ethnocentricity‘ and the indifference to the ethics of representation in intercultural transactions seems more valid to me now in the aftermath of the Cold War than earlier when I wrote these essays in a spirit of liberal dissent“.⁷⁷

Worauf er mit seinem Statement hinaus will, liegt auf der Hand: auf die Globalisierung. Radikal heruntergebrochen vertritt er nämlich die Meinung, dass die Globalisierung die Fortsetzung ehemaliger kolonialistischer, ethnozentrischer Praktiken sei. Dieser Position verleiht Bharucha in diversen Schriften Nachdruck: So wirft er beispielsweise Richard Schechner vor, das «Phänomen» des „cultural tourism“⁷⁸ zu unterstützen, welches sich vor allem darauf fokussiere, was für Möglichkeiten der Tourismus dem Westen eröffne – „(in terms of rituals,

⁷⁵ Vgl. Mann, Michael (2014): „Die Teilung Britisch-Indiens 1947. Blutiger Weg in die Unabhängigkeit“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/themen/asien/indien/44402/die-teilung-britisch-indiens-1947/>, Zugriff 30.03.2025.

⁷⁶ Vgl. *Bundeszentrale für politische Bildung* (o. A.): „Blockfreie Staaten“, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/17192/blockfreie-staaten/>, Zugriff 16.04.2025.

⁷⁷ Bharucha, *Theatre and the World* (Preface), S. ix.

⁷⁸ Bharucha, Rustom (1984a): „A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 1(1), S. 1-20, hier S. 16.

rites, and ceremonies that were once inaccessible)“⁷⁹ – und weniger auf den Effekt, den derselbe eventuell auf die «konsumierten» Praktiken selbst haben könnte. Der Ausdruck «konsumiert» wurde an dieser Stelle (in Anlehnung an den französischen Theaterwissenschaftler Patrice Pavis) ganz bewusst gewählt, da die internationale Theaterwissenschaft auch häufig von dem Bild des „supermarket of culture“⁸⁰ Gebrauch macht: «Fremde» Kulturen, die – zumeist vom Westen – als «Waren» *konsumiert* würden und bei denen das «Erlebnis» als solches im Vordergrund stehe und weniger das «Produkt» selbst.⁸¹ Diese Formulierungen erinnern doch sehr an die Praktiken der ökonomischen und kulturellen Ausbeutung, wie sie die Briten und andere Besatzer über Jahrhunderte hinweg in Indien betrieben haben. Während die Kritik am Umgang des Westens mit «fremden» Theaterformen aber erst später zur Sprache kommt (siehe Kap. 3.4), sei nach diesem kurzen Abstecher in die indische Geschichte hier vermerkt: Letztere ist – mitunter bis heute – gekennzeichnet von Fremdbestimmung, Unterdrückung und wirtschaftlicher sowie kultureller Ausbeutung. Diese Tatsache lässt sich nicht von der Hand weisen und veranlasste Bharucha noch in den 80ern dazu, zu schreiben:

„In a country like India, which is just beginning to confront its history on its own terms, where there are so many cultural traditions rooted in particular regions that remain unknown to one another, one has to regard the abolition of boundaries between peoples and nations with a certain degree of caution and skepticism. We in India have yet to confront what is ‚Indian‘ about our own culture“.⁸²

In diesem Zusammenhang von einer «Identitätskrise» zu sprechen, wäre sicherlich übertrieben. Unleugbar ist jedoch, dass Indien bis in die 1990er Jahre hinein als einer der größten Verlierer des Ost-West-Konflikts galt. – Der politische und wirtschaftliche Aufstieg in Richtung «Weltmacht» ist erst seit etwa 20 bis 30 Jahren zu beobachten.

Die fortwährende Suche nach der «eigenen» Identität schlug sich nicht zuletzt auch im «modernen» indischen Theater nieder, sodass sich dasselbe in seiner Gesamtheit heutzutage kaum mehr überblicken, geschweige denn zusammenfassend beschreiben lässt. Trotzdem wurden in der Vergangenheit einige solcher Versuche unternommen – auch von westlicher Seite. Ein Beispiel hierfür ist etwa der Sammelband *Indian Theatre. Traditions of Performance* (1990) von Farley Richmond, Darius L. Swann (1924–2020) und Phillip Zarrilli.

⁷⁹ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 16.

⁸⁰ Pavis, Patrice (2016): *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, London und New York: Routledge, S. 3.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Bharucha, „A Reply to Richard Schechner“, S. 258.

Hatten die Autoren ursprünglich eine „comprehensive study of Indian theatre“⁸³ geplant, mussten sie – angesichts der „schiere[n] Größe des Themas [Übers. V. Z.]“⁸⁴ – nach eigener Aussage jedoch einen «selektiven» Zugang wählen. So umfasst der Teil zum «modernen» indischen Theater bloß ein einziges Kapitel, Kapitel Nummer zwölf: „Characteristics of the Modern Theatre“, verfasst von Richmond. Zur Geschichte des indischen Theaters im 20. Jahrhundert schreibt er dort:

„When Independence finally came to India in 1947, the theatre was struggling to survive. Today just as theatre has begun to regain some of its lost ground, India is experiencing the rapid development and growth of television and the home-video industry, which poses a serious threat to the health of live theatre“.⁸⁵

Abgesehen davon, dass sich das «moderne» indische Theater erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte – beziehungsweise, wie es bei Bharucha heißt, erst dann „professionell“ [Übers. V. Z.]⁸⁶ wurde –, kämpft es also seit jeher gegen die «Bedrohung» einer zunehmend technologisierten Welt. Diese «Gefahr» ist bekannt, real und wahrscheinlich global und muss daher an dieser Stelle nicht weiter erläutert werden. Aller Umstände zum Trotz entstanden in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts in den unterschiedlichen Regionen Indiens (zumeist in den großen Ballungszentren) einige «flourierende» Theaterlandschaften. Diese könnten sich laut Richmond zwar in ihrer «Organisation» ähneln,⁸⁷ im Endeffekt gäbe es aber keine „Standards, nach denen modernes Indisches Theater [bewertet; Übers. V. Z.]“⁸⁸ werden könnte. Und weiter:

„Performances in Calcutta are geared to meet the taste and demand of Bengali audiences; performances in Bombay are designed to reach Marathi audiences, Gujarati audiences, Hindi-speaking audiences, or those interested in English-language plays. Plays in Punjabi and Hindi are chosen and produced to suit Delhi audiences. How then may one compare a production in Calcutta with similar productions in Delhi, Bombay, or elsewhere in India, particularly if production conditions and objectives differ so radically from one city and one region to another?“⁸⁹

⁸³ Richmond, Farley et al. (1990) (Hg.): *Indian Theatre. Traditions of Performance* (Preface), Honolulu: University of Hawaii Press, S. xi.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Richmond, Farley P. (1990): „Characteristics of the Modern Theatre“, in: ders. et al. (Hg.), *Indian Theatre. Traditions of Performance*, Honolulu: University of Hawaii Press, S. 387-462, hier S. 390.

⁸⁶ Bharucha, *Theatre and the World*, S. 60.

⁸⁷ Er spricht im Folgenden über „kommerzielle Unternehmungen, verschiedene Grade und Qualitäten der Amateurlarbeit, begrenzte Versuche des Experimentierens und entschlossene Bemühungen, Schul- und Hochschul-Theaterprogramme einzurichten und aufrechtzuerhalten [Übers. V. Z.]“ (Richmond, „Characteristics of the Modern Theatre“, S. 391f.).

⁸⁸ Ebd., S. 450.

⁸⁹ Ebd., S. 450f.

Aufbauend auf diesen Zeilen ließe sich fragen: Wenn bereits die Unterschiede zwischen den regionalen Ausprägungen des «modernen» indischen Theaters so groß sind, dass sie kaum miteinander verglichen werden können – wie sollte man diese dann mit internationalen, insbesondere euro-amerikanischen Formen des «modernen» Theaters vergleichen? Und im Hinblick auf die Forschungsfrage: Wenn bereits etwas, das den Diskursparteien zeitlich vergleichsweise nahesteht, nur schwer greifbar ist – wie viel komplexer muss dann der Zugang zu traditionellen Formen wie dem Kathakali sein? Denn wie bereits erwähnt, interessierten sich viele euro-amerikanische Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum für die «gegenwärtigen» soziokulturellen Umstände Indiens – und somit auch nicht für das «moderne» indische Theater. Stattdessen fühlten sie sich, wie Bharucha mehrfach betont (siehe Kap 2.1), immer wieder zu den unterschiedlichen «Traditionen» hingezogen. – Diese spielen wohlgerne auch in den Teilüberschriften des zitierten Sammelbandes eine zentrale Rolle: So ist da etwa von „Ritual Traditions“⁹⁰ die Rede, von „Devotional Traditions“⁹¹ und von „Folk-Popular Traditions“.⁹² – Vielleicht war es aber gerade diese westliche Fokussierung auf «Tradition», die dazu führte, dass die „Debatte über Theater in Indien [Übers. V. Z.]“,⁹³ insbesondere am Ende des 20. Jahrhunderts, von Fragen der «Identität» durchdrungen war.

Diese Einschätzung teilt auch Ralph Yarrow, mittlerweile emeritierter Schauspiel-Professor und Professor für vergleichende Literaturwissenschaft. In seinem Werk *Indian Theatre. Theatre of Origin, Theatre of Freedom* (2001) formuliert er drei zentrale Aspekte, die seiner Meinung nach die Debatte rund um das Thema «Identität» begleiteten. Da diese «Formeln» die hier umrissene Geschichte Indiens noch einmal verdichten beziehungsweise zusammenfassen – und auch das Kathakali in diesem Spannungsfeld verortet werden kann –, sollen sie dieses Kapitel nun kommentarlos beschließen. Demnach ist die Debatte gekennzeichnet durch folgende Themen:

- (i) „the attempt to detach theatre from colonialist models;
- (ii) the relationship between traditional performance forms/ origins and contemporary needs;
- (iii) nationalism versus regionalism“.⁹⁴

⁹⁰ Richmond et al., *Indian Theatre* (Contents), S. vi.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Yarrow, Ralph (2001): *Indian Theatre. Theatre of Origin, Theatre of Freedom*, Richmond: Curzon, S. 143.

⁹⁴ Ebd.

3. Das Kathakali im (inter-)nationalen Diskurs des 20. Jahrhunderts

War alles Bisherige eine Einleitung in die begrifflichen und soziohistorischen Hintergründe des Kathakali, so geht es im folgenden Hauptteil explizit darum, wie sich das Kathakali-Wissen im 20. Jahrhundert (inter-)national verbreitet hat und die Tanztheaterform letztlich «weltbekannt» wurde. – «(Inter-)» deshalb, weil der *internationalen* Bekanntheit konsequenterweise ein wiedererstarkendes *nationales* Interesse vorausging, wie das erste Kapitel (3.1) verdeutlicht.

Über die Kapitel 3.2 bis 3.4 spannt sich letztlich ein thematischer – und durchaus nicht immer chronologischer – Bogen: vom anfänglichen Interesse (des Westens) an «fremden» Theaterformen ganz allgemein, über die «Begeisterung», die das Kathakali in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgelöst hat, bis hin zu den Diskussionen, die in den 1980er/90er Jahren rund um die Themen «Interkulturalität», «interkulturelles Theater» etc. geführt wurden. Das letzte Unterkapitel (3.4.3) gibt schließlich einen kurzen Einblick in das, was sich – vor allem in terminologischer Hinsicht – seit Beginn des 21. Jahrhunderts getan hat.

Doch zunächst steht diese Frage im Mittelpunkt der Analyse: In welcher Situation befand sich das Kathakali zu Beginn des 20. Jahrhunderts und wie war es um seine Verbreitung bestellt?

3.1 Vom Vergessen und Wiederentdecken einer Tradition

Vor dem Hintergrund der historischen und politischen Ereignisse ist es nachvollziehbar, dass das Kathakali – als eine «traditionell» indische Kunstform – zu Beginn des 20. Jahrhunderts anscheinend immer mehr an «Beliebtheit» einbüßte. Laut Iyer hätte ein Großteil der Unterstützer damals befürchtet, die Förderung solch einer „*old-type dumb-show*“⁹⁵ könne sich auf ihr Prestige auswirken. In der Folge hätten sie „begonnen, darauf hinabzublicken, wie auf das Relikt aus einer unzivilisierteren Vergangenheit [Übers. V. Z.]“.⁹⁶ Diese Einstellung kommt nicht von ungefähr. Zarrilli, der dasselbe Zitat [*dumb-show*, Anm.] verwendet wie Iyer, führt sie in seinem *Kathakali Complex* weiter aus: Demnach sei der Verlust des Interesses für traditionelle Künste ein wesentliches Kennzeichen der britischen Kolonialherrschaft gewesen. Im Wortlaut heißt es da:

⁹⁵ Iyer, K. Bharatha (1955): *Kathakali. The Sacred Dance-Drama of Malabar*, London: Luzac, S. IX, [Herv. im Text].

⁹⁶ Ebd.

„One of the most important facts of British rule was the loss of interest in traditional arts through increasing exposure to British value systems through English education. For many who took advanced degrees indigenous arts like Kathakali were embarrassing ‚dumb shows.‘ Like many of India’s other cultural and artistic traditions, Kathakali was in danger of dissolution simply from neglect“.⁹⁷

Bevor das Kathakali «weltbekannt» werden konnte, musste also zunächst sein nationaler Ruf wieder hergestellt und der Einfluss etwaiger «fremder» (in diesem Fall britischer) Mächte auf die indischen Künste und Kulturen minimiert werden. Dies geschah im Zuge des aufkommenden indischen Nationalismus, der sich durch die Rückbesinnung auf die «eigenen» Wurzeln auszeichnete, sowie die damit verbundenen Bemühungen, Traditionen zu bewahren. – Ein Akt, der somit auch als identitätsstiftender Prozess verstanden werden kann.

Binnenländisch setzten sich lokale Intellektuelle zum Beispiel vermehrt für die Gründung von Kathakali-Schulen ein. Die bekannteste unter ihnen ist wohl das *Kerala Kalamandalam*. Offiziell gegründet von dem indischen Dichter M. Vallathol Narayana Menon (1878–1958) am 9. November 1930,⁹⁸ gilt es interessierten Theaterschaffenden seit jeher als «Mekka» der indischen Schauspielkunst. Einige westliche «Pionier*innen» erforschten und/oder erlernten das Kathakali (und andere keralesische Künste) bereits kurz nach der Eröffnung «direkt» vor Ort (siehe Kap. 3.2.1). Mittlerweile bietet es (inter-)nationalen Künstlern sogar Kurzzeit-Kurse an und stellt eigens für diese Art der Ausbildung Lehrer zur Verfügung.⁹⁹

„Zur Pflege der nationalen Tanztheatertradition“¹⁰⁰ wurde im Jahr 1953 auch die *Sangeet Natak Akademi* in Neu-Delhi gegründet. Dabei handelt es sich um eine staatliche Institution, die bis heute unter anderem nationale Künstler für ihre Leistungen auszeichnet und verschiedene Publikationen herausgibt, die sich allesamt den indischen Künsten widmen. – Auch Zarrilli Artikel „Demystifying Kathakali“ (1977), dem im Rahmen dieser Arbeit noch ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist (siehe Kap. 3.3.1), erschien im Journal der *Sangeet Natak Akademi*.

Die zunehmende Institutionalisierung kann jedoch auch als logische Konsequenz aus den sich verändernden sozioökonomischen Bedingungen verstanden werden. Wie Zarrilli in seinem *Kathakali Complex* ausführlich darlegt, bedeutete das aufkommende Desinteresse der ehemaligen Mäzene [engl. *patrons*], und damit eigentlich der komplette Zusammenbruch des

⁹⁷ Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 268.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 270.

⁹⁹ Mehr Informationen zu diesem Thema sind auf der Homepage des Kalamandalam zu finden.

¹⁰⁰ o. A. (1996): „Kathakali-Theater“, in: *Theaterlexikon : Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorie*, C. Bernd Sucher (Hg.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 232.

jahrhundertealten Mäzenatentums, nämlich, dass sich die Lehrer, die auf die finanzielle Unterstützung angewiesen waren, ihre Schüler nicht mehr «leisten» konnten und umgekehrt: „for a student’s family to have enough money to support him while in full-time training for a minimum of six years is next to impossible“.¹⁰¹ Alle Beteiligten – auch «Connaisseurs» von «außerhalb», die am Fortbestand der Tradition interessiert waren – mussten sich demnach nach neuen Möglichkeiten umschauen, um das Überleben des Kathakali zu sichern. In der direkten Folge verlor das «Gurukkula-System» zunehmend an Bedeutung, sodass Zarrilli schreibt: „Although there are still some students who train in Kathakali via the *gurukkula* system; they are very few and far between“.¹⁰²

Aber was bedeutete der Verlust dieser Meister-Schüler-Beziehung für das Kathakali-Wissen, für die Weitergabe desselben und somit für den Fortbestand der Tradition? Inwiefern veränderten sich Formen und Inhalte dieses Wissens? Und vor allem: Welche neuen Arten des Lehrens/Lernens entwickelten sich, um diesen Verlust zu kompensieren?

Zarrilli ist der Meinung, dass die eben erwähnten Schulen das Defizit ausgeglichen hätten und „jetzt die hauptsächliche Quelle für Training [Übers. V. Z.]“¹⁰³ seien. – Wobei «jetzt» sowohl zum Zeitpunkt des Erscheinens von *The Kathakali Complex* galt als auch heute, 2025, wahrscheinlich noch gilt. – Allen voran selbstverständlich das Kalamandalam: dessen Einfluss war und ist so weitreichend, dass ihm gemeinhin in der Sekundärliteratur ein eigener Stil zugeschrieben wird. Dieser zeichne sich nicht nur durch die Übernahme westlicher «Erziehungsmethoden» (etwa in Form von Studien- und Stundenplänen) aus,¹⁰⁴ sondern eben vor allem dadurch, dass es für jedes Trainingsjahr (je nach Fortschritt) spezielle Lehrer gäbe.¹⁰⁵

Den Zusammenbruch von «patronage-» und «Gurukkula-System» im Detail nachzuzeichnen sei laut Zarrilli «unmöglich». Allerdings ließe sich «generell» sagen, dass das 20. Jahrhundert den allmählichen Wandel vom «Gurukkula-System» hin zu neuen Arten des Lehrens/Lernens bewirkt habe. Konkret nennt er drei solcher Arten, die es «heute» gäbe: „(1) *gurukkula* system; (2) training with a company or in a specialized Kathakali school; (3) part-time ‘extracurricular’ training“.¹⁰⁶ Das «Gurukkula-System» ist also weiterhin *eine* von drei möglichen Trainingsmethoden, genauso wie das Training in einer speziellen Institution beziehungsweise

¹⁰¹ Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 75f.

¹⁰² Ebd., S. 75.

¹⁰³ Ebd., S. 76.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 56.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 76.

¹⁰⁶ Ebd., S. 75, [Herv. im Text].

an einer bestimmten Schule eine jeweils eigene Methode darstellt. Hinzu kommt noch das von Zarrilli sogenannte «Teilzeit-Training», das außerhalb regulärer Ausbildungen stattfindet und nicht nur von internationalen Künstlern betrieben wird, sondern zu einem großen Teil auch von keralesischen – vornehmlich mit dem Wunsch nach Weiterbildung „oder ‚persönlicher‘ Bereicherung [Übers. V. Z.]“.¹⁰⁷ Zarrilli, der solch einem «Teilzeit-Training» zweier junger Mädchen in den 1970er Jahren beiwohnte, macht allerdings auf einen wesentlichen Unterschied aufmerksam, der zwischen dieser Form des Trainings und den anderen bestehe: Demnach fehle das «rigorose» körperliche Training, das die Darsteller ansonsten durchliefen. Zwar würden die verschiedenen *mudrās* gelehrt, ebenso Übungen für die Gesichtsmuskulatur etc. – die Körper der Mädchen (und somit auch die anderer Teilzeit-Schüler) würden jedoch nicht gemäß dem „ästhetischen Stil [geformt; Übers. V. Z.]“.¹⁰⁸ Am Ende ihrer Ausbildung seien sie schließlich fähig, eine «handwerklich solide» Darstellung dessen zu geben, was sie gelernt hätten; viele wesentliche Aspekte blieben ihnen aber verborgen. Zudem machten laut Zarrilli nur wenige Teilzeit-Schüler den Schritt zur «richtigen» Ausbildung, geschweige denn zum Vollzeit-Darsteller.¹⁰⁹ Bei allen Unterschieden und kulturell bedingten «Veränderungen» in Bezug auf das Darsteller-Training bewahrten aber immerhin „alle Vollzeit-Schüler und -Lehrer [Übers. V. Z.]“¹¹⁰ ein Vermächtnis des «Gurukkula-Systems», und zwar „---the respect for one’s elders, the guiding lights of the art of Kathakalī“.¹¹¹

Von Veränderungen in den sozioökonomischen Rahmenbedingungen, über den Zerfall von «patronage-» und «Gurukkula-System» bis hin zur zunehmenden Institutionalisierung durch die Gründung zahlreicher Schulen: Das Kathakali (und somit auch das Wissen über dasselbe) war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einigen Transformationsprozessen unterworfen.

Dass der Trend zur Institutionalisierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anhielt, geht aus der nachfolgenden Abbildung hervor, die Zarrilli in seinem *Kathakali Complex* bereitstellt. Es handelt sich dabei um die Zusammenfassung einiger wichtiger «Meilensteine», die die Tanztheaterform im gesamten Verlauf des 20. Jahrhunderts erlebt hat. Neben den wesentlichen Institutionen listet sie auch die Namen einzelner Individuen auf, die maßgeblich zur «Entwicklung» beziehungsweise Internationalisierung des Kathakali beigetragen haben; sie ist

¹⁰⁷ Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 91.

¹⁰⁸ Ebd., S. 92.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 92f.

¹¹⁰ Ebd., S. 78.

¹¹¹ Ebd.

deshalb ein Beleg dafür, dass die Tanztheaterform schon immer auf «innere» und «äußere» Impulse reagiert hat, und soll ferner dem besseren Verständnis späterer Ausführungen dienen.

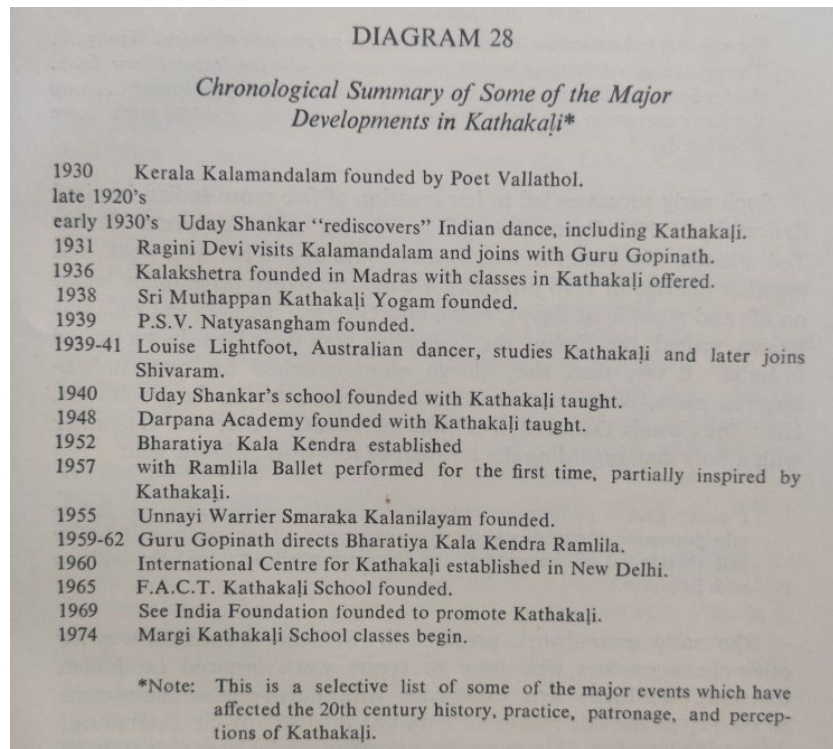


Abbildung 1: Zusammenfassung einiger wesentlicher Entwicklungen im Kathakali
(Quelle: Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 293)

3.2 Wachsendes internationales Interesse und die Mystifizierung einer Theaterform

Wie das vorherige Kapitel zeigt, war das Kathakali zu Beginn des 20. Jahrhunderts davon bedroht, in Vergessenheit zu geraten. Mit der zunehmenden Aufmerksamkeit, die Indien selbst seinen Künsten ab den 1920er/30er Jahren entgegenbrachte, entwickelte jedoch auch die internationale Öffentlichkeit allmählich ein Interesse für die Tanztheaterform. Dieses Interesse wiederum schlug irgendwann in eine regelrechte «Begeisterung» um, in deren Folge viel ge- und erforscht, viel ge- und beschrieben werden sollte.

Noch bis etwa 1970 dürfte die Quellenlage jedoch ziemlich «übersichtlich» gewesen sein, wie es zumindest Zarrilli in dem folgenden Zitat darstellt. Es handelt sich dabei um die ersten Zeilen seines Artikels „Demystifying Kathakali“, die sich in demselben Wortlaut auch im *Kathakali Complex* wiederfinden. Sie lesen sich wie folgt:

„Prior to 1970 the most readily available literature in English about *Kathakali* dance-drama consisted of two sources: K. Bharata Iyer's *Kathakali*, and Eugenio Barba's article, "The Kathakali Theatre," in *The Drama Review*. For the theatre practitioner, interested in exploring new sources for experimentation or stimulation (and not intent upon a career in the local South Asian Studies Library), such sources provided the only materials immediately at hand about this form of theatre. In addition to these sources, the publication of Grotowski's *Towards a Poor Theatre* in 1968 (with the reference to Kathakali), the United States and European tours of major Kathakali troupes in 1967, 1970, and 1973, and the accompanying 'journalistic onslaught', produced by cumulative effect a 'mystique' which has become associated with Kathakali".¹¹²

Demnach habe es vor 1970 kaum englischsprachige Literatur gegeben, die dem interessierten Theatermacher unmittelbar zur Verfügung gestanden hätte: Lediglich Iyers Monografie und Barbas Kathakali-Essay seien problemlos zugänglich gewesen und deshalb auch übermäßig rezipiert worden. Zusammen mit der Veröffentlichung von Grotowskis *Towards a Poor Theatre* sowie den USA- und Europa-Tourneen einiger namhafter Kathakali-Truppen hätten diese Publikationen einen regelrechten «Mythos» erzeugt. – Doch so viel sei vorweggenommen: Der Kathakali-Mythos kam nicht erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und durch die von Zarrilli hier erwähnten Schriften auf. Vielmehr war die Mystifizierung ein Phänomen, das quasi sämtliche «fremde» Theaterformen betraf, mit denen «der Westen» im 20. Jahrhundert konfrontiert war, wie Kapitel 3.2.1 ausführlich darlegen wird.

Auf Grundlage der Werke von Iyer und Barba wird weiters aber vor allem versucht, dem Kathakali-Mythos selbst auf den Grund zu gehen und nachzuzeichnen, welche Gestalt er in den besagten Schriften annahm (siehe Kap. 3.2.2 und 3.2.3). Ferner wird untersucht, ob und inwiefern spätere «Zeug*innen» des Kathakali dem Mythos nachgeeifert beziehungsweise ihn in ihr eigenes «Wissen» integriert haben – oder eben nicht. Denn es zeigt sich: Die «produktive Rezeption» (also der durch die Rezeption eines Werkes in Gang gesetzte Prozess zur Erschaffung eines neuen, eigenständigen Werkes) äußerte sich auf vielfältige Art und Weise.¹¹³

Ungeachtet dessen, ob die Rezipient*innen ihre Erfahrungen mit dem Kathakali dabei «direkt» vor Ort oder «indirekt» (etwa durch Auftritte im Westen oder durch Hinweise in der einschlägigen Literatur) gemacht haben – in die typischen «Fallen» wie Mystifizierung, Romantisierung, Vereinfachung etc. konnte quasi jede*r tapen (siehe Kap. 3.2.4).

¹¹² Zarrilli, Phillip (1977): „Demystifying Kathakali“, in: *Sangeet Natak*, S. 48-59, hier S. 48.

¹¹³ Zum Begriff der «produktiven Rezeption» siehe zum Beispiel Fischer-Lichte, Erika (1999): *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen [u.a.]: Francke, S. 9ff.

3.2.1 Die frühen «Entdecker*innen» asiatischer Theaterformen: Artaud & Co.

Die Faszination für «fremde» Theaterformen hat eine lange Geschichte: Praktiken, die in dieser Hinsicht gemeinhin als «(inter-)kultureller Austausch» bezeichnet werden, lassen sich bis in die Antike oder die japanische Nara-Zeit (646-794) zurückverfolgen.¹¹⁴

Da performatives Wissen aber in erster Linie *im Körper* der Darstellenden angesiedelt ist und über Jahrhunderte hinweg bloß über denselben weitergegeben wurde – beziehungsweise „mündlich und körperlich [Übers. V. Z.]“¹¹⁵ –, gingen „ganz[e] Schau- und Spieltraditionen“¹¹⁶ verloren. Wie der Schweizer Professor für Theaterwissenschaft Stefan Hulfeld in seiner Habilitationsschrift aus dem Jahr 2006 ausführlich darlegt, setzte eine gewisse «Konservierungsmentalität» nämlich erst relativ spät ein, und zwar im 16. Jahrhundert. In dieser Zeit „entwickelten sich der «Tourismus», das Berufstheater als Reiseunternehmen und die Ansätze zu Theatergeschichtsschreibung“¹¹⁷ quasi parallel, was Hulfeld anhand des Austauschs verdeutlicht, der damals zwischen italienischen und französischen Komödianten stattfand.¹¹⁸ – Allein dieser kurze Exkurs in die Sekundärliteratur zeigt jedoch: Bei dem Bedürfnis, «sinnliche» Erlebnisse für die Nachwelt festzuhalten, handelte es sich von Anfang an um ein westliches Phänomen. Dieses gewann in den folgenden Jahrhunderten noch weiter an Bedeutung (etwa durch die Entwicklung des Massentourismus), profitierte von dem zunehmenden Einsatz audiovisueller Medien und erlangte seinen Höhepunkt während der europäischen Avantgarde. Letztere richtete sich wiederum vor allem „gegen das literarische, psychologische Illusionstheater“, ¹¹⁹ das bis dahin auf den Bühnen Europas vorgeherrscht hatte, und wandte den Blick mit Vorliebe gen Osten.

Die maltesische Theaterwissenschaftlerin Vicki Ann Cremona, die das Vorwort zu Nicola Savarese knapp 600 Seiten starker Monografie *Eurasian Theatre* (2010) verfasst hat,¹²⁰ betont

¹¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, S. 9.

¹¹⁵ Cremona, Vicki Ann (2010): „Preface“, in: Nicola Savarese, *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*, aus dem Ital. v. Richard Fowler, Holstebro [u.a.]: Icarus, S. 8-11, hier S. 8. Cremona betont in diesem Zusammenhang auch die hohe Alphabetenquote unter den Darstellern (vgl. ebd.).

¹¹⁶ Hulfeld, Stefan (2007): *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich: Chronos, S. 9.

¹¹⁷ Ebd., S. 18.

¹¹⁸ Hulfeld macht allerdings auch deutlich, dass die anfängliche «Mobilität» reisender Darsteller „mehr aus wirtschaftlichen Zwängen denn aus freier Entscheidung resultierte“ (ebd., S. 21).

¹¹⁹ Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, S. 13.

¹²⁰ Nicola Savarese war langjähriger, wissenschaftlicher Mitarbeiter von Eugenio Barba *International School of Theatre Anthropology (ISTA)*. Seine Monografie kann deshalb als Fortschreibung jener Gedanken gelten, die Barba bereits im Jahr 1988 unter demselben Titel formuliert hat (vgl. Barba, Eugenio (1988b): „Eurasian Theatre“, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 32(3), S. 126-130).

gleich zu Beginn desselben, dass dieses Interesse an «fremden» Kulturtechniken zumeist mit einem Interesse für das «Exotische» einherging.¹²¹ Oder, wie bereits anfänglich formuliert: Viele «fremde» Theaterformen, mit denen «der Westen» im 20. Jahrhundert in Kontakt kam, waren unmittelbar nach ihrem Bekanntwerden der Exotisierung, Mystifizierung etc. ausgesetzt. Allerdings „[könne] der *moderne* Leser [...] eine breite Palette an Informationen [finden], was den Austausch und die Interaktion zwischen [Übers. V. Z.]“¹²² Ost und West betreffe, so Cremona weiter in ihren einleitenden Worten. Sowohl aus ihren als auch aus den Ausführungen von Savarese, Hulfeld und einigen anderen geht dabei hervor, welche wichtige Rolle Reiseberichte in diesem Zusammenhang seit jeher spielten. – An dieser Stelle deshalb der Hinweis, dass der westliche Kontakt nach Indien zum Beispiel gut dokumentiert ist in dem Tagebuch, das Álvaro Velho (o. A.) 1498 auf der Expedition von Vasco da Gama (1460er–1524) verfasste.¹²³ – Und auch im Hinblick auf etwaige frühe Begegnungen und Erfahrungen mit dem Kathakali sind Reiseberichte anscheinend interessant, wie die folgenden Analysen zeigen.

Einer der ersten Schritte, «fremde» Theaterformen überhaupt einem breiteren internationalen Publikum zugänglich zu machen, besteht jedoch häufig in der Übersetzung jener theoretischer Werke, die ihnen zugrunde liegen. Insofern kommt zuerst einmal Ananda Coomaraswamy eine tragende Rolle zu,¹²⁴ denn er übersetzte das Werk *Abhinaya Darpaṇa* (siehe Kap. 2.2) bereits im Jahr 1917 ins Englische. Der Titel: *The Mirror of Gesture*. Aus der Einleitung desselben geht hervor, dass eine «komplette» und «adäquate» Übersetzung des *Nāṭyaśāstra* – zumindest zur damaligen Zeit – anscheinend noch nicht vorhanden war.¹²⁵ Coomaraswamys «Version» des wesentlich kürzeren *Abhinaya Darpaṇa* könne deshalb „als eine Einleitung in die Indische Methode [Übers. V. Z.]“¹²⁶ dienen. Gleichzeitig komme er mit seiner Übersetzung des Werkes

¹²¹ Vgl. Cremona, „Preface“, S. 8.

¹²² Ebd., S. 9, [Herv. V. Z.].

¹²³ Vgl. *Deutsches Historisches Museum* (o. A.): „1. Prolog. ‚Wir kommen, Christen und Gewürze zu suchen‘“, <https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/neue-welten/prolog.html>, Zugriff 13.04.2025.

¹²⁴ Ananda Coomaraswamy war ein bekannter Kunsthistoriker. Geboren in Colombo (Sri Lanka), brachte ihn die Mutter nach dem frühen Tod des Vaters nach England, wo er zuerst das Wycliffe College und anschließend die Universität London besuchte. Diese schloss er im Jahr 1900 mit einem Doktorat in Geologie ab. Kurz darauf wurde er zum Leiter der mineralogischen Ausgrabungen in Ceylon bestimmt. Während er dieses Amt innehatte, verlagerte sich sein Interesse von der Geologie hin zur indischen Kunst. Letzterer sollte er sich bis zu seinem Lebensende widmen (vgl. Humphreys, Christmas et al. (1977): „Ananda K. Coomaraswamy“, in: *Journal of the Sri Lanka Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. 23, S. 2-7, hier S. 2f.).

¹²⁵ Eine erste englischsprachige Übersetzung des *Nāṭyaśāstra* legte Manomohan Ghosh (o. A.) im Jahr 1950 vor; siehe Ghosh, Manomohan (1950) (Hg.): *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal.

¹²⁶ Coomaraswamy, Ananda/Duggirala, Gopala K. (2003): *The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara*, Neu Delhi: Munshiram Manoharlal, S. 1.

einer Bitte von Gordon Craig nach, der sich ein paar Jahre zuvor „mehr detaillierte Informationen [Übers. V. Z.]“¹²⁷ zu dem Thema gewünscht habe.¹²⁸

Die gedanklichen Konstrukte von Gordon Craig sind in der Chronologie tatsächlich noch vor dem Erscheinen des *Mirror of Gesture* anzusiedeln. Craig, der sich selbst laut Rustom Bharucha „als einen wahren Liebhaber des Ostens [bezeichnete; Übers. V. Z.]“, ¹²⁹ fantasierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts von einem Theater, das auf den Körper des Schauspielers verzichtete und stattdessen eine *Übermarionette* auftreten ließ. – Immerhin sei der menschliche Körper anfällig für Fehler, für plötzliche Emotionen und Egoismus und gehöre deshalb nicht auf die Bühne. – Seine diesbezügliche Überlegungen wurden erstmals im Jahr 1908 unter dem Titel „The Actor and the Über-Marionette“ in der Zeitschrift *The Mask* veröffentlicht, deren Herausgeber er selbst war. Einige Jahre später (1913) erschien in derselben Zeitschrift ein Artikel von Ananda Coomaraswamy, in dem dieser Craigs Ansichten zum menschlichen Körper in Frage stellte. Hier zitiert nach Bharucha heißt es dort:

„Had Mr. Craig studied the Indian actors, and not merely those of modern theatre, he might not have thought it so necessary to reject the bodies of men and women as the material of dramatic art. ... The movements of the Indian actor are not accidentally swayed by his personal emotion; he is too perfectly trained for that. His body is, if you will, an automaton: while he is acting, there is nothing natural ... that is to say accidental or inartistic. The movement of a single finger, the elevation of an eyebrow, the direction of a glance ... all these are determined in the books of technical instruction“.¹³⁰

Demnach seien indische Darsteller viel zu gut trainiert, als dass ihnen Fehler unterlaufen oder sie von ihren persönlichen Emotionen beeinflusst werden könnten. – Coomaraswamy spricht in diesem Zusammenhang von einem «Automaton». Ob er bei der Verwendung des Begriffs an Homer und dessen *Ilias* gedacht hat (in der bereits vielerlei Anmerkungen zu «künstlichen» Maschinen zu finden sind) oder aber an spätere Interpretationen, ist nicht bekannt. Der Gebrauch solcher Wörter wie «Automat» oder «automatisch» scheint jedoch im Hinblick auf den indischen Darsteller und sein Training durchaus angebracht. Auch Zarrilli benutzt den Ausdruck in folgendem Zitat, in dem es um die «Gesten-Codes» der Darsteller geht:

¹²⁷ Coomaraswamy/Duggirala, *The Mirror of Gesture*, S. 1.

¹²⁸ Tatsächlich beginnt die Einleitung des *Mirror of Gesture* mit einem langen Brief von Craig, aus dem seine Bewunderung für Indien und alles, was damit zu tun hat, deutlich hervorgeht (vgl. ebd.).

¹²⁹ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 6.

¹³⁰ Coomaraswamy, Ananda (1913): „Notes on Indian Dramatic Technique“, in: *The Mask*, Vol. 6(2), S. 109-128; hier zitiert nach ebd., S. 4f.

„Broken down into its most basic component parts, the Kathakali actor's training exercises are little more than muscle movements (moving the eyes in nine different directions etc.) which in and of themselves have no meaning, especially for the young neophyte undergoing the agony of early morning exercises. Yet the meticulous and painstaking years of embedding the physically scored codes into the young actor's body eventually produces a mature actor whose body automatically transmits the gestural code of psychological states“.¹³¹

Zarrilli verwendet den Begriff «automatisch» also in ähnlicher Weise wie Coomaraswamy, nämlich um zu zeigen, dass der *Körper* des Darstellers die «Gesten-Codes» seiner «Tradition» – ab einem gewissen Zeitpunkt in der Ausbildung beziehungsweise im Training – wie *von selbst* produziere. Dieses Stadium in der Entwicklung des Darstellers, in dem Letzterer zunehmend «frei» werde, bezeichnet Zarrilli als «mature» oder «adult» [dtsch. *erwachsen/reif/mündig*] und liefert somit quasi eine neutrale Alternative zu Barbas «actor-priest» (siehe Kap. 3.3.1).

Doch zurück zu Craig: Laut Bharucha habe Coomaraswamys Meinung, wonach ein Darsteller durchaus mit derselben «Rigorosität» funktionieren könne wie eine Marionette, Craig dazu veranlasst, seine Schauspieltheorie zu überdenken – allerdings bloß mit dem Ergebnis, dass er indische Theaterformen danach noch stärker «mythologisiert» habe als zuvor.¹³² Selbst wenn sich Craig scheinbar für fähig hielt, die «Geheimnisse» des Ostens zu verstehen,¹³³ blieben ihm schließlich viele Aspekte verschlossen: Denn nicht nur war die Kultur, für die er sich interessierte, nicht seine eigene; Indien sollte ihm sein Leben lang auch „geografisch (und kulturell) fern [bleiben; Übers. V. Z.]“.¹³⁴ Er bezog sein gesamtes «Wissen» fast ausschließlich aus Texten und Kommentaren und war sich dieses Mankos fraglos bewusst. Folgt man Bharuchas Argumentation, war es allerdings genau diese Distanz zu seinem Untersuchungsgegenstand, die Craig für kulturelle Unterschiede sensibilisierte – und im Gegensatz zu vielen anderen Theatermachern und -wissenschaftlern «respektierte» er diese. Seine Faszination für das indische Theater grenzte dabei jedoch schon fast an Fanatismus.¹³⁵

„[E]iner der inspiriertesten Mythologisierer des ‚orientalischen Theaters‘ [Übers. V. Z.]“¹³⁶ war auch Antonin Artaud, wobei das Adjektiv «inspiriert» hier insofern als pejorativ verstanden

¹³¹ Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 103.

¹³² Vgl. Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 5.

¹³³ Vgl. ebd., S. 6.

¹³⁴ Ebd., S. 8.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 7. Die Tatsache, dass Indien für ihn geografisch unerreichbar blieb, bedeutet nicht, dass Craig überhaupt keinen Kontakt zu «fremden» Theaterformen hatte. Ein Artikel aus dem Jahr 2000 belegt sehr detailliert, wie Craig um die Jahrhundertwende eine Performance der Truppe rund um den japanischen Schauspieler Kawakami Otojirō (1864–1911) gesehen haben muss – wahrscheinlich im Buckingham Palace und in Anwesenheit von Queen Victoria (vgl. Lee, Sang-Kyong (2000): „Edward Gordon Craig and Japanese Theatre“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 17(2), S. 215-235, hier S. 217).

¹³⁶ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 3.

werden kann, als dass Bharucha dessen Schriften und Werken unterstellt, zu den „verführerischsten Fiktionen [Übers. V. Z.]“¹³⁷ zu gehören, die jemals verfasst wurden: Weder seien sie „historische Berichte noch systematische Beschreibungen [Übers. V. Z.]“¹³⁸ seiner Erlebnisse, sondern lediglich „Visionen eines ‚unmöglichen Theaters‘ [Übers. V. Z.]“.¹³⁹ Ähnlich wie Craig machte Artaud bloß «zusammenhangslose» Erfahrungen mit «fremden» Theaterformen – allerdings nicht mit indischen. So sah er im Rahmen der *Pariser Kolonialausstellung* (1931) eine Reihe balinesischer Tänze, die ihn unmittelbar dazu veranlassten, einen Essay zu diesem Thema zu verfassen. Dieser wurde noch im Oktober desselben Jahres in der Zeitschrift *Nouvelle Revue Française* veröffentlicht und einige Jahre später in seinem Standardwerk *Le Théâtre et son double* (1938) abgedruckt. Wie prägend Artauds Begegnung mit den balinesischen Tänzern dabei für ihn gewesen sein muss, bezeugt die Tatsache, dass er in seinen späteren Schriften immer wieder darauf zurückkommt.¹⁴⁰

Laut Bharucha sei es Artaud jedoch nie um das balinesische Theater als solches gegangen (geschweige denn darum, es in seinen historischen Kontext einzubetten), sondern vor allem um das «orientalische Theater» – wobei es sich genau bei diesem Begriff wahrscheinlich um „das unglücklichste Überbleibsel aus Artauds Vermächtnis [Übers. V. Z.]“¹⁴¹ handele. Und weiter:

„Like so many Western categories that ultimately simplify activities and modes of thought in the East, it evens out all the distinctive characteristics of varied and complex arts such as *kabuki*, *nō*, *wayang kulit*, *baris*, *kathakali* and *chhau*. Divested of their individuality, these performance traditions of the East become mere presences in an amorphous system“.¹⁴²

Objektiviert und vereinfacht ist Bharucha also der Meinung, dass das «orientalische Theater» bei Artaud zu einem «System» ohne feste Ordnung verkomme, indem es die einzelnen Künste um ihre individuellen Eigenheiten bringe – eine Ansicht, der man durchaus beipflichten kann. Seine Existenz verdankt es dabei Artauds Suche nach „einer neuen körperlichen Sprache“.¹⁴³ Diese Sprache, „die auf Zeichen und nicht mehr auf Wörtern beruht“,¹⁴⁴ meinte er in den balinesischen Tänzen gefunden zu haben; genauso, wie er seine Theorien zur «Angst» etc. in

¹³⁷ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 3.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. Savarese, *Eurasian Theatre*, S. 515.

¹⁴¹ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 3.

¹⁴² Ebd., [Herv. im Text].

¹⁴³ Artaud, Antonin (1969): *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin*, aus dem Franz. v. Gerd Henniger, Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 58.

¹⁴⁴ Ebd.

ihnen bestätigt sah. Eines der wichtigsten Zitate aus seinem Essay ist in diesem Zusammenhang vielleicht das Folgende (aus der ersten deutschsprachigen Ausgabe von *Le Théâtre et son double*), da es mehrere der bereits genannten Begriffe miteinander verbindet:

„Diesen geistigen Zeichen wohnt ein präziser Sinn inne, der uns nur noch intuitiv, doch so heftig beeindruckt, daß sich jede Übersetzung in eine diskursive, logische Sprache als unnütz erweist. Und für Liebhaber des Realismus um jeden Preis, [...], bleibt das eminent realistische Spiel des Doubles, das angesichts der Erscheinungen aus dem Jenseits außer Fassung gerät. Dieses Zittern, dieses kindliche Gekreis, dieser Absatz, der im Takt auf den Boden stößt und dabei dem Automatismus des entfesselten Unterbewußten selber folgt, dieses Double, das sich in einem gegebenen Augenblick hinter seiner eigenen Realität versteckt: hier haben wir eine Beschreibung der Angst, die allen Spielraum offenläßt und die zeigt, daß die Orientalen im Menschlichen wie im Übermenschlichen uns in Sachen Realität Zensuren erteilen können“.¹⁴⁵

Artaud mystifizierte das «orientalische Theater» also nicht nur, indem er etwa im Hinblick auf das Bühnengeschehen von «Erscheinungen aus dem Jenseits» sprach, er spielte ferner mit dem Begriff der «Realität»: Den «Liebhaber des Realismus» erwarte schließlich auch dort ein solcher – bloß *eine andere Art* von «Realismus»; einer, der tiefer gehe; einer, der an den innersten, verborgensten «Ängsten», «Sehnsüchten», «Träumen» etc. der Menschen rüttle und «den Orientalen» diesbezüglich eine Überlegenheit gegenüber «den Westlern» einbringe.¹⁴⁶ Ungeachtet dieser «Überlegenheit», die Artaud «dem Osten» zusprach, wird laut vielen internationalen Theaterwissenschaftler*innen bei der Rezeption seiner Schriften deutlich, dass er nicht wirklich mit seinem Untersuchungsgegenstand vertraut war. Auch Savarese, der sich Artauds Schaffen in seiner Monografie ausführlich widmet, verweist auf diesen Umstand. Passenderweise wählt er seine Worte ebenfalls im Rückgriff auf Rustom Bharucha, genauer gesagt, auf einen frühen Artikel aus dem Jahr 1978.¹⁴⁷ Dem Titel entsprechend geht es darin um den Eklektizismus, also die „Zusammenführung, Auswahl, Mischung unterschiedlicher Ideen, Stile, Stilelemente o. Ä.“,¹⁴⁸ durch den sich Artauds Werk auszeichne – oder eben nicht.

¹⁴⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 58f. Auffällig ist an diesem Zitat, dass Artaud ebenfalls von einem «Automatismus» spricht. Im Gegensatz zu Coomaraswamy, der den Begriff auf den Körper des Darstellers angewendet hatte, bezieht Artaud ihn allerdings auf das «Unterbewusstsein»: Dieses würde im Kontakt mit dem «orientalischen Theater» schließlich «entfesselt» und würde sowohl den Darsteller als auch das Publikum (beziehungsweise sein «Double») anfällig machen für unvorhersehbare Reaktionen.

¹⁴⁶ Artaud vertiefte seine Gedanken zur «eigenen» Sprache des Theaters, zur Realität etc. bereits 1932 in dem heutzutage bekannten Entwurf zum „Theater der Grausamkeit (*Erstes Manifest*)“ (für eine deutsche Version des Textes siehe ebd., S. 95-107).

¹⁴⁷ Der Artikel, auf den Savarese verweist, erschien unter dem Titel „Eclecticism, Oriental Theater and Artaud“ in dem amerikanischen Fachjournal *Theater* (siehe Quellenverzeichnis).

¹⁴⁸ DUDEN (o. A.): „Eklektizismus, der“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Eklektizismus>, Zugriff 10.06.2025.

Wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht, greift Savarese diese Thematik – wohlgemerkt über 30 Jahre später – pointiert wieder auf. Bei ihm klingt das so:

„It can at least be said with certainty that Artaud’s text on Balinese theatre is not an essay written by someone already initiated into the East, nor the view, however enthusiastic, of an ethnographer, nor even, finally, the product of a voracious *eclecticism* (Bharucha 1978). The mythical Orient of the Symbolists and the Surrealists, the myths of Orientalist exoticism, the opinions of ethnographers, which at the time were becoming more focused, are certainly all elements which are present and become combined in Artaud’s vision, but none of them can explain one essential fact: the Balinese performance which the organizers, publicists, critics and visitors to the exhibition thought of as *dance* was considered by Artaud to be *theatre*, the theatre he had sought for and dreamed of, and, at the same time, *possible theatre*. This is a fact that must be reckoned with“.¹⁴⁹

Abgesehen davon, dass Savarese den semantisch vorbelasteten Ausdruck «to be initiated» [dtsch. *eingeweiht sein*] verwendet (siehe Kap. 3.2.2 und Kap. 3.3.1), wird also erneut deutlich, dass in der internationalen Theaterwissenschaft gemeinhin die Ansicht vorherrscht, Artauds «Visionen» hätten nur wenig mit der eigentlichen «Realität» des Theaters zu tun und seien gänzlich unpraktikabel – auch wenn Artaud selbst davon überzeugt war, dass sie umsetzbar seien und vor allem ein «mögliches Theater» darstellten. Ein etwaiger «unersättlicher» Eklektizismus spielt insofern keine Rolle: Da seine Ideen häufig schlichtweg als «unmögliche» Konstrukte abgetan werden, gelten sie nämlich weder als gut recherchiert, noch als ethnografisch wertvolles Material – geschweige denn als mögliche (interkulturelle) «Arbeitsweise» oder (Theater-)«Form».

„[A] real voyage *down there*“,¹⁵⁰ wie Savarese es ausdrückt, hätte Artaud vielleicht gutgetan. Ob eine Reise nach Bali allerdings etwas an seiner Einstellung zur Rolle der «Grausamkeit» im «orientalischen Theater» geändert hätte, sei dahingestellt. Zu seiner Verteidigung lässt sich aber anmerken, dass viele Daheimgebliebene, die ihre Erfahrungen mit «fremden» Theaterformen «im Westen» machten, laut Savarese, zum Fantasieren neigten, und zwar weil ihnen die „kulturellen und sozialen Kontexte [Übers. V. Z.]“¹⁵¹ – und somit sämtliche «rationale» Erklärungen – fehlten. Heißt das nun aber im Umkehrschluss, dass Theaterinteressierte, die die Möglichkeit bekamen nach Indien (oder anderswohin) zu reisen, weniger dazu neigten?

Die Antwort ist ganz klar: nein. Der Schweizer Künstlerin und Wissenschaftlerin Alice Boner gelang es zum Beispiel bereits vor Artauds Besuch bei der *Pariser Kolonialausstellung* –

¹⁴⁹ Savarese, *Eurasian Theatre*, S. 517, [Herv. im Text].

¹⁵⁰ Ebd., S. 450, [Herv. im Text].

¹⁵¹ Ebd.

genauer 1930 – eine ausgiebige Reise durch Indien zu machen. Als Tochter „einer wohlhabenden und gut vernetzten Familie“¹⁵² hatte sie keine finanziellen Probleme, förderte als Mäzenin die Arbeit verschiedener internationaler Künstler und lernte so den indischen Tänzer Uday Shankar (1900–1977) (siehe Abbildung 1) kennen. Die Reise, die Boner mit ihm gemeinsam unternahm, faszinierte sie so sehr, dass sie sich 1936 gänzlich in Varanasi niederließ, wo sie bis zu ihrer Rückkehr in die Schweiz (1978) lebte und arbeitete.¹⁵³

Aus ihrem Interesse für die indischen Künste und Kulturen entstanden im Laufe der Zeit verschiedene theoretische Auseinandersetzungen; so auch ein Artikel, der bereits im Jahr 1935 unter dem Titel „Kathakali“ im *Journal of the Indian Society of Oriental Art* erschien – wohlgemerkt auf Englisch. Die Annahme liegt jedoch nahe, dass er späteren Theatermachern und -interessierten nicht so leicht zugänglich war, wie etwa Barbas Kathakali-Essay, denn in der wissenschaftlichen Sekundärliteratur bleibt er häufig (genauso wie seine Verfasserin) eine Randbemerkung.¹⁵⁴ Ein paar anerkennende Worte lassen sich allerdings im Vorwort von Iyers Monografie für Boner finden: Dort dankt er ihr für die «Vorschläge» zu seiner Arbeit und dafür, dass er Auszüge aus ihren Schriften nutzen durfte.¹⁵⁵ – Boners Werke und somit auch ihr «Wissen» haben spätere Akteure und deren Publikationen also offensichtlich beeinflusst.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist dies vor allem interessant, weil es die Mystifizierung des Kathakali einschließt: Begriffe wie «magic» oder «transformation» lassen sich demnach schon in ihren Ausführungen finden.¹⁵⁶ Und das, *obwohl* sie – anders als Artaud und Co. – die Tanztheaterform in ihrem «kulturellen und sozialen» Zusammenhang erleben konnte (um bei Savarese Wortwahl zu bleiben). «Ansatzweise» muss man wohl ergänzen; denn Boner studierte ebenfalls am Kalamandalam. Und *obwohl* sie anscheinend gute Kontakte zu dessen Gründervätern Vallathol und Manakkulam Mukunda Raja (1891–1971) pflegte (was ihr mit Sicherheit hilfreiche Informationen für ihre Arbeiten lieferte),¹⁵⁷ handelt es sich bei dem

¹⁵² Kuratli, Andrea (2018): *Handbuch : Archiv Alice Boner*, Museum Rietberg Zürich (Hg.), S. 4.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 4f. Im Jahr 1974 wurde ihr außerdem der *Padma Bhūṣaṇa* verliehen, „der dritthöchste zivile Orden“ (ebd., S. 5) – auch Lotusorden genannt.

¹⁵⁴ Auch in Savarese Monografie bleibt Boner im wahrsten Sinne des Wortes eine Randnotiz: Ihr Name taucht zwar im Index auf, im Haupttext bleibt sie aber die finanzielle Unterstützerin von Uday Shankar (vgl. Savarese, *Eurasian Theatre*, S. 480).

¹⁵⁵ Vgl. Iyer, *Kathakali*, S. XIf.

¹⁵⁶ Vgl. Boner, Alice (1935): „Kathakali“, in: *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, Vol. 3(1), S. 61-74, hier S. 63f.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 68. Davon, dass Alice Boner gute Kontakte zum Personal des Kalamandalam pflegte, zeugen unter anderem solche privaten Anekdoten, wie die von einem Besuch bei Kunju Kurup (1881–1970), einem bekannten Kathakali-Darsteller, der sich aufgrund seiner «Armut» lange Zeit nicht getraut habe, sie in sein Haus einzuladen (vgl. ebd., S. 71).

Kalamandalam-Stil eben bloß um *eine* der drei heutigen Arten des Lehrens/Lernens, wie sie Zarrilli beschrieben hat (siehe Kap. 3.1). Dies sollte bei der Rezeption ihrer Ausführungen stets bedacht werden.

Boners direktes Erleben des Kathakali «vor Ort» hinderte sie also nicht daran, die Theaterform zu mystifizieren. Den Beginn einer Vorstellung – oder vielmehr den vorbereitenden Prozess der Darsteller – beschreibt sie zum Beispiel mit folgenden Worten:

„The whole procedure is like a mystic rite, with hours of silent concentration, during which the body is transformed and the mind detached from the ordinary day. [...] The further the dressing proceeds, the more their new character takes possession of them“.¹⁵⁸

Die Äußerungen, zu denen sich Boner hier hinreißen lässt, stehen jenen «mystischen» Darstellungen von Iyer, Barba und anderen in nichts nach. Im Gegenteil: Sie belegen, dass der Kathakali-Mythos wesentlich älter ist, als es vielleicht auf den ersten Blick scheint. Wie weit der Mythos tatsächlich zurückreicht, wird diese Arbeit nicht untersuchen können. Auch wird sie Boners Artikel nicht ausführlicher diskutieren können, obwohl er durchaus ein eigenes Kapitel wert wäre. Was allerdings Erwähnung finden soll, ist die Tatsache, dass die Neigung zur Mystifizierung zumindest in der Familie blieb.

Georgette Boner, die unter anderem Schauspielunterricht bei Max Reinhardt (1873–1943) nahm und vor allem durch die Zusammenarbeit mit Michael Tschechow (1891–1955) bekannt war, folgte ihrer Schwester Alice im Jahr 1938 ans Kalamandalam und verfasste über ihre Erlebnisse später ebenfalls mehrere Abhandlungen. Die, um die es hier kurz gehen soll, erschien im Jahr 1954 unter dem Titel „Kathakali : ein südindisches Theater“ – augenscheinlich auf Deutsch und deshalb wahrscheinlich wenig interessant für den damaligen internationalen Diskurs.¹⁵⁹ Im Hinblick auf den Gebrauch der Sprache und auf die damit verbundene Mystifizierung der Form ist sie allerdings sehr wohl von Belang. So schreibt Boner etwa: „Der Schauspieler erscheint auf der Bühne wie ein Wesen von übermenschlichem Maß, wie ein Wesen, das nur als Gast diese Erde betritt. Gestalt und Ausdruck sind gesteigert“.¹⁶⁰ Abgesehen davon, dass ihre Bezeichnung des Darstellers als «Schauspieler» allein schon problematisch ist und zu diskutieren wäre, tappt sie also in dieselben «Fallen» wie ihre Schwester: Sie mystifiziert und

¹⁵⁸ Boner A., „Kathakali“, S. 63.

¹⁵⁹ Vgl. Boner, Georgette (1954): „Kathakali : ein südindisches Theater“, in: *Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde*, Vol. 8(1-4), S. 28-44.

¹⁶⁰ Ebd., S. 32.

romantisiert die Theaterform und ihre Ursprünge – „wenden wir unseren Blick nach Malabar, nach dem schönen, unter Reisfeldern ruhenden Land Kerala“¹⁶¹ – und setzt sich außerdem gleich zu Beginn ausgiebig mit dem Begriff der «Tradition» auseinander.¹⁶² Genau diese Fokussierung auf die «Traditionen» asiatischer Theaterformen wurde später jedoch zu einem der Hauptkritikpunkte der «modernen» Theaterwissenschaft (siehe Kap. 2.1).

Boner spricht in ihrem Artikel allerdings auch ihre «eigene» Tradition an und bringt sie mit dem «Fremden» in Verbindung. Um Letzteres greifbar zu machen, heißt es da etwa, man könne „das Dargebotene, in Anlehnung an unsere mittelalterliche Bühne, als Mysterienspiele bezeichnen“.¹⁶³ Außerdem macht sie den Vorschlag, „die drei *Gunas* mit der Dreiteilung der mittelalterlichen Mysterienbühne in Himmel, Erde und Hölle zu vergleichen“.¹⁶⁴ Aus heutiger Sicht war Georgette Boner mit diesen Überlegungen früh dran, wird doch in der Kritik – neben der Berücksichtigung der gegenwärtigen soziokulturellen Umstände – häufig gefordert, vielmehr die «eigenen Traditionen» zu erforschen anstatt «fremder»: Nur so könne «Westliches Theater» laut Bharucha schließlich wachsen, sein volles «Potenzial» entfalten und „seine eigenen Quellen der Poesie und Magie [Übers. V. Z.]“¹⁶⁵ entdecken.

Indem Boner gewissermaßen «das Fremde» im «Eigenen» wiederentdeckt, schafft sie es, trotz aller Mystifizierung und Romantisierung, wenn auch nicht unbedingt eine *selbstkritische*, so doch zumindest eine *selbstreflexive* Perspektive gegenüber ihrem Untersuchungsgegenstand einzunehmen. Auch ein Vergleich mit der «Commedia dell’Arte» bleibt demnach nicht aus, ebenso wie die Behauptung, dass es sich beim Kathakali um eine «lebendige» Theaterform handle, die dem Darsteller – gerade aufgrund ihrer strengen «Gesetzmäßigkeiten» – ein hohes Maß an «Freiheit» in der Ausgestaltung seiner Rollen einräume.¹⁶⁶ Der Antagonismus von mystifizierenden und sachlichen Aussagen zeigt sich schließlich in den letzten Zeilen ihres Artikels besonders deutlich. Dort heißt es: „Alles Spiel wird nun Improvisation, im höchsten Sinne, Improvisation, die als Symbol und Gleichnis eine andere, höhere Welt beschwört“.¹⁶⁷

¹⁶¹ Boner G., „Kathakali“, S. 29.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 28f.

¹⁶³ Ebd., S. 29.

¹⁶⁴ Ebd., S. 35, [Herv. V. Z.]. Was Boner im Zusammenhang mit den Kathakali-«Typen» über die *Gunas* schreibt, ist durchaus interessant. Es heißt dort im Wortlaut: „Die Typen der Kathakalibühne werden überdies nach einer Dreiteilung gegliedert. In ihr spiegeln sich die drei Gunas, Grundkräfte, die nach religiöser und philosophischer Auffassung die lebendigen Wesen und den ganzen Kosmos bestimmen“ (ebd.).

¹⁶⁵ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 7.

¹⁶⁶ Vgl. Boner G., „Kathakali“, S. 44.

¹⁶⁷ Ebd. Zum Begriff der «Improvisation» siehe auch die Aussagen von Richard Schechner in Kap. 3.3.2.

Boner, die ihren Artikel selbst als „eine Art Reisebericht aus der Perspektive des Theaters“¹⁶⁸ bezeichnet, verarbeitete ihre Erlebnisse etliche Jahre später auch in einer fiktiven Erzählung über das Kathakali. Diese findet sich unter anderem in ihrer Monografie *Schauspielkunst : Von der theatralischen Sendung und dem Wunder der Verwandlung* (1988).¹⁶⁹ Sie weist ebenfalls zahlreiche mystifizierende und romantisierende Elemente auf.

In den Quellenangaben von Georgette Boners frühem Artikel kommt noch ein weiterer westlicher Name vor, der zwar nicht unbedingt mit der Verbreitung des Mythos, sehr wohl aber mit der Verbreitung des Kathakali-Wissens per se in Verbindung gebracht werden kann: Beryl de Zoete [eig. Beryl Drusilla de Zoete, Anm.].¹⁷⁰ Die gebürtige Engländerin mit niederländischen Wurzeln entstammte einer wohlhabenden «Broker-» [dt. *Börsenmakler-*] Familie, reiste unabhängig durch die Welt, traf neue Menschen, lernte neue Sprachen und verfasste im Laufe ihres Lebens als Ethnologin drei «beispiellose» Werke: *Dance and Drama in Bali* (1938) – in Zusammenarbeit mit Walter Spieß,¹⁷¹ *The Other Mind: A Study of Dance in South India* (1953) und *Dance and Magic Drama in Ceylon* (1957).¹⁷² Iyer widmet auch ihr im Vorwort seiner Monografie wohlgemerkt ein paar Dankesworte: So habe sie sich unter anderem bemüht, die Veröffentlichung seines Werkes zu beschleunigen, und ihn in *The Other Mind* «großzügig» gewürdigt.¹⁷³ Dies belegt erneut, dass zwischen den «frühen Pionier*innen» in der Internationalisierung des Kathakali bereits ein Austausch stattfand, sie ihr «Wissen» miteinander teilten und sich so gegenseitig beeinflussten.

Ein letzter Name, der hier noch ausdrücklich genannt werden soll, ist jener von Ragini Devi [eig. Esther Luella Sherman, Anm.]. Die gebürtige US-Amerikanerin war laut Zarrilli neben einigen anderen, die er in seinem *Kathakali Complex* aufzählt, „vielleicht die wichtigste [Übers. V. Z.]“¹⁷⁴ «Wiederentdeckerin» des indischen Tanzes: Schon kurz nach der Gründung des Kalamandalam, im Jahr 1931, studierte sie dort unter „den besten Lehrern der Institution [Übers. V. Z.]“.¹⁷⁵ Bald darauf tat sich Devi mit – dem damals noch nicht Guru – Gopinath

¹⁶⁸ Boner G., „Kathakali“, S. 29.

¹⁶⁹ Vgl. Boner, Georgette (1988): *Schauspielkunst : Von der theatralischen Sendung und dem Wunder der Verwandlung*, Zürich [u.a.]: Werner Classen.

¹⁷⁰ Vgl. Boner G., „Kathakali“ (Kathakaliliteratur), S. 44.

¹⁷¹ Walter Spieß (1895–1942) war ein deutscher „Musiker, Maler und Lebenskünstler“ (*Walter-Spies-Gesellschaft e.V.* (o. A.): „Walter Spies. Musiker, Maler und Lebenskünstler“, <https://walter-spies.de/>, Zugriff: 27.03.2025). Er wurde erst weit nach seinem Tode und vor allem durch sein Wirken auf Bali bekannt.

¹⁷² Vgl. Landen Odom, Selma (2006): „Travel and Translation in the Dance Writings of Beryl De Zoete“, in: *Dance Research Journal*, Vol. 38(1/2), Summer – Winter, S. 76-86, hier S. 76.

¹⁷³ Vgl. Iyer, *Kathakali*, S. XI.

¹⁷⁴ Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 296.

¹⁷⁵ Ebd.

(1908–1987) (siehe Abbildung 1) zusammen, um ihrem femininen Kathakali-Stil den „virile [dtsh. *potent*, Anm.] masculine style“¹⁷⁶ hinzuzufügen und einige neue Tänze zu entwickeln. Das Unterfangen war erfolgreich: Bis 1934 sollte das Duo ihre Performances in ganz Indien zum Besten gegeben haben.¹⁷⁷ In ihrer Monografie *Dance Dialects of India* (1972) schafft es aber auch Devi nicht, das Kathakali *nicht* zu mystifizieren. So heißt es etwa noch in einer neueren Ausgaben ihres Werkes ähnlich wie bei Georgette Boner: „Like strange beings from another world, Kathakali characters appear out of the night and vanish again into the void when their scenes are ended“.¹⁷⁸ – Devi spricht hier jedoch lediglich von dem «Charakter» (also der Rolle), der wie von einer «anderen Welt» erscheint, während Boner den «Schauspieler» in diesen Prozess einbezieht.

Die Liste „früher Pioniere in der Wiederentdeckung des Indischen Tanzes [Übers. V. Z.]“¹⁷⁹ und anderer asiatischer Kunstformen ließe sich noch um zahlreiche Namen ergänzen, etwa um jene von Louise Lightfoot (1902–1979) und Jan Zeitlin (o. A.).¹⁸⁰ Irgendwo muss diese Arbeit jedoch Grenzen ziehen. – Da unter den «frühen Pionier*innen» augenscheinlich viele Frauen waren, sei an dieser Stelle aber zumindest vermerkt, dass ein akribischeres Gendern in diesem letzten Unterkapitel vielleicht durchaus angebracht gewesen wäre.

Was folgt, ist dennoch ein genauerer Blick in die Werke zweier männlicher «Pioniere», wie sie schließlich auch Zarrilli hervorhebt: K. Bharatha Iyer und Eugenio Barba.

3.2.2 Bunte Bilder und «überirdische» Wesen: Iyers *Kathakali* (1955)

Auch wenn seine Monografie *Kathakali. The Sacred Dance-Drama of Malabar* keinesfalls «die erste» oder gar «die einzige» Publikation war, die das Kathakali mystifizierte, trugen Iyers darin enthaltene Ausführungen doch wesentlich zur Verbreitung des Mythos bei, so zumindest Zarrilli. Grund genug also, sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit näher zu untersuchen, die Entstehungsgeschichte des Werkes zu beleuchten und die Beschaffenheit des Mythos zu ergründen.

¹⁷⁶ Devi, Ragini (¹1972): *Dance Dialects of India*, Neu Delhi: Vikas Publishing, S. 24; hier zitiert nach ebd.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 298.

¹⁷⁸ Devi, Ragini (³2002): *Dance Dialects of India*, Neu Delhi: MOTILAL BANARSIDASS, S. 87.

¹⁷⁹ Zarrilli, *Kathakali Complex*, S. 296.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 299.

In den verfügbaren Quellen sind keine biografischen Details über K. Bharata Iyer dokumentiert. Neben seiner besagten Monografie konnten lediglich eine Handvoll weiterer Schriften ausfindig gemacht werden, die unmittelbar auf ihn zurückzuführen sind. Unter anderem: ein Beitrag in der Zeitschrift *Indian Art and Letters* (1938), der sich auch schon mit dem Kathakali auseinandersetzte,¹⁸¹ die „[F]estschrift“¹⁸² oder Essay-Sammlung *Art and Thought. A Volume in Honour of the late Dr. Ananda K. Coomaraswamy* (1948),¹⁸³ sowie die Monografie *Indian Art. A Short Introduction* (1958). – Dass in dieser Auflistung erneut Coomaraswamys Name auftaucht (siehe Kap. 3.2.1), verwundert dabei nicht, standen Iyer und er doch anscheinend in engem Kontakt. Im Vorwort von Iyers Kathakali-Monografie heißt es diesbezüglich:

„My indebtedness to Dr. Ananda Coomaraswamy for finding time to read through the Ms. and for recording his high appreciation, is indeed great. Had not death claimed him so suddenly this book would have been the richer for an introduction from his incomparable pen“.¹⁸⁴

Auch mit anderen internationalen «Pionier*innen» seiner Zeit war Iyer offensichtlich im Austausch, erwähnt er doch, wie bereits angemerkt, im Vorwort ebenfalls Alice Boner und Beryl de Zoete, während aus dem Literaturverzeichnis seines Werkes hervorgeht, dass die Arbeiten von Georgette Boner, Louise Lightfoot, Emily Gilchrist Hatch (1897–1982) und anderen genauso in seine Ausführungen eingeflossen sind.¹⁸⁵

Im Vorwort schreibt Iyer außerdem, dass das Buch bereits im Oktober 1946 fertig gewesen sei und seitdem bei den Herausgebern gelegen hätte, da diese es nicht für lukrativ genug hielten. Genauer heißt es da:

„This book was completed in October 1946 and was with the publishers ever since. Owing to the phenomenal rise in the cost of production, the publishers felt that it would not be financially prudent to proceed with a publication so purely Indian in character and on a subject so little known at the time“.¹⁸⁶

¹⁸¹ Vgl. Iyer, K. Bharatha (1938): „Kathakali. The Classical Dance-Drama of Malabar“, in: *Indian Art and Letters*, Vol. 12(1), S. 50-60. Die Zeitschrift *Indian Art and Letters* wurde zweimal jährlich von der *India Society* (London) herausgegeben. Bemerkenswert ist, dass sich die Untertitel der beiden Beiträge – die immerhin fast 20 Jahre auseinanderliegen – im Gebrauch der Begriffe «classical» beziehungsweise «sacred» unterscheiden. Es wäre interessant zu untersuchen, weshalb diese semantische Änderung vorgenommen wurde.

¹⁸² Acker, William (1949): Rezension zu K. Bharatha Iyers *Art and Thought, a Volume in Honor of the Late Dr. Ananda K. Coomaraswamy*, in: *The Far Eastern Quarterly*, Vol. 8(3), S. 376-378, hier S. 376, [Herv. im Text].

¹⁸³ Iyer war der Herausgeber dieses Werkes.

¹⁸⁴ Iyer, *Kathakali*, S. XI.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. (Bibliography), S. 135.

¹⁸⁶ Ebd., S. XI.

Schenkt man dieser Aussage Glauben, so ist sie ein Beleg dafür, dass sich die sozioökonomischen Verhältnisse – genauso wie die Haltung zu «rein» indischen Kunstformen – zwischen dem Zeitpunkt der Abgabe beim Verlag (wohlgemerkt vor der Unabhängigkeit) und jenem der tatsächlichen Veröffentlichung des Buches erheblich verändert haben müssen. Investierte das Vereinigte Königreich nach seinem „schnelle[n] Rückzug aus Indien“¹⁸⁷ zunehmend in die Künste seiner ehemaligen Besatzungszone? Eine Frage, die zu weit führt, um ihr hier ausführlicher nachzugehen. Für die folgende Feststellung ist sie aber durchaus interessant: Iyers Werk *Kathakali. The Sacred Dance-Drama of Malabar* wurde vom Verlag Luzac & Co. – London – herausgegeben, der mit Sicherheit erheblich auf das Erscheinungsbild desselben eingewirkt hat.

Die Monografie selbst umfasst knapp 150 Seiten (inklusive Anhängen und Abbildungen) und verfolgt das Ziel, eine «Nahaufnahme» sämtlicher Gesichtspunkte zu liefern, die mit dem Kathakali zusammenhängen. Mit einer wesentlichen Einschränkung:

„The enumeration and description of the various movements and *mudras* of Kathakali are outside the scope of this work for they are best learnt from a teacher and are of little help to the reader“.¹⁸⁸

Wie in Kap. 2.1 bereits erwähnt, gibt es im Sanskrit für «Handgesten» zwei unterschiedliche Bezeichnungen: *mudrās* und *hastas* (siehe Fußnote 32). Während viele internationale Theaterschaffende diese beiden Begriffe synonym verwenden, macht Iyer hier sehr wohl einen Unterschied. Dieser lässt sich vereinfacht so zusammenfassen: Die Gestensprache der Darsteller beruht auf 24 grundlegenden *mudrās* (einhändig und zweihändig), die auch Iyer – samt Zeichnungen – in seiner Monografie anführt.¹⁸⁹ Um die Dimension des Raumes erweitert, also die Bewegung der Hände durch denselben, ihre unterschiedlichen Positionen zueinander etc., ergeben sich jedoch mehrere hundert Kombinationsmöglichkeiten, die vage unter dem Begriff *hastas* laufen. Sie sind abermals in verschiedene Unterkategorien eingeteilt, die sich zum Beispiel an der zugrundeliegenden «Idee», dem inhärenten «Konzept» oder an den Emotionen orientieren, die dargestellt werden sollen.¹⁹⁰ Die Einschränkung, die Iyer vornimmt, bezieht sich also im Wesentlichen auf die Bedeutungen der Handgesten. Ihm gehe es schließlich

¹⁸⁷ Betz, *Epochen der indischen Geschichte bis 1947*.

¹⁸⁸ Iyer, *Kathakali*, S. X, [Herv. im Text].

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 62ff.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 68.

auch viel mehr darum zu zeigen, „how these actually function on the living stage“¹⁹¹ – und dass die indische Schauspielkunst eben mehr sei als „die Erinnerung an eine goldene Vergangenheit [Übers. V. Z.]“.¹⁹² Seine Arbeit, so hofft Iyer, trage außerdem dazu bei, diese «vollendete» Theaterform – wie «entfernt» sie anfänglich auch erscheinen möge – sowohl jenen näherzubringen, die bisher noch nicht mit ihr vertraut waren, als auch denjenigen eine «intensivere» Erfahrung zu ermöglichen, die schon einmal «Zeugen» des Kathakali waren.¹⁹³

Zum Aufbau seiner Monografie: Die knapp 150 Seiten gliedern sich in 14 Kapitel (121 Seiten) plus drei Anhänge (einer davon die Reaktion von Alice Boner auf das Stück *Pūtana Mōkṣa*)¹⁹⁴ sowie ein Abbildungsverzeichnis mit 44 Fotografien und Zeichnungen auf 25 Druckseiten.

In den ersten drei Kapiteln fokussiert sich Iyer auf die „geografischen, historischen und intellektuellen Einflüsse, die dabei geholfen [hätten], es [das Kathakali, Anm.] zu formen [Übers. V. Z.]“¹⁹⁵ – wie etwa das „traumähnliche Panorama [Übers. V. Z.]“¹⁹⁶ Keralas, die «Synthese» solcher Hochkulturen wie der dravidischen und der «arischen» (siehe Fußnote 52)¹⁹⁷ oder seine Vorgänger *Kūṭiyāṭṭam*, *Kṛṣṇāṭṭam* und andere.¹⁹⁸

Sein Hang zur Mystifizierung äußert sich jedoch nicht nur in der Verwendung solcher Attribute wie «traumähnlich» und anderen, sondern auch darin, dass Iyer mitunter ganz generelle Aussagen über die Tanztheaterform macht, die sie in einem mystischen Licht erscheinen lassen. Im dritten Kapitel etwa, in dem es um den „psychologischen Hintergrund [Übers. V. Z.]“¹⁹⁹ geht, heißt es gleich am Anfang: „Kathakali is conducted like a ritual and *everything* connected with it is invested with religious significance“.²⁰⁰ – Solche Zuschreibungen stellten für spätere «Zeugen» des Kathakali selbstverständlich eine Art Freifahrtschein dar, um sämtliche Aspekte der Form mit religiöser beziehungsweise spiritueller Bedeutung aufzuladen (siehe Kap. 3.3.1). – Vom Vorhang, der zu Beginn einer Vorstellung von zwei Helfern gehalten und in der Interaktion mit den Tänzern das *Līlā* (also das göttliche Spiel) repräsentieren würde,²⁰¹ über die dargestellten Themen, die verschiedene geologische Zeitalter abdeckten und in denen „teilweise

¹⁹¹ Iyer, *Kathakali*, S. Xf.

¹⁹² Ebd., S. XI.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Vgl. ebd. (Appendix), S. 122f.

¹⁹⁵ Ebd., S. 1.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 4.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 16ff.

¹⁹⁹ Ebd., S. 23.

²⁰⁰ Ebd.; [Herv. V. Z.].

²⁰¹ Vgl. ebd.

mit, teilweise gegen die Götter selbst [Übers. V. Z.]²⁰² gekämpft worden sei, bis hin zum Darsteller, den er als «Eingeweihten» [engl. *initiate*] bezeichnet,²⁰³ – bei Iyer finden sich kaum Aussagen, die nicht auf die religiösen oder mystischen Hintergründe des Kathakali verweisen. So verwundert es denn auch nicht, wenn er weiterhin schreibt: „What is seen on the stage is a world of dreams and they are dreams of our deepest longings“.²⁰⁴ Was wie eine direkte Antwort auf Artauds Suche nach dem *Theater der Grausamkeit* klingt, wird Letzteren allerdings (zumindest in der Form) nicht mehr erreicht haben, denn Artaud verstarb bereits 1948 – sieben Jahre vor der Veröffentlichung von *Kathakali. The Sacred Dance-Drama of Malabar*.

Die Mystifizierung der Tanztheaterform zieht sich augenscheinlich durch Iyers komplette Ausführungen. Und wenn er nicht mystifiziert, dann romantisiert er, malt Bilder mit Wörtern und setzt dabei auch auf den Kontrast zwischen «farbenfroh» und – um einen Gegenbegriff zu formulieren – «unbunt». In diesem Zusammenhang – und damit die Kapitel vier („How the Actor is fashioned“²⁰⁵) und fünf („The Orchestra“²⁰⁶) überspringend – sollen zwei kurze Zitate aus dem sechsten Kapitel als Beleg dienen, von denen das erste de facto eines von Alice Boner ist. Es findet sich in ihrem Artikel „Kathakali“ (1935), wird aber im Folgenden nach Iyer zitiert:

„Attracted by the fire (of the lamp) and the weird call of the drums, grey shapeless crowds draw together and hang in trance-like emotion on the small stage, where colourful events of all the three worlds are unfolded“.²⁰⁷

Zu Beginn einer Vorstellung kämen laut Boner also «graue, formlose Massen» zusammen, um den «farbenfrohen» Ereignissen auf der Bühne zu folgen. Das Grau des Alltags steht somit im direkten Gegensatz zum bunten Treiben auf der Kathakali-Bühne. Später, wenn es um das Ende jener Vorstellung und den anbrechenden neuen Tag geht, greift Iyer genau diese Wortwahl auf. Er schreibt:

²⁰² Iyer, *Kathakali*, S. 24.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 25.

²⁰⁴ Ebd., S. 24.

²⁰⁵ Ebd., S. 28. Dieses Kapitel ist durchaus interessant, da sich Iyer hier unter anderem mit dem «Gurukkula-System» auseinandersetzt. Der Ausdruck «fashioned» ist insofern vielleicht irreführend, da es nicht darum geht, wie der Darsteller «ausgestattet» ist, sondern darum, wie er «geformt» wird.

²⁰⁶ Ebd., S. 32.

²⁰⁷ Boner A., „Kathakali“, S. 68; hier zitiert nach ebd., S. 35. Die Anmerkung «of the lamp» hat bereits Iyer dem Originalzitat hinzugefügt. – Bei den «drei Welten», die hier genannt werden, handelt es sich um die «göttliche», die «dämonische» und die «menschliche» (vgl. Boner A., „Kathakali“, S. 65).

„As the sound waves die down and the lamp flickers, at the conclusion of the final act, which raises us to the climax of emotional fervour, we are taken back into a grey world of prosaic realities, a foretaste of which comes with the quickening light of the morning“.²⁰⁸

Vom emotionalen «Höhepunkt» ist hier die Rede und davon, wie man eben nach Erleben desselben in eine «graue Welt» zurückkehren würde, deren Realitäten plötzlich nüchtern und sachlich – ja gänzlich *fantasielos* – anmuteten.

Äußerst *fantasievoll* fährt Iyer hingegen in den nächsten Kapiteln seiner Monografie mit den Beschreibungen des Kathakali fort. Dabei sind die nächsten sechs Kapitel allesamt mit Begriffen aus dem Sanskrit überschrieben. Sie lauten wie folgt:

- (Kap. 7) *Āhāryābhinaya* (bezeichnet die dekorativen Elemente wie Make-up, Kostüm etc.),
(Kap. 8) *Vācikābhinaya* (gewissermaßen der «Ausdruck» durch Stimme, Wörter etc.),²⁰⁹
(Kap. 9) *Āṅgikābhinaya* (im Prinzip die «Gestensprache», die alle Gliedmaßen einschließt),²¹⁰
(Kap. 10) *Nayanābhinaya* (hier geht es ausschließlich um den «Ausdruck» der Augen),
(Kap. 11) *Rasābhinaya* or Delineation of Moods and Sentiments,²¹¹
(Kap. 12) *Abhinaya*: A General Survey.²¹²

Generalisierende, mystifizierende und romantisierende Aussagen lassen sich auch in diesen Kapiteln (sowie in den beiden letzten) noch zahlreiche finden. Bei aller «Werktreue», die Iyer versucht an den Tag zu legen – er verweist des Öfteren auf Coomaraswamys *Mirror of Gesture* – kulminieren sie mitunter in interessanten Äußerungen über den Darsteller: so sei er beispielsweise nicht nur ein «Eingeweihter», sondern etwa auch „ein *Yogi* [Übers. V. Z.]“.²¹³

²⁰⁸ Iyer, *Kathakali*, S. 40.

²⁰⁹ Iyer nutzt dieses Kapitel um zeigen, wie die verbale Sprache im Kathakali eben genau *nicht* Aufgabe der Darsteller sei, sondern vielmehr die der Sänger. Im Fokus der Darsteller stehe schließlich der Körper, der gänzlich dazu gebraucht werde, „Ideen, Gedanken, Gefühle und Emotionen durch Nachahmung und Tanz [auszudrücken; Übers. V. Z.]“ (ebd., S. 55). Oder, um es mit Iyers Worten noch einmal «gefühlvoll» auszudrücken: „Words are prose, but movement is poetry“ (ebd., S. 56).

²¹⁰ In diesem Kapitel behandelt Iyer, wie bereits erwähnt, die 24 grundlegenden *mudrās* und geht auch auf den Unterschied zwischen *mudrās* und *hastas* ein.

²¹¹ Der Sanskrit-Begriff *rasa* ist bereits bekannt (siehe Fußnote 45). Demzufolge beschäftigt sich Iyer in diesem Kapitel mit den neun Grundemotionen, die in den indischen Künsten «erlebt» werden können.

²¹² *Abhinaya* ist ein übergeordneter Begriff für den künstlerischen «Ausdruck». Laut Zarrilli unterscheidet die indische Schauspieltheorie vier «Typen» von *abhinaya*: *āṅgikābhinaya*, *vācikābhinaya*, *āhāryābhinaya* und *sāttvikābhinaya* (vgl. Zarrilli, *The Kathakali Complex* [Glossary], S. 385). Dass Iyer zumindest drei dieser Begriffe in seinen Kapitelüberschriften aufgreift, verdeutlicht, wie grundlegend diese Konzepte für eine strukturierte Annäherung an das Kathakali sind.

²¹³ Iyer, *Kathakali*, S. 104, [Herv. im Text]. Iyer verweist an dieser Stelle auf die Beobachtungen von Carl Gustav Jung (1875–1961): In seinem Beitrag zur Essay-Sammlung *Art and Thought* spricht Jung schließlich auch von

Nicht besonders «originell», da etwa schon Alice Boner davon Gebrauch machte (siehe Kap. 3.2.1), aber überaus enthusiastisch, spricht Iyer auch von einer «Transformation», die der Darsteller im Prozess der Vorbereitung auf eine Rolle durchlaufe. Im siebten Kapitel (*Āhāryābhinaya*), in dem es um die dekorativen Elemente geht, benutzt er den Ausdruck gleich mehrmals. Zwei Stellen seien hier exemplarisch zitiert. Die erste lautet:

„The extra-ordinary preparations that commence in the green-room, even before the fall of the day, and which continue till the early hours of the morning like a sacred rite; the fantastic assemblage of colorful costumes and jewellery, the resplendent head-gears and the paints, show, with what skill and care an actor is transformed into a *deva*, a fearsome demon, a disgusting gnome, a charming temptress, a graceful golden swan, a great king, the fiery discus of Viṣṇu or an avenging man-lion“.²¹⁴

Zehn Seiten später heißt es:

„The transformation of a human being into a *deva* or *asura* takes hours of patient labour, especially the facial painting. While that is being done, the actor lies flat on his back and sometimes goes to sleep. In the many hours of inactivity that follow, he is consciously or unconsciously storing up emotional tensions which help to transform him into a god or demon. In that seemingly immobility ---a restful interlude--- preparatory to an extraordinary activity, he gathers within himself those very qualities which the outer habiliments and paints seek to envisage. As each costume and ornament is put on, the new personality possesses him more and more. At last, he takes up the sacred head-gear. [...]; he gains a new grandeur and stature and his transformation into a mythological hero is complete“.²¹⁵

Aus den beiden Textstellen geht hervor, dass sich Iyer des Stellenwerts bewusst ist, den die dekorativen Elemente im Prozess der «Verwandlung» einnehmen. Es wird – vor allem im zweiten Zitat – aber auch deutlich, dass diese äußere «Verwandlung» für ihn stets mit einer *inneren* «Transformation» einhergeht: Ab dem Anlegen beziehungsweise Auftragen von Kostüm, Make-up etc. sei der Darsteller folglich „nicht länger er selbst [Übers. V. Z.]“.²¹⁶ Mehr noch: die «neue Persönlichkeit» ergreife zunehmend «Besitz» [engl. *to possess*] von ihm.

Was bei Iyer nach Entrückung, Kontrollverlust und/oder gar Überwältigung klingt, versucht er in den Fußnoten durch ähnliche Beispiele aus dem attischen beziehungsweise chinesischen Theater zu legitimieren.²¹⁷ Im Hinblick auf die veränderte Gangart des Darstellers, die er selbst

den «Wechselbeziehungen» zwischen Yoga und den indischen Künsten. Außerdem lassen sich Begriffe wie «subhuman», «superhuman» und andere bei ihm finden (vgl. Iyer, *Kathakali*, S.104 [Anmerkung 6]).

²¹⁴ Ebd., S. 42f., [Herv. im Text].

²¹⁵ Ebd., S. 52f., [Herv. im Text].

²¹⁶ Ebd., S. 53.

²¹⁷ Vgl. ebd. [Anmerkung 9].

im weiteren Verlauf als «überirdisch» [engl. *super-worldly*] bezeichnet,²¹⁸ verweist er etwa auf das *Nāṭyaśāstra*, beziehungsweise auf die englische Übersetzung von Manomohan Ghosh (siehe Fußnote 125). Weniger «fantasievoll» als bei Iyer wird dort allerdings gesagt:

„Movements and gaits that have been prescribed by the rules for a character which has entered the stage should be maintained by the actor without giving up the (particular) Temperament till he makes an exit“.²¹⁹

Im *Nāṭyaśāstra* wird also viel mehr vom «Temperament» des Darstellers gesprochen als von einer eventuellen «Besessenheit». Das Wort «Temperament» stammt dabei vom Lateinischen *temperamentum* ab, was so viel bedeutet wie „richtiges Verhältnis gemischter Dinge, gehörige Mischung; rechtes Maß“.²²⁰ In diesem Sinne verlässt der Darsteller die Bühne laut *Nāṭyaśāstra* wie er sie betreten hat: unter Einhaltung gewisser «Regeln», die ihm seine Rolle auferlegt und im «rechten Maß» – ein Zustand, der Bewusstsein erfordert und nicht «Besessenheit». Obwohl das *Nāṭyaśāstra* (genauso wie andere «heilige» Schriften zum Theater) durchaus «spirituelle» Passagen enthält, bleibt es nämlich in erster Linie ein «Regelwerk». Es versorgt den Darsteller mit präzisen Beschreibungen und Instruktionen rund um die Themen Mimik, Gestik, Sprache, Musik etc., erklärt denselben aber niemals zu *mehr* als er ist: ein Mensch; während Iyer und Co. fortwährend ein «überirdisches» Wesen aus ihm machen.

Sehr viel mehr Belege dafür, dass Iyer die Tanztheaterform durchweg generalisiert, mystifiziert, romantisiert etc., braucht es nicht. – Die Beispiele beginnen auch sich zu wiederholen: So schreibt er im 13. Kapitel, in dem es um die Bedeutung des Tanzes (beziehungsweise hier konkret um die Fußstellung) geht: „What may seem unnatural, is really the stance of an adept or a *yōgi*, whose activity is dictated by a conscious inner force“.²²¹

Die Bilanz, die er nach knapp 120 Seiten Beschäftigung mit dem Kathakali zieht, steht deshalb – quasi als Unterstützung und Zusammenfassung des Gesagten – für sich und bildet den Abschluss dieses Kapitels. Nur so viel sei vermerkt: „Another European observer“,²²² das ist in diesem Fall Georgette Boner, und entgegen einer eventuell sachlichen Conclusio entscheidet

²¹⁸ Vgl. Iyer, *Kathakali*, S. 53.

²¹⁹ Ghosh, *The Nāṭyaśāstra*; hier zitiert nach ebd. [Anmerkung 10].

²²⁰ DUDEN (o. A.): „Temperament, das“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Temperament>, Zugriff 15.05.2025.

²²¹ Iyer, *Kathakali*, S. 113, [Herv. im Text]. Iyer spricht in diesem Zusammenhang auch von einer gewissen «Balance», die der Darsteller wahren müsse (vgl. ebd.). Dies ist vor allem interessant, da der Ausdruck später in den Theorien Barbas eine wichtige Rolle spielen wird (siehe Kap. 3.3.3.2).

²²² Ebd., S. 121.

sich Iyer hier für einen ausgesprochen affektiven, von persönlicher Leidenschaft getragenen Schluss. Die letzten Zeilen lauten demnach wie folgt:

„Kathakali presents many strange features; it is, [...], a form of dramatic art remote from what many are familiar with, either in the East or in the West or in the rest of India, outside Kerala. And yet, to see it is to be impressed unforgettably, to understand it, is to love it and to be enraptured and conquered by it. Why is that so? Another European observer answers the question. „Kathakali attracts us because of its traditional qualities, because it is a bearer of lost wisdom. It reflects a perception of universal relations which has boundless significance. It appears to us like the realization of a long searched-for dream“.²²³

3.2.3 Barba: ein «Pionier» in der Internationalisierung des Kathakali?

Nicht nur Iyers Monografie, sondern auch Eugenio Barbas Kathakali-Essay aus dem Jahr 1967 trug wesentlich dazu bei, dass sich das «Wissen» über die Tanztheaterform – und vor allem der Kathakali-Mythos – international verbreitete, so viel steht mit Zarrillis Ausführungen fest. Für viele Theaterschaffende gilt der Text dennoch bis heute als «bahnbrechend», «exemplarisch» etc. – und das in erster Linie, weil es sich dabei um die Ausformulierung von Notizen handelt, die Barba während seines Aufenthalts im Kalamandalam 1963 gemacht hat.

Später schrieb er selbst im Hinblick auf seine eventuelle «Pionierstellung» in einer Antwort an Kermit Dunkelberg (unter anderem Gründer des *Pilgrim Theatre* in Massachusetts):

„At the time, in the early sixties, no one had seen classical Asian theatre forms in Europe. Only a handful of people were interested in these, and books about them were almost non-existent. Moreover, kathakali was totally ignored, and no theatre people had ever referred to it as was the case with Balinese theatre [...], Japanese noh [...] or the Peking Opera [...]. When I was suddenly faced with kathakali, I received a double shock: astonishment because it was completely unexpected, and intoxication on seeing it in its own context“.²²⁴

Dass Barba als «einer der ersten» Europäer tatsächlich Feldforschung betrieb, steht außer Frage; dass er die Situation überzeichnet, wenn er schreibt, das Kathakali sei damals in Europa komplett «ignoriert» worden, aber auch. Schließlich ist mittlerweile aus den vorherigen Kapiteln bekannt, dass die Tanztheaterform bereits seit den 1920er/30er Jahren sowohl binnenländisch als auch international wieder mehr Zuspruch bekam und Barba mit seinen damaligen Beschreibungen quasi «den Nerv der Zeit» getroffen hat. – Mit Blick auf die Boner-

²²³ Iyer, *Kathakali*, S. 121.

²²⁴ Barba, Eugenio (2015): *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques*, Holstebro [u.a.]: Icarus, S. 75f.

Schwestern, Beryl de Zoete und andere sei zudem noch einmal daran erinnert, dass Barba eben nicht «der erste» europäische «Theatermensch» war, der sich mit dem Kathakali «in seinem eigenen Kontext» auseinandersetzte.

Die «Strapazen», die er auf sich genommen hat, um Indien hautnah zu erleben, kann man ihm trotzdem zugutehalten: Seinen Traum einer ersten Indienreise erfüllte sich Barba nämlich, indem er auf einem Frachter der norwegischen Handelsmarine anheuerte; das war 1956 – als sein Interesse hauptsächlich noch den Religionen und Philosophien Indiens galt.²²⁵ Seine zweite Reise, die wiederum geprägt war von der Suche nach «Indischem Theater», unternahm Barba indes mit dem Auto und in Begleitung von Judy Jones (seiner zukünftigen Frau).²²⁶ Der Umstand, dass er zum damaligen Zeitpunkt noch gar nicht Autofahren konnte, hätte ihn dabei nicht gestört: „I would learn along the way: there were plenty of deserts to cross“.²²⁷ – Ein Motto, das sich auf sein gesamtes Œuvre anwenden ließe.

Aus dieser zweiten Indienreise ging Barbas viel gepriesener Kathakali-Essay hervor, der – trotz Feldforschung und direktem Erleben – zahlreiche «unwissenschaftliche» (heißt: mystifizierende, vereinfachende etc.) Aussagen enthält. Doch zuerst zur äußeren Form: Die englische Version des Essays umfasst 14 Seiten (inklusive acht Fotografien) und wurde von Simonne Sanzenbach übersetzt und redigiert.²²⁸ Anders als in späteren Fassungen liegt der Text als Fließtext vor, also ohne etwaige Zwischenüberschriften, Tabellen oder Ähnliches.²²⁹ Zudem bemerkenswert: es werden lediglich zwei Quellen konkret genannt, und zwar das Werk *Kathakali Manjari* (1955) von S. K. Nayar (o. A.) und Iyers Monografie.²³⁰ – Wobei der Einfluss dieser und anderer Quellen auf Barbas Ausführungen augenscheinlich größer war, als er selbst «zugibt», was eine genaue Analyse (wie jene von Zarrilli) bestätigt.

Die kurz gehaltene Einleitung des Essays beginnt mit den folgenden Worten: „On the southern coast of India, the three-hundred-year-old Kathakali ritual theatre still flourishes“.²³¹ Barba fängt also unmittelbar damit an zu romantisieren und zu mystifizieren, indem er von Indiens

²²⁵ Vgl. Barba, Eugenio (1999): *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland. Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*, Aberystwyth: Black Mountain Press, S. 75.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 74ff.

²²⁷ Ebd., S. 74.

²²⁸ Eine erste französische Version des Essays war zuvor (1965) unter dem Titel „Le théâtre kathakali“ in der Pariser Zeitschrift *Les Lettres Nouvelles* erschienen.

²²⁹ Die Fassung aus dem Jahr 2015 (enthalten in *The Moon Rises from the Ganges*) ist zum Beispiel deutlich durch Zwischenüberschriften gegliedert.

²³⁰ Vgl. Barba, Eugenio (1967): „The Kathakali Theatre“, in: *The Tulane Drama Review*, Vol. 11(4), S. 37-50, hier S. 48ff.

²³¹ Ebd., S. 37.

Küste und einem «blühenden» Ritualtheater spricht. Gleichzeitig sagt er in der Einleitung aber auch aus, dass sein Studium des Kathakali in erster Linie dem Interesse entsprang, sich selbst mit einer speziellen Technik vertraut zu machen und diese dahingehend zu überprüfen, ob sie sich für das Training europäischer Darsteller «adaptieren» ließe.²³² – Ein Ansatz, den er am Ende seines Essays bereits wieder revidiert. – Unmittelbar danach taucht Barba gänzlich ein in die mystische Welt des Kathakali und erzählt seinen Lesern (sehr detailliert) die bereits bekannte Legende, laut der der *Rāmanāṭṭam* aus dem Streit zweier rivalisierender Fürsten hervorging. Ein paar Zeilen aus seinem Essay im Wortlaut:

„According to the Kali chronogram Grahya Stutirgathai, the gods made important contributions to the Indian theatre. Krishna appeared in Kalikut in 1657. He met a high priest and gave him a peacock feather; to celebrate this extraordinary event, the Krishnattam was created. [...] The Raja of the neighboring state of Kottakara asked the dignitaries of Kalikut to let him have a troupe of the famous Krishnattam. However, the political situation was tense and the Raja was told that such a refined form of art could not possibly be understood and appreciated in his State. Incensed, the Raja asked the gods to wreak a terrible vengeance. The gods answered in a dream in which they taught him a new form of dance-drama: the Kathakali“.²³³

Die Reihenfolge der Ereignisse, die mittlerweile vielfach durch die Sekundärliteratur belegt ist und laut der sich das Kathakali eben erst aus dem *Rāmanāṭṭam* heraus entwickelt hat, interessiert Barba folglich wenig – er erwähnt diesen unmittelbaren Vorgänger nicht einmal. Bei ihm waren es die Götter, die dem Fürsten von *Koṭṭārakkara* (*IAST*) im Traum das Kathakali beibrachten – mehr nicht, aber auch nicht weniger. Es ist nämlich genau die Götterwelt, die im Mittelpunkt von Barbas Version der Legende steht: Er beruft sich demnach auf ein Chronogramm (also auf „[einen] Satz oder [eine] Inschrift [...], in der hervorgehobene Großbuchstaben als Zahlzeichen die Jahreszahl eines geschichtlichen Ereignisses ergeben, auf das sich der Satz bezieht“),²³⁴ das anscheinend mit der Göttin Kali – Göttin der Zerstörung, aber auch gütige Mutter – in Verbindung gebracht werden kann.²³⁵ Das Chronogramm besage, dass Krishna – „eine der populärsten Gottheiten im Hinduismus und [...] ‚Avatara‘ (Herabkunft) des Gottes Vishnu“²³⁶ – im Jahr 1657 in *Kōḷikkōṭ* (*IAST*) erschienen sei und einem hohen

²³² Vgl. Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 37.

²³³ Ebd.

²³⁴ DUDEN (o. A.): „Chronogramm, das“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Chronogramm>, Zugriff 29.04.2025.

²³⁵ Chronogramme lassen sich häufig an sakralen (aber auch an weltlichen) Gebäuden finden, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass Barba hier auf eine Tempelinschrift oder Ähnliches zurückgreift. Recherchen zu „Grahya Stutirgathai“ (Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 37) blieben allerdings ergebnislos: Auch Zarrilli und Co. hinterfragen das Chronogramm anscheinend nicht weiter.

²³⁶ ORF (2014): „Lexikon der Religionen: Krishna“, <https://religion.orf.at/v3/lexikon/stories/2581492/>, Zugriff 11.06.2025.

Priester eine Pfauenfeder – eines seiner Erkennungsmerkmale – überreicht habe. Um dieses Ereignis zu feiern sei der *Kṛṣṇāṭṭam* erfunden worden. Als der Fürst aus *Koṭṭārakkara* schließlich gefragt habe, ob eine *Kṛṣṇāṭṭam*-Truppe bei ihm im Land auftreten könne, sei ihm diese Anfrage verwehrt worden. Aus Zorn wandte er sich schließlich an die Götter.²³⁷

Mit seinen Ausführungen bringt Barba also unmittelbar die hinduistische Götterwelt ins Spiel, für die er nachweislich ein großes Faible hat. Dabei verzichtet er allerdings auf weitere Verweise, die Erklärung der Namen oder Ähnliches und setzt somit ein bestimmtes «Wissen» aufseiten der Rezipienten voraus, was die Religionen und Kulturen Indiens betrifft. Dieses «Wissen» hat er sich jedoch über Jahre hinweg selbst erst angeeignet – zum Beispiel durch die Lektüre solcher Werke wie *The Life of Ramakrishna*.²³⁸ Es kann nicht aber davon ausgegangen werden, dass dieses Wissen damals in der internationalen Theaterwelt sehr verbreitet war.

Die Selbstverständlichkeit, mit der Barba die indische Mythologie in seine Aussagen integriert, hat vermutlich einiges zur Verselbstständigung des Kathakali-Mythos beigetragen. Und sie setzt sich unmittelbar fort: Der Tanz, – „called *Todayam*“ –, ²³⁹ der einer eigentlichen Vorstellung vorausginge, sei demnach dazu da, die Zustimmung des Gottes „Shiva Nataraja“²⁴⁰ zu erhalten. So zentral *Naṭarāja* (*IAST*) – und vor allem dessen «kosmischer Tanz» – für die hinduistischen Künste ist, so wenig Kontext liefert Barba allerdings erneut. Immerhin: In den letzten Zeilen seines Essay erwähnt er ihn noch einmal; aber dazu am Ende dieses Kapitels mehr.

Während Barba einige Aspekte des Kathakali quasi «abhakt», indem er *kurz* darauf verweist –

„The plots are always borrowed from the Ramayana, the Mahabarattas, and, most often, the Puranas, and are written in a mixture of Sanskrit and Malayalam, which is the language of Malabar“²⁴¹

–, verleiht er anderen Gesichtspunkten deutlich mehr Gewicht: zum Beispiel (der Ankündigung in der Einleitung nach wenig verwunderlich) den Techniken des Darstellers.

²³⁷ An dieser Stelle sei vermerkt, dass viele Schriften über die indische Dramaturgie und Theaterpraxis von etwaigen Begegnungen und «Dialogen» mit Göttern berichten. So ist dem *Mirror of Gesture* etwa auch ein «Dialog» zwischen Indra (vedische Gottheit) und Nandikeśvara (dem angeblichen Autor desselben) vorangestellt (vgl. Coomaraswamy/Duggirala, *The Mirror of Gesture*, S. 13).

²³⁸ Vgl. Barba, *Land of Ashes and Diamonds*, S. 75.

²³⁹ Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 38, [Herv. im Text].

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd., S. 37. Apropos «abhaken»: Im Zusammenhang mit der Entstehung des Kathakali spricht Barba zwar davon, dass sich die Tanztheaterform über die Jahrhunderte hinweg verändert habe, im 18. Jahrhundert hätte sie allerdings ihre «heutige» Form erreicht (vgl. ebd.). In dieser Vereinfachung – oder Negation der Veränderlichkeit – sieht die Kritik (allen voran Phillip Zarrilli) häufig ein Problem.

Neben der Mystifizierung ist schließlich die «Kategorisierung» ein zentrales Merkmal seiner Ausführungen: Besonders im Hinblick auf die Gestensprache – von ihm als „alphabet of signs“²⁴² bezeichnet – versucht Barba dabei, die verschiedenen Bewegungen, Gebärden etc. zu beziffern und systematisch zu ordnen. So schreibt er etwa: „There are nine motions of the head, eleven ways of casting a glance, six motions of the eyebrows, four positions of the neck“.²⁴³ Tatsächlich stimmen diese Angaben in etwa mit dem überein, was aus dem *Mirror of Gesture* hervorgeht.²⁴⁴ Jedoch erwähnt Barba dieses Werk nicht, was man – wie Zarrilli es tut – kritisieren könnte; ebenso, wie seine «Klassifikation» der *mudrās* kritisch zu befragen ist. Barba teilt die (von ihm als «Ideogramme» bezeichneten) Handgesten nämlich in vier Gruppen ein: „[1] gestures inspired from religious ritual; [2] mimetic gestures, imitative or descriptive; [3] gestures borrowed from everyday life, but highly stylized; [4] invented gestures suggesting what cannot be concretely described“.²⁴⁵ Die Quelle seiner nur *scheinbar* gesetzmäßigen Einteilung gibt Barba erneut nicht preis. Und während Iyer zwar auch von «imitierenden» und «beschreibenden» Handgesten – ja sogar von „religiösen Symbolen [Übers. V. Z.]“²⁴⁶ – spricht, lässt sich eine Unterteilung, wie Barba sie vornimmt, in dessen Darstellungen nicht finden – aus gutem Grund, wie Iyer formuliert:

„To reconcile the Kathakali *hastas* with those described in various texts like the *Nāṭya Śāstra*, *Abhinaya Darpana*, *Saṅgītaratnākara* and others, is rather a difficult task and of doubtful value, as all the above texts, in spite of a great deal of common ground differ in the numbers of *hastas*, their definition and application. [...] But criticism on that score will not appeal to the Kathakali actors or audience, for the reason, that the different *mudras* have by usage established their significance and associations; precisely the very basis on which a symbol or convention rests“.²⁴⁷

Die Handgesten des Kathakali mit jenen aus dem *Nāṭyaśāstra*, dem *Mirror of Gesture* und anderen Schriften in Einklang bringen zu wollen oder sie eben gar zu kategorisieren, sei laut Iyer folglich von «zweifelhaftem» Wert, da sich alle Texte in Anzahl, Definition und Anwendung derselben unterscheiden würden. Dass Barba diesen Versuch dennoch unternimmt, zeugt von einem gewissen Hang zum Reduktionismus beziehungsweise von der Tendenz, komplexe Sachverhalte vereinfacht darzustellen: Denn er erklärt sich die Technik durch die Betrachtung ihrer einzelnen Elemente. So überrascht dann auch seine Aussage nicht, dass sich

²⁴² Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 38.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Vgl. Coomaraswamy/Duggirala, *The Mirror of Gesture* (CONTENTS), S. v.

²⁴⁵ Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 40.

²⁴⁶ Iyer, *Kathakali*, S. 58.

²⁴⁷ Ebd., S. 72, [Herv. im Text].

aus den 24 grundlegenden *mudrās* (eine der wenigen Angaben, die sich konkret überprüfen lassen) «ungefähr» 3.000 Wörter ableiten ließen – „enough for a play“.²⁴⁸ Doch es gilt: Es gibt *mudrās* für Nomen, Verben, Adjektive, Adverbien, Präpositionen, Suffixe etc.²⁴⁹ Und da es sich bei den Handgesten nicht um starre Positionen handelt, sondern sie durch die Bewegung «im Raum» ihre Bedeutung verändern, sind eben *unzählige* Kombinationen möglich – selbstverständlich «genug für ein Stück». Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang, dass beide, Barba und Iyer, darauf hinweisen, dass die unterschiedlichen Bedeutungen der *mudrās* den Darstellern sowie dem Publikum bekannt sind beziehungsweise bekannt sein sollten, und zwar, weil sie nicht nur in den indischen Künsten, sondern vor allem im Alltag eine große Rolle spielen. Barba ergänzt sogar, dass dem Publikum aus diesem Grund auch die Themen der Stücke (also die Inhalte der Nationalepen) geläufig seien „as the myths of the Greek trilogies were to the Athenians“.²⁵⁰

Die Einzigartigkeit der Technik sieht Barba wohlgerne in einer «Doppelstruktur» bestätigt, die sich aus dem Zusammenspiel von *mudrās* und „facial motions“²⁵¹ ergäbe. Zur Veranschaulichung seiner Ausführungen greift er auf eine «Regel» der „alten Meister [Übers. V. Z.]“²⁵² zurück – „Where the hands go to represent an action, there must go the eyes“²⁵³ –, die er erneut nicht durch Verweise, Quellen oder Ähnliches belegt. Tatsächlich handelt es sich dabei aber ebenfalls um ein Zitat aus dem *Mirror of Gesture*. – Wer das nicht «weiß», erfährt es zum Beispiel (wenig verwunderlich) bei Iyer, der dieselbe Textpassage anführt.²⁵⁴ – Lediglich von «alten Meistern» zu sprechen, ohne die bedeutsamen Quellen der indischen Dramaturgie und Theaterpraxis zu erwähnen, trägt jedoch genauso zur Mystifizierung des Kathakali bei wie Barbas selbstverständlicher Umgang mit der hinduistischen Götterwelt.²⁵⁵

²⁴⁸ Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 40.

²⁴⁹ Vgl. Jones, Clifford R. und Betty True (1970): *Kathakali. An Introduction to the Dance-Drama of Kerala*, Los Angeles: Artisan Press, S. 85.

²⁵⁰ Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 38.

²⁵¹ Ebd., S. 40.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Vgl. Iyer, *Kathakali*, S. 73.

²⁵⁵ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass zwar die ganze Zeit vom *Mirror of Gesture* und vom *Nāṭyaśāstra* gesprochen wird, Zarrilli und andere erwähnen jedoch häufig noch ein weiteres Werk, das ebenfalls als Ursprung der Kathakali-Gesten gilt: der «regionale» Text *Hastalakṣaṇadīpikā*. Bei diesem handelt es sich laut Zarrilli um „einen Katalog der grundlegenden Handpositionen mit Listen von Wörtern, die die jeweilige Handposition repräsentiert [Übers. V. Z.]“ (Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 126). Da über den Text selbst wenig bekannt ist und Barba ihn ebenfalls nicht erwähnt, sei es allerdings bei dieser Anmerkung belassen.

Die mystifizierenden Äußerungen, die Barba in der ersten Hälfte seines Essays macht, erreichen schließlich dort ihren Höhepunkt, wo er über den Darsteller und dessen «Erscheinung» spricht. So schreibt er im Hinblick auf den «theatralen Aspekt» des Kathakali:

„From the moment he appears in front of the public, the actor gives an impression of artificiality. The make-up transforms the actor's face into a supernatural or magic mask. The costume breaks the natural harmony of the human body. The acting technique resorts to a language which does not passively reproduce reality but recreates it. The very gait of the actor is artificial: [...] This artificiality brings to mind a gigantic and inhuman puppet“.²⁵⁶

Wie schon Iyer und andere vor ihm, greift Barba also auf Begriffe wie «Transformation», «Magie» etc. zurück, um das Erscheinungsbild des Darstellers zu beschreiben. Gleichzeitig räumt er Make-up und Kostüm aber solch einen hohen Stellenwert ein, dass die dekorativen Elemente bei ihm buchstäblich eine «aktive» Rolle in der Schauspieltechnik übernehmen: Ähnlich einer «Sprache», würden sie die Realität nicht bloß abbilden (oder «reproduzieren»), sondern wesentlich zur *Gestaltung* derselben beitragen. Selbst der «Gang» des Darstellers wirke deshalb «künstlich», wobei Barbass Assoziation von einer «unmenschlichen Puppe» hier durchaus an Craigs Überlegungen zur *Übermarionette* erinnert (siehe Kap. 3.2.1). Der Aspekt des «Unmenschlichen» erhält bei Barba jedoch noch mehr Gewicht, wenn er ihn eine Seite später erneut auf die Technik des Darstellers anwendet. Im Wortlaut heißt es da:

„If the adjective ‚human‘ is understood as meaning natural, ordinary, belonging to everyday life, then we can say that the Kathakali technique aims at a complete dehumanization of the actor. The reality of the play is pushed through the sieve of stylization. The ritual value of the spectacle guarantees the involvement of the audience. The rhythm of the orchestra controls the action and acts as a strong psychological stimulant, a somewhat unfair emotional trap. Unaware, the spectator slips into the ‚magic time‘ of the ritual and drifts into a stream which lifts him out of the world of phenomena into the supernatural world where gods and demons fight the archetypal battle of our human adventure“.²⁵⁷

Mit seiner «kompletten Entmenschlichung» spricht er dem Kathakali-Darsteller also offenbar jegliche Form der Selbstständigkeit/Selbsttätigkeit ab – ja des «Selbstbewusstseins», wie es Zarrilli später kritisieren wird (siehe Kap. 3.3.1). Oder, zugespitzt formuliert: Barba degradiert den Darsteller zu einem «Medium» der Götter dem (ganz dem Wortsinn nach) mehr eine «vermittelnde» Instanz zukommt als eine etwaig gestaltende, schöpferische oder gar

²⁵⁶ Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 41.

²⁵⁷ Ebd., S. 42f.

kontrollierende – wie es etwa im Sinne des *Nāṭyaśāstra* wäre (siehe das vorherige Kapitel).²⁵⁸ Tatsächlich wird der Darsteller nach allgemeiner Auffassung erst dort schöpferisch tätig, wo er die Gelegenheit „für virtuose Darbietungen [Übers. V. Z.]“²⁵⁹ bekommt. Der Sanskrit-Begriff hierfür: *āṭṭam*. Während Zarrilli in dem Glossar seines *Complex* allerdings von „drei unterschiedlichen Typen von *āṭṭam* [Übers. V. Z.]“²⁶⁰ spricht, erwähnt Barba diesen Ausdruck überhaupt nicht. Er hebt bloß „zwei weitere Qualitäten [Übers. V. Z.]“²⁶¹ hervor, durch die sich der Darsteller auszeichne: „Bhangi“²⁶² und *manōdharmam* – wobei dies augenscheinlich zwei der drei Typen sind, die Zarrilli bespricht. Trotz der Tatsache, dass Barba also erneut einen komplexen Sachverhalt vereinfacht darstellt und gewisse Aspekte schlicht ausklammert, machen seine Aussagen aber deutlich, worum es geht: nämlich um die «spontanen» und «imaginativen» Fähigkeiten der Darsteller.²⁶³ Allein dass er diese Qualitäten im Verlauf seines Essays anführt, zeugt davon, dass er denselben dann doch «ein gewisses Maß» an Selbstständigkeit/Selbsttätigkeit zugesteht. Diese «Freiheit» des Darstellers, wie sie in Zarrillis Definition von *āṭṭam* auch angesprochen wird – „*āṭṭam*: generally refers to those sections of the performance score in which the actor has some degree of freedom of interpretation“²⁶⁴ –, sollte vor allem im ausgehenden 20. Jahrhundert noch eine Rolle spielen. Im internationalen Diskurs hat sie letztlich vermehrt zu der Frage geführt, wer «freier» in der Ausübung seiner Technik sei: der «östliche» Darsteller, mit all seinen Regeln und «Codes», oder der «westliche», der häufig ohne ein bestimmtes Regelwerk und, im Rahmen der Umstände, «relativ frei» arbeitet. Barba hätte damals wahrscheinlich noch keine Antwort auf diese Frage gehabt; seine Aussagen oszillieren offensichtlich irgendwo zwischen «Besessenheit» und «Technik». – In den kommenden Jahrzehnten änderte sich dies wohlgemerkt.²⁶⁵

In seinem frühen Essay betont er aber das «Eins-Werden» mit dem „übernatürlichen Wesen [Übers. V. Z.]“,²⁶⁶ das verkörpert wird. Eine seiner Grundüberzeugungen ist schließlich, dass

²⁵⁸ Vgl. Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 50. An der Stelle, an der Barba vom Darsteller als «Medium» spricht, zitiert er eigentlich aus Iyers Monografie. Er macht sich dessen Ausführungen jedoch mehr zu eigen, als dass er sie «korrekt» wiedergibt: So ist der Darsteller bei Iyer vielmehr ein «Vehikel» als ein «Medium» (vgl. Iyer, *Kathakali*, S. 25).

²⁵⁹ Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 246.

²⁶⁰ Ebd. (Glossary), S. 385, [Herv. im Text].

²⁶¹ Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 48, [Herv. V. Z.].

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 49.

²⁶⁴ Zarrilli, *The Kathakali Complex* (Glossary), S. 385, [Herv. im Text]. Zum Begriff «performance score» siehe auch Zarrillis Artikel „A Microanalysis of Performance Structure and Time in Kathakali Dance-Drama“ (1983), der in Kap. 3.3.1 noch näher untersucht wird.

²⁶⁵ Zum Thema «Freiheit» (des Darstellers) sind vor allem Barbas spätere Ausführungen zum «North-» beziehungsweise «South Pole performer» interessant (siehe Kap. 3.3.3.1).

²⁶⁶ Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 42.

der Darsteller vor dem Beginn einer Vorstellung – wie bei Iyer – eine „*innere* Transformation [Übers. V. Z.]“²⁶⁷ durchlaufe, die wesentlich durch die dekorativen Elemente unterstützt würde. „According to reports“,²⁶⁸ schreibt er – und bleibt somit ähnlich kryptisch, wie wenn er von «alten Meistern» spricht, – verfalle der Darsteller in der zweiten Phase des Make-up-Prozesses (in der ein «Spezialist» übernimmt) in eine Art «Starre» [engl. *torpor*]. Während dieser «Starre», die „vielleicht durch die Hitze des Nachmittags [Übers. V. Z.]“²⁶⁹ begünstigt sei, denke er zwar über die Rolle nach, die er im Anschluss spielen werde, gleichzeitig «verwandle» er sich aber in dem darauffolgenden „Schlaf“, [...] in einen Gott oder Dämon [Übers. V. Z.]“.²⁷⁰ Barba erwähnt also beiläufig die klimatischen Bedingungen, unter denen eine Kathakali-Vorstellung stattfindet, und verweist auf den bewussten Reflexionsprozess des Darstellers; seine Ausführungen enden jedoch immer wieder in der «Entmenschlichung» desselben. Im Gegensatz zum *Nāṭyaśāstra* macht Barba den Darsteller aber nicht bloß zu einem «Medium» der Götter, sondern zu deren «Verkörperung», wobei das handelnde Subjekt hinter der «übernatürlichen Erscheinung» zurücktritt und somit quasi «ausgelöscht» wird.

Von ähnlichen Formulierungen lässt er auch dort nicht ab, wo seine Beobachtungen eigentlich – im Sinne der Feldforschung – transparent und nachvollziehbar sein sollten: Auf den letzten fünf Seiten seines Essays beschäftigt er sich ausdrücklich mit dem Training der Darsteller und flicht nebenbei den von ihm dokumentierten Tagesablauf der Schüler ein. Abgesehen davon, dass Barba dieselben später – genauso wie seine Kollegen vom *Odin* – als „companions“²⁷¹ bezeichnen wird, führten diese seiner Meinung nach ein «einfaches Leben». Diese «Bescheidenheit» wird dabei nicht nur über die Inhalte, sondern zusätzlich durch die Rhetorik des Autors vermittelt. So etwa, wenn er schreibt: „It is now 6. Everybody goes for a swim in a nearby river. At 6:30, breakfast, and at 7:15 more work“.²⁷² Durch die Verwendung klassischer rhetorischer Stilmittel wie Parataxe und Ellipse – also die Nebeneinanderstellung gleichwertiger Hauptsätze sowie die Aussparung unwichtiger Details – bringt Barba plötzlich einen nüchternen Ton in seine Ausführungen; gleichzeitig vermittelt er damit eine gewisse Monotonie und Routine. Dieser «asketische» Tagesablauf ist es vermutlich, der ihn dazu

²⁶⁷ Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 43, [Herv. V. Z.].

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Barba, *Land of Ashes and Diamonds*, S. 76.

²⁷² Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 47.

verleitet, am Ende seines Essays vom Kathakali-Darsteller als „actor-priest“²⁷³ zu sprechen – ein weiterer Ausdruck, den Zarrilli später kritisieren wird.

Zur Formulierung «actor-priest» passen auch Begriffe wie «Beruf» und «Berufung» [engl. *vocation*], die Barba – ebenfalls in deutlicher Anlehnung an Iyer und andere frühere Stimmen – in seine Beschreibungen einfließen lässt: Demnach würde man Kathakali-Darsteller „not by choice but by vocation“.²⁷⁴ Ferner spricht er von «Geheimnissen», in die der Guru seinen Schüler «einweihe» und davon, dass der Darsteller sich quasi «mit Leib und Seele» [engl. *to be dedicated*] seiner Kunst verschreibe.²⁷⁵

Barba vermittelt folglich das Bild eines «idealen» Künstlers, dessen Lebens- und Arbeitsweise in keinem Fall mit der von europäischen Darstellenden «verglichen» werden könne, wodurch er seine anfängliche Motivation – nämlich die «Adaption» einer «fremden» Technik – revidiert. Zudem verfällt er erneut in jenen nüchternen Tonfall von zuvor, wenn er auf die (damaligen) ökonomischen Verhältnisse der Darstellenden eingeht. Er schreibt:

„A Kathakali actor has no fixed salary; he cannot offer his services for money in a theatre---there are no theatres. He plays three or four times a month, and admission is free. He cannot have another job, because he must practice several hours every day. Some actors become gurus, open a school, and take students for a fee. Others earn their pittance by acting as servants in the temples. Most of them are indigents. We may well wonder why they become actors“.²⁷⁶

Auf die Frage, warum jemand Kathakali-Darsteller wird, kann es wohl kaum eine einheitliche Antwort geben; sie ist und bleibt unauflöslich mit dem individuellen «Glauben» verbunden. – Auf diesen Umstand weist etwa auch Rustom Bharucha vermehrt hin (siehe u. a. Kap. 3.4.1).

Mit Blick auf die Kapitelüberschrift sei aber festgehalten, dass Barbas Ausführungen – bei aller Bemühung um Sachlichkeit, wie sie auch aus obigem Zitat hervorgeht – nicht primär als wissenschaftliche «Pionierleistungen» verstanden werden sollten, sondern vielmehr als Teil seiner *persönlichen*, lebenslangen «Reise» als «Migrant», und zwar in dem Sinne, dass er sich selbst nachweislich stets als «Fremder» empfindet, nie irgendwo «anzukommen» scheint und offenbar – um es mit Bharuchas Worten zu sagen – „immer etwas unzufrieden mit der Welt um [sich] herum [ist; Übers. V. Z.]“.²⁷⁷ Auch wenn andere theoretische Ansätze wahrscheinlich zu

²⁷³ Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 50.

²⁷⁴ Ebd., S. 49.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 49f.

²⁷⁶ Ebd., S. 50.

²⁷⁷ Bharucha, *Theatre and the World*, S. 67.

einem anderen Schluss gelangen: Barbas Haltung gegenüber dem Kathakali-Darsteller, seiner Technik und «dem Fremden» im Allgemeinen ist – aus oben genannten Gründen – durchweg von «Demut» [engl. *humility*] und «Ehrfurcht» [engl. *reverence*] geprägt – jenen Qualitäten, die er den Darstellenden selbst zuspricht.²⁷⁸ Seine Aussagen sind zwar mitunter intransparent, reduktiv, nicht überprüfbar etc.; man kann ihm aber nicht vorwerfen, dass er den «spirituellen Glauben» nicht bedienen würde, der im Kathakali und anderen asiatischen Theaterformen verankert ist. Im Gegenteil: Dort, wo «weltliche» Erklärungen nicht mehr ausreichen, greift er vermehrt auf transzendente «Wahrheiten» zurück, wie hier ausführlich dargelegt wurde. So verwundert es denn auch nicht, wenn Barba nochmals *Naṭarāja* ins Spiel bringt und diese Erscheinungsform *Shivas* mit der Jungfrau Maria vergleicht beziehungsweise mit ihrer Bedeutung in Victor Hugos (1802–1885) Roman *Der Glöckner von Notre-Dame* (1831).²⁷⁹ Ungeachtet dieses Vergleichs heißt es in den letzten Zeilen seines Essays:

„Similarly, for the true believer the dance is a form of yoga, a method to eliminate the ego in order to attain final identification with the Eternal Future: the Cosmic dance of Shiva Nataraja“.²⁸⁰

Da „[d]as Bild Śivas als Tänzer (Naṭarāja, Naṭeśa) und Schauspieler überall in [Übers. V. Z.]“²⁸¹ der entsprechenden Literatur vorkommt, wie es in einer Fußnote im *Mirror of Gesture* heißt, kann seine Bedeutung in diesem Zusammenhang gar nicht hoch genug bewertet werden. Abgesehen von der ohnehin schon problematischen Referenz auf den Begriff «Yoga», nutzt Barba das Bild *Naṭarājas* jedoch offensichtlich als «Rettungsanker», um seine eigenen teils mystifizierenden Aussagen zu untermauern und zu legitimieren.

Und damit schließt sich der Kreis: Was als persönliche Annäherung an eine «fremde» Theaterform begann, verbleibt bis zum Schluss des Essays – und darüber hinaus – auf einer übergeordneten, spirituell aufgeladenen Deutungsebene. Vielleicht ist es aber genau diese Ambivalenz zwischen Spiritualität und Wissenschaftlichkeit, die Barbas Werk mitunter bis heute für viele internationale Theaterschaffende so attraktiv macht. In jedem Fall bedient er – ob bewusst oder unbewusst – seit Jahrzehnten jenes Narrativ vom «Mythos» des «Fremden», das wie ein langer Schatten über der westlichen Kathakali-Rezeption liegt. Darauf hat Zarrilli hingewiesen, und auch im nächsten Kapitel wird dieser Umstand wiederholt durchklingen.

²⁷⁸ Vgl. Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 50.

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Coomaraswamy/Duggirala, *The Mirror of Gesture*, S. 13 [Anmerkung 1].

3.2.4 Der lange Schatten des Mythos: Das Kathakali in der westlichen Rezeption

Wie aus den bisherigen Kapiteln hervorgeht, hat das Kathakali im 20. Jahrhundert einige wesentliche Veränderungen erfahren: Zuerst geriet es fast in Vergessenheit, wurde dann ab den 1920er/30ern zögerlich revitalisiert und im Zuge des wachsenden, internationalen Interesses der 1960er/70er Jahre schließlich «weltbekannt».

Auf dem Höhepunkt dieser «Begeisterung» versuchte der Westen zunehmend, das Kathakali *aktiv* aufzunehmen, zu verstehen und zu bewerten: Man lud bekannte Kathakali-Truppen ein, ihr «Wissen» beziehungsweise ihre Kunst im Westen zu präsentieren, gab Beurteilungen über diese kontextfernen Darstellungen ab und etliche Akteure fühlten sich aufgrund ihrer – sehr unterschiedlichen – Erfahrungen dazu berufen, diese in eigenständigen Werken produktiv aufzuarbeiten. Aber inwiefern war diese späte (produktive) Rezeption durchdrungen von den Formulierungen, Gedanken etc. der «frühen Pionier*innen»? Welche Rolle spielte der Kathakali-Mythos dabei? Und gab es eventuell auch konträre Narrative?

Um diese Fragen zu beantworten, sollen auf den kommenden Seiten kurz drei Arten der (produktiven) Rezeption analysiert werden, wie sie in den 1960er/70er Jahren zu beobachten waren: (1) die journalistische Berichterstattung in Folge weltweiter Kathakali-Performances (nach Zarrilli), (2) die Übernahme von bereits «vorhandenem» Wissen durch Jerzy Grotowski, die in einer Skepsis gegenüber dem Gebrauch asiatischer Theaterformen mündete, und (3) – als Beispiel für eine «gelungene» Fortführung oder Vertiefung des Themas, die dennoch zu Mystifizierung, Romantisierung etc. neigt – die Monografie *Kathakali. An Introduction to the Dance-Drama of Kerala* (1970) von Clifford R. Jones und seiner Frau Betty True Jones.

Laut Zarrilli hat die weltweite journalistische Berichterstattung erheblich zur Bekanntheit des Kathakali und vor allem zur Verbreitung des Mythos beigetragen, da sie sich häufig derselben «Rhetorik» bediente wie viele «Pionier*innen» der Wiederentdeckung der Form. Die zunehmenden Auftritte namhafter Kathakali-Truppen in den verschiedensten Regionen der Welt hatten demnach zur Folge, dass in den entsprechenden Tageszeitungen – Zarrilli nennt unter anderem Beispiele aus Teheran und Australien – etwa auch von «inneren», ja sogar von «magischen» «Transformationen» gesprochen wurde, die die Darsteller durchliefen.²⁸² Ein Journalist bezeichnete seine Erfahrung mit dem Kathakali dabei sogar als „[Tanz] mit den

²⁸² Vgl. Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 49f.

Göttern [Übers. V. Z.]“²⁸³ Nur wenigen Berichterstatlern, Kritikern etc. sei es indes gelungen, *nicht* dem mystifizierenden Sprachgebrauch zu verfallen, so Zarrilli weiter. Hier verweist er lediglich auf die «deutlichen» Worte des englischen Kritikers Clive Barnes (1927–2008): „There were times when I was most extraordinarily bored“²⁸⁴

Dass nicht jeder Beobachter, Kritiker etc. unmittelbar dem Kathakali-Mythos verfiel, wird aber spätestens dann deutlich, wenn man die weitreichende Auf- beziehungsweise Übernahme von Kathakali-Wissen betrachtet, die sich zwischen Eugenio Barba und Jerzy Grotowski abgespielt hat. Barba war nämlich von 1962 bis 1964 dessen „privilegierte[r] Gefährte“²⁸⁵ am *Teatr 13 Rzędów* [dtsh. *Theater der 13 Reihen*] in Opole (Polen). – Seine Indienreise, auf der er mit dem Kathakali in Berührung kam, fiel also genau in diese Zeit.

Die Arbeit mit Grotowski reflektiert Barba in vielen theoretischen Schriften, am ausführlichsten aber vielleicht in *Land of Ashes and Diamonds* (1999). Aus seinen dort getätigten Ausführungen geht hervor, dass die beiden von Anfang an ein gemeinsames Interesse für die „verschiedenen Anschauungen des Hinduismus“²⁸⁶ und andere religiöse und philosophische Themen verband. Um asiatisches Theater sei es dabei anfänglich kaum gegangen, was sich nach Barbas Rückkehr aus Indien allerdings geändert habe: Folglich berichtete er Grotowski von den körperlichen Übungen, die er im Kalamandalam beobachtet hatte, woraufhin diese (vor allem jene für die Augen) „für kurze Zeit“²⁸⁷ in das Training des *Teatr-Laboratoriums* integriert wurden.²⁸⁸

Genau diese Tatsachen hebt die Sekundärliteratur oft primär hervor: sowohl Barbas Pionierstellung als auch, dass eben gewisse Übungen Eingang in das Training des *Laboratoriums* fanden. Dass dies jedoch nur «für kurze Zeit» der Fall war und die Übungen bald darauf schon wieder «eliminiert» wurden, wird hingegen weniger häufig erwähnt. – Dabei ist es gerade dieser letzte Sachverhalt, der Grotowskis stetig wachsenden Vorbehalt gegenüber der Adaption «fremder» Techniken so praxisnah widerspiegelt. Der größte Kritiker «des Westens», Rustom Bharucha, macht sehr wohl auf diesen Umstand aufmerksam. Er schreibt:

„[T]he more the actors of the Laboratory learned about *hatha yoga* and the facial exercises of *kathakali*, the more Grotowski realized that it was futile to imitate the techniques of Indian theatre.

²⁸³ Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 49.

²⁸⁴ Ebd., S. 50.

²⁸⁵ Barba, Eugenio (2000): *Das Land von Asche und Diamant. Meine Lehrjahre in Polen; gefolgt von 26 Briefen Jerzy Grotowskis an Eugenio Barba* (Heft 10/11), Köln: International Theatre Ensemble, S. 29.

²⁸⁶ Ebd., S. 55.

²⁸⁷ Ebd., S. 61.

²⁸⁸ Vgl. ebd.

While he had once acknowledged the integration of Indian techniques within his system of acting, he became increasingly skeptical about borrowing conventions from the East“.²⁸⁹

Inwiefern Bharuchas Aussagen zu Grotowskis «interkultureller» Theaterarbeit eventuell «Fehler» beinhalteten, wird hier später noch genauer untersucht (siehe Kap. 3.4.1). An dieser Stelle seien lediglich einige diesbezügliche Informationen zusammengetragen, die mittlerweile als «gesichert» gelten können: Bis 1969, dem Jahr seiner ersten Indienreise, hatte Grotowski keinen «direkten» Kontakt zum Kathakali.²⁹⁰ Den Großteil seines «Wissens» über die Tanztheaterform bezog er bis zu diesem Zeitpunkt „aus Artikeln oder Büchern“²⁹¹ sowie aus den Erzählungen Barbas. Seine Produktion *Shakuntala* (1960) beruhte demnach bloß auf einem «bescheidenen» Wissen über asiatische Theaterformen, ebenso wie seine Monografie *Towards a Poor Theatre* (1968). Nachdem durch Barba einige Kathakali-Übungen in das Training des *Teatr-Laboratoriums* übernommen worden waren, folgte Grotowskis Einsicht, dass sich diese – ebenso wie Yoga – nicht für den (westlichen) Darsteller eigneten, quasi auf dem Fuße. Und: An dieser Meinung änderten seine – insgesamt vier – Indienreisen schließlich auch nichts mehr.

Dem Einfluss, den Indien, seine Religionen – insbesondere der Hinduismus, denn Grotowskis Mutter war „Hinduistin“²⁹² –, seine kulturellen Praktiken etc. auf Grotowski hatten, widmen sich heutzutage verschiedene (theater-)theoretische Schriften. Am nennenswertesten sind wohl jene von Zbigniew Osiński (1939–2018) und M. Krzysztof Byrski. Während die Arbeiten der beiden Autoren aber selbst intensivere Untersuchungen wert wären, soll hier das Fazit genügen, das Byrski im Verlauf seines Artikels „Grotowski and the Indian tradition“ (2017) formuliert, nachdem er zuvor einige Momente des «direkten» Kontakts zwischen Grotowski und den «Traditionen» des indischen Theaters diskutiert hat:

„None of the forms of contact described above between the Laboratory Theatre and the Indian tradition played, in my opinion, any substantial part in the search and the achievements of Grotowski’s theatre“.²⁹³

²⁸⁹ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 9.

²⁹⁰ Vgl. Byrski, M. Krzysztof (2017): „Grotowski and the Indian tradition“, in: *Indian Theatre Journal*, Vol. 1(1), S. 19-27, hier S. 19. Kein «direkter» Kontakt bedeutet auch in diesem Zusammenhang: Es gab wohl anscheinend Kontakt zu einigen Kathakali-Darstellern im ehemaligen Jugoslawien (vgl. ebd., S. 23), bis 1969 war Grotowski aber eben noch nie selbst in Indien.

²⁹¹ Barba, *Das Land von Asche und Diamant*, S. 61.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Byrski, „Grotowski and the Indian tradition“, S. 23. Byrskis Artikel erschien unter demselben Titel bereits 1972 im Journal der *Sangeet Natak Akademi* (vgl. ebd., S. 19).

Barba, der nach seinem Fortgang aus Polen ebenfalls noch «für kurze Zeit» mit den Übungen des Kathakali experimentierte, wandte sich auch bald wieder von diesen ab, da er sie für «kontraproduktiv» hielt, wie Zarrilli es formuliert.²⁹⁴ Seine regelrechte „Zurückweisung ‚purer‘ Kathakali-Techniken für den Westlichen Schauspieler [Übers. V. Z.]“²⁹⁵ bezeichnet Zarrilli im *Kathakali Complex* im Wortlaut als „important historical documentation of Barba’s own artistic evolution and of the change in attitudes among *some* members of the theatre community since the 1960’s“.²⁹⁶ Damit bedient er einen Gedanken, den er 1977 schon in ähnlicher Form in „Demystifying Kathakali“ zum Ausdruck gebracht hatte (siehe Kap. 3.3.1).

Im direkten Vergleich von Barbas und Grotowskis Arbeitsweisen finden sich selbstverständlich zahlreiche Parallelen, die gut dokumentiert sind, wie zum Beispiel die Fokussierung auf den Körper als «Material» des Darstellers. Für die hiesigen Ausführungen ist allerdings interessant, dass Barba mitunter bis heute von der «Entmenschlichung» des Kathakali-Darstellers spricht und die Tanztheaterform somit nach wie vor mystifiziert, romantisiert etc., während Grotowski das Kathakali – zumindest laut Bharucha – bereits durch seine *Shakuntala*-Produktion «entmystifiziert» habe (siehe Kap. 3.4.1).²⁹⁷

Dass der tiefergehende Diskurs – beziehungsweise die produktive Rezeption – aber über eine dichotome Darstellung seines Gegenstandes hinausging, belegen mittlerweile zahlreiche eigenständige Werke, die aus der «Begeisterung» für das Kathakali hervorgegangen sind. Ein Beispiel, auf das man vermehrt aufmerksam wird, wenn man Zarrillis Texte studiert, ist die bereits erwähnte Monografie *Kathakali. An Introduction to the Dance-Drama of Kerala* von Clifford und Betty True Jones. Wie auf der letzten Seite derselben unter der Überschrift „A Note on the Authors“²⁹⁸ nachzulesen ist, studierten die beiden Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre – also bereits mit zeitlichem Abstand zu den Boner-Schwestern und anderen «Pionier*innen» – ebenfalls am Kalamandalam. Aus diesem Grund seien sie in der Lage gewesen, „to write from a very close point of view“.²⁹⁹

Tatsächlich wurde das Buch – vor allem aufgrund der „technischen Daten und Informationen [Übers. V. Z.]“,³⁰⁰ die die Autoren bereitstellten – von späteren Rezensenten vorwiegend positiv

²⁹⁴ Vgl. Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 325.

²⁹⁵ Ebd., S. 326.

²⁹⁶ Ebd., [Herv. im Text].

²⁹⁷ Von der «Entmenschlichung» des Darstellers spricht Barba zum Beispiel auch noch in der neueren Fassung seines Kathakali-Essays aus dem Jahr 2015 (siehe Fußnote 229).

²⁹⁸ Jones, *Kathakali*, S. 116.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd. (Preface and Acknowledgments), S. i.

bewertet. So schrieb etwa auch die mittlerweile emeritierte Professorin für Tanz Judy Van Zile im Jahr 1972 in einer Kritik, dass der Leser „in einer prägnanten, logischen und gut organisierten Weise [Übers. V. Z.]“³⁰¹ an das Material herangeführt werde. Van Zile störte sich damals in erster Linie am Layout des Werkes, das von einem kontrastreichen Farbkonzept aus verschiedenen Rottönen, Schwarz und Weiß geprägt ist, wobei sich dies sowohl auf der Bild- als auch auf der Textebene niederschlägt.³⁰² Abgesehen davon, dass die Grafik „[dem textlichen Material] manchmal im Weg [Übers. V. Z.]“³⁰³ stehe, hielt sie die Publikation aber augenscheinlich für «gelungen».³⁰⁴

Zarrilli hält die Monografie nun zwar auch für relativ «gelungen», seine Kritik – versteckt im Fußnotenapparat des Artikels „Demystifying Kathakali“ – liest sich allerdings eindeutig:

„Unfortunately, by the time that Clifford and Betty Jones published their book, [...] the cumulative effect of the popular image had been well established. Jones’ publications on *Kutiyattam* and other forms of Kerala performance are carefully researched and deserve full attention of anyone interested in Asian performance. However, the Jones’ book on *Kathakali*, although in general a well-balanced and realistic assessment of the form, retains enough of the cliché-ridden terminology of the popular, romantic image, that without specific qualification of terms and processes, the *Kathakali* ‘mystique’ was often still implied“.³⁰⁵

Trotz aller Bemühungen um eine «realistische» Darstellung der Form ließen sich also zahlreiche «klischeehafte» Formulierungen in dem Werk finden. – Dass Zarrilli damit nicht ganz Unrecht hat, macht schon ein Blick in die Einleitung deutlich, in der von „strahlend grünen Reisfeldern, [...] wirbelnden Backwaters, [...] und [...] dem funkelnden Indischen Ozean [Übers. V. Z.]“³⁰⁶ die Rede ist. – In Anmerkung Nummer 15 spricht er außerdem davon, dass die Autoren den Aspekt der (inneren) «Transformation» quasi ins Extrem steigern würden.³⁰⁷ Trotz der Kritik, die Zarrilli äußert, darf aber nicht vergessen werden, für wen das Buch ursprünglich gedacht war, nämlich für „den interessierten Laien [Übers. V. Z.]“.³⁰⁸ Dass die Autoren

³⁰¹ Zile, Judy Van (1972): Rezension zu Clifford R. und Betty True Jones’ *Kathakali. An Introduction to the Dance-Drama of Kerala*, in: *Asian Music*, Vol. 3(2), S. 55-57, hier S. 55.

³⁰² Tatsächlich liegt dem Layout ein Konzept zugrunde, das tiefer geht, als es auf den ersten Blick scheint: Dieses steht nämlich im Zusammenhang mit den drei *Gunas* (siehe Fußnote 168). Das Ehepaar Jones erklärt die Farbsymbolik auch noch einmal in dem Kapitel „The Costume and Makeup“ (vgl. Jones, *Kathakali*, S. 35).

³⁰³ Zile, (Rezension), S. 56.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 57. Van Zile spricht in ihrer Kritik auch davon, dass «vielen» Werken, die durch „dokumentarische Fotografien [Übers. V. Z.]“ (ebd., S. 56) ergänzt würden, häufig das «überwältigende» [engl.: *tremendous*] Gefühl, das mit dem Kathakali verbunden sei, verloren ginge. Die Designerin des Buches sei in dieser Hinsicht aber über „ihr Ziel [Übers. V. Z.]“ (ebd.) hinausgeschossen.

³⁰⁵ Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 58 [Anmerkung 7], [Herv. im Text].

³⁰⁶ Jones, *Kathakali*, S. 2.

³⁰⁷ Vgl. Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 59 [Anmerkung 15].

³⁰⁸ Jones, *Kathakali* (Preface and Acknowledgments), S. i.

demselben nicht «zu viel» zumuten wollten, geht aus dem folgenden Zitat hervor, in dem sie dem «Beschreiben» der *mudrās* – ähnlich wie Iyer – bloß einen geringen «Wert» beimessen. Es heißt dort:

„Detailed description of the hundreds of mudrās used in Kathakali would be of little value to the layman. It is extraordinarily difficult to describe any movement in words. [...] To the reader, poring over pages and pages of laborious description, even if pointed up with drawings or photographs, it would still be a thankless task, resulting in more confusion than enlightenment“.³⁰⁹

Der hohe Aufwand und die Schwierigkeit, jegliche Form von „Bewegung mit Wörtern zu beschreiben [Übers. V. Z.]“, ³¹⁰ rechtfertigten es also scheinbar, ein bestimmtes «Wissen» nicht zu übermitteln. Während Iyer diese «Vereinfachung» jedoch noch im Rückgriff auf die großen hinduistischen Lehrbücher gemacht hatte (siehe das vorherige Kapitel), implizieren die Joneses hingegen, dass es in der «Vermittlung» des Kathakali-Wissens etwas gäbe, was der Laie nicht verstehen könne. Trotz aller „technischen Daten und Informationen [Übers. V. Z.]“, ³¹¹ die die Monografie – in der Form anscheinend zum ersten Mal – liefert, ³¹² führt sie die Mystifizierung des Kathakali also fort – ob bewusst oder nicht. Ähnlich wie die Ausführungen von Iyer, Barba, den diversen Theaterkritikern etc., war das Werk allerdings einem bestimmten Zielpublikum gewidmet, das damals eben vor allem an den «exotischen» Aspekten der Tanztheaterform interessiert war. Dies sollte gerade vor dem Hintergrund eines hart umkämpften Buchmarktes, auf dem es stets um Absatzzahlen geht, nicht außer Acht gelassen werden.

Nach Analyse der drei Rezeptions-Arten kann abschließend festgestellt werden, dass der Kathakali-Mythos die westlichen Lesarten zwar über lange Zeit dominiert hat – und mitunter bis heute dominiert –, dieselben aber in keinem Fall einheitlich waren – und sind: Sie reichen von «exotisierenden» Auslegungen bis hin zu kritischen oder gar konträren Gegenentwürfen, wobei sich im Westen – zumindest teilweise – eine zunehmende «Sensibilität» abzeichnete.

³⁰⁹ Jones, *Kathakali*, S. 87.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd. (Preface and Acknowledgments), S. i.

³¹² Vgl. ebd.

3.3 Die Zeiten ändern sich: Erst entmystifizieren, dann analysieren

„[S]eit den späten 60er-Jahren [habe sich] vor allem im angloamerikanischen Raum [eine] interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Ethnologie und Theaterwissenschaft [etabliert]“,³¹³ schreibt Christopher Balme in seinem bereits zitierten Standardwerk. Diese «Annäherung» sei möglich gewesen, weil sich beide Disziplinen dazu bereit erklärt hätten, „einige bis dahin geltende Grundprämissen in Frage [zu stellen]“,³¹⁴ heißt es da weiter. Im Zuge der vorliegenden Arbeit ist dies interessant, weil Balme meint, dass die „Akzentverschiebung [der Theaterwissenschaft, Anm.] hin zu den Sozialwissenschaften“³¹⁵ in den Werken Richards Schechners am «deutlichsten» würde.³¹⁶ Aus diesem Grund – und weil sich vor allem Rustom Bharucha kritisch über Schechners Theorien äußert (siehe Kap. 3.4.1) – werden dessen Ausführungen zur *Performance Theory* sowie seine Erfahrungen mit dem Kathakali in diesem Kapitel näher untersucht (siehe Kap. 3.3.2).

Zunächst geht es jedoch um Zarrillis Artikel „Demystifying Kathakali“ (siehe Kap. 3.3.1). Dieser war ausschlaggebend für die Kapitelüberschrift und hebt – im Gegensatz zu Schechners eher praktischem Ansatz – hervor, dass das «Warum» (also die Theorie und die Hintergründe) mindestens genauso wichtig ist wie das «Wie», wenn es um die Auseinandersetzung mit beziehungsweise um den Gebrauch von «fremden» Praktiken, Ritualen, Theaterformen etc. geht. Das «Warum» behandelt Zarrilli auch sehr ausführlich in einem weiteren Artikel, nämlich in „A Microanalysis of Performance Structure and Time in Kathakali Dance-Drama“ (1983). Dieser analysiert den Performance Score des Kathakali und macht deutlich, *warum* eine Vorstellung – im traditionellen Rahmen – die ganze Nacht hindurch andauert.

Zarrilli und Schechner, die wohlgerne in Schechners Produktion *Richard's Lear* (1981) zusammengearbeiteten,³¹⁷ stehen beide für die Entmystifizierung des Kathakali, allerdings mit sehr unterschiedlichen Herangehensweisen: Zarrilli bekannte sich später nämlich zu seinem anfänglich – man könnte sagen – «brachialen» Ansatz, das Kathakali zu entmystifizieren und versuchte etwa durch das Erlernen des *Kālarippayatt* und durch ein intensives theoretisches Studium des Kathakali an dessen Hintergründe und «Geheimnisse» zu kommen. Schechner hingegen sind die theoretischen Hintergründe häufig weniger wichtig. Sein Zugang zu

³¹³ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 185.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Vgl. ebd.

³¹⁷ Vgl. Schechner, Richard (1984): „A Reply to Rustom Bharucha“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 1(2), S. 245-253, hier S. 250.

«fremden» Theaterformen blieb auch zu späteren Zeiten eher noch ein «experimenteller». Die Rechtfertigung für seine «Experimente» findet Schechner unter anderem in „dem anhaltenden historischen Prozess, in dem Theater aus Ritualen und, gelegentlich, Rituale aus Theater [gemacht seien; Übers. V. Z.]“.³¹⁸ Die Zeiten änderten sich folglich seiner Meinung nach, und zwar insofern, als dass «traditionelle Grenzen» „transformiert oder sogar abgeschafft [würden; Übers. V. Z.]“.³¹⁹ Menschen, Nationen, Kulturen – alles käme sich laut Schechner näher und das sogar in einer Art «Wechselseitigkeit».³²⁰

De facto ist diese Wechselseitigkeit aber bis heute nicht gegeben: Zwar konnte Indien in den letzten Jahrzehnten ein enormes Wirtschaftswachstum verzeichnen, die Kluft zwischen Arm und Reich ist jedoch – zum Teil gerade wegen dieses «Aufschwungs» – nach wie vor gewaltig.³²¹ Selbst wenn Schechner also von «interkulturellen» Kooperationen und Workshops berichtet, die bereits in den 1980er Jahren stattgefunden haben,³²² kann davon ausgegangen werden, dass sich die ökonomischen Möglichkeiten für indische Künstler – damals wie heute – grundlegend von jenen westlicher Künstler unterscheiden haben und immer noch unterscheiden. Das Bedürfnis, die Welt zu bereisen (oder «fremde» Künstler einzuladen), um Wissen über kulturelle Praktiken auszutauschen, war und ist demnach in erster Linie ein westliches Privileg. Es profitierte im 20. Jahrhundert von der zunehmenden globalen «Verflechtung» und fand in der Hinwendung zur Ethnologie – mit ihrer Praxis der Feldforschung – seine logische Konsequenz.

Laut Balme bedeutete die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts für die Theaterwissenschaft „also eine wesentliche Öffnung: von rein euro-amerikanischen, meist textbasierten Aufführungen und Inszenierungen hin zu heterogenen kulturellen performativen Phänomenen und ihrer Geschichte“.³²³ Dieser «Geschichte» wurde von den diversen Akteuren bekannterweise unterschiedlich viel Bedeutung beigemessen, was den «Erfolg» ihrer (theoretischen und praktischen) Werke nicht schmälerte. Vielmehr können sie aus heutiger Perspektive als Teil der «Begeisterung» verstanden werden, die damals rund um das Kathakali und andere «fremde» Theaterformen aufkam. – In dieser Hinsicht spielen im letzten Unterkapitel (siehe Kap. 3.3.3.3)

³¹⁸ Schechner, „A Reply to Rustom Bharucha“, S. 249.

³¹⁹ Ebd., S. 247.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 252.

³²¹ Vgl. Dogra, Bharat (2014): „Große Armut und zunehmende Ungleichheit. Die Kehrseite von Wachstum und wirtschaftlicher Entwicklung in Indien“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/themen/asien/indien/189202/grosse-armut-und-zunehmende-ungleichheit/>, Zugriff 03.06.2025.

³²² Vgl. Schechner, „A Reply to Rustom Bharucha“, S. 251.

³²³ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 192.

vor allem die kulturvergleichenden Analysen von Patrice Pavis (und einigen anderen) eine Rolle.

3.3.1 Zarrillis Abbau «kultureller Vorurteile»: „Demystifying Kathakali“ (1977)

Im Jahr 1977 erschien in dem Journal der *Sangeet Natak Akademi* (siehe Kap. 3.1) ein Artikel von Phillip Zarrilli, den er in seinem *Kathakali Complex* später selbst als „brash“³²⁴ [dtsch. *dreist, forsch*] bezeichnen sollte: „Demystifying Kathakali“. In diesem nimmt er den Begriff der «Entmystifizierung» wörtlich, bricht den Mythos auf fünf gängige Facetten herunter und räumt anschließend mit den «Halbwahrheiten» rund um die Tanztheaterform auf. Da Zarrilli nicht weiter darauf eingeht, *inwiefern* er seinen eigenen Artikel im Nachhinein als zu «forsch» empfand, liegt die Annahme nahe, dass es genau diese direkte, analytische Vorgehensweise war, die den Anlass dazu gab. Und tatsächlich kommen seine Ausführungen (dem Titel nach wenig verwunderlich) recht nüchtern daher – vielleicht *zu* nüchtern. Eine Bewertung seiner Wortwahl entspricht jedoch nicht den Zielen der vorliegenden Arbeit. Die Frage nach Form und Inhalten von Zarrillis Entmystifizierungsversuch ist aber sehr wohl von Interesse, und um diese soll es auf den kommenden Seiten gehen.

Der besagte Artikel umfasst elf Seiten – inklusive eines ausgiebigen Fußnotenapparats, der aus dem Fließtext ausgelagert wurde. Für die hiesigen Ausführungen ist er aber durchaus relevant, da er einige themenspezifische Kommentare und weiterführende Hinweise enthält (wie jene zur Kathakali-Monografie von Clifford Jones). Ein Blick in die Fußnoten ist somit stets lohnend.

In den späten 1960er Jahren sei die Zeit «reif» gewesen für die «Mysterien» des Kathakali, so Zarrilli unmittelbar im Anschluss an die ersten Zeilen seines Artikels (siehe Kap. 3.2). Immerhin seien gleichzeitig kulturelle Phänomene wie Yoga, «Spiritualität» und «erweiterte Bewusstseinszustände» in Mode gekommen. Die mystifizierenden Beschreibungen von Iyer, Barba und Co. hätten folglich die «Sehnsucht» einer ganzen Kultur [der westlichen, Anm.] nach «mystisch-rituellen» Wurzeln angesprochen.³²⁵ Wenn er damit auf die Hippiebewegung in den USA anspielt, die im *Summer of Love* (1967) ihren Höhepunkt erreichte, hat Zarrilli durchaus Recht mit seinen Aussagen. Es bleibt jedoch die Frage nach der tatsächlichen Schnittmenge zwischen westlichen Kathakali-Interessierten und jenen, die gezielt nach «transzendenten»

³²⁴ Zarrilli, *The Kathakali Complex* (Preface), S. xi.

³²⁵ Vgl. Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 48.

Erfahrungen suchten – ein Zusammenhang, der sich etwa auch im Fall von Artaud andeutet, dessen Interesse an Rauschzuständen bekannt ist.³²⁶

Sosehr Zarrilli die Entstehung des Mythos auch nachvollziehen könne: Er fordere eine «Neubewertung» des Kathakali und zwar, „*nachdem* es gründlich entmystifiziert [Übers. V. Z.]“³²⁷ worden sei. Deshalb umreißt er auf den darauffolgenden Seiten fünf gängige Facetten des Mythos, wobei jede trotzdem ein Stück Wahrheit beinhalte. Sehr verkürzt heißt es da:

„Each segment embodies enough of the history, practice, or cultural reality of *Kathakali* to be a partial truth.

- (1) *Kathakali is a ritualistic, religious form of theatre. [...]*
- (2) *The dream-like world of Kathakali is a part of the vibrant fairyland of Kerala. [...]*
- (3) *Kathakali, as a ritual theatre, is enacted by actors who are transformed. [...]*
- (4) *For actors who are priests, who become transformed into gods for enactment of ritual dramas, the ‚disciple‘ aspiring to become an actor-priest must be ‚initiated,‘ passing through the spartan ‚rites‘ of a rigorous training based upon ascetic self-denial. [...]*
- (5) *Kathakali, with ritualistic, religious roots, is a ‚traditional‘, ‚classical‘ form of enactment which retains the ancient facets of this heritage unchanged today“.*³²⁸

Eine überspitzte Beschreibung des Kathakali könnte demnach lauten: Es ist (1) eine «rituelle», «religiöse» Theaterform, die vor dem Hintergrund von (2) Keralas «märchenhafter» Landschaft spielt. Die Darsteller sind (3) «transformiert» und ähneln (4) «Priestern», die im Verlauf ihrer Ausbildung in die «Geheimnisse» ihrer Technik «eingeweiht» werden und ein «rigoroses» Training absolvieren. (5) Aufgrund ihrer «Tradition» ist die Form bis heute «unverändert».

Zarrilli belegt in der Folge jeden der hier genannten Aspekte mit Zitaten aus den Werken von Iyer, Barba und anderen, wobei er der «Transformation» und dem Training besondere Aufmerksamkeit zukommen lässt, aber dazu gleich mehr. Nachdem die Grundsätze des Mythos in Iyers Publikation einmal ausformuliert gewesen wären, hätten spätere Autoren nur noch dessen Spur folgen müssen, so Zarrilli weiter, wobei „[n]o one *directly* questioned his use of language, his descriptions, or the assumptions which lay behind those descriptions“.³²⁹ Egal, ob die nachfolgenden Autoren Iyers Beschreibungen dabei bewusst kopiert hätten, oder ihre

³²⁶ Artauds Drogengebrauch ist gut dokumentiert und hat sich erheblich auf sein Schaffen ausgewirkt. So reiste er bereits im Jahr 1936 nach Mexiko, um dort an einem Peyote-Ritual teilzunehmen. Aus dieser Erfahrung entstand später ein eigenes Werk: *The Peyote Dance* (1976) – beziehungsweise (franz.) *Les Tarahumaras* (1945).

³²⁷ Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 50, [Herv. im Text].

³²⁸ Ebd., S. 50ff., [Herv. im Text].

³²⁹ Ebd., S. 52, [Herv. im Text].

mystifizierenden Zuschreibungen den eigenen Erfahrungen mit dem Kathakali entstammten: Das Ergebnis sei in jedem Fall „die kontinuierliche Misrepräsentation einer dramatischen Form [Übers. V. Z.]“³³⁰ gewesen – vielleicht eine von Zarrillis «forschesten» Formulierungen.

Ihren «Höhepunkt» habe diese Entwicklung, laut Zarrilli, in der Gründung solch „kultureller“ Stiftungen [Übers. V. Z.]“³³¹ wie dem *Gurukulam Kathakali Yogam* (gegr. 1969) erreicht: Dieses bewarb seine fast täglich stattfindenden Vorstellungen – schon dem Namen nach – mit dem «Gurukkula-System»: „India’s most ancient system of education in which a student (*Shishya*) lives with his teacher (Guru) and knowledge is passed on in a chain called ,Guru Sishya Parampara““. ³³² Außerdem, so geht es aus dem Info-Material der besagten Organisation hervor, sei die Kathakali-Truppe «weltbekannt», brächte die «besten» Talente auf die Bühne und zeige Kostüme, die über einhundert Jahre alt seien – „and fantastic““. ³³³ Die Tatsache nun, dass es solche Institutionen wie das *Gurukulam Kathakali Yogam* gibt, könne laut Zarrilli nicht ignoriert werden. Er schreibt:

„It is as much a cultural reality in Kerala today as is the Kerala Kalamandalam. It *does* give performances in Ernakulam six nights each week, 52 weeks a year (largely attended by tourists from other states of India and foreign countries); it *is* going on a European tour in 1977. This realization of half-truths is an example of crosscultural ,contamination““. ³³⁴

Vorstellungen, die hauptsächlich der Unterhaltung von Touristen dienten, gehörten also genauso zur «kulturellen Realität» Keralas wie etwa das Kalamandalam. In diesem Zusammenhang verwendet Zarrilli den semantisch aufgeladenen Begriff «Kontamination». Und obwohl er denselben in Anführungszeichen setzt (was auf ein Zitat hindeuten könnte), wird nicht ersichtlich, woher dieser stammt – durchaus ein Indiz für seine «forsche» Argumentationsweise.

Schließlich beginnt Zarrilli damit, die «Halbwahrheiten» rund um das Kathakali zu eliminieren. Den ersten Aspekt des Mythos entkräftet er demnach mit den Worten: „*Kathakali is religious, but only to the extent that all Indian art, all enactments of the Indian epics are ,religious.*“ This says absolutely nothing in and of itself“. ³³⁵ Gerade *weil* sich das Kathakali aber als eigenständige Kunstform herausgebildet (und sich somit von seinen Vorgängern wie dem

³³⁰ Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 52.

³³¹ Ebd.

³³² Ebd., S. 53, [Herv. im Text].

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd., [Herv. im Text].

³³⁵ Ebd., S. 54, [Herv. im Text].

Kṛṣṇāṭṭam oder dem *Kūṭiyāṭṭam* losgesagt) habe, habe es laut Zarrilli nämlich „Freiheit von [Übers. V. Z.]“³³⁶ seinen ehemals rein «andächtigen» Wurzeln erlangt. Genauso wie das Kathakali «irgendwie religiös» sei, sei es laut Zarrilli auch «irgendwie rituell» – allerdings nur in einem «verkümmerten» [engl. *vestigal*] Sinne: Immerhin gäbe es Rituale und «Rituale», wobei unter «Ritualen» solche Verhaltensweisen zu verstehen seien, die aus der Gewohnheit resultierten und keinerlei «Bedeutung» hätten außer den «Akt» als solchen. Solcherlei «Rituale» ließen sich im Kathakali zahlreiche finden, und sie mit übermäßig viel «Bedeutung» aufzuladen, sage bloß etwas über den Drang des „Beobachtenden/Beschreibenden [Übers. V. Z.]“³³⁷ aus, Darstellungen aller Art *generell* mit zu viel «Bedeutung» auszustatten.³³⁸

Im Anschluss setzt sich Zarrilli mit dem zweiten Aspekt des Mythos auseinander, der die Romantisierung Keralas und des kulturellen Lebens in Indien betrifft. Die «Idealisierung» der Umwelt erfolge demnach durch den Gebrauch einer „hochgradig metaphorischen Sprache [Übers. V. Z.]“.³³⁹ Zur Veranschaulichung zitiert er an dieser Stelle das Ehepaar Jones, wobei in der Passage der Beginn einer Kathakali-Vorstellung vor dem «malerischen» Hintergrund eines Sonnenuntergangs geschildert wird. Aus den Formulierungen gehe laut Zarrilli jedoch weder hervor, „wer es ist [Übers. V. Z.]“,³⁴⁰ der diesen Sonnenuntergang beobachtet, noch würden Aussagen über die «modernen» Elemente der Vorstellung (wie Licht, Ton, Technik etc.) gemacht. Diese gehörten seiner Meinung nach aber genauso zur Realität des Kathakali wie „das traditionelle Setting, das Jones beschreibt [Übers. V. Z.]“.³⁴¹ Besonders deutlich wird diese Meinung Zarrillis auch in folgender Aussage, in der er das Thema auf die Ebene des soziokulturellen Kontextes hebt:

„Kerala is a land of brilliant green, dense forests, etc., but Kerala is (like all of India) also a land of complex cultural change, of contradictions caused by the juxtaposition of modern and traditional patterns of life. *Kathakali* cannot, and does not escape this dilemma“.³⁴²

Der nächste Aspekt des Mythos bekommt in Zarrillis Artikel sogar eine eigene Zwischenüberschrift: „Technique of the Actor“.³⁴³ Da es sich bei den mystifizierenden

³³⁶ Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 54, [Herv. im Text].

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Vgl. ebd.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd., S. 55.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd., S. 54, [Herv. im Text].

³⁴³ Ebd., S. 55.

Aussagen rund um den Kathakali-Darsteller und sein Training um die «übertriebensten» aller Halbwahrheiten handele, räumt er der Entmystifizierung derselben entsprechend viel Platz ein. Am meisten stößt er sich dabei an der Verwendung solcher Begrifflichkeiten wie «possession» [dt.: Besessenheit] oder «transformation» [dt.: Transformation, Veränderung, Verwandlung]. Indem Iyer, Barba und Co. von derartigen Termini Gebrauch machten, sprächen sie dem «Schauspielhandwerk» jeden «selbst-bewussten» (im Sinne von *wach, bei klarem Verstand*) Zugang ab. Sie sagten laut Zarrilli «direkt» aus, dass der Darsteller auf dem Weg zur Rolle einer «magischen» Verwandlung unterliege. Dabei verwechselten die Autoren allerdings den «visuellen», «äußerlichen» Verwandlungsprozess durch Kostüm und Make-up mit jenem «inneren» Prozess, den ein Darsteller durchmache, wenn er sich auf eine Rolle vorbereite:

„To confuse the external appearance of the created illusion, which is a hallmark of *Kathakali* [...] with the training for, and approach to, characterization in acting, is to propagate a totally false impression of the *Kathakali* actor’s technique“.³⁴⁴

Nach Meinung von Zarrilli sei die «Verwirrung» teilweise auf eine Sprachproblematik zurückzuführen: „*Kathakali* actors consistently state the ‚ideal‘ acting [...] occurs when the actor ‚becomes‘ the character“.³⁴⁵ Bei genauerer Befragung würde jedoch deutlich, dass das «Tiefenstudium» der indischen Nationalepen (und der *Purāṇas*) sowie eine gründliche Auseinandersetzung mit den darzustellenden Rollen viel essentieller sei als das «Eins-Werden» mit einem Charakter: An seinem «besten Abend» erreiche der Darsteller letztlich einen hohen Grad an «Konzentration», fokussiere sich auf die Rolle und dächte unter anderem darüber nach, welche «Veränderungen» oder «Ergänzungen» er an diesem Abend vornehmen könne. Während des Make-up-Prozesses – den Iyer, Barba und andere häufig als Moment der «Transformation» annehmen – würde der Darsteller außerdem häufig einfach einschlafen, so Zarrilli weiter. Dies sei ebenso wenig mysteriös wie die Tatsache, dass sich Gang und Gesten des Darstellers komplett veränderten: Das schwere Kostüm, in das er von Assistenten hinein «geschnürt» wurde, verbiete demnach schlicht sämtliche natürliche Bewegungen.³⁴⁶

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Zarrilli Argumentationslinien verfolgt, wie sie – zumindest ansatzweise – sehr wohl in den Texten von Iyer, Barba und anderen Autoren zu finden sind (siehe vor allem Kap. 3.2.3). Zarrillis Kritik ist also auch insofern «dreist», als dass

³⁴⁴ Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 55, [Herv. im Text].

³⁴⁵ Ebd., [Herv. im Text].

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 56.

sie quasi den Charakter eines pauschalisierenden Rundumschlags erhält: Während er vornehmlich jene Aspekte problematisiert, die er für fragwürdig – beziehungsweise *zu mystifizierend* – hält, verliert er im Rahmen seines Artikels nur wenige Worte darüber, inwiefern die Beiträge der besagten Akteure vielleicht auch differenziert und/oder konstruktiv wären. Letztlich wollte er mit seiner Kritik aber auch bloß zum Ausdruck bringen, dass weder im Training für eine Rolle noch im Prozess einer Vorstellung irgendwelche «magischen Kräfte» am Werk sind. Am deutlichsten wird dies wohl in der kurzen, aber prägnanten Aussage eines Kathakali-Darstellers, den er mit folgenden Worten zitiert: „I always know I’m acting“.³⁴⁷

Da vor allem Barba in Bezug auf den Darsteller immer wieder den Begriff «actor-priest» [dtsh. *Schauspiel-Priester*] verwendet,³⁴⁸ unterzieht Zarrilli auch diesen der Entmystifizierung: Demnach seien die Darsteller keine «Priester», sondern «Schauspieler», die während jeder Performance nach dem «Ideal» der Darstellung suchten. Und weiter:

„If the actors are not priests, then they don’t need ‘initiates’ they need dedicated students. *Kathakali* training *is* rigorous, but it is *not* a yogic, or a meditative discipline. It is a physically and technically demanding form of training“.³⁴⁹

Diesen Fakt zu romantisieren und auch noch anzunehmen, dass die Schüler ihre «spartanische Existenz» freiwillig wählten, sei laut Zarrilli absolut falsch: sie führten ein «einfaches» Leben, weil das Leben in Kerala nun einmal so sei. Dies macht abermals deutlich, dass das Kathakali nicht ohne seinen historischen und kulturellen Kontext analysiert werden kann. Um seine Aussage zu untermauern, beschreibt Zarrilli in der Folge die Eckpunkte eines «typischen» Tagesablaufs. Hierzu bedient er sich eines Zitats von William Logan (1841–1914),³⁵⁰ in dem dieser die Lebensweise der Nambudiri (siehe Fußnote 26) zur damaligen Zeit umreißt. Trotz ihres Reichtums an Ländereien führten diese schließlich *auch* ein «einfaches» Leben, so wie die Kathakali-Schüler: Sie stünden um drei Uhr morgens auf, verbrächten den Tag mehr oder weniger mit «religiösen Übungen», aßen um 21 Uhr zu Abend und gingen dann zu Bett.³⁵¹ Wer mit den klimatischen Verhältnisse in wärmeren Regionen wie etwa den Tropen vertraut ist, weiß jedoch, dass solch ein Tagesablauf mitunter noch heute gelebte Praxis ist: Anstrengende,

³⁴⁷ Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 56.

³⁴⁸ Vgl. u. a. Barba, „The Kathakali Theatre“, S. 50.

³⁴⁹ Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 56, [Herv. im Text].

³⁵⁰ William Logan war ein schottischer Offizier im Staatsdienst der britischen Regierung in Madras (heute: Chennai). Er ist besonders für sein Werk *Manual of the District Malabar* (1887) bekannt.

³⁵¹ Vgl. ebd., S. 57.

körperliche Arbeiten werden in den frühen Morgenstunden erledigt, da es zu dieser Zeit am kühlgsten ist; über die Mittagszeit wird aufgrund hoher Temperaturen häufig geruht und am Nachmittag werden die weniger anstrengenden Tätigkeiten verrichtet. Auch im europäischen Süden wird dies mitunter noch immer so gehandhabt und an dieser Lebensweise ist nichts «Mysteriöses» zu finden.

Dem letzten Aspekt des Kathakali-Mythos, in dem es um die «Tradition» der Theaterform geht und darum, dass sie bis heute zuweilen als «unverändert» bezeichnet wird, begegnet Zarrilli, indem er einige konkrete Änderungen benennt, die die Form im Laufe der Zeit erfahren hat: von Änderungen im Kostüm über die zeitliche Verschiebung von Trainingseinheiten bis hin zum zunehmenden «sound output» durch die Verwendung von mehr Trommeln – die Liste sei „fast endlos [Übers. V. Z.]“.³⁵² Am offensichtlichsten werde der stetige Veränderungsprozess allerdings in der Tatsache, dass sich in der Vergangenheit eben die drei unterschiedlichen Arten des Lehrens/Lernens herausgebildet hätten (siehe Kap. 3.1). Von diesen genießt – wahrscheinlich auch heute noch – der Kalamandalam-Stil die meiste «Aufmerksamkeit» im (inter-)nationalen Diskurs, was aber nicht bedeutet, dass es sich dabei um die «ideale» Form handelt: Eine solche habe laut Zarrilli nie bestanden und könne deshalb auch nicht «rekonstruiert» werden, womit der Mythos „ein imaginäres Konstrukt in den Köpfen vieler Westler *und* Inder [sei; Übers. V. Z.]“.³⁵³

Zarrilli schließt seine Entmystifizierung des Kathakali ab, indem er Artaud, Barba und Co. dann doch einige anerkennende Worte zukommen lässt: Ihre Arbeiten hätten sowohl auf «struktureller» als auch auf «praktischer» Ebene neue Erkenntnisse zutage gefördert. Jedoch würden diese den „Dialog zwischen Ost und West [Übers. V. Z.]“³⁵⁴ nur wenig voranbringen, wenn sich die fehlerhaften Darstellungen, wie sie auch hier nachgezeichnet wurden, fortsetzten. Sein Fazit lautet deshalb: Selbstkritik. Nur mit einer selbstkritischen Haltung und einem Bewusstsein für „die eigenen kulturellen Vorurteile und Bedürfnisse [Übers. V. Z.]“³⁵⁵ könne eine Neubewertung des Kathakali eventuell gelingen. In dieser Hinsicht hebt Zarrilli in den letzten Zeilen seines Artikels noch einmal Barba hervor: Dessen Artikel „Words or Presence“³⁵⁶ (1972) sei demnach „ein bemerkenswerter Beleg seiner eigenen *arbeitenden Meinungen* im

³⁵² Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 57.

³⁵³ Ebd., [Herv. im Text].

³⁵⁴ Ebd., S. 58.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd., [Herv. V. Z.]. Tatsächlich läuft Barbas Artikel bei Zarrilli im Jahr 1977 unter dem Titel „Words and Presence“ (ebd., [Herv. V. Z.]), was selbstverständlich ein gravierender Unterschied ist. Im *Kathakali Complex* ist dieser Fehler korrigiert (vgl. Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 353 [Anmerkung 28]).

Hinblick auf den Gebrauch östlicher Theatertechniken in westlicher Praxis [Übers. V. Z.]“.³⁵⁷ «Arbeitende Meinungen» [engl. *working opinions*] sind hier als «veränderliche» Meinungen zu verstehen, also als solche, die (wie es an anderer Stelle heißt) auf «innere» und «äußere» Impulse reagieren und so quasi *mit der Zeit* gehen. Es war dieser Hinweis am Ende von Zarrillis Artikel, der dazu geführt hat, dass Barbas besagter Text Eingang in die vorliegende Arbeit gefunden hat (siehe Kap. 3.3.3.1).

Und genauso, wie sich Barbas Meinung zu diversen Aspekten offensichtlich über die Jahre verändert hat, kam – wie eingangs erwähnt – auch Zarrilli irgendwann zu der Einsicht, dass sein Entmystifizierungsversuch vielleicht etwas zu «forsch» war: „Die sechs Jahre, die es gebraucht [habe], das Buch [*The Kathakali Complex*, Anm.] vorzubereiten [Übers. V. Z.]“,³⁵⁸ zeigten schließlich, wie «schwierig» dieses Unterfangen sei. Dabei ist ihm mit seiner Monografie eine differenzierte, sachliche Abhandlung gelungen, die ihn für eventuelle vorherige Fehltritte beziehungsweise «Misrepräsentationen» durchaus entschuldigt.

Durch Sachlichkeit zeichnet sich wohlgemerkt noch ein weiterer Artikel Zarrillis aus, der in diesem Zusammenhang interessant ist: „A Microanalysis of Performance Structure and Time in Kathakali Dance-Drama“ erschien – in der hier zitierten Version – im Jahr 1983. Wie aus den Anmerkungen hervorgeht, erschien eine erste Version allerdings bereits 1980. Ferner sei der Artikel, „in seiner gegenwärtigen Form [Übers. V. Z.]“³⁵⁹ die «Verdichtung» eines Kapitels aus seinem „in Kürze erscheinenden Buch *The Kathakali Complex* [Übers. V. Z.]“.³⁶⁰ – Die ersten Zeilen seiner fast 20 Seiten langen Untersuchung lauten wie folgt:

„*Kathakali*, the dance-drama of Kerala, a state on the southwest coast of India, in its natural setting goes on for many hours, traditionally lasting from dusk until dawn the following day. This article attempts to define the specific elements that constitute the performance score which guides the complete performance, to isolate the individual performance units that make up the complete score, to subject a single example of a performance unit to microanalysis, and to suggest reasons for the duration of such performances“.³⁶¹

Zarrilli zeigt in seinem Text, wie die Zeit während einer Kathakali-Performance *aktiv* gestaltet wird. Dazu widmet er sich zunächst dem Begriff «performance score», zeigt, aus welchen

³⁵⁷ Zarrilli, „Demystifying Kathakali“, S. 58, [Herv. im Text].

³⁵⁸ Zarrilli, *The Kathakali Complex* (Preface), S. xi.

³⁵⁹ Zarrilli, Phillip (1983): „A Microanalysis of Performance Structure and Time in Kathakali Dance-Drama“, in: *Studies in Visual Communication*, Vol. 9(3), S. 50-69, hier S. 69 (Acknowledgments).

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd., S. 50.

«ineinandergreifenden» [engl. *interlocking*] Einzelteilen diese «Partitur» besteht, erklärt anhand einer einzigen Textzeile die «Dauer» einzelner performativer «Einheiten» – und somit schließlich die temporale Struktur einer gesamten Vorstellung. Da ist die Rede von *ślokas* (metrischen Versen), von *padas* – „songs composed specifically as dance-music for interpretation in performance“ –,³⁶² von *tālas* und *kālas*, alles Aspekte, die die Zeit mit «konstruieren».³⁶³ Während hier (aus Gründen der Stringenz) auf die ausführliche Wiedergabe von Zarrillis «Erkenntnissen» verzichtet wird, kann seine *Mikroanalyse* aber als Beleg dafür gelten, dass eine sachliche, «vorurteilsfreie» Auseinandersetzung mit dem «Fremden» möglich ist, auch wenn dies – damals wie heute – offensichtlich eine «Herausforderung» darstellt.

3.3.2 Schechners Ansatz: «Das Fremde» tun

Auch Richard Schechner, der wie Zarrilli für die Entmystifizierung des Kathakali steht, findet lobende Worte für dessen Arbeiten – insbesondere für dessen erwähnte *Mikroanalyse*: „This kind of scholarship can only be done by people who have actually deeply participated in the cultures they are studying“,³⁶⁴ schreibt Schechner da an einer Stelle und hebt außerdem Zarrillis praktische Beschäftigung mit dem *Kālarippayatt* hervor.³⁶⁵

Schechner selbst, der spätestens seit seinem wegweisenden Essay aus dem Jahr 1966 als feste Größe in der westlichen Theatertheorie und -praxis gilt (siehe *Stand der Forschung, Ziele und Grenzen*), machte seine ersten «direkten» Erfahrungen mit «fremden» Theaterformen etwas später als Barba und Grotowski, nämlich 1971, aber dazu später mehr. Die Ansätze und Erfahrungen der beiden Theatergrößen waren für Schechners eigene Entwicklung allerdings maßgeblich, was seine Aussagen immer wieder bestätigen. Und ähnlich wie bei seinen Mitstreitern führte der «direkte» Kontakt mit «fremden» – vorwiegend asiatischen – Theaterformen zu einer Reihe theoretischer Auseinandersetzungen, die mitunter bis heute rezipiert werden und das Schaffen zahlreicher internationaler Theatermacher beeinflussen.

Zu seinen wichtigsten Publikationen zählen in dieser Hinsicht wahrscheinlich der Sammelband *Essays on Performance Theory* (1977; später schlicht *Performance Theory*), der Artikel „The

³⁶² Zarrilli, „A Microanalysis of Performance Structure and Time in Kathakali Dance-Drama“, S. 52.

³⁶³ Vgl. ebd., S. 52f. Weiter heißt es da: „*Tālas* are the rhythmical patterns [...]. Variation in the tempo of each of the six basic *tālas* is governed by the speed (*kāla*) in which the *tāla* is performed“ (ebd., S. 53, [Herv. im Text]).

³⁶⁴ Schechner, „A Reply to Rustom Bharucha“, S. 252.

³⁶⁵ Vgl. ebd.

Ramlila of Ramnagar [India]“ (ebenfalls 1977),³⁶⁶ das Buch *The End of Humanism. Writings on Performance* (1982),³⁶⁷ sowie die Monografie *Between Theater and Anthropology* (1985).³⁶⁸ Der Artikel „Performer Training Interculturally“, der für die vorliegende Arbeit besonders interessant ist, da Schechner sich hier ausgiebig mit dem Training der Kathakali-Darsteller beschäftigt, erschien erstmals 1981 auf Französisch, fand Eingang in *Between Theater and Anthropology* und wurde in viele Sprachen übersetzt.

Die Tatsache, dass Schechner selbst niemals Kathakali praktiziert, sondern die Tanztheaterform ausschließlich beobachtet hat – wie er selbst mehrfach betont –,³⁶⁹ tat der Rezeption und Wirkmacht seiner Schriften und Theorien keinen Abbruch. Im Gegenteil: Gerade seine Fähigkeit, das Beobachtete analytisch zu reflektieren und in größere theoretische Zusammenhänge einzuordnen, verschaffte ihm internationale Anerkennung. Dieser Erfolg bestärkte ihn darin, sich – auch über das 20. Jahrhundert hinaus – in zahlreichen Publikationen mit dem Verhältnis zwischen dem «Eigenen» und dem «Fremden» auseinanderzusetzen und interkulturelle Perspektiven auf Theatertheorie und -praxis zu entwickeln.

Ähnlich wie Barba könnte man Schechner als produktiven «Vielschreiber» bezeichnen (siehe Kap. 3.3.3.1). Wie viele Einzeltexte Schechner seit den 1960er Jahren tatsächlich verfasst hat, lässt sich nicht genau bestimmen. Um seine – oft als «zusammenhanglos» kritisierten – Gedanken besser einordnen zu können, sollen diese deshalb auf den kommenden Seiten eng mit seiner persönlichen Entwicklung beziehungsweise Biografie verknüpft werden. Die biografischen Angaben entstammen dabei größtenteils dem Artikel „Richard Schechner“ (2013) von der freischaffenden Dramaturgin und Übersetzerin Cobina Gillitt.³⁷⁰

Zu Schechners akademischer Laufbahn lässt sich sagen: Er hat einen Bachelor in Englisch von der *Cornell University* (1956), einen Master in Englisch von der *University of Iowa* (1958) und einen „PhD in theatre“³⁷¹ (1962) von der *Tulane University* (New Orleans). Zwischen 1962 und

³⁶⁶ *Rāmalīlā* ist eine aus Nordindien stammende, mehrtägige – ja bis zu einem Monat dauernde – Performance beziehungsweise Darstellung des *Rāmāyaṇa*-Epos, die bis heute regelmäßig aufgeführt wird. Im Jahr 1983 veröffentlichte Schechner mit *Performative Circumstances From The Avant Garde to Ramlila* auch eine ausführliche Monografie zu dem Thema.

³⁶⁷ Ein gleichnamiger Artikel erschien bereits 1979 (siehe Schechner, Richard (1979): „The End of Humanism“, in: *Performing Arts Journal*, Vol. 4(1/2), *The American Imagination: A Decade of Contemplation*, S. 9-22).

³⁶⁸ Etliche Jahre später gab Schechner zudem das *Grotowski Sourcebook* (1997; mit Lisa Wolford, Anm.) heraus.

³⁶⁹ Vgl. Schechner, Richard (1985): *Between theater and anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, S. 213.

³⁷⁰ Vgl. Gillitt, Cobina (2013): „Richard Schechner“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 30(2), S. 276-294.

³⁷¹ Ebd., S. 278.

1967 arbeitete er zunächst als Assistenzprofessor an der *Tulane University* und zog dann nach New York, um dort bis 1979 als Schauspielprofessor zu arbeiten:

„In 1980, his title was changed to professor of performance studies when Graduate Drama was renamed to reflect its shift in focus from drama to performance as its primary object of analysis“.³⁷²

Nebenbei war er mehrmals Herausgeber des *Tulane Drama Review*: erstmals von 1962 bis 1967, dann – unter dem neuen Namen *TDR: The Drama Review* – wieder von 1967 bis 1969 und schließlich von 1985 bis heute.³⁷³

Ein Detail, das für diese Arbeit jedoch nicht unwichtig ist: Im November 1967 nahm Schechner an einem Workshop teil, den Grotowski gemeinsam mit Ryszard Cieslak (1937–1990) an der *New York University* leitete. In diesem Workshop wurden unter anderem einige der Übungen präsentiert, von denen Grotowski durch Barba erfahren hatte (siehe Kap. 3.2.4). Nach eigener Aussage konnte Schechner aber – zumindest vom damaligen Standpunkt aus – zwischen dem, was Grotowski und Cieslak lehrten, und dem Kathakali keinen «Zusammenhang» erkennen. Dies sollte sich später ändern.³⁷⁴

1967 gründete Schechner außerdem *The Performance Group (TPG)*, die bis 1980 existierte. Eine der nennenswertesten Inszenierungen, die im Rahmen dieser Schaffensperiode entstand, ist wohl *Dionysus in 69* aus dem Jahr 1968: Das darin enthaltende Geburtsritual – nachempfunden einem Ritual der Asmat, einem Volk an der südwestlichen Küste von Neuguinea – erregte damals einige Aufmerksamkeit.³⁷⁵ Ähnlich wie Craig, Artaud und Co., hatte Schechner zum Zeitpunkt seiner Inszenierung – und somit auch zur Zeit des Workshops – jedoch noch keinerlei «direkte» Erfahrungen mit den Kulturen gemacht, mit denen er sich auf der Bühne und abseits auseinandersetzte: So war das erwähnte Geburtsritual ebenfalls «bloß» „something Schechner had read about and seen pictures of in a book“.³⁷⁶

In einem Interview, das die Autorin des hier zitierten Artikels mit Schechner geführt hat, erinnert er sich, dass nach dem Ende einer Vorstellung von *Dionysus in 69* «eine Person» auf ihn zugekommen sei und gemeint hätte, sie sähe einiges an asiatischem Einfluss in seinem Werk; er sei doch sicher schon einmal dort gewesen. Als Schechner dies verneint und ganz nach

³⁷² Gillitt, „Richard Schechner“, S. 278.

³⁷³ Vgl. ebd.

³⁷⁴ Vgl. Schechner, *Between theater and anthropology*, S. 228.

³⁷⁵ Vgl. Gillitt, „Richard Schechner“, S. 281.

³⁷⁶ Ebd.

seiner Fassung gesagt habe, die «Person» könne ihn ja dorthin schicken, hätte diese geantwortet: „,You just come to my office and I will arrange a trip to Asia for you““. ³⁷⁷ Wie sich herausstellte, war diese «andere Person» Porter McCray (1908–2000), unter anderem ehemaliger Direktor am *Museum of Modern Art* in New York. Er sollte sein Wort halten und so reiste Schechner – mit einem Stipendium aus dem *John D. Rockefeller 3rd Fund* im Gepäck – im Jahr 1971 das erste Mal nach Indien, Singapur, Indonesien etc. ³⁷⁸

Wie Gillitt weiter ausführt, habe sich Schechners Arbeit nach seiner ersten Asienreise tiefgreifend verändert – „not simply at a surface aesthetic level, such as having actors wear Asian masks or use *kathakali* movements, neither of which Schechner had his actors do“. ³⁷⁹ Vielmehr sei es ihm fortan etwa darum gegangen, zu erforschen, wie das Publikum *aktiv* in die performative Umgebung eingebunden werden könne – zum Beispiel durch den Genuss von Speisen während der Vorstellung oder durch andere Formen der sinnlichen Teilhabe, die die Grenze zwischen Darstellenden und Zuschauenden aufheben. Diese Fragen, die grundlegendere performative Prinzipien betreffen, bildeten schließlich die «Basis» [engl. *foundation*] für die Inszenierung *Mutter Courage und ihre Kinder*, die Schechner 1975 mit seiner TPG realisierte. Bereits im nächsten Jahr, 1976, tourte die Gruppe durch Indien. ³⁸⁰

Auf dieser zweiten Indienreise beobachtete er nun – ähnlich wie Barba – für mehrere Wochen „die Trainings-Routine [Übers. V. Z.]“ ³⁸¹ am Kalamandalam. Die Notizen, die während des Aufenthalts entstanden, arbeitete Schechner unter anderem in dem besagten Artikel „Performer Training Interculturally“ aus. Im Original knapp 50 Seiten lang, findet sich dieser – als Exzerpt von lediglich zwei Seiten – etwa auch in Barbass Werk *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer* (1991; mit Nicola Savarese, Anm.). ³⁸² Auf den ersten Blick vielleicht «zusammenhanglos» oder unübersichtlich, lässt sich der Text – dank der Verwendung zweier unscheinbarer Abschnittstrennzeichen auf S. 229 und auf S. 251 – in drei grobe Sinnabschnitte unterteilen, die wie folgt überschrieben werden könnten: (1) Training am

³⁷⁷ Gillitt, „Richard Schechner“, S. 281.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 282.

³⁷⁹ Ebd., S. 282f.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 283. In der Inszenierung *Mutter Courage und ihre Kinder* wurde während einer «Intermission» allabendlich (von den Darstellern selbst) frisches Essen zubereitet und mit dem Publikum gemeinsam verspeist. Während der Indien-Tournee wurde dieses Element zwar beibehalten, das Angebot jedoch reduziert, da die Vorstellung nicht mit der üblichen Essenszeit zusammenfiel (vgl. ebd.).

³⁸¹ Schechner, *Between theater and anthropology*, S. 213.

³⁸² Genauer läuft der Text hier unter dem Titel „Training interculturality“ (vgl. u. a. Barba, Eugenio/Savarese, Nicola (2006): *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, übers. v. Richard Fowler, London und New York: Routledge, S. 279f.).

Kalamandalam (S. 213-229), (2) die „[sechs] Funktionen des Trainings [Übers. V. Z.]“³⁸³ (S. 229-251), (3) Grotowski, Barba und der interkulturelle Austausch (S. 251-260).

Schechner beginnt den ersten Teil seiner Ausführungen demnach mit einigen Aussagen zu den baulichen Gegebenheiten des „neuen“ Kalamandalam [Übers. V. Z.]“.³⁸⁴ Dabei betont er zum Beispiel, dass es sich um eine «institutionell» geplante Anlage handle, die sich deutlich von der «traditionellen» Bauweise Keralas unterscheide. Die verschiedenen Gebäude seien dennoch nach den Regeln des *Nāṭyaśāstra* erbaut, was eine interessante Spannung zwischen Tradition und Moderne erzeuge. Auch die räumlichen Bedingungen des «Trainings» zeigten die Intensität und Strenge, die seiner Meinung nach an diesem Ort vorherrschten.³⁸⁵

Damit liefert Schechner das Stichwort: Das Training am Kalamandalam, das er auf den folgenden Seiten beschreibt, schneidet dabei häufig nicht gut ab, aber dazu gleich mehr. Eine seiner wichtigsten Beobachtungen formuliert er zunächst auf der zweiten Seite seines Artikels. Dort heißt es:

„Training in Kathakali—[...]—is fundamentally a repetition of whatever it is that the training is training for, a very logical preparation but one fundamentally different than that used for contemporary Euro-American theater, mainstream or experimental. Imitation is the core of Kathakali training—imitation at all levels“.³⁸⁶

Schechner hebt den Aspekt der «Imitation» hier hervor, weil es sich dabei um eine Facette des (Darsteller-)Trainings handelt, die der westlichen Theaterpraxis – mitunter bis heute – zuwider ist: Von Meyerhold über Brecht bis hin zu Grotowski herrsche demnach die Auffassung vor, sie untergrabe die «Einzigartigkeit» des künstlerischen Ausdrucks. Allen voran bezieht sich Schechner auf ein Zitat von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863–1938), in dem Letzterer seine Meinung kundtut, dass die individuellen künstlerischen «Geheimnisse» eines Darstellers nicht nachgeahmt werden könnten und Imitation als „die tödlichste Sünde von allen [Übers. V. Z.]“³⁸⁷ anzusehen sei.

³⁸³ Schechner, *Between theater and anthropology*, S. 229. In „Training interculturally“ sind es nur noch „fünf Funktionen [des Trainings; Übers. V. Z.]“ (Barba/Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, S. 279).

³⁸⁴ Schechner, *Between theater and anthropology*, S. 213.

³⁸⁵ Vgl. ebd.

³⁸⁶ Ebd., S. 214.

³⁸⁷ Stanislawski, Konstantin S. (1962): *Stanislavsky on the Art of the Stage*, übers. v. David Magarshack, New York: Hill and Wang, S. 162; hier zitiert nach ebd.

Schechner geht es in seiner Argumentation allerdings darum, zu zeigen, dass das Kathakali-Training zwar auf «Imitation» aufbaue – „but imitation of a very special kind“.³⁸⁸ Die Schüler erlernten ihr Handwerk demnach auf ähnliche Weise, wie Kinder eine Sprache erlernten – wobei man Letzteren auch nicht gleich zu Beginn die «Grammatik» beibrächte. Das kindliche Lernen zeichne sich schließlich, so Schechner, in erster Linie durch das aktive Tun aus. Oder wie es bei ihm im Wortlaut heißt: „At the first level, doing is learning, learning is doing. [...] To demand to ‚know‘ before one can ‚do‘ often retards the learning process“.³⁸⁹ Er ist also davon überzeugt, dass ein etwaiges performatives Wissen zunächst im wahrsten Sinne des Wortes «inkorporiert» werden sollte, bevor – wenn überhaupt – theoretische Hintergründe wie Geschichte, Grammatik etc. zur Sprache kämen. Dass das «Warum» in einem *frühen* Stadium der Ausbildung „unwichtig [Übers. V. Z.]“³⁹⁰ ist, mag dabei vielleicht zutreffen; entsprechende Aussagen lassen sich auch in Zarrillis *Kathakali Complex* finden.³⁹¹ Schechners Ansatz, das «Tun» durchweg über das «Wissen» zu stellen, handelte ihm jedoch einiges an Kritik ein.

Laut Rustom Bharucha «respektiere» Schechner etwa den «Glauben» nicht, der mit den von ihm «konsumierten» Ritualen zusammenhänge,³⁹² – während sich Barba bei mangelnder Erklärung bekanntermaßen häufig ins Spirituelle flüchtet (siehe Kap. 3.2.3). Schechner selbst wehrt sich allerdings gegen den Vorwurf der «Respektlosigkeit». Er schreibt:

„Exactly the opposite is true. Because I respect the very particular meanings that actions have within specific/concrete cultural contexts, I know that they cannot be appropriated willy-nilly. It takes years of training to ‚get‘ something from another culture---and, even then, what one gets is most probably not what the home culture has, but something different“.³⁹³

Schechner positioniert sich also klar *gegen* die «willkürliche» Aneignung «fremder» Praktiken. Dabei verweist er auf den langen Lernprozess, den es brauche, um auch nur ansatzweise „etwas von einer anderen Kultur zu *bekommen* [Übers. V. Z.]“.³⁹⁴ Und doch: Selbst nach Jahren des intensiven Studiums interkultureller Praktiken bleibt Schechner letztlich an der Oberfläche der kulturellen Systeme, mit denen er arbeitet. Seine eigenen Erfahrungen – und paradoxerweise gerade sein umfangreiches Fachwissen – scheinen ihn regelrecht davon abzuhalten, sich tiefer

³⁸⁸ Schechner, *Between theater and anthropology*, S. 216.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Zarrilli, *The Kathakali Complex*, S. 71.

³⁹¹ Vgl. ebd., S. 71f.

³⁹² Vgl. Bharucha, „A Reply to Richard Schechner“, S. 256.

³⁹³ Schechner, „A Reply to Rustom Bharucha“, S. 249.

³⁹⁴ Ebd., [Herv. im Text].

mit Fragen des Glaubens, der Religion oder der Spiritualität auseinanderzusetzen. Stattdessen konzentriert er sich auf das, was er beobachten und analysieren kann: das Training, den Körper, die Struktur.

Die Beobachtungsperspektive zeigt sich auch dort, wo Schechner – ähnlich wie Barba – das Training der jüngsten Schüler am Kalamandalam beschreibt: Bereits um 04:25 Uhr würden diese mit den ersten Übungen beginnen – ohne Lehrer, ohne Erklärung, ohne Korrekturen.³⁹⁵ Die älteren Schüler gäben vor, was zu tun sei; die Jüngeren ahmten nach. Diese Art des Lernens beschreibt Schechner mit den Worten: „repetition and letting it seep in“³⁹⁶ – eine Praxis, die ihn unmittelbar an das «Warm-up» seiner eigenen *TPG* erinnert. Auch dort seien schließlich individuelle und kollektive Übungen praktiziert worden, die zwei Ziele verfolgt hätten: zum einen eine Art Gemeinschaftsgefühl, zum anderen „to summarize, in a physical way, the performance-to-be“.³⁹⁷ Die Ähnlichkeit, die Schechner zwischen dem Kathakali-Training und jenem seiner *TPG* feststellt, ist jedoch keineswegs zufällig. In einer aufschlussreichen Passage zeichnet er den Übertragungsweg nach, den das Kathakali-Wissen in diesem Fall genommen hat, und schreibt: „Some of the basic Grotowski exercises were taken directly from Kathakali; and these same exercises were transferred from Grotowski to me and from me to TPG“.³⁹⁸

Was Schechner hier fast beiläufig erwähnt, verweist auf einen komplexen und nicht unproblematischen Transferprozess: Die Übungen, die er während des Workshops in New York kennengelernt hatte, fanden anscheinend relativ unreflektiert und ohne eine tiefere Kenntnis derselben Eingang in das Repertoire der *TPG*; den «Zusammenhang» konnte er erst Jahre später und nach der Beobachtung des Kathakali-Trainings «vor Ort» rekonstruieren. Dabei wirkt es zunächst widersprüchlich, dass Schechner meint, den tieferen «Zusammenhang» des Trainings erfasst zu haben – obwohl sich seine Analysen bloß auf einen der „drei Stile [Übers. V. Z.]“,³⁹⁹ nämlich die «Kalamandalam-Methode», beschränken und er selbst nie Teil des Systems war. Diese Einschränkung ist ihm jedoch bewusst, und so spart er – als „note-taking outside[r]“⁴⁰⁰ – nicht mit Kritik: Aufgrund der fehlenden Meister-Schüler-Beziehung und eines scheinbaren Mangels an «Disziplin» „[könne] das Ganze schnell brutal, autoritär, mechanisch und lähmend [werden; Übers. V. Z.]“.⁴⁰¹ Und weiter: „To a certain degree, even at the Kalamandalam, it has

³⁹⁵ Vgl. Schechner, *Between theater and anthropology*, S. 217.

³⁹⁶ Ebd.; [aus seinen eigenen Notizen].

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Ebd., S. 219.

³⁹⁹ Ebd., S. 225.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 226.

⁴⁰¹ Ebd.

become just that“.⁴⁰² Seine ambivalente Einschätzung bringt Schechner schließlich in einer kompakten Gegenüberstellung von «guten» und «schlechten» Aspekten zum Ausdruck, die er anscheinend nach seinem Besuch im Kalamandalam formuliert hat. Sie liest sich wie folgt:

„Good points

- The dance goes into the body.
- Ultimately, there is a freedom from within: when the routines of the performance are in the body the mind is free, and finally the body is free too: masters of Kathakali improvise.
- A very beautiful dance-drama is maintained and transmitted more or less intact.
- The training is a model for an intensive and deep body training needed in the Euro-American tradition (where it exists in ballet and modern dance but not in theater).

Bad points

- Except for a very few persons, individual initiative is stunted.
- At the Kalamandalam, at least, there is very little experimentation.
- The ‚language‘ of Kathakali is more or less closed: a museum.
- As the guru-shishya relationship is put aside but some of its external rigor kept, students and teachers are alienated from each other.
- The result is a dogmatic authoritarianism“.⁴⁰³

Ganz offensichtlich wählt er zur Beurteilung des Kathakali-Trainings jedoch Kriterien aus, die seinen eigenen theoretischen sowie praktischen Interessen entstammen: Individuelle Ausdrucksfähigkeit und Experimentierfreude – beides wichtige Facetten des Trainings für Schechner – seien quasi nicht vorhanden, was zu einer negativen Bewertung führt; dass der Tanz regelrecht «inkorporiert» würde, bewertet er hingegen positiv. Daher verwundert auch das abschließende Fazit nicht, mit dem er den ersten Teil seiner Ausführungen beendet. Es lautet:

„What impressed me most about the methods at the Kalamandalam was the insistence---not spoken or theorized but omnipresent nevertheless---that the body comes first, that performance knowledge enters a person by means of rigorous, continuous, rhythmical bodywork“.⁴⁰⁴

⁴⁰² Schechner, *Between theater and anthropology*, S. 226.

⁴⁰³ Ebd., S. 227.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 229.

Mit diesen Zeilen ist Schechners Haltung klar umrissen: Der Körper steht im Zentrum. Seine Überzeugung, dass performatives Wissen – im besten Fall – durch den Körper und durch wiederholtes «Tun» erworben wird, bildet den Kern seines theoretischen und praktischen Denkens – und damit quasi das Fundament seines gesamten Œuvres. Dieser Fokus Schechners auf die physische Dimension jeglicher Handlung wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch mehrfach anklingen (siehe Kap 3.4.1).

Die verbleibenden beiden Sinnabschnitte seines Artikels – jene über die „[sechs] Funktionen des Trainings [Übers. V. Z.]“⁴⁰⁵ sowie über die interkulturellen Arbeiten von Barba und Grotowski – sollen an dieser Stelle nicht im Detail behandelt werden: Zum einen liegt der zweite Abschnitt wie gesagt in stark verkürzter Form im *Dictionary of Theatre Anthropology* vor, zum anderen tragen sie nicht mehr wesentlich zur zentralen Forschungsfrage bei. Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen nutzt Schechner das Kathakali schließlich nur noch als eines von vielen Beispielen für seine Argumentation – gleichrangig etwa neben dem *Kūṭiyāṭṭam*, dem *Nō* oder dem balinesischen *Topèng*.⁴⁰⁶

Genau hierin liegt jedoch einer der Hauptkritikpunkte an seinem Vorgehen: Der Versuch, eine Vielzahl kultureller Ausdrucksformen gleichzeitig in den Blick zu nehmen, führt nämlich nicht nur – wie Rustom Bharucha treffend formuliert – zu einem gewissen «Eklektizismus»,⁴⁰⁷ sondern auch zu der zweifelhaften «Theorie» – und Praxis – des „performing other cultures“.⁴⁰⁸ Auf den Punkt bringt Bharucha seinen Vorwurf mit folgender – wohlgemerkt spekulativer – Aussage, die zugleich die Überschrift für das vorangegangene Kapitel geliefert hat. Er schreibt: „Clearly, Schechner is not content to be a writer. He is interested not merely in ‚reading‘ other cultures, or ‚visiting‘ them or ‚importing‘ them, but in actually ‚doing‘ them“.⁴⁰⁹

Während Schechners Ansatz auf der unmittelbaren körperlichen Erfahrung «fremder» kultureller Praktiken beruht, bemühen sich andere Akteure wie Barba oder Pavis seit jeher darum, das komplexe Feld interkultureller Theaterpraxis auch begrifflich zu durchdringen – und nicht zuletzt neue Kategorien und Modelle zu entwickeln, um das Erlebte theoretisch fassbar zu machen. Genau diesen Bestrebungen widmet sich das folgende Kapitel.

⁴⁰⁵ Schechner, *Between theater and anthropology*, S. 229.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 233.

⁴⁰⁷ Siehe zum Thema «Eklektizismus» auch Kap. 3.2.1.

⁴⁰⁸ Bharucha, „A Reply to Richard Schechner“, S. 255.

⁴⁰⁹ Ebd.

3.3.3 Neue Begriffe, neue Probleme: Wie Barba, Pavis & Co. um Worte ringen

Wie immer, wenn sich Wissen – oder ein anderes immaterielles Gut – verändert, erweitert etc., ist man (nicht nur in der Wissenschaft) darum bemüht, neue Begriffe für die aufkommenden Phänomene zu finden. Das plakativste Beispiel ist wohl, weil es schon Erwähnung fand, Artauds Diktum vom «orientalischen Theater». Dass die Beschäftigung mit «fremden», vornehmlich asiatischen Theaterformen aber auch eine ganz andere «Tiefe» (im Sinne der Systematik) erreichen kann, machen etwa die Werke von Eugenio Barba, Patrice Pavis und weiteren Theatermachern sowie -wissenschaftlern deutlich.

Dabei zeichnen sich gerade Barbas Arbeiten (bis heute) dadurch aus, dass sie sich immer wieder selbst reflektieren und auf diese Weise sowohl die persönliche als auch die professionelle Entwicklung ihres Schöpfers offenlegen. Ein gutes Beispiel hierfür ist sein Artikel „Words or Presence“, den Zarrilli am Ende von „Demystifying Kathakali“ ebenfalls als solches anführt und den es deshalb im Folgenden genauer zu analysieren gilt (siehe Kap. 3.3.3.1).

Außerdem wird es in diesem Kapitel darum gehen, inwiefern Barbas Erfahrungen mit dem Kathakali ihn unmittelbar zu dem geführt haben, was er später als «Theateranthropologie» bezeichnen sollte. Im Vergleich zu Schechners Auffassung von «Theater-Anthropologie» ergeben sich nämlich einige wesentliche Unterschiede, die wiederum Rückschlüsse ziehen lassen auf die «Feinheiten», durch die sich die diversen Zugänge zu «fremden» Theaterformen auszeichnen. Dazu mehr in Kapitel 3.3.3.2.

Die Auseinandersetzung mit bis dahin unbekannten kulturellen Praktiken brachte im 20. Jahrhundert zahlreiche neue (Schauspiel-)Theorien hervor; unzählige Neologismen fanden Eingang in den Wortschatz der internationalen Theaterwissenschaft; andere Disziplinen (wie die Ethnologie) wirkten von «außen» auf den Diskurs ein und «befeuereten» ihn zusätzlich – und schließlich führte diese «Begeisterung» zu einer regelrechten Flut an neuen Begriffen, Informationen, performativen Phänomenen etc., die zunächst unsystematisch nebeneinanderstanden und – nach westlichem Empfinden – theoretisch eingeordnet beziehungsweise systematisiert werden mussten. Einen solchen Versuch unternahm ab den 1980er Jahren – unter anderem – Patrice Pavis. Einige seiner Gedanken zum Thema «Interkulturalität» kommen in Kapitel 3.3.3.3 zur Sprache.

3.3.3.1 Einfach «da sein»: Barbas Artikel „Words or Presence“ (1972)

Barbas Artikel „Words or Presence“ wurde bereits 1972 – und somit keine zehn Jahre nach seinem Aufenthalt im Kalamandalam – im *TDR: The Drama Review* veröffentlicht. Er umfasst lediglich sieben Seiten (inklusive Bildmaterial), macht dabei aber präzise deutlich, wie sich seine Meinung zum Gebrauch östlicher Theatertechniken binnen weniger Jahre geändert hat: Während Barba das Kathakali anfänglich noch dahingehend untersucht hatte, inwiefern sich dessen Techniken für das Training europäischer Darsteller «adaptieren» ließen (siehe Kap. 3.2.3), war er sich 1972 anscheinend bereits sicher, dass sein Zugang bis dato ein «falscher» gewesen war. Oder mit seinen eigenen Worten: „Kathakali, like all oriental theatre, cannot be copied or transplanted. It can only serve as a stimulus, a point of departure“.⁴¹⁰

Inwiefern seine Erfahrungen mit dem Kathakali Barba letztlich zu der Entwicklung einer «eigenen», „gattungsübergreifende[n] Terminologie“⁴¹¹ «stimulierten», soll im nächsten Unterkapitel noch näher betrachtet werden. Dass er tatsächlich «einer der ersten Europäer» war, der den Versuch unternahm, seine Gedanken «systematisch» zu ordnen, sei an dieser Stelle jedoch noch einmal betont. Ebenso, wie der Umstand, dass er gemeinhin als «Vielschreiber» gilt: Nach Aussage von Lluís Masgrau (ehemals wissenschaftlicher Mitarbeiter der *ISTA* und dort verantwortlich für das Archiv), hat Barba nämlich zwischen 1962 und 2014 ungefähr 260 individuelle Texte veröffentlicht.⁴¹² – Da er bis zum heutigen Tag aktiv ist, sind es freilich mittlerweile noch mehr. – Alle Schriften und Werke inhaltlich gleichermaßen zu analysieren, ist deshalb gar nicht möglich. Sein besagter Artikel ist aber immerhin ein guter Ausgangspunkt.

In „Words or Presence“ reflektiert Barba äußerst selbstkritisch die Anfänge seiner praktischen Theaterarbeit. Gemeinsam mit seinen «Kompagnons» vom *Odin Teatret* (gegründet 1964 in Oslo) habe er folglich eine Reihe von körperlichen Übungen entwickelt und sie in Anlehnung an Wsewolod E. Meyerhold (1874–1940) „bio-mechanics“⁴¹³ genannt. Diese Übungen wären den unterschiedlichsten Quellen (dem Ballett, dem Hatha-Yoga und anderen) entstammt und hätten von allen erlernt sowie befolgt werden müssen. Barba sei es jedoch nie darum gegangen, Meyerholds Ansatz zu «rekonstruieren». Vielmehr hätte die *innere Motivation* – beziehungsweise, wörtlich übersetzt, die persönliche «Rechtfertigung» [engl. *justification*] –

⁴¹⁰ Barba, Eugenio (1972): „Words or Presence“, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 16(1), S. 47-54, hier S. 48.

⁴¹¹ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 134.

⁴¹² Vgl. Masgrau, Lluís (2014): „Eugenio Barba’s Written Work: The Theatrical Vision Implied in Its Structure“, in: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Dramatica* 1, S. 141-150, hier S. 141.

⁴¹³ Barba, „Words or Presence“, S. 48.

der Darsteller gezählt, die sie diesen Übungen entgegengebracht hätten. Mit der nötigen «Selbstdisziplin» und im ständigen «Prozess» der «Selbstdefinition» (ebenfalls Begriffe, die Barba gleich zu Beginn seines Artikels verwendet),⁴¹⁴ könne es schließlich gelingen, die speziellen Übungen zu meistern, die eigentlich nicht mehr seien als „stereotyped gymnastic movements“.⁴¹⁵ – Zur Erinnerung: Auch Zarrilli spricht im *Complex* später davon, dass die Übungen kaum mehr seien als «Muskelbewegungen» (siehe Kap. 3.2.1).

Was Barbas Artikel zusätzlich interessant macht, ist die Tatsache, dass er hier – anders als in den meisten seiner Schriften – auf die Rolle der „sozio-historischen Umstände [Übers. V. Z.]“⁴¹⁶ zu sprechen kommt. Genauer heißt es da in Bezug auf die Lebensumstände der Darsteller:

„These socio-historical circumstances, together with a particular professional tradition which still has great value and prestige for the young would-be actor, are decisive factors in the conception and elaboration of that expressivity which is codified and so transformed into technique“.⁴¹⁷

Anders als es Barba häufig vorgeworfen wird, war er sich also bereits früh des Stellenwerts bewusst, den die «soziohistorischen Umstände» im Hinblick auf die Technik «orientalischer» Darsteller einnehmen. – Den Ausdruck «orientalisch» nutzt er in seinem Artikel (vermutlich in Anlehnung an Artaud) noch vermehrt zur Unterscheidung zwischen sich und «den anderen». Im Laufe seiner Karriere wird Barba jedoch vorschlagen, anstatt «Orient» und «Okzident» beziehungsweise «Ost» und «West» die Begriffe «North-» beziehungsweise «South Pole performer» zu verwenden.⁴¹⁸ – Während obiges Zitat dieses «Wissen» bestätigt, verzichtet Barba allerdings zumeist darauf, seine Ausführungen demgemäß zu kontextualisieren, und zwar zugunsten anderer Schwerpunkte (siehe das nächste Unterkapitel).

Aber zurück zu den «bio-mechanics»: In der ersten Phase ihrer Schaffenszeit machten alle Darsteller des *Odin* dieselben Übungen, und zwar „together in a common collective rhythm“.⁴¹⁹ Sie waren, wie Barba es selbst zugibt, dem „Mythos der Technik [Übers. V. Z.]“⁴²⁰ verfallen:

⁴¹⁴ Vgl. Barba, „Words or Presence“, S. 47.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Ebd., S. 49.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Anhand der Begriffe «North-» beziehungsweise «South Pole performer», versucht Barba in seinem Text „Recurring Principles“ zu veranschaulichen, dass es – konträr zum ersten «Anschein» – der «Nordpoldarsteller» sei, dem die größere «Freiheit» in der Ausübung seiner Technik zukomme, während der «Südpoldarsteller» häufig zum Sklaven der «Willkür» werde. Gleichzeitig macht er hier aber (im Gegensatz zu früheren Texten) deutlich, dass diese «Freiheit» stets an die Regeln der jeweiligen Tradition gebunden ist (vgl. Barba, Eugenio [1995]: *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*, London und New York: Routledge, S. 13f.).

⁴¹⁹ Barba, „Words or Presence“, S. 52.

⁴²⁰ Ebd., S. 49.

„[W]enn du dies tust, erreichst du das [Übers. V. Z.]“, ⁴²¹ war anfänglich ihr Motto. Bald erkannten sie jedoch, dass der «Rhythmus» von «Individuum» zu «Individuum» variierte. – Barba spricht in diesem Zusammenhang genauer vom „vital rhythm“ ⁴²² beziehungsweise vom „organic rhythm“, ⁴²³ was im Deutschen am Ehesten mit «Biorhythmus» zu übersetzen wäre. ⁴²⁴ – Dem Individuum weiterhin Übungen aufzuerlegen, die nicht an den eigenen «Biorhythmus» angepasst waren, erschien Barba von da an nicht mehr sinnvoll. Die logische Konsequenz: individuelles Training. Aber auch dieses brachte nicht den gewünschten Erfolg, wie er in seinem Artikel weiter ausführt; immer habe sich etwas «falsch» angefühlt. Wie ein Angeklagter vor Gericht sagt Barba aus, dass sein vehementer Einsatz «für Technik» schließlich kalkulierte «Erpressung» gewesen sei, um seine eigene Arbeit zu «rechtfertigen». ⁴²⁵ Ab einem gewissen Zeitpunkt sei es deshalb nicht mehr darum gegangen, etwas Neues „zu lehren oder zu lernen [Übers. V. Z.]“, ⁴²⁶ oder darum, „sich selbst oder andere zu *demystifizieren* [Übers. V. Z.]“ ⁴²⁷ – diese Formulierung ist besonders interessant. Es ging nur noch darum, keine «Angst» mehr voreinander zu haben. Oder anders formuliert: Es war Barbas *Wunsch*, dass seine Darstellenden keine Angst mehr voreinander hätten, ihre „eigenen Vorurteile [Übers. V. Z.]“ ⁴²⁸ hinterfragten, sich der «Rolle» des Darstellenden entledigten und man sich auf einer anderen menschlichen Ebene – „as companions in arms“ ⁴²⁹ – begegne. «Loyal» wie seine «Kompagnons» seien, folgten sie auch diesem Ansatz; allerdings erneut «motiviert» durch „[*seine*] Worte, [*seine*] Erklärungen [Übers. V. Z.]“ ⁴³⁰. Als Barba sich dieses «Bruchs» bewusst geworden sei, habe er „jede Erklärung aufgegeben [Übers. V. Z.]“ ⁴³¹ – Was selbstverständlich nicht stimmt, wenn man bedenkt, dass er mitunter bis heute versucht sich zu «erklären».

Am Ende seines Artikels steht schließlich – ohne weiteren Kontext – das titelgebende Fazit: „After working together many hours a day for many years, it is not my words but perhaps only my *presence* that can say something“ ⁴³². Unklar bleibt, auf welche Form von «Präsenz» sich

⁴²¹ Barba, „Words or Presence“, S. 53.

⁴²² Ebd., S. 52.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Der Begriff «Biorhythmus» ist durch Wilhelm Fließ (1858–1928) insofern negativ konnotiert, als dass es sich dabei anscheinend um eine „Irrlehre“ (*Spektrum* [o. A.]: „Lexikon der Psychologie: Biorhythmus“, <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/biorhythmus/2457>, Zugriff 19.04.2025, [Herv. im Text]) handelt. Anders als Barba ging er von „starre[n] Rhythmen“ (ebd., [Herv. im Text]) im Menschen aus.

⁴²⁵ Vgl. Barba, „Words or Presence“, S. 52f.

⁴²⁶ Ebd., S. 53.

⁴²⁷ Ebd., [Herv. V. Z.].

⁴²⁸ Ebd., S. 47.

⁴²⁹ Ebd., S. 53.

⁴³⁰ Ebd., S. 54, [Herv. V. Z.].

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd., [Herv. V. Z.].

Barba mit dieser Aussage bezieht: Meint er damit tatsächlich bloß seine physische Anwesenheit vor Ort? Oder klingt in dieser Formulierung bereits eine neue Definition des Begriffs an (siehe ebenfalls das nächste Unterkapitel)? Der «Vielschreiber» Barba bleibt bewusst mehrdeutig. Dass er mitsamt seinem *Odin Teatret* mittlerweile als «Institution» gilt, ist hingegen nicht von der Hand zu weisen. Dieses könnte man wahrscheinlich genauso als «Mekka» der Schauspielkunst bezeichnen wie das Kalamandalam (siehe Kap. 3.1): Denn ab dem Umzug nach Holstebro (Dänemark) im Jahr 1966 und mit zunehmender Bekanntheit lockte das Versprechen auf Barbas «Präsenz» unzählige internationale Theaterschaffende an, die von ihm lernen wollten.⁴³³

Abschließend kann der analysierte Artikel als positives Beispiel für die Veränderung – und Weitergabe – von (nicht bloß wissenschaftlichem) «Wissen» verstanden werden. Und während Barba 1972 augenscheinlich noch „keinen Namen [Übers. V. Z.]“⁴³⁴ hatte für das, was er mit seinen «Kompagnons» fortan praktizierte, sollte sich dies bald ändern. Barba hat nach seinen frühen «Erkenntnissen» nämlich nicht damit aufgehört, sich für «fremde» Schauspieltechniken zu interessieren, sie etwa auf gemeinsame, zugrundeliegende «Prinzipien» hin zu überprüfen – und seine diesbezüglichen Forschungen stets auch selbst zu hinterfragen. Mittlerweile lässt sich aus seinem Œuvre eine „gattungsübergreifende Terminologie“⁴³⁵ ableiten, die unter dem Begriff «Theateranthropologie» zusammenläuft. Was es damit auf sich hat und inwiefern der Terminus eine «direkte» Folge aus Barbas Beschäftigung mit dem Kathakali ist, steht im Mittelpunkt des nächsten Unterkapitels.

3.3.3.2 Genauso, nur anders: Theateranthropologie ≠ Theater-Anthropologie

Der Begriff «Theateranthropologie» ist spätestens seit der Gründung der *ISTA* im Jahr 1979 allgemein bekannt. Seine Ausführungen und Formulierungen hinsichtlich der Definition desselben, aber auch die Inhalte und Ziele seiner Theorie hat Barba im Laufe seiner Karriere immer wieder ergänzt und präzisiert. Heutzutage sind sie am besten zusammengefasst in dem bereits erwähnten Standardwerk *A Dictionary of Theatre Anthropology*, von dem inzwischen mehrere Ausgaben existieren. Bevor es darum geht, den Begriff «Theateranthropologie»

⁴³³ Das *Odin* hat das *Nordisk Teaterlaboratorium* in Holstebro wohlgernekt 2022 verlassen. Seine Tätigkeiten setzt es allerdings «abroad» fort (vgl. *Odin Teatret* [o. A.]: „ODIN TEATRET SEPARATION FROM NTL“, <https://odinteatret.org/index.php/archival-information/odin-teatret-separation-from-ntl/>, Zugriff 13.06.2025).

⁴³⁴ Barba, „Words or Presence“, S. 53.

⁴³⁵ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 134.

genauer zu befragen, soll jedoch zunächst noch aus einer Publikation zitiert werden, die bereits Erwähnung fand – und zwar aus *Land of Ashes and Diamonds*. Das folgende Zitat ist dabei gleich aus mehreren Gründen interessant, denn: es ist (1) einer von vielen Belegen dafür, dass das Kathakali einen enormen Eindruck bei Barba hinterlassen hat (immerhin kommt er ständig wieder darauf zu sprechen); es zeigt, dass Barba (2) auch nach jahrzehntelanger Beschäftigung mit «fremden» Theaterformen nicht davon abgelassen hat, diese zu mystifizieren; und es nennt (3) das Kathakali in einem Atemzug mit der «Theateranthropologie». Im Hinblick auf die Eindrücke, die er während seines Aufenthalts im Kalamandalam gesammelt hat, heißt es da in voller Länge:

„What I saw in Kerala is engraved for ever [sic!] in my memory. The children were admitted to the school at the age of nine or ten. They started at dawn. Still numb from sleep, they began on their own to repeat again and again the laborious *kathakali* postures and steps. They were friendly and curious. They became my companions.
Even more than the beauty of the performances, it was my own incapacity to understand that surprised me. Why was I, a European spectator, so *bewitched* [Herv. V. Z.] by these actors when I could neither understand the story they were telling, nor the meaning of their message, nor their language or the conventions? What was it that made me follow every gesture, every step, dance or deaf-mute dialogue of these actors? Was it their *technique* [Herv. V. Z.] that kept me *spellbound* [Herv. V. Z.] during an entire night, seated on the ground amongst a crowd who slept or continually got up to stretch their legs, or to eat or drink?
These questions constituted the true influence on me of *kathakali*. For years and years they have remained alive, and have then reappeared in other contexts, leading me towards an attempt at an answer that I have called Theatre Anthropology“.⁴³⁶

Selbst im ausgehenden 20. Jahrhundert beschrieb Barba seine Erlebnisse in Kerala also offensichtlich noch mit solchen Ausdrücken wie «bewitched» und «spellbound». Was außerdem erneut deutlich wird: Triebfeder seiner unaufhörlichen Suche war anfänglich eine gewisse «Technik», die er sowohl hinter dem Kathakali als auch hinter anderen (nicht westlichen) Theaterformen vermutete und die es zu «adaptieren» galt, wenn europäische Darsteller einen ähnlichen Grad an «Präsenz» erreichen wollten wie ihre «orientalischen» Kollegen.

Im vorherigen Unterkapitel sollte allerdings klar geworden sein, dass das Streben nach einer speziellen «Technik» – zumindest für Barba – irgendwann nicht mehr ausschlaggebend war; wenigstens dann nicht, wenn der Terminus weiterhin im «herkömmlichen» Sinne – sprich im Sinne des «Mythos der Technik», als etwas, das man «erlernen» oder «besitzen» könne – aufgefasst würde. Barba definierte den Begriff deshalb kurzerhand neu, genauso wie er es zum Beispiel mit dem Ausdruck «Präsenz» tat. Die folgende Definition von «Theateranthropologie»

⁴³⁶ Barba, *Land of Ashes and Diamonds*, S. 76.

ist daher auch eine neue Definition des Begriffs «Technik». Sie findet sich im Vorwort des *Dictionary of Theatre Anthropology* und lautet:

„Again: theatre anthropology is the study of the behaviour of the human being when it uses its physical and mental presence in an organized performance situation and according to principles that are different from those used in daily life. This extra-daily use of the body is what is called technique“.⁴³⁷

In diesen wenigen Zeilen stecken bereits einige Termini und Formulierungen, die durch Barba Eingang in den Wortschatz internationaler Theatermacher und -wissenschaftler fanden: «Präsenz», «organisierte Performance-Situation», «(wiederkehrende) Prinzipien»,⁴³⁸ «(außer-) alltäglicher Körpergebrauch» etc. Freilich verfügt er aber über noch mehr Vokabular, um seine (Schauspiel-)Theorie zu unterfüttern: da ist unter anderem von «Prä-Expressivität» die Rede, von «Balance», von «Energie» und vom «szenischen Bios». Man muss jedoch sehr weit in Barbas «Kosmos» eintauchen, um die Verbindungen zwischen diesen Begriffen nachvollziehen zu können und an den Kern seiner Aussagen zu gelangen. Dieser lässt sich im Wesentlichen so zusammenfassen: Die «Theateranthropologie» stellt für ihn eine eigenständige *Disziplin* dar – an erster Stelle im Vergleich mit der Kulturanthropologie, aber ebenso wie etwa die Kriminal- oder die philosophische Anthropologie. Diesen unterschiedlichen Fachbereichen mit denselben Parametern zu begegnen, hält Barba für problematisch, da die einzige Übereinstimmung (zwischen «Theateranthropologie» und Kulturanthropologie) seiner Meinung nach im „Hinterfragen des Offensichtlichen [Übers. V. Z.]“⁴³⁹ bestehe – womit er auf die „eigene Tradition [Übers. V. Z.]“⁴⁴⁰ abzielt.

An dieser Stelle sei vermerkt: Der Begriff «Tradition» wurde von der internationalen Sekundärliteratur vielfach analysiert und interpretiert. Barba selbst entwickelte in den 1980er Jahren ein Konzept diesbezüglich, das bereits beiläufig Erwähnung fand – jenes von der «Tradition der Traditionen» (siehe Kap. 2.1). Wie aus dem entsprechenden Artikel, in dem er sein Konzept erläutert, hervorgeht, verfolge dieses jedoch vor allem ein Ziel: die Erweiterung des *eigenen* «Horizonts» – und zwar bis zu dem Punkt, an dem die Unterscheidung zwischen «eigener» und «fremder» Tradition weitestgehend aufgehoben sei.⁴⁴¹ Dass solch eine

⁴³⁷ Barba/Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, S. 5.

⁴³⁸ Zu den «wiederkehrenden Prinzipien» gibt es einen gleichnamigen Text von Barba (siehe Fußnote 418).

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Vgl. Barba, „Eurasian Theatre“, S. 128.

vereinheitlichende Sicht, die gewissermaßen davon ausgeht, dass sich verschiedenste Traditionen – ungeachtet aller Differenzen – auf einer gemeinsamen Ebene begegnen könnten, «problematisch» ist, wurde Barba in der Vergangenheit verschiedentlich vorgeworfen; nicht zuletzt im Rahmen jener Debatten, die die theoretischen Grundlagen seiner «Theateranthropologie» grundsätzlich infrage stellten.

Es ist allerdings die besagte Eigenständigkeit der «Theateranthropologie», die sie gegenüber etwaiger Kritik von «außen» vermeintlich unangreifbar macht: Besonders in den 80er Jahren boten sowohl Barbas Theorien als auch seine theaterpraktischen Arbeiten im Rahmen der *ISTA* schließlich vermehrt Anlass zu derselben. Mit einem bemerkenswerten Artikel aus dem Jahr 1988 gelang zum Beispiel Zarrilli erneut eine konstruktive Kritik. In „For Whom Is the ‚Invisible‘ Not Visible?: Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba“ beschäftigt er sich mit der *ISTA*-Session 1986, die die Rolle der Frau auf den Bühnen unterschiedlicher Kulturen untersuchte. Diese als «Kongress» angekündigte Tagung der *ISTA* führte im Nachhinein zu einigen «Kontroversen», die er in seinem Artikel ausführlich schildert. Vor allem müsse Barba aber seine „Definition von Theateranthropologie [noch] mit der bestehenden Disziplin der akademischen Anthropologie abgleichen [engl. *to reconcile*; Übers. V. Z.]“, ⁴⁴² schreibt Zarrilli da weiter. Barba, der mit der Veröffentlichung von Texten wie „Theatre Anthropology“ (1982) und anderen mittlerweile so etwas wie einen «Kanon» etabliert hatte, konnte sich – in einer direkten Antwort auf Zarrilli – jedoch quasi auf diesem «ausruhen» und schlicht die rhetorische Gegenfrage stellen: „What is there to reconcile? Why should two independent lines of research become ‚reconciled‘? All researchers are used to partial homonyms and do not confuse them with analogies“. ⁴⁴³

Wie so häufig im internationalen Diskurs liegt das Grundproblem also in der Sprache verankert, beziehungsweise in der Art und Weise, *wie* über etwas gesprochen wird; das geht schon aus Zarrillis ursprünglichem Artikel hervor. Auch dort ist schließlich die Rede davon, dass Barba zwar «behaupte» [engl. *to assert*] «wissenschaftlich» zu arbeiten, „seine pädagogischen Workshops [Übers. V. Z.]“ ⁴⁴⁴ bei der besagten *ISTA*-Session letztlich aber „intuitive Kommentare zu den qualitativen Dimensionen dessen [gewesen seien], was die asiatischen

⁴⁴² Zarrilli, Phillip (1988): „For Whom Is the ‚Invisible‘ Not Visible?: Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba“, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 32(1), S. 95-106, hier S. 102.

⁴⁴³ Barba, Eugenio/Zarrilli, Phillip (1988a): „Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the Visible and the Invisible in the Theatre and about ISTA in Particular“, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 32(3), S. 7-16, hier S. 14.

⁴⁴⁴ Zarrilli, „For Whom Is the ‚Invisible‘ Not Visible?“, S. 102.

Darsteller gebeten waren zu tun [Übers. V. Z.]“.⁴⁴⁵ Und im Rahmen dieser Arbeit lässt sich vielleicht knapp ergänzen: Barba «behauptet» zwar «wissenschaftlich» zu arbeiten – immerhin geht es in vielen seiner Analysen um die „biologische“ Ebene der Darstellung [Übers. V. Z.]“⁴⁴⁶ – Begriffe wie «Energie», «Präsenz» und andere, wie sie bei ihm häufig zur Anwendung kommen, entziehen sich jedoch oft einer genauen Definition und sind somit anfällig für fiktive oder mystifizierende Zuschreibungen. Zarrilli spricht in diesem Zusammenhang auch von Barbas „lyrischer Suggestivität [Übers. V. Z.]“⁴⁴⁷ und davon, dass Letzterer etwa keinen Versuch unternahme, zu beschreiben, „wie der einheimische Darsteller das wahrn[ehme], was Barba als ‚Präsenz‘ [empfinde; Übers. V. Z.]“.⁴⁴⁸

Mehr noch als an Barbas poetischer Sprache stößt sich Zarrilli aber am „Mangel an Reflexivität [Übers. V. Z.]“⁴⁴⁹ der seiner Meinung nach dessen Arbeiten durchziehe. „Dieser problematische, einzelgängerische Blick [Übers. V. Z.]“⁴⁵⁰ sei jedoch nicht kennzeichnend für Barba: Zarrilli würde einige seiner „eigenen frühen Schriften [Übers. V. Z.]“⁴⁵¹ mittlerweile ebenso als «unreflektiert» bezeichnen – so geschehen ja auch in seinem *Kathakali Complex* (siehe Kap. 3.3.1).

Wie bereits erwähnt, reihen sich Barbas Untersuchungen also ein in die „vielen Euro-Amerikanischen Denk- und Schreibweisen [Übers. V. Z.]“⁴⁵² die sich im 20. Jahrhundert aus der Auseinandersetzung mit «fremden» Theaterformen ergeben haben. Mit dem Unterschied, dass Barba im Gegensatz zu vielen anderen internationalen Theaterschaffenden ein eigenes theoretisches System etablieren konnte: Die «Theateranthropologie» gilt heutzutage schließlich als „[d]er wohl neueste Ansatz zur Erforschung der Schauspielkunst“⁴⁵³ so Christopher Balme.

Dass es die «Theateranthropologie» in der internationalen Theaterwissenschaft so weit gebracht hat, beruht unter anderem auf Barbas konsequentem «Beharren» auf den hier dargelegten theoretischen «Schwerpunkten» sowie auf der enormen Strahlkraft seiner Werke. Bei aller Kritik im Hinblick auf einen etwaigen «Mangel» an soziokulturellem oder historischem Kontext lässt sich die Wirkung seiner Theorien und Konzepte nämlich kaum bestreiten.

⁴⁴⁵ Zarrilli, „For Whom Is the ‚Invisible‘ Not Visible?“, S. 102.

⁴⁴⁶ Barba/Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, S. 5.

⁴⁴⁷ Zarrilli, „For Whom Is the ‚Invisible‘ Not Visible?“, S. 102.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 104.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 133.

Auch Richard Schechner spricht häufig von «Theater-Anthropologie» – wobei der Bindestrich hier auf die «feinen», aber signifikanten Differenzen verweist, die zwischen den Positionen der beiden Akteure bestehen, und gleichzeitig eine Referenz auf die deutschsprachige Erstausgabe von Schechners *Between theater and anthropology* darstellt. Obwohl er sich inhaltlich in einigen Punkten von Barba abgrenzt, würdigt er dessen Arbeit mit einem Vorwort zu Ian Watsons (o. A.) Buch *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret* (1993). Darin heißt es:

„[N]o Western theatre thinker and worker – [...] – has investigated Asian techniques, theories, and practice as systematically as has Eugenio Barba. Whether or not Barba’s relationship to Asia [...] is ‘orientalist’ is a question to be discussed. But whatever the answer to that inquiry, Barba’s opus – [...] – constitute [sic!] a most serious, extensive, and systematic attempt to understand the ‘nature of acting’. Barba’s nature of acting ‘reports’ on his investigations, most clearly presented in English in *The Dictionary of Theatre Anthropology* [...], deserve to be studied alongside Bharata’s *Natyasastra*, Zeami’s *Kadensho* and other treatises, and Stanislavski’s *An Actor Prepares*“.⁴⁵⁴

Schechner zählt Barba folglich zu den bedeutendsten Theaterpersönlichkeiten der Geschichte. Zugleich lässt er aber nicht unerwähnt, dass Barba aufgrund seiner «Behauptungen» von „universellen ‚Prinzipien‘ des guten Schauspiels [Übers. V. Z.]“⁴⁵⁵ häufig in «Konflikt» mit anderen Wissenschaftlern gerät. Dabei sei Barbas «Theorie» „nicht, dass es ein universelles theatralisches Verhalten [gäbe; Übers. V. Z.]“⁴⁵⁶ sondern dass Darstellende jeglicher Herkunft „unabhängig voneinander das ‚Geheimnis‘ der ‚Energie‘ entdeckt [hätten; Übers. V. Z.]“⁴⁵⁷ wobei auch die Begriffe «Präsenz» und «Prä-Expressivität» in diesem Zusammenhang wieder auftauchen.⁴⁵⁸ Barbas Terminologie sowie die Arbeitsweise der *ISTA* – also ihr «Insel-Dasein» – bringen Schechner schließlich dazu, diese als eine „romantische Vision [Übers. V. Z.]“⁴⁵⁹ Barbas zu bezeichnen. Ferner wirft er die Frage auf: „[I]s Barba an ‘anthropologist’ in any generally accepted use of the term? And if not, which is to be revised, Barba’s nomenclature or anthropological theory?“⁴⁶⁰ Zur Beantwortung dieser Frage zeichnet er den oben ausgeführten «Schlagabtausch» zwischen Zarrilli und Barba nach, der durch den Artikel „For Whom Is the ‘Invisible’ Not Visible?“ ausgelöst wurde.

⁴⁵⁴ Schechner, Richard (1993): „FOREWORD. East and West and Eugenio Barba“, in: Ian Watson, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London und New York: Routledge, S. ix-xvii, hier S. ix.

⁴⁵⁵ Ebd., S. x.

⁴⁵⁶ Ebd., S. xii.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd.

⁴⁵⁹ Ebd., S. xiii.

⁴⁶⁰ Ebd.

Während man Barba also nicht als klassischen Anthropologen bezeichnen kann, lässt sich dies von Schechner ebenfalls nicht behaupten: Zwar lehnt er sich stärker an die Anthropologie an als Barba – so nutzt er für seine Argumentation etwa häufig die Theorien des schottischen Ethnologen Victor Turner (1920–1983) –,⁴⁶¹ letztlich trifft auf ihn aber genau das zu, was er über Barba in besagtem Vorwort schreibt, nämlich: „Barba is, first of all, an artist who practices his own version of the idiosyncratic tradition of the avantgarde“.⁴⁶²

Diese Einschätzung erhält durch ein kleines, beinahe beiläufiges Fundstück zusätzliches Gewicht: ein Gästebucheintrag Barbas, den Schechner anscheinend bei seinem Besuch im Kalamandalam 1972 entdeckte. Dieser ist – in voller Länge – unter anderem zu finden in dem Artikel *From Ritual to Theatre and Back* (1974). Für die vorliegende Arbeit ist der Eintrag besonders deshalb interessant, weil er sich in die zahlreichen schriftlichen Zeugnisse einreicht, die den Austausch zwischen Ost und West mittlerweile dokumentieren. Darüber hinaus macht er noch einmal deutlich, welche Bedeutung auch scheinbar «unwissenschaftlichen» Texten wie Gästebucheinträgen, Reiseberichten oder ähnlichen Schriften zukommen kann, wenn es darum geht, die Formen und Wege eines etwaigen Wissenstransfers zu rekonstruieren (siehe Kap. 3.2.1). Begleitet von zwei einleitenden Sätzen Schechners liest sich Barbas persönliche Nachricht an das Team des Kalamandalam wie folgt:

„I asked about Grotowski’s visits to the school. No one remembered him, but Eugenio Barba was remembered, and in the school’s visitors’ book I found the following entry:

29 September 1963

The Secretary
Kalamandalam
Cheruthuruthy

Dear Sir:

I had not the occasion, last night at the performance, to thank you for all the kind help you have given me during my stay here. To you, and to the Superintendent, and to all the boys who were so willing to be of service, I would like to express my gratitude and sincerest thanks.

My visit to Kalamandalam has greatly helped me in my studies and the research material I have collected will surely be of the greatest assistance to those people working at the Theatre Laboratory in Poland.

Many thanks once again,

Yours sincerely,
Eugenio Barba [signed]⁴⁶³

⁴⁶¹ Turner würdigt Schechners Arbeit seinerseits mit einem Vorwort in *Between theater and anthropology*.

⁴⁶² Schechner, „FOREWORD“, S. xiv.

⁴⁶³ Schechner, Richard (1974): „From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-EntertainmentDyad“, in: *Educational Theatre Journal*, Vol. 26(4), S. 455-481, hier S. 476f.

Abgesehen davon, dass Schechners hier zitierter Artikel selbst einige «faktische» Fehler enthält, die in Kap. 3.4.1 noch eine Rolle spielen werden, geht aus diesen Zeilen aber erst einmal hervor, was weiter oben bereits beschrieben wurde – nämlich, dass Barba sich quasi als «Vermittler» zwischen den (Theater-)Kulturen verstand und sein erworbenes «Wissen» schon damals «vorsätzlich» von Kerala nach Polen transferieren wollte.

Im Rahmen dieser Arbeit ist zudem interessant, dass Barba selbst den Eintrag über die Jahre offenbar „vergessen [Übers. V. Z.]“⁴⁶⁴ hat. Zumindest äußert er dies in seinem Artikel „The Steps on the River Bank“ (1994), in dem er ebenfalls angibt, erst durch Schechners Monografie *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila* (1983) wieder an den Gästebucheintrag erinnert worden zu sein.⁴⁶⁵ Während Barba vordergründig betont, dass seine Notiz „lediglich eine Fußnote in der Geschichte der Theaterforschung [sei; Übers. V. Z.]“,⁴⁶⁶ weist er ihr aber retrospektiv eine weitere – narrative – Funktion zu, denn: „It could also be a way to introduce the story of Odin Teatret as *Eurasian Theatre*“.⁴⁶⁷ Allein die abschwächende Formulierung «It could also be» – anstelle von «It is» – verdeutlicht dabei einmal mehr seine Tendenz, sich nicht endgültig festzulegen, sondern Interpretationsspielräume bewusst offen zu halten. Gerade diese Vorgehensweise ist jedoch kennzeichnend für Barbas Arbeit: Er erzählt Geschichte nicht linear, sondern fragmentarisch – mit allen Leerstellen, die dazugehören, und füllt diese im Nachhinein quasi mit «Bedeutung». In dieser Hinsicht spiegelt seine kurze Aussage auch die Dynamiken der eingangs beschriebenen Wissensgeschichte wider, die nicht danach fragt, ob eine bestimmtes Wissen nun «relevant» oder «irrelevant» ist, sondern danach, wie dieses rückblickend gerahmt, interpretiert und mitunter funktionalisiert wird. So stellt Barba sich und sein *Odin Teatret* augenscheinlich in einen globalen Zusammenhang – als Teil eines interkulturellen Wissensprozesses, der sich eben auch begrifflich niederschlägt. Der Terminus «Eurasian Theatre» hat schließlich genauso Eingang in die internationale Theaterwissenschaft gefunden wie jener der «Theateranthropologie» und andere, die in diesem Kapitel thematisiert wurden. Ein deutlicher Beleg für diese Entwicklung ist die gleichnamige Monografie von Nicola Savarese, aus der hier bereits zitiert wurde, und in der er sich eingehend mit dem künstlerischen «Austausch» zwischen Europa und Asien beschäftigt (siehe Kap. 3.2.1).

⁴⁶⁴ Barba, Eugenio (1994): „The Steps on the River Bank“, in: *TDR* (1988-), Vol. 38(4), S. 107-119, hier S.107.

⁴⁶⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 108, [Herv. V. Z.].

Im Kontext des «interkulturellen Austauschs» lässt sich zuletzt ein weiterer zentraler Begriff aus Barbas Terminologie ergänzen, und zwar jener des «barter» – was auf Deutsch so viel bedeutet wie «Tausch» oder «Tauschhandel». Wie es in einer neueren Version von Schechners *From Ritual to Theatre and Back* (2004) heißt, gehörten die entsprechenden Unternehmungen des *Odin Teatret* zu „den wichtigsten Aktivitäten von Barbas Labor [Übers. V. Z.]“.⁴⁶⁸ Gleichzeitig wurde – und wird – immer wieder kritisch hinterfragt, inwiefern es sich bei diesem «Tausch» nicht vielmehr um einen einseitigen Transfer handelt. Trotz aller Anerkennung von Barbas Leistungen bezieht Schechner diesbezüglich eine klare Position. Er schreibt:

„What is disingenuous about barter is that thus far at least the traffic is all oneway. Residents of the First World travel to the Third World for the purpose of barter. One wonders how well-received in New York, Paris, or even Holstebro a Yanomami shaman in search of Odin-style barter would be. That is, if the shaman arrived paying his own way, setting his own agenda and calendar. The whole system of intercultural exchange cannot escape history: it occurs in the aftermath of colonialism“.⁴⁶⁹

Paradox erscheint dabei, dass ausgerechnet Schechner hier den Kolonialismus als kritischen Bezugsrahmen ins Spiel bringt – und das, obwohl ihm selbst doch häufig vorgeworfen wird, das Phänomen des «cultural tourism» zu unterstützen (siehe Kap. 2.2) und etwaige koloniale Machtasymmetrien somit eher zu reproduzieren als zu hinterfragen. Diese Spannung zwischen kritischer Analyse und potenzieller «Aneignung» verweist auf eine grundlegende Ambivalenz innerhalb vieler interkultureller Theaterarbeiten: Selbst dort, wo koloniale Dynamiken thematisiert werden, bleiben sie oft weiterhin wirksam – nicht selten auch durch sprachliche Mechanismen. Das zeigt sich nicht nur in der Verwendung einzelner Begriffe, sondern kann – subtiler – auch Formulierungen betreffen, die ansonsten weniger im Fokus stehen. So etwa, wenn Schechner schreibt: „Barba is somewhat unfair to Western performing arts because he compares Western ‚spoken drama‘ to Asian genres that are theatre-dance-music“.⁴⁷⁰ Diese Aussage würde schließlich genauso viel Sinn machen, wenn man sie umkehren und formulieren würde: „Barba is somewhat unfair to Asian genres [...] because he compares them to Western ‚spoken drama‘“. Zwar reflektiert Schechner im weiteren Verlauf, wie etwa „die chinesischen Modernisierer [Übers. V. Z.]“⁴⁷¹ nach Europa geblickt hätten, um dort Inspiration zu finden –

⁴⁶⁸ Schechner, Richard (2004): *Performance Theory. Revised and expanded edition, with a new preface by the author* (e-book), Taylor & Francis e-Library; [Orig.: ders. (1988), *Performance Theory*, London und New York: Routledge], S. 148.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 149.

⁴⁷⁰ Schechner, „FOREWORD“, S. xi.

⁴⁷¹ Ebd.

doch bleibt eben bereits die Einleitung seiner Argumentation unübersehbar einer westlich geprägten Perspektive verhaftet.

Damit ist der Bogen gespannt zu den nächsten Überlegungen: Ist es überhaupt möglich, angemessen über «das Fremde» zu sprechen? Wer bestimmt, was in diesem Zusammenhang als «angemessen» gilt? Welche weiteren Begriffe, Metaphern und Theorien sind aus dem westlichen Bemühen um eine «angemessene» Terminologie entstanden? Und: Wie haben sich diese in den fortlaufenden internationalen Diskurs rund um das Kathakali eingeschrieben?

3.3.3.3 «Kanon» unter Vorbehalt: Pavis & Co. diskutieren das «Interkulturelle»

Wie bereits erwähnt, hat die Faszination für «fremde» Theaterformen eine lange Geschichte. Dass im Verlauf derselben (vor allem im Westen) auch immer wieder neue Begriffe und Theorien aufkamen, die diese Formen zu definieren und zu erklären versuchten, sollte bis hierher deutlich geworden sein. Einen Höhepunkt erreichte dieser Systematisierungs- beziehungsweise Kategorisierungsdrang im ausgehenden 20. Jahrhundert unter anderem durch die Werke von Patrice Pavis. Zu seinen wichtigsten theatertheoretischen Meilensteinen gehören die Texte: *Theatre at the Crossroads of Culture* (1992), *The Intercultural Performance Reader* (1996) sowie – mit einem neueren Erscheinungsdatum – *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre* (2016). Nicht außer Acht zu lassen sind – im Hinblick auf die Themen «Interkulturalität» und «interkulturelles Theater» – im deutschsprachigen Raum außerdem die Werke von Erika Fischer-Lichte (allen voran der Sammelband *The Dramatic Touch of Difference* aus dem Jahr 1990) sowie jene von Christel Weiler (*1952), Christine Regus und einigen anderen.⁴⁷²

Dass Pavis mit seinen Analysen, Definitionen und Erklärungen im theatertheoretischen Diskurs eine herausragende Rolle spielt, weiß auch Rustom Bharucha. Aus «indischer Perspektive» hebt er allerdings hervor, dass «nicht einmal» Pavis es schafft, objektiv zu bleiben. – Ein Gedanke, den Bharucha im Nachwort seiner Monografie *Theatre and the World* ausformuliert, und den es heutzutage bei der Rezeption von Pavis' Werken ebenso zu beachten gilt wie diese selbst. Im Hinblick auf die «Tendenz» des Westens zur «Enthistorisierung» «fremder» Kulturen (siehe Kap. 2.2) schreibt Bharucha denn:

⁴⁷² Christel Weilers *Kultureller Austausch im Theater. Theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbas* (1994) ist zur Vertiefung der hier verhandelten Themen durchaus interessant, wird aber nicht weiter besprochen.

„Not even Patrice Pavis is exempt from this tendency, though his views on interculturalism, recently collated and published in *Theatre at the Crossroads of Culture* (1992), form one of the most authoritative and sophisticated analyses of the relationship between theatre and *other cultures*. It would be useful to question his theory at some length not only to clarify my own points of departure but to speculate on the larger questions that elude us, both in the East and West, about where we are *positioned* in relation to each other. While there is much to admire in the *coherence* of Pavis's constructions and penchant for definitions, the discourse itself seems to neutralize the intense vulnerabilities and human dimensions of the intercultural encounter“.⁴⁷³

Bharucha geht also so weit, dass er sagt, Pavis' «Vorliebe» für Definitionen liefe Gefahr, sämtliche «menschliche Dimensionen» zu eliminieren, die einer interkulturellen Begegnung anhefteten. Zu beurteilen, ob und inwiefern diese Unterstellung gerechtfertigt ist, gehört nicht in die vorliegende Arbeit. Da Bharuchas «Angst» – ob der Allmacht der Definitionen – jedoch genauso ein Symptom der damaligen Zeit darstellt wie Pavis' Ausformulierung derselben, sei sie an dieser Stelle kurz erwähnt. Letztlich handelt es sich bei dieser «Angst» aber auch nur um *eine* der Facetten, auf denen Bharuchas Kritik «des Westens» fußt. Diese wiederum steht im Mittelpunkt des nachfolgenden Kapitels (siehe Kap. 3.4).

Während Pavis in seinem *Dictionary of Performance and Contemporary Theatre* darauf hinweist, dass das «Konzept» der «Interkulturalität» ein Produkt der 1970er Jahre – und mittlerweile „commonplace“⁴⁷⁴ [dtisch. *alltätlich/gewöhnlich*] – sei, haben seine eigenen Schriften aus den 1980er/90er Jahren wesentlich dazu beigetragen, dass dieses überhaupt «alltätlich» werden konnte: Indem er das Phänomen systematisch erfasste und kritisch reflektierte, trug er schließlich zur Kanonisierung dieses «Konzepts» und anderer Begriffe bei.

Wie auch Bharucha aufzeigt, hat durch Pavis etwa die Metapher des «Stundenglases» [engl. *hourglass*] – also der Sanduhr – Eingang in den internationalen Diskurs gefunden.⁴⁷⁵ Obwohl diese Sanduhr durchaus umgedreht werden könne, sieht Bharucha allerdings die Verwendung solcher Begrifflichkeiten wie «source culture» und «target culture» problematisch, da Letztere augenscheinlich stets den «Status» eines «Ziels» erlange. Und weiter: „This implies a one-way traffic, totally contradicting the larger modalities of exchange which Pavis himself upholds“.⁴⁷⁶ Pavis' Theorie sei ferner „fast gänzlich [Übers. V. Z.]“⁴⁷⁷ von den «Prioritäten», also von den

⁴⁷³ Bharucha, *Theatre and the World* (Afterword), S. 240f., [Herv. im Text.].

⁴⁷⁴ Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, S. 104.

⁴⁷⁵ Sehr ausführlich geht Pavis dieser Metapher in *Theatre at the Crossroads of Culture* nach: Er «widmet» demnach sein ganzes Buch den „Filtern, die zwischen *unserer* Kultur und der von anderen eingebaut [würden]; Übers. V. Z., (Herv. im Text)“ (Pavis, Patrice [1992]: *Theatre at the Crossroads of Culture*, aus dem Franz. v. Loren Kruger, London und New York: Routledge, S. 5).

⁴⁷⁶ Bharucha, *Theatre and the World* (Afterword), S. 241.

⁴⁷⁷ Ebd.

Werten und Zielen „seiner eigenen Kultur [Übers. V. Z.]“⁴⁷⁸ geprägt. Um dieser «Einseitigkeit» etwas entgegenzusetzen, schlägt Bharucha wohlgerne das Bild eines «Pendels» [engl.: *pendulum*] vor,⁴⁷⁹ welches im internationalen Diskurs ebenfalls breite Rezeption erfahren hat: So greift etwa die US-amerikanische Theaterwissenschaftlerin Diane Daugherty in ihrem Essay „The Pendulum of Intercultural Performance: *Kathakali King Lear* at Shakespeare’s Globe“ – ausnahmsweise aus dem Jahr 2005 – darauf zurück. In direkter Anlehnung an Bharucha nutzt sie das «Pendel-Modell» zur Analyse der besagten Inszenierung *Kathakali King Lear*, die – unter anderem – im Jahr 1999 im Rahmen des jährlich stattfindenden *Globe to Globe*-Festivals zur Aufführung kam.⁴⁸⁰ Dass Daugherty die Produktion der französischen Tänzerin Annette Leday (o. A.) und des australischen Dramatikers David McRuvie (o. A.) – die „in enger Zusammenarbeit mit den größten Meistern des Kathakali der damaligen Zeit [Übers. V. Z.]“⁴⁸¹ entstand – als «erfolgreich» bewertet, geht aus den folgenden Zeilen hervor:

„This was a production in which the possibilities of cross-cultural theatre had been maximized, and pitfalls of cultural clash—imperialism, appropriation, assimilation—had been minimized. The result was a model of successful intercultural work, both in terms of theatrical impact and proper intercultural practice“.⁴⁸²

Die Ausführungen der Autorin machen deutlich, dass sie die Inszenierung nicht nur als künstlerisch «gelingen» erachtet, sondern sie zudem als Beispiel für «geglückte» interkulturelle Theaterarbeit ansieht. Ihr Rückgriff auf die «Pendel»-Metapher verweist dabei auf das fortwährende (westliche) Bemühen, «Interkulturalität» nicht als «Einbahnstraße» zu begreifen – ein Ansatz, der um die Jahrtausendwende offensichtlich sowohl im theoretischen Diskurs als auch in der praktischen Auseinandersetzung mit dem Kathakali spürbar fortwirkte.

Trotz des Gegenwinds, dem Pavis’ Definitionen, Gedanken und Theorien in der Vergangenheit ausgesetzt waren, dienen sie mitunter bis heute als Referenz, wenn es darum geht, etwaige «interkulturelle» Phänomene zu beschreiben, zu bewerten und/oder einzuordnen. In seinem Werk *The Intercultural Performance Reader* entwickelt er schließlich ein System zur Differenzierung solcher Theaterformen. Und da er der Meinung ist, dass „[a]ll die Präfixe, die

⁴⁷⁸ Bharucha, *Theatre and the World* (Afterword), S. 241.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd.

⁴⁸⁰ *Kathakali King Lear* hatte seine Premiere ursprünglich 1989 und tourte zehn Jahre lang durch die ganze Welt (vgl. *The Annette Leday/Keli Company* [o. A.]: „The company and its productions“, http://annette.leday.cie.free.fr/Keli/The_productions.html, Zugriff 03.06.2025).

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Daugherty, Diane (2005): „The Pendulum of Intercultural Performance: *Kathakali King Lear* at Shakespeare’s Globe“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 22(1), S. 52-72, hier S. 53.

dem *Kulturellen* hinzugefügt [würden], seine Bedeutung radikal [Übers. V. Z.]“⁴⁸³ veränderten, nimmt er es mit seinem «Ordnungsprinzip» sehr genau: Da ist die Rede von «intrakulturell», «transkulturell», «ultrakulturell» und «metakulturell».⁴⁸⁴

Häufig wird Pavis in seinen Differenzierungen jedoch „allzu detailliert“,⁴⁸⁵ gibt etwa auch die Theaterwissenschaftlerin und Soziologin Christine Regus zu Bedenken, – weshalb auch hier darauf verzichtet wird, diese weiter zu untersuchen. Während sie (wie viele andere) bei Weitem nicht „in allen Punkten“⁴⁸⁶ mit Pavis d'accord geht, hält sie seine Definition von «interkulturellem Theater» aber durchaus für „brauchbar“.⁴⁸⁷ Deshalb nun im Wortlaut:

„*Intercultural theatre* In the strictest sense, this creates hybrid forms drawing upon a more or less conscious and voluntary mixing of performance traditions traceable to distinct cultural areas. The hybridization is very often such that the original forms can no longer be distinguished. [...], the creations of Brook, Mnouchkine or Barba, drawing upon Indian or Japanese traditions, belong to this category“.⁴⁸⁸

Eindeutig in den Vordergrund tritt in dieser Formulierung der Aspekt der «Hybridität». Der *Duden* verwendet das Adjektiv «hybrid» zwar schlicht, um etwas zu bezeichnen, das „aus Verschiedenartigem zusammengesetzt, von zweierlei Herkunft; gemischt; zwitterhaft“⁴⁸⁹ ist, der Begriff hat allerdings tatsächlich eine lange Geschichte, die von naturwissenschaftlichen bis hin zu rassenideologischen Konnotationen reicht.⁴⁹⁰ Laut Regus ist der Terminus «Hybridität» – zumindest in den Kulturwissenschaften – aber mittlerweile genauso „zu einem Modebegriff avanciert“⁴⁹¹ wie jener des «interkulturellen Theaters» und wird – zuweilen noch heute – „kontrovers diskutiert“.⁴⁹² Diese Diskussionen führten in der Vergangenheit wiederum zur Etablierung solch alternativer Termini wie «Synkretismus», «Eklektizismus» oder «Kreolisierung» und sie werden vermutlich auch zukünftig noch zahlreiche diesbezügliche Konzepte und Theorien zutage fördern.⁴⁹³

⁴⁸³ Pavis, Patrice (1996): „Introduction: Towards a theory of interculturalism in theatre?“, in: ders. (Hg.), *The Intercultural Performance Reader*, London und New York: Routledge, S. 1-21, hier S. 8, [Herv. im Text].

⁴⁸⁴ Vgl. ebd., S. 5ff.

⁴⁸⁵ Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 42.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Pavis, „Introduction“, S.8, [Herv. im Text].

⁴⁸⁹ *DUDEN* (o. A.): „hybrid“, https://www.duden.de/rechtschreibung/hybrid_gemischt, Zugriff 02.07.2025.

⁴⁹⁰ Vgl. Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 85.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Wie Regus ausführlich darlegt, bevorzugt etwa Balme den Begriff «Synkretismus», da er im Gegensatz zur «Hybridität» „nicht im Zusammenhang mit Biologie und Rassenkunde steht“ (ebd., S. 86 [Anmerkung 51]).

Um das Nachdenken über «das Fremde» überhaupt möglich zu machen, verwenden viele Akteur*innen die vorhandenen Begriffe wohlgerne heuristisch, also funktional, als Arbeitshypothese und ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Oft steht dann am Ende der Auseinandersetzung (wie bei Regus) die Einsicht, dass gewisse Termini – in diesem Fall jener des «interkulturellen Theaters» – „nicht bloß dekonstruiert, sondern ganz ersetzt werden sollte[n]“. ⁴⁹⁴ Diese Rhetorik, die es rechtfertigt, stets neue Begriffe für die unterschiedlichen Formen des kulturellen Austauschs zu definieren, ist dabei ebenso kennzeichnend für den westlich geprägten (Theater-)Diskurs wie das besagte Bemühen um «Bidirektionalität». ⁴⁹⁵

Auch Diane Daugherty weist auf diesen Umstand hin, wenn sie in ihrem bereits erwähnten Essay – mit Fokus auf die künstlerische Praxis – schreibt: „Theories about intercultural work, of course, derive from actual practice, and *kathakali* has attracted more than its share of Western practitioners’ attention“. ⁴⁹⁶ Die Autorin betont also, dass Theorien zur «Interkulturalität» stets ein Produkt der Praxis sind und somit auf konkreten Erfahrungen basieren. Und da «der Westen» im 20. Jahrhundert außerordentlich viele Erfahrungen mit dem Kathakali gemacht hat, kann die Theorie heute auf unzählige Definitionen, Konzepte etc. zurückgreifen, die ihrerseits auch schon vielfach „diskutiert, seziert, angefochten und verteidigt [wurden; Übers. V. Z.]“. ⁴⁹⁷

Der vorliegenden Arbeit bleibt demnach nur, die untersuchten Akteur*innen beziehungsweise ihre theoretischen Werke – im Sinne der obigen Definition – als Repräsentant*innen und/oder (Ding-)Zeugen «interkultureller» Theaterarbeit aufzufassen. Das gilt – in Anlehnung an Pavis – für Barba ebenso wie für Bharucha, Schechner und andere, die hier genannt wurden, so unterschiedlich ihre Ansätze auch sein mögen. Gemein ist allen Beteiligten, dass ihre Ausführungen – entweder in direkter Linie wie bei Barba oder in kritischer Bezugnahme wie bei Bharucha – stets um die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen «interkultureller» Praxis kreisen. Das Kathakali bildet dabei immer wieder einen gemeinsamen Bezugspunkt, an dem sich die zentralen Stimmen des Diskurses orientieren. Und da sich das Kathakali als «vital», heutzutage gut situiertes Gegenüber präsentiert, wird es mitunter auch in gegenwärtigen Diskussionen rund um das Thema «Interkulturalität» noch als Referenz herangezogen – so wie viele der Bilder, Metaphern und Termini, die hier verhandelt wurden.

⁴⁹⁴ Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 44.

⁴⁹⁵ Regus sieht die „einzige Möglichkeit der interkulturellen Kommunikation“ (ebd., S.11) wohlgerne in einer Ästhetik, die „jenseits von Enteignung und Aneignung erscheint“ (ebd.) und spricht in diesen Fällen von „postkolonial“ (ebd.).

⁴⁹⁶ Daugherty, „The Pendulum of Intercultural Performance“, S. 55, [Herv. im Text].

⁴⁹⁷ Ebd.

3.4 Vom Clash zur Debatte: Wenn «der Osten» endlich selbst zu Wort kommt

An dieser Stelle sei noch einmal festgehalten: Trotz seiner langen «Tradition» war das Kathakali zu Beginn des 20. Jahrhunderts davon bedroht, in Vergessenheit zu geraten. Seit seiner zögerlichen «Wiederbelebung» in den 1920er/30er Jahren wurde es jedoch – sowohl von indischen als auch westlichen Akteur*innen – vielfach analysiert und interpretiert. Während es bis etwa 1970 kaum englischsprachige Literatur zu dem Thema gab, rückte die Tanztheaterform in den folgenden Jahrzehnten zunehmend in den Fokus des internationalen Diskurses. Bis in die 1980er/90er hinein kann in diesem Zusammenhang von einer regelrechten «Begeisterung» gesprochen werden, die nicht nur den Kathakali-Mythos befeuerte, sondern auch immer differenziertere Sichtweisen zuließ: In der Auseinandersetzung mit dem Kathakali hinterfragte man im 20. Jahrhundert schließlich die eigenen «kulturellen Vorurteile», wagte einen Blick über den Tellerrand hinaus – im Sinne der Öffnung hin zu anderen Disziplinen – und erklärte «fremde» Phänomene vermehrt durch neue Begrifflichkeiten und Theorien. Die Vormachtstellung des Westens gegenüber dem Osten manifestierte sich in diesem Fall – wie in vielen anderen kulturellen Kontexten – in einer «Diskurshoheit», der «fremde» Theaterformen lange Zeit unterworfen waren.

«Dem Osten» selbst gelang es unter anderem durch Rustom Bharucha, sich Gehör zu verschaffen. Seine Werke, die, wie bereits erwähnt, aus der heutigen internationalen Theaterwissenschaft nicht mehr wegzudenken sind, bilden deshalb den Kern der folgenden beiden Unterkapitel. Zunächst: sein Artikel „A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre“, der zu einer interessanten Auseinandersetzung mit Richard Schechner führen sollte (siehe Kap. 3.4.1). Im Anschluss (siehe Kap. 3.4.2): seine wegweisende Monografie *Theatre and the World*. Diese enthält, neben einem interessanten Nachwort (aus dem bereits zitiert wurde), auch ein nennenswertes Vorwort und eine erwähnenswerte Einleitung. Sie enthält vor allem aber eine gründlich überarbeitete Version von „A Collision of Cultures“ sowie einen Essay mit dem Titel „The theatre of migrants“, in dem sich Bharucha kritisch mit der Arbeit von Eugenio Barba auseinandersetzt.

Im letzten Unterkapitel wird abschließend die Frage aufgeworfen, *was seitdem geschah* (siehe Kap. 3.4.3): Nachdem sich die Wogen der «Begeisterung» irgendwann geglättet hatten und das Kathakali fortan als «weltbekannt» galt, erschienen im 21. Jahrhundert nämlich nur noch vereinzelt tiefergreifende Publikationen – etwa Zarrillis *Kathakali dance-drama: where gods and demons come to play* (2000). Der internationale Diskurs rund um die Themen «Interkulturalität» und «interkulturelles Theater» flammt indes bis heute immer wieder auf.

3.4.1 Ein Clash mit Folgen: Bharuchas Essay „A Collision of Cultures“ (1984)

Unter dem Titel „A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre“ veröffentlichte das *Asian Theatre Journal* in seiner Frühjahrsausgabe 1984 den Artikel eines jungen Dramaturgen, der erst ein paar Jahre zuvor sein Doktorat an der *Yale School of Drama* gemacht hatte: Rustom Bharucha. Seine Ausführungen zur «Interkulturalität» und zum «interkulturellen Theater» riefen sowohl in der Theaterwissenschaft als auch interdisziplinär einige – mitunter heftige – Reaktionen hervor und beeinflussten wesentlich, wie künftig über das Kathakali und andere asiatische Kunstformen nachgedacht werden sollte.

In dem besagten Essay untersucht Bharucha das «Phänomen» der Interkulturalität im Theater, indem er einige westliche Interpretationen des indischen Theaters analysiert. Dabei ist er sich bewusst, dass es nicht *die eine* «Sichtweise» des Westens auf den Osten gibt und sich die verschiedenen Gedanken und Theorien zum Thema nicht einfach zusammenfassen lassen.⁴⁹⁸

Um die Entwicklung der Interkulturalität im Theater dennoch ansatzweise nachzuzeichnen, beschäftigt sich Bharucha in der ersten Hälfte seines Essays mit Artaud, Craig und Grotowski, *versucht* die Haltungen der beiden Letzteren einander gegenüberzustellen und zu zeigen, dass der eine aufgrund der Distanz zu seinem Untersuchungsgegenstand denselben mystifizierte und glorifizierte, während es dem anderen bereits durch frühen, «direkten» Kontakt gelungen sei, „to demystify the sacrosanct associations of Indian theatre mythologized by Craig“.⁴⁹⁹ Von dem Verb «versuchen» wurde hier ganz bewusst Gebrauch gemacht, denn wie sich später herausstellte, unterlief Bharucha bei seiner Argumentation „ein faktischer Fehler [Übers. V. Z.]“, ⁵⁰⁰ der seine weitere Diskussion von Grotowskis *Shakuntala* «problematisch» machte, aber dazu gleich mehr. In der zweiten Hälfte seines Essays widmet er sich schließlich den Arbeiten Richard Schechners und zwar mit folgender Begründung:

„Though Schechner is by no means the only Westerner who, to my mind, is irresponsible in his attitude to Eastern theatrical traditions, he is among the most prominent and influential of performance theorists in the Western world today. [...] If I choose to focus on Schechner rather than on these more academic, less controversial, scholars, it is because I sense tensions and contradictions in his writings which illuminate (more sharply than any body [sic!] of critical writing of which I am aware) the innate intricacies of interculturalism in the theatre“.⁵⁰¹

⁴⁹⁸ Vgl. Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 1f.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 8.

⁵⁰⁰ Schechner, „A Reply to Rustom Bharucha“, S. 245.

⁵⁰¹ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 2. Er nennt hier unter anderem Farley Richmond (von dem der anfängliche Lexikonartikel zum Kathakali stammt) als Beispiel für einen «weniger kontroversen» Akademiker.

Schechner gehöre demnach zu den «prominentesten» und «einflussreichsten» Vertretern seines Faches. Seine Schriften machten jedoch gewisse «Spannungen» und «Widersprüche» deutlich, die in den «Feinheiten» begründet lägen, durch die sich «Interkulturalität» im Theater äußere. Eben diese «Spannungen» aufzuzeigen, sei Ziel von Bharuchas Ausführungen.

Zu Beginn seiner Beschäftigung mit Schechners Werk steht demnach der Vorwurf, dieser würde das indische Theater «entmystifizieren», indem er es seiner „heiligen und metaphysischen [Übers. V. Z.]“⁵⁰² Anteile beraube. Gerade in seinen Auseinandersetzungen mit dem *Rāmāṭīlā* und anderen religiösen «Festivals» würde Schechner nämlich dazu neigen, „die sozialen und theatralen Aspekte [Übers. V. Z.]“⁵⁰³ derselben hervorzuheben – und zwar „auf Kosten der Spiritualität [Übers. V. Z.]“.⁵⁰⁴ An dieser Stelle wird erneut das Spannungsverhältnis deutlich, in dem die unterschiedlichen Debatten rund um das Kathakali im 20. Jahrhundert stattgefunden haben: Auf der einen Seite war *zu viel* «Mystifizierung», gleichzeitig dabei aber auch die zunehmende Bemühung des Westens, einander auf Augenhöhe (soll heißen: sachlich und frei von Vorurteilen) zu begegnen; auf der anderen Seite genau diese «Entmystifizierung», die eben auch schnell in «Vereinfachung» und «Verzerrung» umschlagen konnte. Aber wie viel «Mystifizierung» ist vertretbar? Und wie viel ist «zu viel»; vor allem, wenn man – wie von Bharucha gefordert – den „spirituellen Glauben [Übers. V. Z.]“⁵⁰⁵ berücksichtigt, der offenbar im «Kern» einer Rolle und somit gleichzeitig im Kern der Schauspieltechnik begründet liegt? Fragen, die mitunter bis heute kontrovers diskutiert werden.

Schechners «Methode», eine kulturelle Praktik „aus ihrem jeweiligen sozialen Kontext [herauszulösen] und sie dann in einem anderen, grundverschiedenen Kontext zu gebrauchen [Übers. V. Z.]“⁵⁰⁶ entspringe laut Bharucha dessen „Glauben an ‚Universalien‘ [Übers. V. Z.]“.⁵⁰⁷ Diesem könne er selbst allerdings nichts abgewinnen, ganz im Gegenteil:

„Performances, I believe, differ as much from culture to culture as dramas do, even though recurrences of structure and patterns of movement may be found in the creation of their spectacles“.⁵⁰⁸

⁵⁰² Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 11.

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Ebd., S 12.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Ebd.

Obwohl Bharucha also ähnliche Bewegungsmuster in den Performances verschiedener Kulturen feststellen könne, unterschieden sich diese seiner Meinung nach ausdrücklich in dem, was Schechner „Bedeutung“ [Übers. V. Z.]“ nenne.⁵⁰⁹ – Dabei ist ihm durchaus zuzustimmen, wenn er ferner schreibt, dass Schechner den Stellenwert dieser Bedeutung oft untergräbt, indem er sich auf die „physische Aktion“ [Übers. V. Z.]“⁵¹⁰ fokussiert. – Um seine Argumentation zu festigen, verweist Bharucha im Verlauf seines Artikels auf zwei Produktionen der TPG, die beide schon Erwähnung fanden, und zwar auf *Mutter Courage* und auf *Dionysus in 69* (siehe Kap. 3.3.2). Bezogen auf das Geburtsritual der Asmat, das in *Dionysus* zur Anwendung kam, zitiert er Schechner selbst, wonach es Letzterem eben genau um die «physische Aktion» gegangen sei und nicht darum, die «Bedeutung» derselben darzustellen. Außerdem, so Schechner im selben Atemzug: „You go to another country to see your own more clearly“.⁵¹¹

Hinter vielen dieser Aussagen vermutet Bharucha nun eine Perspektive, die von westlichen Freiheiten beziehungsweise Möglichkeiten des Reisens ausgeht. – Wiederholt zu erwähnen (siehe Kap. 3.3), dass es für viele Künstler aus dem Osten immer noch ungleich schwieriger ist, in «fremde» Länder zu reisen und so etwas wie Selbstverwirklichung anzustreben, wirkt fast schon obsolet. – Er fragt deshalb:

„[W]hat about the ‚other‘ culture? Are its rituals there simply to be used in an arbitrary, personal way? Is it fair to take a ceremony from it that is part of its heritage, divest it of its original meaning, and then replay it for its ‚physical action‘? [...] If rituals, particularly those associated with sacred ceremonies, have to be used or reproduced in the theatre, a confrontation of their ‚meaning‘ is as important as an examination of their ‚physical action‘.“⁵¹²

Bharucha vertritt folglich die Ansicht, dass die Bedeutung eines Rituals genauso wichtig ist wie die körperliche Handlung, die damit einhergeht. Er lässt dem «Warum», auf das Schechner so wenig Wert legt, dieselbe Relevanz zukommen wie dem «Wie» und spricht sich somit gegen das bloße Tun «fremder» Kulturtechniken aus. – Mehr noch: Seiner Meinung nach könne diese Vorgehensweise zu der besagten „Vereinfachung und Verzerrung des Inhaltes [Übers. V. Z.]“⁵¹³ führen.

⁵⁰⁹ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 13.

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Schechner, Richard (1978): „Fragments of Dialogues“, S. 97; hier zitiert nach ebd.

⁵¹² Ebd., S. 14.

⁵¹³ Ebd.

In diesem Zusammenhang kommt er dann auch auf das Kathakali oder besser gesagt auf die vermeintliche «Freiheit» des Darstellers zu sprechen, die hier ebenfalls schon behandelt wurde. „Im Gegensatz [Übers. V. Z.]“⁵¹⁴ zu dem, was Schechner und andere – denn mit dem Folgenden widerspricht Bharucha etwa auch Eugenio Barba – äußerten, könne der Darsteller nämlich nur bis zu einem gewissen Grad von den vorgeschriebenen Regeln abweichen. Oder mit seinen eigenen Worten: „What Schechner has not acknowledged is that there are rules in *kathakali* that remain more or less fixed“.⁵¹⁵ Die «Freiheit» des Darstellers ende laut Bharucha wo die «Tradition» seiner Schauspielkunst beginne – und falle dementsprechend gering aus: Selbst dort, wo der Darsteller improvisiere, tue er dies faktisch noch nach den Regeln seiner «Tradition» und vor allem so, wie er es von seinem Guru gelernt habe.⁵¹⁶

Ob Schechner gewisse Regeln nun anerkennt oder nicht, ihr Vorhandensein ist ihm in jedem Fall bewusst. Wie in folgendem Zitat (aus der Neuauflage der *Essays on Performance Theory*), setzt er sich zumindest häufig theoretisch mit ihnen auseinander:

„What rules are to games and sports, traditions are to ritual and conventions are to theater, dance, and music. If one is to find a ‚better way‘ to perform, this better way must conform to the rules. [...] But actually, experimentation in the arts has its own set of rules“.⁵¹⁷

Der Knackpunkt ist also, dass er dem «Experiment» in der Kunst – oder vielmehr dem Gebrauch «fremder» Kulturtechniken, um den es hier ja geht – ganz «eigene» Regeln zuspricht. Diese stünden seiner Meinung nach über allem, auch über den «Traditionen» und «Gebräuchen», die mit den jeweiligen Praktiken verbunden sind. Aber wo hört die Kunstfreiheit auf, und wo fängt das an, was heutzutage gemeinhin als «kulturelle Aneignung» [engl.: *cultural appropriation*] bezeichnet wird? Eine Frage, der sich internationale Theaterschaffende und andere Intellektuelle damals erst allmählich widmeten; so etwa der britische Maler und Historiker Kenneth Coutts-Smith (1929–1981). Coutts-Smith hielt im Jahr 1976 einen Vortrag auf einem Kongress in Lissabon. Und auch, wenn er nicht von «cultural appropriation» sprach, so doch

⁵¹⁴ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 15.

⁵¹⁵ Ebd., [Herv. im Text].

⁵¹⁶ Vgl. ebd. Zumindest Barba hat diese Meinung in späteren Publikationen übernommen (siehe Fußnote 418).

⁵¹⁷ Schechner, *Performance Theory*, S. 13.

immerhin von «cultural colonialism», womit ihm eine der „frühen essenziellen Diskussionen [Übers. V. Z.]“⁵¹⁸ zum Thema gelang.⁵¹⁹

Mit diesem Hintergrundwissen sei daran erinnert, dass Bharucha Schechner in seinem Artikel vorwirft, das Phänomen des «cultural tourism» zu unterstützen (siehe Kap. 2.2). Eine der Entwicklungen, die ihn diesbezüglich besonders beschäftigt, ist jene rund um «hergestellte» [engl.: *fabricated*] Rituale: Es sei demnach schon „schlimm genug [Übers. V. Z.]“,⁵²⁰ wenn Rituale einer bestimmten Kultur im Westen „travestiert [Übers. V. Z.]“⁵²¹ würden; wenn diese aber auch noch in Indien selbst an Relevanz einbüßten, sei dies „sogar noch schlimmer [Übers. V. Z.]“.⁵²² Und weiter:

„The practitioners of many traditional dances and rituals in India no longer perform for the gods; they perform for tourists who come to the villages armed with their cameras, dressed in *kurtas* and bead. In payment for their performances, the actors no longer receive *prasad* (sacred food)---they get dollars, or marks, or yen, or (when the tourists are Indian) rupees“.⁵²³

Bharucha weist also auf die sozioökonomischen Bedingungen hin, unter denen «traditionelle» Performances heutzutage stattfinden: Im Zeitalter von internationalem Transport, Tourismus und Massenmedien «schrumpfe» die Welt schließlich nicht bloß immer weiter zusammen; Rituale und andere bis dato «fremde» Kulturtechniken würden – zumindest für diejenigen, die es sich leisten können – auch fortwährend «zugänglicher» und somit selbst weltlicher. In diesem Zusammenhang äußert er die Vermutung: „Perhaps it is this accessibility of rituals that has tempted theatre practitioners like Schechner to overly familiarize them“.⁵²⁴

Im Endeffekt laufen Bharuchas Ausführungen – sowohl in seinem hier besprochenen Artikel als auch in späteren Publikationen – auf unterschiedliche Fragen von Machtbeziehungen hinaus: *Wer eignet sich was an und unter welchen Voraussetzungen?* Diese Fragestellung bringt den Diskurs vielleicht am deutlichsten auf den Punkt. Da sie etwa von Michel Foucault und anderen bereits intensiv behandelt wurde, knüpfen Bharuchas Überlegungen somit direkt an diese theoretischen Debatten an und überführen sie in einen kulturpolitischen Kontext.

⁵¹⁸ *Oxford Reference* (o. A.): „cultural appropriation“, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095652789>, Zugriff 16.06.2025.

⁵¹⁹ Vgl. ebd.

⁵²⁰ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 16.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Ebd., [Herv. im Text].

⁵²⁴ Ebd.

Schechners Antwort:

Bharuchas Analysen veranlassten Schechner nun seinerseits dazu eine «leidenschaftliche» Antwort zu verfassen, die noch im selben Jahr ebenfalls im *Asian Theatre Journal* erschien. Um diese «Leidenschaft» zu veranschaulichen, seien die ersten Zeilen daraus hier zitiert:

„Rustom Bharucha’s article, ‚A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre‘ (1984), is so reductive, incomplete, and inaccurate concerning my work and thought that I shudder to think what Bharucha has done to Gordon Craig, who isn’t alive to defend himself, and to Jerzy Grotowski, who might not care to do so“.⁵²⁵

Schechner bezeichnet Bharuchas Artikel also nicht nur als «inakkurat» und «unvollständig», was seine eigene Arbeit angeht: Als späterer Herausgeber des *Grotowski Sourcebook* fühlt er sich auch dazu berufen, einen wesentlichen «Fehler» aufzudecken, den Bharucha im Hinblick auf die Analyse von Grotowskis *Shakuntala*-Produktion macht. Wie bereits erwähnt, äußert Bharucha, dass es Grotowskis früher, «direkter» Kontakt mit dem Kathakali gewesen sei, der ihn dazu befähigt hätte, das «Indische Theater» zu «entmystifizieren». Genauer schreibt er: „Grotowski [...] visited India as early as 1956“.⁵²⁶ Diese unmittelbare Erfahrung hätte – „nicht ganz zufällig [Übers. V. Z.]“⁵²⁷ – dazu geführt, dass die Inszenierung beispielsweise frei von «Stereotypen» gewesen sei,⁵²⁸ womit Bharuchas Aussagen dem Werk durchaus Respekt zollen.

Diesen Respekt kommentiert Schechner in seiner Antwort jedoch nicht. Stattdessen weist er eben auf *den einen* «faktischen Fehler» hin und merkt an: „Grotowski did not make his first trip to India until 1968. I confirmed this in a conversation with Grotowski on February 7, 1984“.⁵²⁹ Ob Grotowski seine erste Indienreise nun – wie Schechner hier behauptet – 1968 unternahm oder – wie es in anderen Quellen heißt (siehe Kap. 3.2.4) – 1969, soll nicht weiter diskutiert werden. Viel interessanter ist schließlich, woher Bharucha seine damaligen Informationen bezog: nämlich von Schechner selbst.

Wiederum in einer direkten Antwort, die in derselben Ausgabe des *Asian Theatre Journal* erschien, enthüllt Bharucha seine Quelle und schreibt:

⁵²⁵ Schechner, „A Reply to Rustom Bharucha“, S. 245.

⁵²⁶ Bharucha, „A Collision of Cultures“, S. 8.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Vgl. ebd. Bharucha weist an dieser Stelle unter anderem darauf hin, dass die Kostüme von Kindern entworfen wurden – eine bewusste «Strategie» Grotowskis, um mit den «heiligen» Aspekten zu brechen (vgl. ebd.).

⁵²⁹ Schechner, „A Reply to Rustom Bharucha“, S. 245.

„Ironically, Schechner himself was the source of my information. In his essay ‚From Ritual to Theatre and Back,‘ he specifies that ‚Grotowski has visited India on several occasions, the first in 1956-57, when he also traveled to China and Japan‘ (Schechner 1977, 84)“.⁵³⁰

Diese Wendung ist insofern aufschlussreich, als dass sie den Vorwurf des «faktischen Fehlers» quasi umkehrt: Nicht Bharucha ist die Quelle der Fehlinformation, sondern Schechners eigene, frühere Aussagen. Dieser Umstand verweist unmittelbar auf die Problematik wissenschaftlicher Autorschaft: So könnte man – etwa in Anlehnung an Foucaults «kanonischen» Vortrag aus dem Jahr 1969 „Qu’est-ce qu’un auteur?“ – argumentieren, dass es bei einem Autor weniger um die Person geht, die etwas sagt oder schreibt, als vielmehr um ihre Funktion und Stellung im wissenschaftlichen Diskurs.⁵³¹ Oder anders formuliert: Obwohl Bharucha korrekt zitiert, verlieren seine Analysen im Moment der Kritik an Geltung; daran ändert auch eine spätere Richtigstellung nichts – ein Vorgang der weniger mit inhaltlicher Präzision zu tun hat als mit einem diskursiven Machtgefälle.

Der Redaktion zufolge habe Schechner wohlgemerkt erneut Kontakt zu Grotowski aufgenommen, nachdem er auf den besagten «Widerspruch» hingewiesen worden sei. In der einzigen Fußnote von Bharuchas Erwiderung findet sich daher ein aufschlussreiches Statement Schechners, in dem dieser nicht bloß aussagt, dass Grotowski sich nicht mehr erinnern könne, ob er nun 1967 oder 1968 in Indien gewesen sei,⁵³² sondern auch erklärt:

„It is indeed neatly ironic that I am the source of Bharucha’s misinterpretation of Grotowski’s *Shakuntala*. But maybe this is a cautionary tale regarding ‚influences‘ from East to West and vice versa“.⁵³³

Was zunächst vielleicht versöhnlich klingt, entpuppt sich schnell als Fortführung seiner ursprünglichen Kritik, denn auf den Begriff der «Misinterpretation» verzichtet Schechner augenscheinlich auch in diesem Kommentar nicht: Trotz seiner eigenen Rolle in der Entstehung des Fehlers kommentiert er diese kaum und verbleibt somit in der Position desjenigen, der die «Richtigstellung» vornimmt – ohne ein Anzeichen von etwaiger «Selbstkritik», wie sie Zarrilli zum Beispiel in „Demystifying Kathakali“ gefordert hatte (siehe Kap. 3.3.1).

⁵³⁰ Bharucha, „A Reply to Richard Schechner“, S. 254.

⁵³¹ Für eine deutsche Übersetzung des Vortrags siehe etwa Foucault, Michel (2000): „Was ist ein Autor?“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Fotis Jannidis et al. (Hg.), Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 198-229.

⁵³² Vgl. Bharucha, „A Reply to Richard Schechner“ (**Editor’s Note*), S. 254.

⁵³³ Ebd.

Ähnlich «leidenschaftlich» wie die Arbeit Grotowskis verteidigt Schechner auch die seine: „About my work“,⁵³⁴ schreibt er, „Bharucha is similarly misinformed---he has simply not researched much of what I did before 1980, and nothing I have written or done since“. ⁵³⁵ Die Vehemenz, mit der er dabei vorgeht, ist wenig verwunderlich – steht sein eigenes Werk durch Bharuchas Ausführungen doch genauso zur Disposition. Es fällt allerdings auf, dass Schechner bloß peripher inhaltlich argumentiert: Die vermeintliche «Unkenntnis» seines Gegenübers steht für ihn währenddessen klar im Vordergrund. Auch hier lässt sich aber im Sinne Foucaults fragen: „[W]o soll man Halt machen“, ⁵³⁶ wenn es um die Untersuchung eines «Werkes» geht? Ist es wirklich nötig, sämtliche «Spuren» eines Autors zu verfolgen, um sein Denken abzubilden? Und: Hat Bharucha seinen Standpunkt nicht mit ausreichender Deutlichkeit und wissenschaftlich fundiert dargelegt? Schließlich lässt sich Schechners Vorwurf der «Unkenntnis» vergleichsweise leicht entkräften – etwa mit Verweis auf die Passagen, in denen Bharucha sich ausführlich mit *Mutter Courage* und *Dionysus in 69* beschäftigt. Beide Produktionen fanden bekanntermaßen vor 1980 statt, also in dem Zeitraum, dessen Nichtbeachtung Schechner Bharucha explizit vorwirft. Dass dieser wiederum gewisse *spätere* Arbeiten in seinem Artikel nicht berücksichtigt, ist hingegen schlicht dadurch zu erklären, dass der Essay bereits abgeschlossen war, als die besagten Texte – und Produktionen – erschienen. ⁵³⁷

„The danger, I believe, arises when the Other is not another but the projection of one’s own ego. Then all one has is a glorification of the Self“. ⁵³⁸ – Mit diesen mahnenden Worten Bharuchas endet der damalige Schlagabtausch zwischen ihm und Schechner. Zugleich markiert das Zitat einen Wendepunkt im Diskurs: Im Zentrum steht nun nicht mehr nur die Darstellung «des Fremden», sondern zunehmend auch die Frage, *wer* spricht – und *aus welcher Perspektive*. Damit berührt Bharucha zentrale Fragestellungen, wie sie auch die Wissensgeschichte aufwirft. Seine eigene Position hat sich dabei im Laufe der Zeit kaum verändert, sondern – nicht zuletzt durch die produktive Reibung mit Schechner – eher gefestigt und weiter ausdifferenziert. Ein kurzer Blick in sein mittlerweile als Standardwerk geltendes *Theatre and the World* soll dies verdeutlichen.

⁵³⁴ Schechner, „A Reply to Rustom Bharucha“, S. 245.

⁵³⁵ Ebd., S. 245f.

⁵³⁶ Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 205.

⁵³⁷ Vgl. Bharucha, „A Reply to Richard Schechner“, S. 254.

⁵³⁸ Ebd. 260.

3.4.2 Ein «anderer» Blick: *Theatre and the World* (1993)

Einige Jahre nach dem öffentlich geführten «Disput» mit Richard Schechner veröffentlichte Rustom Bharucha seine Monografie *Theatre and the World*. Diese wird im Verlagsvorwort als „erste bedeutende Kritik des interkulturellen Theaters aus einer *Dritte Welt*-Perspektive [Übers. V. Z.]“⁵³⁹ angekündigt. Und weiter heißt es dort:

„He [Bharucha, Anm.] contends that Indian theatre has been grossly mythologized and taken out of context by Western directors and critics. He presents a detailed dramaturgical analysis of what he describes as an *intracultural* theatre project, providing an alternative vision of the possibilities of cultural pluralism“.⁵⁴⁰

Zahlreiche von Bharuchas kritischen Überlegungen zum «Phänomen» der Interkulturalität – insbesondere im Hinblick auf Prozesse der «Mythologisierung» und der Kontextverschiebung – wurden im Rahmen dieser Arbeit bereits anhand seiner bis dahin veröffentlichten Schriften thematisiert. *Theatre and the World* vereint nun einige dieser Texte, die zwischen 1981 und 1989 entstanden, zu einer Essaysammlung, wobei die Beiträge laut Vorwort größtenteils in ihrer ursprünglichen Fassung beibehalten wurden.⁵⁴¹ Eine Ausnahme bildet der Essay „A Collision of Cultures“, der – aufgrund der zuvor skizzierten problematischen Darstellung – „substanziell [Übers. V. Z.]“⁵⁴² überarbeitet wurde.⁵⁴³

Neben den bereits bekannten Argumenten enthält die Monografie jedoch auch einige neue, weiterführende Gedanken Bharuchas, die an dieser Stelle kurz zusammengefasst werden sollen. Sie betreffen weniger die Weitergabe eines etwaigen Kathakali-Wissens als vielmehr die theoretischen Diskurse, die durch die Auseinandersetzung mit «fremden» Theaterformen angestoßen wurden – und zwar aus einer dezidiert nicht-westlichen Perspektive.

Wie in Kapitel 2.2 bereits erläutert, bewertet Bharucha seine Essays im Rückblick – vor dem Hintergrund des Kalten Krieges – als umso bedeutsamer. Sein Buch versteht er deshalb als den Versuch, „einen *anderen* Blick [Übers. V. Z.]“⁵⁴⁴ auf ein Thema zu werfen, das Anfang der 1990er Jahre – zum Zeitpunkt der Veröffentlichung – aus seiner Sicht „eine brennende Realität

⁵³⁹ Bharucha, *Theatre and the World* (Verlagsvorwort), [Herv. im Text].

⁵⁴⁰ Ebd., [Herv. im Text].

⁵⁴¹ Vgl. ebd. (Preface), S. ix f.

⁵⁴² Ebd. (Acknowledgements), S. xii.

⁵⁴³ Vgl. ebd.

⁵⁴⁴ Ebd. (Preface), S. ix, [Herv. V. Z.].

[Übers. V. Z.]“⁵⁴⁵ darstellte. Dass Bharucha mit seiner Einschätzung der thematischen Relevanz nicht falsch lag, zeigt sich unter anderem in der anhaltenden Präsenz seines Werkes im theaterwissenschaftlichen Diskurs. So hält etwa eine neuere Rezension von *Theatre and the World* aus dem Jahr 2021 fest, dass der «Einfluss» der Publikation womöglich sogar «unterschätzt» [engl.: *to underestimate*] wurde – und das, obwohl frühere Rezensent*innen ihr bereits große Bedeutung beigemessen hatten.⁵⁴⁶ Auch heute – mittlerweile *über* „dreißig Jahre nach der Veröffentlichung [Übers. V. Z.]“⁵⁴⁷ – sei das Buch, laut Verfasser der Rezension, nämlich noch enorm wichtig für alle, die sich mit dem Thema beschäftigen. Oder im Wortlaut:

„Any discussion of interculturalism or forms of cross-cultural theatre, and post-colonial theatre, today cannot exclude *T&W* [...]; this is testament to the critical impact the book has had on theatre scholarship. It has become necessary reading for students encountering interculturalism“.⁵⁴⁸

Der ungebrochene Stellenwert von Bharuchas Monografie ergibt sich dabei nicht nur durch die theoretische Schärfe des Autors, sondern auch durch seine klare politische Haltung und durch seine Konsequenz: Bis heute ist er schließlich der Meinung, dass «interkultureller Austausch» stets im Kontext komplexer «Machtsysteme» zu analysieren sei – «Verflechtungen», die sich nicht einfach ausblenden ließen.⁵⁴⁹ Und auch seine kritische Sicht auf die Schriften Schechners hat sich im Laufe der Zeit offenbar kaum verändert: Zwar reflektiert Bharucha die „polemischen Kämpfe [Übers. V. Z.]“,⁵⁵⁰ in die er mit seinen „scheinbaren Gegnern [Übers. V. Z.]“⁵⁵¹ verwickelt war, und bewertet diese rückblickend durchaus als fruchtbar – seine Haltung bleibt allerdings unmissverständlich. So schreibt er in der Einleitung:

„The celebration of interculturalism is, perhaps, most blatant in the writings of Richard Schechner, whose representation of non-western cultures has stimulated much of the oppositional energy to be found in this book“.⁵⁵²

⁵⁴⁵ Bharucha, *Theatre and the World* (Preface), S. ix.

⁵⁴⁶ Vgl. Tan, Marcus Cheng Chye (2021): „Double Take“, [Rezension zu Rustom Bharuchs *Theatre and the World. Performance and the politics of culture*], in: *Theatre Research International*, Vol. 46(1), S. 89-92, hier S. 89. Der Autor nimmt hier explizit Bezug auf eine Rezension des britischen Theaterwissenschaftlers Martin Banham (*1932) aus dem Jahr 1994, daher wahrscheinlich auch der Titel [„Double Take“, Anm.].

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 91.

⁵⁴⁹ Vgl. Bharucha, *Theatre and the World* (Preface), S. ix.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 9.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Ebd., S. 3.

Theatre and the World ist in drei Teile gegliedert, deren Überschriften bereits im Inhaltsverzeichnis eine gewisse dramaturgische Struktur erkennen lassen: (1) „Points of departure“, (2) „Transition“ und (3) „Returning“. Die beiden Essays, auf die im Folgenden kurz eingegangen wird, stammen beide aus dem ersten Teil – dessen Titel eine klare Referenz auf Bharuchas Beschäftigung mit Barbas Konzept der «Theateranthropologie» darstellt, wie spätestens bei der Lektüre des Essays „The theatre of migrants“ deutlich wird. Auch die beiden anderen Teile wären durchaus interessant, da Bharucha dort zum einen seine eigene praktische Theaterarbeit ins Spiel bringt – etwa anhand der Aufführungen von *Request Concert* (1986–7) –, ⁵⁵³ zum anderen aber auch die Aktivitäten solch kultureller «Institutionen» wie dem *Ninasam* im südindischen Heggodu (*Karnāṭaka*) näher beschreibt. Im Hinblick auf die hier verhandelten Fragen lassen sich jedoch vor allem im ersten Teil anschlussfähige Überlegungen finden.

Die überarbeitete Fassung des Essays „A Collision of Cultures“ folgt im Wesentlichen dem Aufbau der ursprünglichen Version: Bharucha bezieht sich erneut auf Artaud und Craig, Barba und Grotowski. Entscheidend ist allerdings jene Passage, in der er zuvor Schechners «faktischen Fehler» bezüglich Grotowskis erster Indienreise übernommen hatte – eine Stelle, die nun in korrigierter Form vorliegt:

„Grotowski [...] visited India in 1968, and he has made several trips since. Earlier, he had been exposed to some of the techniques of Kathakali through Eugenio Barba, [...]. This indirect exposure of Grotowski to the actual practice of Kathakali, [...], enabled him to demystify the sacrosanct associations of the Indian theatre mythologized by Craig.
It is significant that even when Grotowski staged *Shakuntala*, one of his earliest productions, [...], before he had been exposed to the practice of traditional Indian theatre, his impulse to demystify the East had already manifested itself“.⁵⁵⁴

Der «faktische Fehler» hinsichtlich der Jahreszahl wurde in dieser Version also behoben. An Bharuchas grundlegender Argumentation ändert dies jedoch wenig: Durch frühen «indirekten» Kontakt zum Kathakali sei Grotowski in der Lage gewesen, dieses zu «demystifizieren». Und: Diese Tendenz habe sich eben bereits in dessen *Shakuntala*-Produktion abzeichnet.

Dass Bharucha zentrale Argumentationslinien über die Jahre aufrechterhält, zeigt sich auch dort, wo er die Frage des «Glaubens» wieder aufgreift und schreibt: „What happens to the faith

⁵⁵³ Vgl. Bharucha, *Theatre and the World* (Acknowledgements), S. xi. Bei seinem *Request Concert* – einer Adaption von Franz Xaver Kroetz’ gleichnamigem Stück *Wunschkonzert* (UA: 1973) – handelt es sich um ein interkulturelles Theaterprojekt, das über einen längeren Zeitraum hinweg und in mehreren asiatischen Städten realisiert wurde (vgl. ebd.).

⁵⁵⁴ Ebd., S. 22.

in rituals once its *actions* are performed in a theatrical context? Is faith transportable?“⁵⁵⁵ Die Wiederaufnahme dieses Gedankens – ehemals ausformuliert in der «Antwort» auf Schechners harsche Kritik – verweist nicht nur auf die Zusammenführung verschiedener, ursprünglich separat veröffentlichter Texte, sondern verdeutlicht zugleich, dass sich Bharuchas Position im Laufe der Zeit eher geschärft als verändert hat. Mehr noch: Seine Überlegungen wirken heute oft stringenter und gedanklich geschlossener als jene seines «scheinbaren» Kontrahenten.

Vor diesem Hintergrund gewinnt ein Begriff an Bedeutung, der sich durch Bharuchas gesamte Monografie zieht und auch im Verlagsvorwort bereits beiläufig erwähnt, dort jedoch noch nicht näher erläutert wird: «*intrakulturell*». Die Entstehung und Bedeutung dieses Ausdrucks erklärt der Autor ebenfalls ausführlich und eindrucksvoll in der Einleitung von *Theatre and the World*. Demnach ist der Begriff eng mit seinen eigenen praktischen Erfahrungen verknüpft. So heißt es im Zusammenhang mit seiner Arbeit an *Request Concert*:

„I focus in this book only on the Indian productions. This is because I was most directly involved in them, the productions serving to bring me back to my own country after an absence of seven years in the United States. While exploring the play in different contexts, I realized that I had no particular reason to work outside of India, where the differences in culture are considerable. Gestures, conventions, codes of cleanliness and decorum, eating habits, leisure, fantasies, modes of resistance ... all these specificities are individually textured and concretized from region to region. I suppose one reason why I felt no need to continue the project outside of India (even though I worked on the production in Jakarta and travelled to Korea and Japan for initial explorations) is that the *intracultural* possibilities of exploring Indian culture seemed infinitely more meaningful to me“.⁵⁵⁶

Bharucha kam – nach sieben Jahren als «Fremder» in den Vereinigten Staaten – also offenbar zu dem Schluss, dass ihn als indisch-stämmigen Theaterschaffenden die kulturelle Vielfalt seines Heimatlandes mehr interessierte als der künstlerische Dialog mit anderen Kulturen. Die Unterschiede erschienen ihm schlicht zu groß, als dass sich daran produktiv anschließen lasse. Er verlagerte seine Arbeit daher bewusst in den innerindischen Raum – eine Entscheidung, die weniger als Rückzug, denn als konzeptionelle Neuausrichtung zu verstehen ist: weg vom «*interkulturellen Austausch*» im Sinne eines Blicks «nach außen», hin zur Beschäftigung mit den kulturellen Eigenheiten und Kontrasten, die innerhalb der einzelnen «Regionen» Indiens zu finden sind. Diese Forderung – sich in vergleichbarer Weise mit den «eigenen» kulturellen «Traditionen» auseinanderzusetzen – richtete Bharucha im Laufe der Zeit auch mehrfach an seine westlichen Kollegen, wobei dies hier bereits angesprochen wurde (siehe Kap. 3.2.1).

⁵⁵⁵ Bharucha, *Theatre and the World*, S. 34, [Herv. im Text].

⁵⁵⁶ Ebd., S. 6, [Herv. im Text].

Dass Bharucha dem «*intrakulturellen* Austausch» in seinem Schaffen zunehmend mehr Bedeutung beimaß, zeigt sich auch am Schluss der vollständig überarbeiteten Version seines Essays „A Collision of Cultures“. Dort übt er unter anderem deutliche Kritik an der euro-amerikanischen Kulturszene und bezeichnet diese als „interkulturelle Mafia [Übers. V. Z.]“.⁵⁵⁷ Zugleich formuliert er an dieser Stelle nun einen Gedanken, der den Kern seiner Argumentation präzise auf den Punkt bringt:

„Perhaps, instead of interculturalism, what we need in India is a stronger awareness of our intracultural affinities. It is only by respecting the specificities of our *regional* cultures that we in India can begin to understand how much we have in common“.⁵⁵⁸

Der Fokus liegt also auch hier auf den regionalen Besonderheiten. Dabei könnte man Bharuchas Appell an ein stärkeres regionales Bewusstsein womöglich als nationalistische Haltung missverstehen. Doch sein späteres Werk *The Politics of Cultural Practice* (2000) lässt eine solche Lesart kaum zu: Darin setzt er sich nämlich intensiv mit Themen wie Nationalismus, Religiosität und kultureller Repräsentation auseinander und plädiert für einen säkularen – also offenen und unabhängigen – Raum des künstlerischen Austauschs.⁵⁵⁹ Zugleich hinterfragt er aber auch dieses Konzept kritisch und meint, dass der gegenwärtige Säkularismus in Indien noch mehr in Richtung einer „interaktiven Pluralität [Übers. V. Z.]“⁵⁶⁰ entwickelt werden müsse, die den kulturellen Unterschieden nicht ausweicht, sondern sie aktiv einbezieht.⁵⁶¹ Gerade dieser reflektierte Zugriff – auch auf das eigene kulturelle Umfeld – macht Bharuchas Position in der Debatte besonders stark. Aus Gründen der Stringenz kann auf *The Politics of Cultural Practice* jedoch nicht weiter eingegangen werden. Im Folgenden soll deshalb nur noch kurz sein Essay „The theatre of migrants“ in den Blick genommen werden.

„The theatre of migrants“:

Wie bereits erwähnt, setzt sich Bharucha in diesem Text kritisch mit Eugenio Barba und der künstlerischen Praxis des *Odin Teatret* auseinander. Der Titel ist dabei durchaus programmatisch zu verstehen und bildet den thematischen Rahmen seiner Ausführungen. Eine

⁵⁵⁷ Bharucha, *Theatre and the World*, S. 40.

⁵⁵⁸ Ebd., [Herv. im Text].

⁵⁵⁹ Vgl. Bharucha, Rustom (2000): *The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Glocalization*, London: Athlone Press, S. 124.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 125.

⁵⁶¹ Vgl. ebd.

der zentralen Aussagen findet sich schließlich gleich zu Beginn, wo Bharucha – in Anlehnung an den italienischen Theaterwissenschaftler Ferdinando Taviani – festhält: „Truly [...] they can be most accurately described as migrants rather than emigrants, and their theatre, too, can be most meaningfully envisioned in the context of migration“.⁵⁶² Bereits im darauffolgenden Absatz kommt er dann auf Barbas Forschungen und Reisen zu sprechen – und das durchaus mit einer gewissen Anerkennung. So heißt es da:

„It is not always acknowledged that he was one of the first Europeans to attempt a systematic study of non-western theatre sources for the creation of new idioms of acting“.⁵⁶³

Zu diesem Lob, das Barba bereits in Kapitel 3.2.3 thematisierte «Pionierleistung» betrifft, gesellen sich im weiteren Verlauf des Essays einige Aussagen zu dessen Aufenthalt am Kalamandalam sowie zur Verwendung jener Übungen, die er von dort «mitgebracht» hatte. Bharucha betont allerdings, dass Barba irgendwann «akzeptiert» habe, dass sich die Trainingsmethoden des Kathakali nicht einfach «kopieren» ließen. Vielmehr habe das Erlernte am Ende der Entwicklung «eigener» Zugänge gedient. Oder, wie es bei Bharucha im direkten Rückgriff auf Barba heißt: „All Odin’s actors could do was use the exercises of Kathakali as *a stimulus, a point of departure*“.⁵⁶⁴

Obwohl Barba den Kathakali-Übungen mit erkennbarem «Respekt» begegnet sei, stößt sich Bharucha in seinen weiteren Ausführungen an der «heftigen» [engl.: *violent*] Sprache, mit der Barba zentrale Aspekte der Schauspielkunst beschreibt.⁵⁶⁵ Allzu häufig spreche dieser etwa davon, „die *natürlichen* Rhythmen des Körpers zu *töten* [Übers. V. Z.]“.⁵⁶⁶ Seine „fast schon perverse Faszination [...] für die *außer-alltäglichen* Bewegungen und Gesten des Körpers [Übers. V. Z.]“⁵⁶⁷ führe laut Bharucha zu einer ständigen «Deformation» desselben – ein Zugriff, der nicht nur ästhetisch fragwürdig sei, sondern auch eine «missachtende» [engl.: *to violate sth.*] Grundhaltung gegenüber dem «Naturalismus» erkennen lasse. Vor diesem Hintergrund wirft Bharucha letztlich die kritische Frage auf: „Do we really have to *kill*

⁵⁶² Bharucha, *Theatre and the World*, S. 54.

⁵⁶³ Ebd., S. 55.

⁵⁶⁴ Ebd., [Herv. im Text].

⁵⁶⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 56, [Herv. im Text].

⁵⁶⁷ Ebd., [Herv. im Text].

something before creating something new? [...] Can one not work within the existing (*natural*) resources, and allow something to emerge from them?“⁵⁶⁸

Die Annahmen und Ideen, auf denen diese Überlegungen beruhen, führen bis zu Karl Marx zurück. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dessen Gedanken würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Immerhin so viel lässt sich sagen: Marx' Annahme, die britische Kolonialherrschaft in Indien sei notwendig gewesen, um „eine soziale Revolution [Übers. V. Z.]“⁵⁶⁹ einzuleiten – nachzulesen etwa in seinem Text „Die künftigen Ergebnisse der britischen Herrschaft in Indien“ (1853) – erscheint Bharucha aus heutiger Sicht „increasingly problematic“.⁵⁷⁰ In diesem Zusammenhang findet er es dann auch „merkwürdig marxistisch [Übers. V. Z.]“, ⁵⁷¹ dass Barba im Kontext künstlerischer «Befreiung» – offenbar früher einmal – von „der *ersten* [beziehungsweise] *zweiten* Kolonisation des Körpers“⁵⁷² gesprochen hat. Diese Formulierung taucht in späteren Schriften allerdings nicht mehr auf: Stattdessen ist dort, etwa in Texten wie „Recurring Principles“, vermehrt von einer „*second nature*“⁵⁷³ die Rede – einem Ausdruck, mit dem im Prinzip dasselbe beschrieben wird: die «Transformation» des Körpers durch das bewusste Praktizieren körperlicher «Widerstände».⁵⁷⁴

Es wäre durchaus interessant, näher zu untersuchen, inwieweit Bharuchas Kritik hier tatsächlich «produktiv» auf Barbas späteren Sprachgebrauch eingewirkt hat. Immerhin liegt die Annahme nahe, dass dieser sich zumindest in Teilen von Bharuchas theoretischen Einwänden hat beeinflussen lassen. Weniger ausgeprägt zeigt sich jedoch Barbas Bereitschaft, Begriffe und Konzepte zu hinterfragen, die das Fundament seiner «Theateranthropologie» betreffen – denn auch an diesen übt Bharucha mitunter massive Kritik. So etwa, wenn er schreibt: „I suppose that, at the very heart of my objection to Barba's *laws* (or *rules of behaviour*), is my inability to see any performance on an exclusively pre-expressive level“.⁵⁷⁵ Dem Konzept der «Prä-Expressivität» erteilt Bharucha also eine klare Absage – vor allem deshalb, weil das «(szenische) Bios» – sprich: der Körper des Darstellenden auf der Bühne – seiner Ansicht nach

⁵⁶⁸ Bharucha, *Theatre and the World*, S. 56, [Herv. im Text].

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Ebd. Der besagte Text findet sich unter anderem in Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Werke* (MEW), Band 9, Berlin: Dietz, (S. 220-226); [Orig. in: *New-York Daily Tribune*, Nr. 3840 vom 8. August 1853]. Im Jahr 1853, als Marx' Artikel ursprünglich erschien, wurde auch die erste Eisenbahn-Teststrecke zwischen *Mumbaī* (bis 1995 Bombay) und *Thāṇe* in Betrieb genommen. «Die künftigen Ergebnisse» der Eisenbahn in Indien diskutiert er ebenfalls ausführlich in seinem Text.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Ebd., [Herv. im Text].

⁵⁷³ Barba, *The Paper Canoe*, S. 26, [Herv. im Text].

⁵⁷⁴ Vgl. Bharucha, *Theatre and the World*, S. 56.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 57, [Herv. im Text].

„nicht von *Kultur, Geschichte und Stil* getrennt werden [könne; Übers. V. Z.]“.⁵⁷⁶ Dieses Argument gehört zu jenen Grundüberzeugungen, die er im Laufe der Zeit immer wieder zur Verteidigung seiner Position angeführt hat – und vermutlich auch heute noch vertreten würde.

Ähnlich skeptisch wie der Vorstellung von «Prä-Expressivität» steht Bharucha auch dem «Schisma» – im Sinne einer klaren Trennung – gegenüber, das Barba „zwischen den *täglichen* und den *außer-alltäglichen* Darstellungsweisen [errichte; Übers. V. Z.]“.⁵⁷⁷ Diese seien schließlich „inextricably linked through their difference“,⁵⁷⁸ so Bharucha, und weiter: „One cannot fully understand the significance of an extra-daily movement of gesture if one is not able to trace its *roots* in *daily* sources and phenomena“.⁵⁷⁹

Ebenfalls in Anlehnung an Taviani verwendet Bharucha mehrfach den Begriff der «Anatomie», um Barbas Arbeitsweise zu beschreiben – und zwar nicht in positiver Hinsicht: So heißt es etwa an einer Stelle, „Anatomie [sei] ein schlechter Ersatz für das Wesen des Darstellenden [Übers. V. Z.]“.⁵⁸⁰ Bharucha übernimmt diesen Terminus jedoch nicht unreflektiert, sondern nutzt ihn, um aufzuzeigen, was er als problematisch erachtet – nämlich die Reduktion des Körpers auf ein «sezierbares» Material. Bei Barba «verkomme» der darstellende Körper demnach zu einem Objekt wissenschaftlicher Analyse, zu einer leblosen Hülle ohne Biografie und ohne Anspruch auf eine «eigene» Ausdrucksfähigkeit.

Genau hier lässt sich ein Bogen schlagen zu den Fragen, mit denen sich die vorliegende Arbeit beschäftigt: So kann festgehalten werden, dass ein etwaiges «Wissen» über «fremde» Kulturtechniken im 20. Jahrhundert nicht selten vorrangig als körperliches Wissen verstanden – und auch primär über den Körper weitergegeben – wurde. Akteure wie Barba oder Schechner beobachteten diese Techniken, analysierten und «sezierten» sie und leiteten daraus mitunter «Prinzipien» ab, die auf Allgemeingültigkeit abzielten. Gerade diese vermeintliche Allgemeingültigkeit rief allerdings immer wieder Kritik hervor – und da Bharuchas Einwände gegenüber Barbas «Theateranthropologie» auch von anderen „westlichen Beobachtenden [Übers. V. Z.]“⁵⁸¹ geteilt wurden, kann der Aussage, dass „die Prämissen [seiner] Kritik [anscheinend] nicht gänzlich kulturgebunden sind [Übers. V. Z.]“,⁵⁸² durchaus zugestimmt

⁵⁷⁶ Bharucha, *Theatre and the World*, S. 57, [Herv. im Text].

⁵⁷⁷ Ebd., [Herv. im Text].

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 57f., [Herv. im Text].

⁵⁸⁰ Ebd., S. 57.

⁵⁸¹ Ebd., S. 58.

⁵⁸² Ebd.

werden. Mit anderen Worten: Es handelt sich offenbar nicht um ein «typisch indisches» Anliegen, sondern vielmehr um die grundsätzliche – und international zunehmend lauter werdende – Forderung, im Umgang mit «fremden» Praktiken, Ritualen, Theaterformen etc. nicht nur das «Wie», sondern auch das «Warum» zu befragen – und so der Gefahr einer möglichen «Ahistorizität» entgegenzuwirken. Gemeint ist damit der Versuch, die historischen, kulturellen und ästhetischen Kontexte solcher Formen mitzudenken – wie es nach Einschätzung zahlreicher Beobachtender etwa in *Kathakali King Lear* (siehe Kap. 3.3.3.3) gelungen ist.

Dabei ist anzumerken, dass gerade *Kathakali King Lear* gegen Ende des 20. Jahrhunderts häufig als Paradebeispiel einer gelungenen interkulturellen Theaterarbeit herangezogen wurde, während andere, teils ebenso ambitionierte «Kathakali-Experimente» im internationalen Diskurs vielfach unbeachtet blieben. In einem Werk, das mit seinem Erscheinungsjahr – 2000 – formal bereits dem 21. Jahrhundert zuzurechnen ist, macht Zarrilli auf genau diesen Umstand aufmerksam und richtet zugleich den Fokus auf eine bislang kaum rezipierte Inszenierung. In der Einleitung zum zehnten Kapitel seines *Kathakali dance-drama* schreibt er demnach:

„Unlike most *kathakali* experiments with non-traditional Western content such as *The Killing of Hitler*, *Faust*, *Hamlet*, or *Kathakali King Lear*, all of which had only one or two performances in Kerala, *People's Victory* was performed on numerous occasions during 1987 for often wildly enthusiastic left-front political audiences“.⁵⁸³

Es geht also um die politisch motivierte Inszenierung *People's Victory* – produziert von der «linken» Organisation *Kerala Art-House*. In dieser soll unter anderem das «Weltgewissen» [engl.: *World Conscience*] davon überzeugt werden, dass der «Imperialismus» – beide als Rollen auf der Bühne präsent – eine Bedrohung für den Weltfrieden darstellt.⁵⁸⁴ Anders als viele der international bekannten «Kathakali-Experimente» wurde *People's Victory* mehrfach in Kerala selbst aufgeführt und traf dort auf ein ausgesprochen engagiertes, linksgerichtetes Publikum. Dass die Produktion im westlichen Theaterdiskurs dennoch kaum Berücksichtigung fand, verweist einmal mehr auf jenen «selektiven» Zugang, dem interkulturelle

⁵⁸³ Zarrilli, Phillip (2000): *Kathakali dance-drama: where gods and demons come to play*, London und New York: Routledge, S. 196., [Herv. im Text].

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., S. 197. In der Inszenierung wurden verschiedene Kathakali-Elemente genutzt, um die Geschichte zu erzählen: So trat der «Imperialismus» etwa als traditioneller *Tāṭi* in Erscheinung – genauer gesagt als „*Red-beard*“ (ebd., [Herv. im Text]), denn die Kategorie der *Tāṭi* (eine von sechs Kategorien zur Klassifikation der Kathakali-Charaktere) lässt sich noch einmal in drei Typen unterteilen (rot, weiß und schwarz; vgl. Jones, *Kathakali*, S. 29f.). Das «Weltgewissen» hingegen erschien mit dem „hellgrün bemalten Gesicht [Übers. V. Z.]“ (ebd., S. 25), das für die heroischen Charaktere des Kathakali steht.

Rezeptionsprozesse häufig verhaftet bleiben – ein Zugang, der globale Sichtbarkeit oftmals mehr schätzt als regionale Relevanz oder politische Wirkung vor Ort.

Zarrillis *Kathakali dance-drama* wird im folgenden letzten Unterkapitel noch einmal kurz zur Sprache kommen (siehe Kap. 3.4.3), da es aufgrund seines Erscheinungsjahres – wie auch wegen der Themen, die es behandelt – eher unter die Überschrift „Was seitdem geschah“ fällt.

Die Frage, welche Produktionen im internationalen Diskurs sichtbar werden und welche nicht, greift jedoch eine weitere Überlegung aus Bharuchas Essay „The theatre of migrants“ auf. Denn auch dort geht es um Bewegungen zwischen Kulturen, um asymmetrische Ausgangspositionen – wie die zwischen Indien und Dänemark – innerhalb ein und derselben Epoche,⁵⁸⁵ und um die Frage, wie «fremde» Kulturtechniken abseits westlicher Kontexte aufgenommen, bewertet und verbreitet werden. Vor allem aber – und darin liegt unter anderem die fortwährende Relevanz des Textes – handelt es sich um den Versuch, *inter-* sowie *intra*kulturelle Austauschprozesse nicht bloß kritisch zu hinterfragen, sondern auch Alternativen aufzuzeigen, die solche Täusche auf Augenhöhe ermöglichen.

In diesem Zusammenhang kommt Bharucha auf „die sogenannte mittlere Schaffensperiode des Odin [Übers. V. Z.]“⁵⁸⁶ zu sprechen, in der sich die Gruppe – im Jahr 1974 – in dem italienischen Dorf Carpignano niederließ. Zu dieser Zeit begann die Praxis des sogenannten «barter», wie sie bereits in Kapitel 3.3.3.2 kurz angesprochen wurde: „[A]nstatt [die] eigenen Aufführungen zu verkaufen, tauschte die Odin-Enklave sie gegen kulturelle und performative Darbietungen des veranstaltenden Milieus [Übers. V. Z.]“⁵⁸⁷ – so beschreibt es wiederum Taviani, auf den sich Bharucha mehrfach und zustimmend bezieht. Bharucha bewertet diese Phase der künstlerischen Praxis nun ausdrücklich positiv. Er betont, dass der Tausch selbst – als Akt des Gebens und Nehmens – im Mittelpunkt stehe, und nicht das, was konkret getauscht werde. Gerade diese Haltung ermögliche eine besondere Form der Aufmerksamkeit: Man werde quasi «sensibel» für das Gegenüber und dessen kulturelle sowie „soziale Bedürfnisse [Übers. V. Z.]“⁵⁸⁸. Auch die spätere Phase, in der die Gruppe als Gegenleistung für ihre Darbietungen bestimmte «Objekte» wie Bücher oder Musikinstrumente vom Publikum «erbat» [engl.: *to request sth.*],⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ Vgl. Bharucha, *Theatre and the World*, S. 61.

⁵⁸⁶ Ebd.

⁵⁸⁷ Taviani, Ferdinando (2004): „ODIN TEATRET: PHASES OF A THEATRICAL ENCLAVE“, übers. v. Judy Barba, in: *Peripeti*, Vol. 1(2), S. 57-64, hier S. 59.

⁵⁸⁸ Bharucha, *Theatre and the World*, S. 64.

⁵⁸⁹ Vgl. ebd., S. 63f. Dies geschah stets vor dem Hintergrund gewisser «sozialer» Projekte: So wurden in Monteiasi (Italien) etwa Bücher gesammelt, um eine öffentliche Bücherei zu gründen (vgl. ebd., S. 64).

beurteilt Bharucha durchaus wohlwollend und plädiert dafür, diese Unternehmungen nicht vorschnell als «naiv» abzutun. Gleichzeitig macht er jedoch darauf aufmerksam, dass Barba selbst zunehmend «Zweifel» an der Nachhaltigkeit seines Ansatzes kamen. Schließlich, so Bharucha, fiel die Gruppe in ihre bekannte «Asozialität» zurück – eine freiwillige Abkapselung von gesellschaftlicher Realität, die er zwar in mehreren Absätzen seines Essays kritisiert, letztlich aber für das «Funktionieren» des *Odin* als «nötig» erachtet.⁵⁹⁰ Der Begriff des «Asozialen» wurde dabei auch von Barba selbst mehrfach aufgegriffen und in verschiedenen Kontexten theoretisch durchdacht. Bei ihm ist daraus am Ende – so lässt sich Bharucha verstehen – ein Konzept geworden, dessen Erfolg für sich spricht, dem jedoch an dieser Stelle (aus Gründen der Stringenz) nicht weiter nachgegangen wird.

Festzuhalten bleibt, dass Bharucha in der Praxis des «barter» einen prinzipiell übertragbaren Ansatz sieht und insbesondere auf mögliche Anknüpfungspunkte in Indien verweist, wo «ländliche» [engl.: *rural*] Darstellende teilweise immer noch durch Sachspenden wie Reis oder Getreide entlohnt würden.⁵⁹¹ Dabei wirft er die Frage auf, wie sich der Gedanke eines «barter» auf Gruppen mit unterschiedlichen sozialen und sprachlichen Hintergründen übertragen ließe:

„What needs to be explored is the concept of performers from distinct social and linguistic groups performing for each other in the spirit of a *barter*. Most dynamic of all would be the possibility of *spectators* (and not just performers) participating in the *barter* through their own songs and stories“.⁵⁹²

Ein solcher Vorschlag ist durchaus inspirierend, weil er auf eine stärkere Beteiligung aller Anwesenden zielt und damit auch das Publikum als aktiven Part des Austauschs ernst nimmt. Dennoch stellt sich die Frage, ob sich dieses Ideal tatsächlich verwirklichen ließe – oder ob hier nicht auch «ein gewisses Maß» an Romantisierung mitspielt. Die Vorstellung, dass Darstellende ihre Tätigkeit dauerhaft gegen Sachspenden eintauschen würden, mag in bestimmten Kontexten historisch gewachsen oder kulturell eingebettet sein: Heute wirkt sie jedoch zunehmend fragwürdig – nicht zuletzt vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und ökonomischen Umbrüche in einem Indien, das sich längst als globale Macht positioniert und in dem etwaige «Traditionen» genauso (wenn nicht noch mehr) mit den Herausforderungen einer immer stärker von Technologie durchdrungenen Welt zu kämpfen haben wie das «moderne» indische Theater

⁵⁹⁰ Vgl. Bharucha, *Theatre and the World*, S. 64f.

⁵⁹¹ Vgl. ebd., S. 62.

⁵⁹² Ebd.

(siehe Kap. 2.2). Dabei bleibt offen, wer die Bedingungen für einen solchen Austausch definiert – und ob ein Dialog auf Augenhöhe unter diesen Bedingungen überhaupt möglich ist.

Bharucha spricht außerdem darüber, dass aus Barbas ursprünglichem «Ghetto» längst eine «Institution» geworden sei – ein Umstand, der bereits in Kapitel 3.3.3.1 zur Sprache kam und hier erneut als kritischer Bezugspunkt dient. Überspitzt ließe sich aus Bharuchas Ausführungen schließlich die Frage ableiten: Was hat jemand zu befürchten, der ein „staatlich gefördertes Theaterlaboratorium [Übers. V. Z.]“⁵⁹³ – mit einer jährlichen Subvention von 250.000 Dollar – leitet? Die „*Entwicklung vom Ghetto zum Institut* [Übers. V. Z.]“⁵⁹⁴ sei laut Bharucha allerdings nicht nur nachvollziehbar, sondern in gewisser Weise auch «unausweichlich» [engl.: *inevitable*] gewesen – so wie ehemals «subkulturelle» Gruppen, die im Laufe der Zeit als eigenständige Kulturen anerkannt werden, oft zwangsläufig „Teil des Establishments [Übers. V. Z.]“⁵⁹⁵ werden. In dieser Dynamik erkennt er weniger eine willentliche Entscheidung als vielmehr ein strukturelles Phänomen. In diesem Zusammenhang trifft Barba dann auch keine «Schuld» – weshalb es Bharucha nicht darum geht, diesen selbst, das *Odin* oder dessen Arbeitsweise pauschal zu verurteilen. Er hofft stattdessen, dass seine kritischen Fragen – etwa „How does he hope to deepen his relationships with these cultures if, as he emphasized in a theatre conference in Bombay, it is not possible to *understand another culture*?“⁵⁹⁶ – zu Barbas persönlichem «Wachstum» beitragen.⁵⁹⁷

Obwohl Bharucha Barbas «Visionen» – von «Transkulturalität», einem «Eurasischen Theater», der «Tradition der Traditionen» und ähnlichen «Konstrukten» – nicht teilt, bleibt ihm am Ende seines Essays kaum etwas anderes, als dessen «Erfahrung» [engl.: *insight*] anzuerkennen und das «beharrliche» [engl.: *tenacious*] Festhalten an einer künstlerischen Praxis zu würdigen, die sich – im wahrsten Sinne des Wortes – in ständiger Bewegung befindet. Dass sich Barbas Theorien trotz «Migrantendaseins» – das Bharucha zum Schluss noch einmal hervorhebt – international etablieren konnten, erscheint vor diesem Hintergrund umso bemerkenswerter.

Letztlich wirft Bharuchas Essay aber Fragen auf, die weit über den spezifischen Kontext des *Odin* hinausgehen – zum Beispiel eben nach den Bedingungen eines Austauschs auf Augenhöhe oder nach den Möglichkeiten nachhaltiger künstlerischer Zusammenarbeit. Solche Fragen

⁵⁹³ Bharucha, *Theatre and the World*, S. 65.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 66., [Herv. im Text].

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Ebd., [Herv. im Text].

⁵⁹⁷ Vgl. ebd.

markieren gewissermaßen den Übergang von einer Phase der euphorischen Aneignung hin zu einem reflektierteren Umgang mit kultureller Differenz – und damit auch den Ausgangspunkt für jene Entwicklungen, die im folgenden letzten Unterkapitel skizziert werden.

3.4.3 Was seitdem geschah: Von der «Begeisterung» zur «Verflechtung»

Dieses abschließende Kapitel behandelt die Frage, *was seitdem geschah* – seit den großen «Begeisterungstürmen» und dem «Weltbekanntwerden» des Kathakali. Denn so viel ist klar: Die Tanztheaterform hatte ihre «Blütezeit» auf den internationalen Bühnen und im theoretischen Diskurs in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, als zentrale Aspekte – wie Ausbildung, Training, Technik – ausgiebig analysiert und interpretiert wurden. Danach erschienen nur mehr vereinzelt Arbeiten und Werke, die sich dem Kathakali tiefergehend widmeten. Und auch die Auseinandersetzung mit «fremden» Kulturpraktiken im Allgemeinen wurde im 21. Jahrhundert zunehmend «verhaltener».

Patrice Pavis bestätigt diese letzte Aussage, wenn er in seinem bereits erwähnten *Dictionary of Performance and Contemporary Theatre* aus dem Jahr 2016 schreibt, dass „[d]ie Beziehung zu kultureller Andersartigkeit wesentlich komplizierter geworden [sei; Übers. V. Z.]“.⁵⁹⁸ Außerdem heißt es bei ihm:

„If artists have a natural and uninhibited relation with other cultures, politicians, some intellectuals and the representatives of political correctness are terrified at the idea of making some *faux pas* in the representation of the Other and in the way they assess the other culture“.⁵⁹⁹

Künstler*innen pflegten demnach eine «ungezwungene» Beziehung mit «fremden» Kulturen, während „die Vertreter politischer Korrektheit [Übers. V. Z.]“⁶⁰⁰ stets befürchteten, im Umgang mit dem «Anderen» etwas «falsch» zu machen. Diese Gegenüberstellung sollte allerdings kritisch hinterfragt werden: Können Künstler*innen nicht beides sein – kreative Freigeister *und* Vertreter*innen einer reflektierten, respektvollen Haltung mit einem klaren Bewusstsein für kulturelle Differenz? Die Antwort liegt auf der Hand: Sie *könnten* es durchaus, wenn eine bewusste Auseinandersetzung mit bestehenden Machtverhältnissen sowie mit komplexen Spannungsfeldern, die sich im «interkulturellen Austausch» manchmal auftun,

⁵⁹⁸ Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, S. 106.

⁵⁹⁹ Ebd., [Herv. V. Z.].

⁶⁰⁰ Ebd.

selbstverständlich wäre. Pavis' obige Aussage lässt solche Verbindungen – trotz seiner ansonsten differenzierten Darstellung der politischen Entwicklungen rund um 1989 – hingegen kaum zu.⁶⁰¹ Stattdessen suggeriert sie eine überholte Trennung von Kunst und Politik, als könnten Künstler*innen im «interkulturellen Austausch» frei agieren, ohne sich mit den gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen ihres Handelns auseinanderzusetzen. Dabei hat gerade das 21. Jahrhundert deutlich gemacht, wie wichtig ein verantwortungsvoller Umgang mit kultureller «Andersartigkeit» ist. Wer heutzutage mit «fremden» Ausdrucksformen arbeitet – sei es in der Theorie oder in der Praxis – steht vor der Herausforderung, kulturelle Differenzen nicht bloß produktiv zu rezipieren, sondern sie auch kritisch zu reflektieren. Interkulturelle Begegnungen dienen demnach schon längst nicht mehr nur als kreative Inspirationsquellen, sondern müssen stets als Teil globaler «Verflechtungen» verstanden werden – wobei dieser Begriff hier gleich noch kontextualisiert wird.

Einer der wenigen «Westler», die sich auch im 21. Jahrhundert noch tiefergehend mit dem Kathakali beschäftigten, war Phillip Zarrilli: Sein *Kathakali dance-drama*, das im vorherigen Kapitel bereits kurz zur Sprache kam, zählt zu den seltenen Werken, die nach den großen «Begeisterungstürmen» noch veröffentlicht wurden. Das Buch umfasst – inklusive Nachwort, Anhang, Bibliografie etc. – knapp 260 Seiten und besticht vor allem durch Zarrillis jahrzehntelange Erfahrung sowie seine sorgfältigen Recherchen. Diese stützt er dabei durchweg mit zeitgenössischen Aussagen „von Dorfbewohnern, jungen urbanen Keraliten, Kathakali-Künstlern, und Aficionados [Übers. V. Z.]“,⁶⁰² wie es in einer Rezension zu seinem Werk heißt. Außerdem macht der Klappentext präzise deutlich, womit sich der Autor beschäftigt. Ein Auszug daraus lautet:

„One of the few books published on this genre, and based on extensive first-hand research, the book:

- explores *kathakali*'s reception as it reaches new audiences both in India and the west
- includes two case studies of controversial *kathakali* experiments
- explores the implications for *kathakali* of Kerala politics“.⁶⁰³

Auf Fragen nach Training, Technik und Körperlichkeit folgten im 21. Jahrhundert augenscheinlich zunehmend Fragen nach Rezeption, künstlerischem «Experiment» und den

⁶⁰¹ Vgl. Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, S. 104f.

⁶⁰² Pitkow, Marlene B. (2002): Rezension zu Phillip Zarrillis *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play*, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 19(2), S. 378-382, hier S. 379.

⁶⁰³ Zarrilli, *Kathakali dance-drama* (Klappentext), [Herv. im Text].

politischen Dimensionen des Kathakali – Themen, die den Diskurs bis heute prägen. Gerade durch die Fallstudien zu kontroversen Inszenierungen wie *People's Victory* (siehe Kap. 3.4.2) und die Auseinandersetzung mit dem politischen Kontext Keralas eröffnet *Kathakali dance-drama* einen differenzierten Blick auf die Herausforderungen, denen sich die Tanztheaterform im Spannungsfeld von Tradition und Wandel stellen muss. Im Zentrum des Buches – das wohlgerne von fünf Videokassetten begleitet wird – stehen jedoch vier Stücke, die Zarrilli in enger Zusammenarbeit etwa mit dem renommierten Kathakali-Darsteller M. P. Sankaran Namboodiri und anderen Künstlern übersetzte, analysierte und in ausführlichen Kommentaren kontextualisierte. Diese Übersetzungen bilden gewissermaßen das Herzstück des Werkes – nicht nur, weil sie einen tiefen Einblick in Sprache, Struktur und Dramaturgie des Kathakali geben, sondern auch, weil sie exemplarisch für Zarrillis methodischen Zugang stehen: eine forschende Praxis, die stets im Dialog mit Expert*innen vor Ort entstand. Durch diese kollaborative Arbeitsweise gelingt es ihm in *Kathakali dance-drama*, die Komplexität der Stücke nicht nur einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, sondern zugleich deren ästhetische und kulturelle «Tiefe» zu bewahren. Zarrillis Beschäftigung mit dem Kathakali war und ist deshalb niemals bloß auf eine außenstehende oder theoretische Perspektive beschränkt, sie bewegt sich vielmehr innerhalb eines engen, langjährigen «Austauschs» mit Vertreter*innen der Form selbst.

Auch jüngere Werke wie *Vignettes Relating to Kathakali and Shakespeare* (2022), herausgegeben von Mohan Gopinath (o. A.) et al., knüpfen noch an Fragen der Rezeption, der Tradition und des Wandels an.⁶⁰⁴ Im Unterschied zu Zarrillis westlicher Perspektive wird dort allerdings aus einer dezidiert indischen Position heraus gedacht und geforscht, was belegt, dass der internationale Diskurs rund um das Kathakali sowie die Themen «Interkulturalität» und «interkulturelles Theater» im 21. Jahrhundert nicht mehr ausschließlich entlang westlicher Rezeptionslinien verläuft, sondern zunehmend von Akteur*innen getragen wird, die aus dem globalen Süden stammen und bereit sind, ihre Traditionen nicht nur zu bewahren, sondern sogar kritisch weiterzudenken. Der Band versammelt demnach eine Reihe von Beiträgen, die sich – ähnlich wie Zarrilli – mit der Zukunftsfähigkeit des Kathakali beschäftigen, dabei aber einen spezifischen Fokus auf die produktive Begegnung mit westlicher Dramenliteratur legen. Allein der Umstand, dass eine solche Publikation – ebenfalls im Umfang von mehr als 200 Seiten – heute noch erscheint, zeugt davon, dass «interkulturelle» Prozesse im 21. Jahrhundert durchaus

⁶⁰⁴ Vgl. Gopinath, Mohan et al. (2022) (Hg.): *Vignettes Relating to Kathakali and Shakespeare: The Thirashleela versus the Curtain*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

«weiterleben» – allerdings unter veränderten Vorzeichen: Sie sind reflektierter, kontextualisierter und zunehmend von den jeweiligen Kulturen selbst bestimmt.

Im Zusammenhang mit dieser «Lebendigkeit» wirken schließlich einige Aussagen von Christine Regus fraglich, die sie in ihrem bereits zitierten Buch *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts* trifft. Zwar verweist sie auf die große «Begeisterung» für «interkulturellen Austausch» in den 1990er Jahren, schreibt jedoch zugleich – und das wiederholt –, dass seitdem „zumindest im deutschsprachigen Raum kaum mehr etwas Relevantes dazu veröffentlicht worden [sei]“.⁶⁰⁵ Auch wenn diese Formulierung recht verallgemeinernd erscheint, würdigt Regus aber immerhin die herausragende Rolle von Erika Fischer-Lichte in diesem Feld.⁶⁰⁶ Was sie allerdings nicht erwähnt: Seit 2008 leitet Fischer-Lichte gemeinsam mit Gabriele Brandstetter (*1954) das internationale Kolleg *Interweaving Performance Cultures* an der Freien Universität Berlin – daher auch der Begriff der «Verflechtungen», der in dieser Arbeit bereits mehrfach aufgegriffen wurde. Zwischen 2008 und 2018 waren dort Wissenschaftler*innen aus über 30 Ländern und von allen fünf Kontinenten «eingeladen»,⁶⁰⁷ neue Formen kultureller «Verflechtungen» im Theater zu erforschen – darunter zeitweise prominente Stimmen wie Rustom Bharucha oder Patrice Pavis. Es ist aber gut möglich, dass Regus’ Buch – veröffentlicht 2009 – bereits abgeschlossen war, als das Kolleg gegründet wurde, und sie diese Entwicklungen daher nicht mehr berücksichtigen konnte, denn einige jüngere Werke von Fischer-Lichte nennt sie ja wie gesagt dennoch.⁶⁰⁸

Aus den Bemühungen von Fischer-Lichte und ihren Kolleg*innen, „Verflechtungen von Theaterkulturen im Zeichen von Geschichte und Gegenwart der Globalisierung“⁶⁰⁹ neu zu denken, sind mittlerweile zahlreiche beachtliche Texte, Werke und Projekte hervorgegangen. Diese lassen sich jedoch, trotz ihrer Verankerung in Berlin, nicht einfach dem deutschsprachigen Raum zuschreiben – und das aus gutem Grund: Gerade das Konzept der

⁶⁰⁵ Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 10.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd., S. 27.

⁶⁰⁷ Vgl. Freie Universität Berlin (o. A.): „International Research Center »Interweaving Performance Cultures«“, <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/index.html>, Zugriff 05.05.2025.

⁶⁰⁸ Ein weiterer Text von Fischer-Lichte, der auch im Zusammenhang mit der neueren Kathakali-Rezeption interessant ist, erschien 2014 in ihrem Werk *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides’ The Bacchae in a Globalizing World*. Gemeint ist das Kapitel „Transforming Kathakali. *The Bacchae* by Guru Sadanam P. V. Balakrishnan in Delphi and New Delhi (1998)“ (Fischer-Lichte, Erika [2014]: *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides’ The Bacchae in a Globalizing World*, Oxford: Wiley-Blackwell, S. 186), in dem sie sich mit der besagten *Bakchen*-Produktion von Sadanam Puthiya Veetil Balakrishnan (*1944) beschäftigt.

⁶⁰⁹ Freie Universität Berlin (o. A.): „Internationales Kolleg: Verflechtungen von Theaterkulturen. Idee und Zielsetzung“, https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/forschung/bmbf_projekte/verflechtungen/index.html, Zugriff 05.05.2025.

«Verflechtungen» zielt schließlich darauf ab, internationale Perspektiven sichtbar zu machen und kulturelle Räume nicht länger als strikt voneinander getrennte Systeme zu verstehen. Die Diskussionen, die sich aus dieser Idee ergeben, sind nicht neu: Wie diese Arbeit gezeigt hat, debattierten etwa Bharucha und Schechner bereits in den 1980er/90er Jahren über die Verschiebung «traditioneller Grenzen» – und darüber, ob diese Entwicklung eher zu einer produktiven Annäherung oder doch zur problematischen Reproduktion bestehender Ungleichheiten zwischen den beteiligten Kulturen führt (siehe Kap. 3.3 und andere). Dass diese Fragen im 21. Jahrhundert nicht an Relevanz verloren haben, verdeutlicht auch ein Gespräch zwischen Fischer-Lichte und Bharucha, das zu Beginn des Studienjahres 2010/11 stattfand. Das Transkript zu diesem Gespräch wurde im August 2011 auf der Onlineplattform *Textures* veröffentlicht, die ebenfalls von dem besagten Forschungszentrum betrieben wird.⁶¹⁰

In ihren Ausführungen legt Fischer-Lichte dar, wie es zu der Namensgebung des Kollegs kam und wie der Begriff der «Verflechtungen» Eingang in die internationale Theaterwissenschaft fand. Dabei bemüht sie sich um eine historische Herleitung des Terminus und positioniert ihn als Alternative zum lange dominierenden Konzept des «Interkulturellen». Bharucha wiederum dankt ihr zwar dafür, dass sie ihr „Unbehagen [Übers. V. Z.]“⁶¹¹ [engl.: *unease*] gegenüber dem «Interkulturellen» offen ausspricht, betont jedoch zugleich, dass es mit dem bloßen Ersetzen eines kontroversen Begriffs durch einen anderen nicht getan sei. Aus diversen Gründen – auf die hier nicht näher eingegangen wird, die laut Bharucha aber alle mehr oder weniger auf eine „Problematik der Nomenklatur [Übers. V. Z.]“⁶¹² zurückzuführen seien – falle es ihm daher schwer, den Ausdruck «Interweaving» „als eine institutionelle Kategorie [Übers. V. Z.]“⁶¹³ anzuerkennen. Ferner hält er es für notwendig, zwischen «Interkulturalität» und «interkulturellem Theater» klar zu unterscheiden: Während er, wie bereits erwähnt, den Praktiken des Letzteren mittlerweile kritisch gegenübersteht, sieht Bharucha im «Phänomen» der «Interkulturalität» schließlich durchaus etwas Positives. Dies zeigt sich unter anderem dort, wo er darüber spricht, dass Künstler*innen (und Bürger*innen) den Terminus «Interkulturalismus» «bräuchten», um „der Dominanz des offiziellen, staatlich verordneten ‚Multikulturalismus‘ entgegenzuwirken [Übers. V. Z.]“.⁶¹⁴

⁶¹⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika/Bharucha, Rustom (2011): „Dialogue: Erika Fischer-Lichte and Rustom Bharucha“ (Seite 1), in: *TEXTURES. ONLINE PLATFORM FOR INTERWEAVING PERFORMANCE CULTURES*, <https://www.textures-archiv.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/index.html%3Fp=1667.html>, Zugriff: 05.05.2025.

⁶¹¹ Ebd., (Seite 3).

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Ebd., (Seite 4).

⁶¹⁴ Ebd.

Angefangen bei dieser Abgrenzung vom politischen «Multikulturalismus», über seine wiederholten Hinweise auf sozioökonomische Machtasymmetrien im globalen Kulturaustausch, bis hin zu seiner Kritik am mangelnden Interesse vieler westlicher Akteur*innen für gegenwärtige Prozesse in Indien, kulminieren zahlreiche von Bharuchas zentralen Argumenten und theoretischen Anliegen in der folgenden Aussage. In ihrer Klarheit und Zuspitzung thematisiert diese dabei zugleich Gedanken, die auch dem hier entwickelten Verständnis von «Interkulturalität» zugrunde liegen. Sie lautet:

„That’s what I was trying to problematize in my early writings. I was not trying to say that we don’t need ‚interculturalism.‘ I was just saying that there are difficulties in making its conditions possible and in sustaining collaborations at equitable levels. The moment we bring in the dimension of travel, we have to ask: Who is facilitating the economics of this process? And how do the economics of that process impact on the aesthetics of specific intercultural encounters? All these questions today seem to be only too obvious. But, back in the late 1970s and 1980s when my writings were first published, they were read as polemical. Hopefully, we are at a different point in time today“.⁶¹⁵

Bharuchas präzise Reflexion markiert einen entscheidenden Moment in der Entwicklung des internationalen Diskurses: Die früher oft einseitige Aneignung «fremder» Theaterformen ist heute – zumindest im akademischen und institutionellen Rahmen – einem differenzierteren «Verständnis» gewichen. Dennoch zeigt seine Kritik, dass viele grundlegende Fragen, die in dieser Arbeit wiederholt aufgegriffen wurden, weiterhin unbeantwortet bleiben: Wer bestimmt, unter welchen Bedingungen «interkultureller Austausch» stattfindet? Welche Rollen spielen dabei Ökonomie, Macht und Sprache? Und wie prägen diese Faktoren letztlich auch das «Wissen», das über eine Kunstform wie das Kathakali entsteht?

In all diese Überlegungen reiht sich Pavis’ Grundsatzfrage ein: „Does intercultural theatre still exist?“⁶¹⁶ Mit Blick auf neuere Publikationen und Projekte – wie jene von Zarrilli, Gopinath et al. oder dem Kolleg von Fischer-Lichte und Kolleg*innen – lässt sich diese aber verhältnismäßig leicht beantworten: Ja, «interkulturelles Theater» existiert weiterhin, obgleich in vielen verschiedenen Ausprägungen – oder «Genres», um bei Pavis’ Wortwahl zu bleiben.⁶¹⁷ Die Voraussetzungen für «interkulturellen Austausch» haben sich jedoch gewandelt. Und so wie das «Interkulturelle» im Theater wird auch das Kathakali im 21. Jahrhundert weiterhin diskursiv begleitet – ein Umstand, der zum Nachdenken über die eigene Perspektive einlädt.

⁶¹⁵ Fischer-Lichte/Bharucha, „Dialogue“ (Seite 4), <https://www.textures-archiv.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/index.html%3Fp=1667&page=4.html>, Zugriff: 05.05.2025.

⁶¹⁶ Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, S. 104.

⁶¹⁷ Vgl. ebd., S. 107f.

4. Persönliches Fazit

Was im August 2016 mit einem touristischen Besuch im *Kerala Kathakali Centre* begann, markiert rückblickend den Beginn einer intensiven, mehrjährigen Auseinandersetzung mit einer Kunstform, die mir zunächst vollkommen unbekannt war – und in gewisser Weise wohl immer fremd bleiben wird. Dies lässt sich jedoch nicht nur mit einer offensichtlichen kulturellen Distanz begründen, sondern auch damit, dass die Recherchen zur vorliegenden Arbeit vor allem eines gezeigt haben: Die westliche Faszination für das Kathakali – und andere asiatische Theaterformen – hat im 20. Jahrhundert derart viele unterschiedliche Debatten ausgelöst, Begriffe und Theorien zutage gefördert und Perspektiven eröffnet, dass es letztlich kaum mehr möglich ist, all jene «Stränge» zusammenzuführen, die daraus hervorgegangen sind.

Der zentralen Frage dieser Arbeit – Wie wurde im internationalen (Theater-)Diskurs des 20. Jahrhunderts Kathakali-Wissen generiert, konstruiert und rezipiert? – wurde deshalb bewusst mit einem «selektiven» Zugang begegnet, der namentlich durch die theoretischen Werke von Eugenio Barba, Rustom Bharucha, K. Bharatha Iyer, Richard Schechner und Phillip Zarrilli gekennzeichnet war. Während dieser Zugang zeitweise mehr Fragen und Zusammenhänge aufwarf, als er klären konnte – was dem simplen Umstand geschuldet ist, dass „Wissen [...] zwischen Menschen und Gruppen [zirkuliert]“, ⁶¹⁸ wie Sarasin so treffend formuliert –, ließ sich die Forschungsfrage durch die Konzentration auf die genannten Akteure dennoch überraschend klar beantworten.

Vor allem die Werke und Schriften von Zarrilli sowie seine differenzierte und selbstkritische Haltung gegenüber «dem Fremden» haben mir persönlich das «Bekanntwerden» mit dem Kathakali enorm erleichtert. *The Kathakali Complex* hat mich auf jedem Schritt dieser Arbeit begleitet: von einer ersten Annäherung an zentrale Begrifflichkeiten und soziohistorische Hintergründe (siehe Kap. 2.1), über die «Meilensteine» in der Entwicklung der Form (siehe Kap. 3.1), bis hin zu ihrer «Entmystifizierung» und «Neubewertung» (siehe Kap. 3.3.1). Zarrilli hat sich mit den meisten der hier verhandelten Aspekte akribisch, sachlich und «vorurteilsfrei» auseinandergesetzt – und damit nicht nur die Forschung, sondern auch meine persönliche Perspektive auf das Kathakali maßgeblich geprägt. Die Erkenntnis, dass es sich dabei um weit mehr handelt als um eine «exotische» Tanztheaterform mit langer «Tradition» – wie sie in der einschlägigen Sekundärliteratur auch heute noch oft beschrieben wird –, verdanke ich in

⁶¹⁸ Sarasin, „Was ist Wissensgeschichte?“, S. 164.

besonderem Maße seinen bemerkenswerten Ausführungen in „Demystifying Kathakali“ und „A Microanalysis of Performance Structure and Time in Kathakali Dance-Drama“.

Ebenso war es Zarrilli, der mich auf die «Bedeutung» früherer Publikationen aufmerksam gemacht hat – etwa auf die Monografie von Iyer, die Barbas viel zitiertem Kathakali-Essay vorausging und von diesem offensichtlich rezipiert wurde. Auch dieser Befund lässt sich auf eine der zentralen Erkenntnisse dieser Arbeit zurückführen: Darauf, dass ein etwaiges «Wissen» eben nicht einfach «entdeckt» oder «besessen» wird, sondern immer im Austausch, im Dialog, in Bewegung entsteht. Anhand der Schriften von Iyer und Barba hat Zarrilli außerdem bereits in den 1970er Jahren kritisch auf die «Mystifizierung» des Kathakali hingewiesen, die durch deren Veröffentlichungen quasi «salonfähig» geworden ist. Die weiteren Recherchen haben allerdings gezeigt: Diese «Mystifizierung» begann keineswegs erst mit Iyer oder Barba, sondern in deutlich früheren Kontexten – und Teile davon wirken bis heute nach.

Es lässt sich daher festhalten: Die beiden Autoren zählten vielleicht zu den «Ersten», die international größere Aufmerksamkeit erfuhren – über Kathakali geschrieben wurde aber bereits zuvor, auch von westlichen Akteur*innen. Im Laufe der Zeit wurden aus solchen «Pionier*innen» jedoch häufig Randfiguren. Ihre Beiträge – schon damals aufgrund erschwerter Zugänglichkeit kaum rezipiert – sind bis heute nur selten Teil des theaterwissenschaftlichen Diskurses. Insofern erscheint es lohnend, etwa im Rahmen weiterführender Forschung, die Arbeiten der Boner-Schwestern näher in den Blick zu nehmen, deren intensive Beschäftigung mit diversen indischen Theaterpraktiken und insbesondere mit dem Kathakali frühe Übersetzungs- und Dokumentationsarbeit leistete. Auch in diesem Punkt offenbart sich die Komplexität der westlichen Rezeption asiatischer Theaterformen: Welche Stimmen gehört werden, welche Kontexte als relevant gelten und wer überhaupt als «Wissensproduzent*in» wahrgenommen wird, ist niemals neutral, sondern immer von spezifischen historischen, kulturellen und institutionellen Bedingungen abhängig. Umso sinnvoller erscheint es deshalb, gerade jenen Akteur*innen mehr Beachtung zu schenken, die im Diskurs bislang eher peripher behandelt wurden – nicht zuletzt, um bestehende Narrative kritisch zu hinterfragen und in neue Bahnen zu lenken.

Neue Bahnen schlug der internationale Diskurs auch ein, als in den 1970er/80er Jahren – unter anderem eben mit Zarrilli – verstärkt Stimmen laut wurden, die eine «Entmystifizierung» des Kathakali und anderer «fremder» Theaterpraktiken forderten. Analytische und kontextualisierende Zugänge gewannen dabei zwar zunehmend an Bedeutung, zugleich blieben «exotisierende» Zuschreibungen jedoch bestehen – teils sogar in unmittelbarer Nachbarschaft

zu kritisch-reflektierten Perspektiven. Diese Gleichzeitigkeit legt nahe, dass selbst der Anspruch auf «Entmystifizierung» niemals frei von Ambivalenzen war und wiederum neue Vereinfachungen oder «Verzerrungen» hervorbringen konnte.

Wie diese Arbeit gezeigt hat, verhielten sich nämlich einige Akteur*innen – darunter zumindest anfänglich auch Zarrilli – mitunter recht «rücksichtslos» gegenüber den kulturellen Praktiken, die sie untersuchten. Während Zarrilli sein theoretisches und körperliches «Wissen» über das Kathakali, das *Kaḷarippayatt* und weitere indische Künste aber im Verlauf der Jahre vertiefte und daraus differenzierte, selbstkritische Analysen ableitete, fokussiert sich etwa Schechner in seiner kulturübergreifenden *Performance Theory* nach wie vor hauptsächlich auf die «physischen Dimensionen» von kulturellen Handlungen. Seine Gegenüberstellung von «guten» und «schlechten» Aspekten des Kathakali-Trainings am Kalamandalam (siehe Kap. 3.3.2) veranschaulicht dabei exemplarisch, wie «eklektisch» und selektiv ein etwaiges Wissen im «interkulturellen Austausch» konstruiert werden kann. Dass die eigentliche «Kunst» jedoch darin besteht, sowohl das «Wie» der körperlichen Handlung als auch das «Warum» der theoretischen Hintergründe miteinander zu verbinden, erscheint nach einer intensiven Auseinandersetzung mit den hier verhandelten Thematiken nur allzu offensichtlich – und leider fehlt mir persönlich diese körperliche Ebene beziehungsweise eigene «Erfahrung», genauso wie Schechner, wohlgemerkt.

Rückblickend lässt sich sagen, dass spätestens durch die tiefergehende Beschäftigung mit Schechners Arbeiten meine eigene Auseinandersetzung mit dem Thema eine unerwartete Wendung nahm. Ursprünglich war mein Zugang geprägt von der Faszination für sowohl die ästhetische als auch die körperliche Ausdruckskraft des Kathakali – ich wollte «eintauchen» in eine vermeintlich «bunte Welt». Doch vor allem die kritischen Einwände Rustom Bharuchas, auf die man unweigerlich stößt, wenn man sich näher mit Schechers Werk befasst, öffneten mir die Augen für die komplexen «Verflechtungen» zwischen der «eigenen» kulturellen Ordnung und allem, was demgegenüber als «fremd» wahrgenommen wird. Seine eindringliche Warnung, das Kathakali oder irgendeine andere Kunstform aus ihrem ursprünglichen sozialen und kulturellen Kontext zu lösen, führte bei mir – wie bei vielen westlichen Forschenden – zu einem paradoxen Effekt: Je mehr ich über die Tanztheaterform und ihre Hintergründe erfuhr, desto klarer wurde mir, wie wenig ich tatsächlich «wusste». Statt in eine «bunte Welt» einzutauchen, fühlte ich mich zunehmend distanziert, und meine Auseinandersetzung mit dem Kathakali wurde von einer wachsenden Unsicherheit begleitet, wie man angemessen darüber schreiben und sprechen könne.

Mit dieser «Angst» – im Umgang mit dem «Anderen» etwas «falsch» zu machen – bin ich, ebenso wie mit meiner Faszination für das Kathakali, nicht allein: Wie in Kapitel 3.4.3 ausgeführt, spricht Pavis in diesem Zusammenhang etwa von einer regelrechten «Panik», die im 21. Jahrhundert unter westlichen Intellektuellen herrsche, sobald es um die Möglichkeit gehe, in interkulturellen Kontexten einen «Fehler» zu begehen. Diese Unsicherheit führte in der Vergangenheit zu einer wahren «Flut» an Begriffen und Theorien, die «das Fremde» systematisch zu erfassen suchten – und sie wird wohl auch in Zukunft weitere theoretische Konzepte hervorbringen, die nach alternativen Formen der Beschreibung und Verständigung streben, um interkulturelle Begegnungen auf Augenhöhe tatsächlich zu ermöglichen. Man denke etwa an Erika Fischer-Lichtes Konzept der «Verflechtungen».

Eine weitere zentrale Erkenntnis dieser Arbeit war jedoch, dass neue Begriffe allein das Problem nicht bei der Wurzel packen. Ganz im Gegenteil: Sie führen, so Bharuchas Meinung, der ich mich gerne anschließen möchte, häufig bloß zu neuen Problemen. Der Ausdruck «interkulturell» mag hier deshalb inflationär gebraucht worden sein – doch was würde es bringen, von etwas anderem zu sprechen, ohne die zugrunde liegenden Fragestellungen und Herausforderungen zu adressieren? Zum Beispiel die Übersetzbarkeit der «eigenen» – in diesem Fall westlichen – Vorstellungen in «fremde» kulturelle Deutungsmuster, Kategorien und überhaupt in andere Sprachen. Diese Schwierigkeiten zeigen, dass es im internationalen Diskurs eigentlich weniger darum gehen sollte, neue Begriffe zu definieren oder etwas «richtig» zu benennen, sondern vielmehr darum, sich auf das einzulassen, was sich eben nicht übersetzen oder systematisch erfassen lässt.

Vor diesem Hintergrund erscheint mir schließlich eine Aussage von Eugenio Barba bemerkenswert, da sie genau jene Ambivalenzen zwischen Wissensproduktion, Rezeption und Aneignung berührt, mit denen sich auch diese Arbeit immer wieder auseinandergesetzt hat. Sie verweist auf die Frage, wie Wissen über kulturelle Praktiken entsteht, zirkuliert und neu kontextualisiert wird – und was dabei möglicherweise verloren geht oder sich verändert. Auch wenn es in einem Fazit ansonsten unüblich ist, zu zitieren, möchte ich Barbas Worte an dieser Stelle ausführlich wiedergeben, da sie mich von Beginn an begleitet haben und meine eigenen Überlegungen in besonderer Weise spiegeln beziehungsweise zusammenführen. Seine Aussage, die zugleich den Übergang zu meinen abschließenden Gedanken bildet, lautet:

„I wrote about kathakali in some French, Italian, and American magazines. Those articles attracted attention and generated an interest which, throughout the following years, made Cheruthuruthy into a nearly traditional goal for many theatre people. But it is not important who was first off the mark and why. Nor is it important whether or not there are inaccuracies in my articles about kathakali and its history. It is even less worthwhile asking oneself what one can take from kathakali, its training and its performing technique. What is important is that which belongs neither to kathakali nor to me, and which in quite another context, in forms which are incomparable, still guides me when I question myself about the meaning of theatre“.⁶¹⁹

An dieser Aussage ließe sich nun vieles hinterfragen oder gar kritisieren – etwa, dass Barba seine «Pionierstellung» im selben Atemzug schon wieder zu revidieren scheint, nachdem er sich gerade noch als Mitverantwortlicher für den Erfolg des Kalamandalam ins Spiel gebracht hat. Diese gewisse Selbstüberschätzung ist allerdings kennzeichnend für Barba und sollte ihm nicht zum Nachteil ausgelegt werden. Letztlich lassen sich einige der Etappen, die das Kathakali-Wissen im internationalen (Theater-)Diskurs des 20. Jahrhunderts durchlaufen hat, anhand dieser Zeilen gut nachvollziehen: von den frühen Pionierleistungen über die Verbreitung durch wissenschaftliche Artikel in (Fach-)Zeitschriften und die Einsicht, dass man als fremde*r Beobachtende*r bloß eine vage Ahnung vom Kathakali und anderen asiatischen Theaterformen erlangen kann, bis hin zu der «Erkenntnis», dass es sich bei der ganzen Diskussion um ein Phänomen handelt, das sich oft dem unmittelbaren Zugriff entzieht, da es einerseits eng mit subjektiver Wahrnehmung und «Erfahrung» verknüpft ist, andererseits jedoch Wirkungen entfaltet, die weit über das Individuelle hinausgehen und immer wieder ins Feld des «Transzendenten» hineinreichen – wie auch die Sekundärliteratur häufig betont.

Jenseits aller Spannungsfelder von Mystifizierung und Entmystifizierung, Repräsentation und Selbstbehauptung oder Tradition und Wandel bleibt festzuhalten, dass der selektive Zugang dieser Arbeit, geprägt von knapp zehn Jahren intensiver Auseinandersetzung mit den Werken einiger weniger zentraler Akteur*innen, vor allem eines geleistet hat: Er hat die Komplexität und Mehrdimensionalität des Kathakali-Wissens sichtbar gemacht, auch wenn dabei viele Stimmen unberücksichtigt bleiben mussten. Weitere Forschungsmöglichkeiten ergeben sich deshalb genau daraus, diesen bislang weniger beachteten Positionen gezielt Raum zu geben oder auch die Beziehungen zwischen Lehrenden und Lernenden ausführlicher zu untersuchen. Denn letztlich lernt man – in Anlehnung an das traditionelle «Gurukkula-System» – wohl immer noch am meisten aus dem gemeinsamen «Miteinander», sei es in physischer, theoretischer oder reflektierender Hinsicht – eine Fähigkeit, die heutzutage unerlässlich scheint.

⁶¹⁹ Barba: „The Steps on the River Bank“, S. 113.

5. Quellenverzeichnis

5.1 Monografien

- Artaud, Antonin (1969): *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin*, aus dem Franz. v. Gerd Henniger, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Balme, Christopher (⁵2014): *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt.
- Barba, Eugenio (1995): *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*, London und New York: Routledge.
- Barba, Eugenio (1999): *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland. Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*, Aberystwyth: Black Mountain Press.
- Barba, Eugenio (2000): *Das Land von Asche und Diamant. Meine Lehrjahre in Polen; gefolgt von 26 Briefen Jerzy Grotowskis an Eugenio Barba* (Heft 10/11), Köln: International Theatre Ensemble.
- Barba, Eugenio/Savarese, Nicola (²2006): *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, übers. v. Richard Fowler, London und New York: Routledge.
- Barba, Eugenio (2015): *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques*, Holstebro [u.a.]: Icarus.
- Bharucha, Rustom (1993): *Theatre and the World. Performance and the politics of culture*, London und New York: Routledge.
- Bharucha, Rustom (2000): *The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Glocalization*, London: Athlone Press.
- Boner, Georgette (1988): *Schauspielkunst : Von der theatralischen Sendung und dem Wunder der Verwandlung*, Zürich [u.a.]: Werner Classen.
- Coomaraswamy, Ananda/Duggirala, Gopala K. (⁶2003): *The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara*, Neu Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Devi, Ragini (¹1972): *Dance Dialects of India*, Neu Delhi: Vikas Publishing.
- Devi, Ragini (³2002): *Dance Dialects of India*, Neu Delhi: MOTILAL BANARSIDASS.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen [u.a.]: Francke.

- Fischer-Lichte, Erika (2014): *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Ghosh, Manomohan (1950) (Hg.): *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal.
- Hulfeld, Stefan (2007): *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich: Chronos.
- Iyer, K. Bharatha (1955): *Kathakali. The Sacred Dance-Drama of Malabar*, London: Luzac.
- Jones, Clifford R. und Betty True (1970): *Kathakali. An Introduction to the Dance-Drama of Kerala*, Los Angeles: Artisan Press.
- Kuratli, Andrea (2018): *Handbuch : Archiv Alice Boner*, Museum Rietberg Zürich (Hg.).
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1960): *Werke* (MEW), Band 9, Berlin: Dietz.
- Pavis, Patrice (1992): *Theatre at the Crossroads of Culture*, aus dem Franz. v. Loren Kruger, London und New York: Routledge
- Pavis, Patrice (2016): *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, London und New York: Routledge.
- Regus, Christine (2009): *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld: transcript.
- Savarese, Nicola (2010): *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*, aus dem Ital. v. Richard Fowler, Holstebro [u. a.]: Icarus.
- Schechner, Richard (1983): *Performative Circumstances From The Avant Garde to Ramlila*, Calcutta: Seagull Books.
- Schechner, Richard (1985): *Between theater and anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard (2004): *Performance Theory. Revised and expanded edition, with a new preface by the author* (e-book), Taylor & Francis e-Library; [Orig.: ders. (1988), *Performance Theory*, London und New York: Routledge].
- Stanislawski, Konstantin S. (1962): *Stanislavsky on the Art of the Stage*, übers. v. David Magarshack, New York: Hill and Wang.

- Walker, Margaret E. (2016): *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, London und New York: Routledge (eBook).
- Watson, Ian (1993): *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London und New York: Routledge.
- Weiler, Christel (1994): *Kultureller Austausch im Theater. Theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbas*, Marburg: Tectum.
- Yarrow, Ralph (2001): *Indian Theatre. Theatre of Origin, Theatre of Freedom*, Richmond: Curzon.
- Zarrilli, Phillip (1984): *The Kathakali Complex. Actor, Performance & Structure*, Neu Delhi: Abhinav Publications.
- Zarrilli, Phillip (2000): *Kathakali dance-drama: where gods and demons come to play*, London und New York: Routledge.

5.2 Sammelbände

- Banham, Martin (2000) (Hg.): *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press.
- Gopinath, Mohan et al. (2022) (Hg.): *Vignettes Relating to Kathakali and Shakespeare: The Thirasheela versus the Curtain*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Jannidis, Fotis et al. (2000) (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Pavis, Patrice (1996) (Hg.): *The Intercultural Performance Reader*, London und New York: Routledge.
- Richmond, Farley et al. (1990) (Hg.): *Indian Theatre. Traditions of Performance*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Rubin, Don (1998) (Hg.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 5: Asia/Pacific*, London [u.a.]: Routledge.
- Singh, Sarina (2016): *Indien*, Ostfildern: Mairdumont.
- Sucher, Bernd C. (1996) (Hg.): *Theaterlexikon : Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorie*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

5.3 Unselbstständige Literatur (Artikel, Aufsätze etc.)

- Acker, William (1949): Rezension zu K. Bharatha Iyers *Art and Thought, a Volume in Honor of the Late Dr. Ananda K. Coomaraswamy*, in: *The Far Eastern Quarterly*, Vol. 8(3), S. 376-378.
- Banerji, Arnab (2013): „Farley Richmond“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 30(2), S. 295-308.
- Barba, Eugenio (1967): „The Kathakali Theatre“, in: *The Tulane Drama Review*, Vol. 11(4), S. 37-50.
- Barba, Eugenio (1972): „Words or Presence“, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 16(1), S. 47-54.
- Barba, Eugenio/Zarrilli, Phillip (1988a): „Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the Visible and the Invisible in the Theatre and about ISTA in Particular“, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 32(3), S. 7-16.
- Barba, Eugenio (1988b): „Eurasian Theatre“, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 32(3), S. 126-130.
- Barba, Eugenio (1994): „The Steps on the River Bank“, in: *TDR (1988-)*, Vol. 38(4), S. 107-119.
- Bharucha, Rustom (1978): „Eclecticism, Oriental Theater and Artaud“, in: *Theater*, Vol. 9(3), S. 50-59.
- Bharucha, Rustom (1984a): „A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 1(1), S. 1-20.
- Bharucha, Rustom (1984b): „A Reply to Richard Schechner“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 1(2), S. 254-260.
- Boner, Alice (1935): „Kathakali“, in: *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, Vol. 3(1), S. 61-74.
- Boner, Georgette (1954): „Kathakali : ein südindisches Theater“, in: *Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde*, Vol. 8(1-4), S. 28-44.
- Byrski, M. Krzysztof (2017): „Grotowski and the Indian tradition“, in: *Indian Theatre Journal*, Vol. 1(1), S. 19-27.

- Coomaraswamy, Ananda (1913): „Notes on Indian Dramatic Technique“, in: *The Mask*, Vol. 6(2), S. 109-128.
- Cremona, Vicki Ann (2010): „Preface“, in: Nicola Savarese, *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*, aus dem Ital. v. Richard Fowler, Holstebro [u.a.]: Icarus, S. 8-11.
- Daugherty, Diane (2005): „The Pendulum of Intercultural Performance: *Kathakali King Lear* at Shakespeare's Globe“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 22(1), S. 52-72.
- Foucault, Michel (2000): „Was ist ein Autor?“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Fotis Jannidis et al. (Hg.), Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 198-229.
- Gillitt, Cobina (2013): „Richard Schechner“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 30(2), S. 276-294.
- Humphreys, Christmas et al. (1977): „Ananda K. Coomaraswamy“, in: *Journal of the Sri Lanka Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. 23, S. 2-7.
- Iyer, K. Bharatha (1938): „Kathakali. The Classical Dance-Drama of Malabar“, in: *Indian Art and Letters*, Vol. 12(1), S. 50-60.
- Jones, Clifford R. (1988): Rezension zu Phillip Zarrillis *The Kathakali Complex. Actor, Performance & Structure*, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 5(1), S. 108-110.
- Landen Odom, Selma (2006): „Travel and Translation in the Dance Writings of Beryl De Zoete“, in: *Dance Research Journal*, Vol. 38(1/2), Summer – Winter, S. 76-86.
- Lee, Sang-Kyong (2000): „Edward Gordon Craig and Japanese Theatre“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 17(2), S. 215-235.
- Marx, Karl (1960): „Die künftigen Ergebnisse der britischen Herrschaft in Indien“, in: Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke* (MEW), Band 9, Berlin: Dietz, S. 220-226; [Orig. in: *New-York Daily Tribune*, Nr. 3840 vom 8. August 1853].
- Masgrau, Lluís (2014): „Eugenio Barba's Written Work: The Theatrical Vision Implied in Its Structure“, in: *Studia Universitatis Babes-Bolyai – Dramatica* 1, S. 141-150.
- o. A. (1996): „Kathakali-Theater“, in: C. Bernd Sucher (Hg.), *Theaterlexikon : Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorie*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 232.

- o. A. (1998): „Kathakali“, in: Don Rubin (Hg.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 5: Asia/Pacific*, London [u.a.]: Routledge, S. 136-137.
- Pavis, Patrice (1996): „Introduction: Towards a theory of interculturalism in theatre?“, in: ders. (Hg.), *The Intercultural Performance Reader*, London und New York: Routledge, S. 1-21.
- Pitkow, Marlene B. (2002): Rezension zu Phillip Zarrillis *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play*, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 19(2), S. 378-382.
- Richmond, Farley P. (1990): „Characteristics of the Modern Theatre“, in: ders. et al. (Hg.), *Indian Theatre. Traditions of Performance*, Honolulu: University of Hawaii Press, S. 387-462.
- Richmond, Farley (2000): „kathakali“, in: Martin Banham (Hg.), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, S. 589-590.
- Sarasin, Philipp (2011): „Was ist Wissensgeschichte?“, in: Walter Erhart et al. (Hg.), *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)*, Band 36(1), S. 159-172.
- Schechner, Richard (1966): „Approaches to Theory/Criticism“, in: *The Tulane Drama Review*, Vol. 10(4), S. 20-53.
- Schechner, Richard (1974): „From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-EntertainmentDyad“, in: *Educational Theatre Journal*, Vol. 26(4), S. 455-481.
- Schechner, Richard (1979): „The End of Humanism“, in: *Performing Arts Journal*, Vol. 4(1/2), *The American Imagination: A Decade of Contemplation*, S. 9-22.
- Schechner, Richard (1984): „A Reply to Rustom Bharucha“, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 1(2), S. 245-253.
- Schechner, Richard (1993): „FOREWORD. East and West and Eugenio Barba“, in: Ian Watson, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London und New York: Routledge, S. ix-xvii.
- Tan, Marcus Cheng Chye (2021): „Double Take“, (Rezension zu Rustom Bharuchs *Theatre and the World. Performance and the politics of culture*), in: *Theatre Research International*, Vol. 46(1), S. 89-92.

- Taviani, Ferdinando (2004): „ODIN TEATRET: PHASES OF A THEATRICAL ENCLAVE“, übers. v. Judy Barba, in: *Peripeti*, Vol. 1(2), S. 57-64.
- Zarrilli, Phillip (1977): „Demystifying Kathakali“, in: *Sangeet Natak*, S. 48-59.
- Zarrilli, Phillip (1983): „A Microanalysis of Performance Structure and Time in Kathakali Dance-Drama“, in: *Studies in Visual Communication*, Vol. 9(3), S. 50-69.
- Zarrilli, Phillip (1988): „For Whom Is the ‚Invisible‘ Not Visible?: Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba“, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 32(1), S. 95-106.
- Zile, Judy Van (1972): Rezension zu Clifford R. und Betty True Jones' *Kathakali. An Introduction to the Dance-Drama of Kerala*, in: *Asian Music*, Vol. 3(2), S. 55-57.

5.4 Online-Quellen

- Betz, Joachim (2007): „Epochen der indischen Geschichte bis 1947. Von den Hindu-Königreichen über Mogul-Herrschaft und Kolonialzeit zur Republik“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/themen/asien/indien/44384/epochen-der-indischen-geschichte-bis-1947/>, Zugriff 21.02.2025.
- Bundeszentrale für politische Bildung* (o. A.): „Blockfreie Staaten“, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/17192/blockfreie-staaten/>, Zugriff 16.04.2025.
- Deutsches Historisches Museum* (o. A.) : „1. Prolog. ‚Wir kommen, Christen und Gewürze zu suchen‘“, <https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/neue-welten/prolog.html>, Zugriff 13.04.2025.
- Dogra, Bharat (2014): „Große Armut und zunehmende Ungleichheit. Die Kehrseite von Wachstum und wirtschaftlicher Entwicklung in Indien“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/themen/asien/indien/189202/grosse-armut-und-zunehmen-de-ungleichheit/>, Zugriff 03.06.2025.
- DUDEN* (o. A.): „Chronogramm, das“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Chronogramm>, Zugriff 29.04.2025.
- DUDEN* (o. A.): „Eklektizismus, der“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Eklektizismus>, Zugriff 10.06.2025.

- DUDEN (o. A.): „hybrid“, https://www.duden.de/rechtschreibung/hybrid_gemischt, Zugriff 02.07.2025.
- DUDEN (o. A.): „Temperament, das“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Temperament>, Zugriff 15.05.2025.
- Eberhard Karls Universität Tübingen (o. A.): Hermann Gundert Portal, <https://gundert-portal.de/>, Zugriff 20.06.2025.
- Fischer-Lichte, Erika/Bharucha, Rustom (2011): „Dialogue: Erika Fischer-Lichte and Rustom Bharucha“, in: *TEXTURES. ONLINE PLATFORM FOR INTERWEAVING PERFORMANCE CULTURES*, <https://www.textures-archiv.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/index.html%3Fp=1667.html>, Zugriff: 05.05.2025.
- Freie Universität Berlin (o. A.): „Internationales Kolleg: Verflechtungen von Theaterkulturen. Idee und Zielsetzung“, <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/forschung/bmbfprojekte/verflechtungen/index.html>, Zugriff 05.05.2025.
- Freie Universität Berlin (o. A.): „International Research Center »Interweaving Performance Cultures«“, <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/index.html>, Zugriff 05.05.2025.
- Kerala Kalamandalam (o. A.): <https://kalamandalam.edu.in/>, Zugriff: 30.04.2025.
- Mann, Michael (2014): „Die Teilung Britisch-Indiens 1947. Blutiger Weg in die Unabhängigkeit“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/themen/asien/indien/44402/die-teilung-britisch-indiens-1947/>, Zugriff 30.03.2025.
- Odin Teatret (o. A.): „ODIN TEATRET SEPARATION FROM NTL“, <https://odinteatret.org/index.php/archival-information/odin-teatret-separation-from-ntl/>, Zugriff 13.06.2025.
- ORF (2014): „Lexikon der Religionen: Krishna“, <https://religion.orf.at/v3/lexikon/stories/2581492/>, Zugriff 11.06.2025.
- Oxford Reference (o. A.): „cultural appropriation“, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095652789>, Zugriff 16.06.2025.
- Spektrum (o. A.): „Lexikon der Psychologie: Biorhythmus“, <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/biorhythmus/2457>, Zugriff 19.04.2025.

The Annette Leday/Keli Company (o. A.): „The company and its productions“, http://annette.leday.cie.free.fr/Keli/The_productions.html, Zugriff 03.06.2025.

Walter-Spies-Gesellschaft e.V. (o. A.): „Walter Spies. Musiker, Maler und Lebenskünstler“, <https://walter-spies.de/>, Zugriff: 27.03.2025.

Anhang/Attachment

Zusammenfassung (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit untersucht, wie sich das südindische Kathakali im 20. Jahrhundert von einer regional begrenzten Kunstform zu einem international rezipierten Kulturgut entwickeln konnte. Im Mittelpunkt stehen dabei Fragen nach den historischen, kulturellen und politischen Kontexten dieser Entwicklung: Welche Akteur*innen interessierten sich wann für das Kathakali? Welche Motivationen standen hinter ihrem Engagement? In welcher Weise fand die Auseinandersetzung mit der Tanztheaterform statt? Wie wurde das generierte «Wissen» verarbeitet, weitergegeben oder anderweitig öffentlich gemacht? Und schließlich: Wie beeinflusste dieses «Wissen» über Kathakali wiederum den internationalen (Theater-)Diskurs?

Dabei wird deutlich, dass es eine einheitliche Sichtweise auf das Kathakali niemals gab – weder auf nationaler noch auf internationaler Ebene. Vielmehr waren die unterschiedlichen Motivationen zur Beschäftigung mit der Form stets von spezifischen Interessen sowie von kulturellen und epistemologischen Rahmungen bestimmt, die das öffentliche Bild des Kathakali auf vielfältige Weise beeinflussten: So verliefen etwa Prozesse der Institutionalisierung, Mystifizierung und Internationalisierung – ähnlich wie bei anderen asiatischen Theaterformen – über weite Strecken parallel und überschnitten sich teilweise. Eine gewisse «Sensibilität» im Umgang mit dem Kathakali und anderen «fremden» (Theater-)Traditionen war hingegen – zumindest im internationalen Diskurs – erst relativ spät zu beobachten.

Diese Arbeit verfolgt die beschriebenen Dynamiken aus einer diskursanalytischen und wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive und anhand der theoretischen Schriften von fünf zentralen Akteuren: Eugenio Barba, Rustom Bharucha, K. Bharatha Iyer, Richard Schechner und Phillip Zarrilli. Allesamt beschäftigten sich ausgiebig mit dem Kathakali und nahmen in ihren diversen Texten auch immer wieder Bezug aufeinander. Die Analyse ihrer wichtigsten Werke und Aussagen zum Thema – ergänzt durch Beiträge einiger weiterer internationaler (Theater-)Persönlichkeiten – zeigt, wie komplex die Zugänge zu «fremden» Theaterformen im 20. Jahrhundert mitunter waren und wie «verflochten» die einzelnen Stränge des Diskurses mittlerweile sind. Einige Ansätze und (Schauspiel-)Theorien, die aus der Auseinandersetzung mit dem Kathakali hervorgegangen sind, haben durchaus Eingang in die internationale Theaterwissenschaft gefunden – wie etwa Barbass «Theateranthropologie».

Abstract (English)

This master's thesis examines how South Indian Kathakali developed from a regionally confined art form into a globally recognized cultural asset during the 20th century. Central to the investigation are questions concerning the historical, cultural, and political contexts of this development: Who engaged with Kathakali at what time? What motivations underpinned their involvement? In what ways did this engagement with the dance-theatre form take place? How was the «knowledge» generated there processed, transmitted, or made public? And finally: How did this «knowledge» about Kathakali in turn influence international (theatre) discourse?

It becomes clear that there was never a singular perspective on Kathakali – neither on a national nor on an international level. Rather, the various motivations for engaging with the form were consistently shaped by specific interests, as well as by cultural and epistemological framings, which influenced the public image of Kathakali in many ways. Processes of institutionalization, mystification, and internationalization – as seen in the case of other Asian theatre forms as well – often developed in parallel and sometimes overlapped. A certain «sensitivity» in dealing with Kathakali and other «foreign» (theatre) traditions, however, was – at least in international discourse – only observed comparatively late.

This thesis explores these dynamics from a discourse-analytical and knowledge-historical perspective, drawing on the theoretical writings of five key figures: Eugenio Barba, Rustom Bharucha, K. Bharatha Iyer, Richard Schechner and Phillip Zarrilli. All of them engaged extensively with Kathakali and frequently referred to one another in their respective texts. The analysis of their most significant works and statements on the subject – supplemented by contributions from several other international (theatre) figures – reveals the complexity of approaches to «foreign» theatre forms in the 20th century and the degree to which the various strands of discourse have become increasingly «interwoven». Some of the concepts and (acting) theories that emerged from this engagement with Kathakali have found their way into international theatre studies – such as Barba's «theatre anthropology».