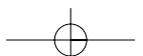


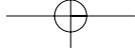
**DAS SCHAUSPIEL  
IM ZUSAMMENFLUSS  
DER GATTUNGEN  
VOM THEATER ZUM RITUAL  
ODER DIE ÄSTHETIK  
DER UNORDNUNG**

**BERNARD MÜLLER**

*»Ich wünsche mir keine vollständige Säkularisierung des Theaters. Ich habe schon religiöse Stücke gesehen, die ich sehr bewegend fand. Niemand kann die außerordentliche Wirkung der Mysterien leugnen. [...] Nehmen wir ein konkretes Beispiel. Als ich ›Death and the King's Horseman‹ [Der Tod und der Reitergeneral des Königs] inszenierte, handelte es sich um eine profane Erfahrung oder vielmehr um eine profane Übung. Sie können sich nicht vorstellen, wie viele Male meine Schauspielerinnen und sogar manche Schauspieler während der Szene, worin der Reitergeneral des Königs ins Jenseits übergeht, besessen wurden. An mehreren Abenden hintereinander musste ihnen von der Bühne geholfen werden. Teilweise gerieten die Zuschauer praktisch in Trance ... Wo also liegt die Grenze zwischen dem Profanen und dem Spirituellen, dem Metaphysischen?«*

Wole Soyinka<sup>1</sup>





## PERFORMANCE MADE IN AFRICA

Das Theaterstück, das ich mir 1996 im National Theatre in Lagos (Nigeria) ansah, wurde nach rund dreißig Minuten durch einen erstaunlichen und ungewöhnlichen Vorfall unterbrochen: Der Schauspieler, der die Rolle Shangos (einer mit dem Blitz in Verbindung gebrachten Orisha-Gottheit) spielte, sei, so erklärte man mir, unerwartet von einer Trance erfasst worden. Es handelt sich um ein mythologisches Yoruba-Theaterstück<sup>2</sup>, das – wie die meisten Stücke dieser Gattung – Rituale in Szene setzt, deren Hauptfiguren die *Orishas* (s. unten) sind. Was hatte die Distanz zwischen Person und Figur so sehr aufgehoben, dass es eine solch heftige Identifikation auszulösen vermochte?

Doch belegt nicht gerade dieses Ereignis, dass das Theater in den Gesellschaften Westafrikas nicht vollständig von der religiösen Sphäre gelöst ist? Anders gefragt: Bildet die zeitgenössische afrikanische Kunst – von der das Theater einen Zweig darstellt – in den afrikanischen Gesellschaften kein autonomes Feld? Sagen wir es gleich: Die Vorstellung, die zeitgenössischen afrikanischen Kunstaufführungen hätten zu »dem« *Sakralen* eine Verbindung aufrecht erhalten, die im Westen seit Aufkommen der Moderne abgerissen sei, ist so nicht länger haltbar.

Der geschilderte Vorfall, der den Regisseur veranlasste, die Vorstellung abubrechen, veranschaulicht die Ambiguität allen künstlerischen Handelns, wobei Afrika sicherlich keine intimere Beziehung zur spirituellen Welt unterhält als andere Gesellschaften. Gott ist in allen Breiten gleichermaßen scheinot, und das Bewusstsein seines Verschwindens oder seiner Abwesenheit scheint mir kein Privileg zu sein, das einem Europa nach Nietzsche vorbehalten wäre. Der Zweifel ist das Erbe der ganzen Menschheit.

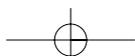
Das Theater in Nigeria ist, auch wenn es seine Fabel in einer traditionellen Welt ansiedelt, fester Teil der Gegenwart und spricht ein Publikum von heute an. Es wird produziert, gemacht und rezipiert von Menschen, von denen die meisten nach der Unabhängigkeit des Landes im Jahr 1960 geboren sind. Die Kommentare der Zuschauer lassen keinen Zweifel zu: Dieses Theater spricht von der heutigen Welt. Es spiegelt

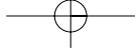
weder das Überleben einer untergehenden Gesellschaft noch ist es Ausdruck einer uralten Tradition, die auf wundersame Weise die Zeiten (und auch die der Kolonisation) überdauert hätte, wie Spezialisten oft behaupten. Dieses Theater ist entschieden in seiner Zeit verankert, es richtet sich an durchaus lebendige Zuschauer, und der kreative Prozess, aus dem es hervorgeht, schöpft aus verschiedenen Quellen, worunter die Umzüge der *Egungun*-Ahnenmasken<sup>3</sup> ebenso wichtige Einflüsse bilden wie die Arbeiten eines Peter Brook, eines Meisters des japanischen Nô-Theaters, eines indischen Bollywood- oder fernöstlichen Kung-Fu-Regisseurs.

Die am Theaterprozess Beteiligten – vom Finanzier bis zum Schauspieler – wählen eine »traditionelle« Sprache, um Gefühle auszudrücken, die sich auf eine allerdings ganz andere Aktualität beziehen, und tatsächlich hat die Realität in Lagos auf den ersten Blick wenig mit jener Welt zu tun, in der die Stücke dieses Genres spielen, das bei den Zuschauern indes offenbar Anklang findet. »Tradition« bezeichnet hier den ästhetischen und literarischen Kosmos solcher Schauspielformen [»performances spectaculaires«], die – in ihrer Dramaturgie und Inszenierung – eine idealisierte Gesellschaft in den Blick rücken, welche mit einer »früheren Welt« oder mit einer außerzeitlichen »reinen Welt« zusammenhängt.

Es ist wichtig, sich nach der Bedeutung zu fragen, die Produzierende und Zuschauer der traditionellen Metaphorik beimessen, die in den Schauspielen des gesamten afrikanischen Kontinents eine so prägnante Rolle spielt. Tatsächlich findet die Vorstellungswelt der Tradition sich in den Produktionen nigerianischer Truppen in gleichem Maße wieder wie in jenen tunesischer, madegassischer oder südafrikanischer Kompagnien. Sie zieht sich quer durch die Gattungen, vom Theater über Künstlerperformance und Film bis hin zum Tanz. Weder geht die Literatur an diesem Motiv vorbei noch die nationalen und internationalen Kulturinstitutionen, die künstlerische Darbietungen produzieren oder verbreiten.

Der Eintritt afrikanischer Künstler in den Markt der zeitgenössischen Kunst ist ja, wie es scheint, erst neueren Datums. Die »Documenta 11« (Kassel 2002) markiert zweifellos das Ergebnis eines





in den 70er Jahren in Gang gebrachten Prozesses, in dem auch die Ausstellung »Les Magiciens\* de la Terre«<sup>4</sup> (Paris 1989) eine entscheidende Rolle spielte. Dennoch muss man einräumen, dass die eigentliche Kunst-Performance in den zeitgenössischen Arbeiten keine zentrale Stellung einnimmt. Verantwortlich für dieses Ungleichgewicht ist zweifellos die Formulierung einer Marktnachfrage, ohne die ein noch so gebieterischer schöpferischer Drang keine Aussicht auf Erfolg hätte. Von afrikanischen Künstlern erwartet man schlicht keine »Performances«, sondern legt ihnen systematisch nahe, etwas »Traditionelles« herzustellen.

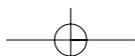
So fällt beim Rundblick über Lokalitäten, die außereuropäische Aufführungen im Programm haben, der unverhältnismäßig hohe Anteil der »traditionellen« Gattung auf. Denn tatsächlich gibt es in Europa, den USA und Japan ein regelrechtes Netzwerk von Veranstaltungsorten, die ein solches Programm anbieten. Dieser »World-Performance-Markt« entwickelt sich tendenziell unter der gemeinsamen Ägide der Kulturvermarktung und eines wachsenden exotikhungrigen Publikums. So kann ein Freund außereuropäischer Künste die erstaunlichen Werbungsrituale der Woodabe- oder Peul-Tänzer aus Niger in der Maison des Cultures du Monde bewundern (»Festival de l'imaginaire« 1997), später auf den Keltischen Nächten tanzen gehen (»Stade de France« 2004), nachdem er zuvor in der Bouddha-Bar in Paris gesalzene und gepfefferte Kalamares an Froschschenkeln gekostet hat.

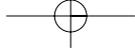
Derlei Aufführungen werden durchweg als Produktionen vorgestellt, in denen die »Künstler« lediglich Ausführende einer »kulturellen Partitur« sind, die auch ohne sie vorhanden wäre. Die auf dieses Genre abonnierten Kritiker – unter die sich auch Ethnologen mischen – betrachten solche Darbietungen im Allgemeinen als eine Art regionaler Kundgebungen, ohne allzu sehr auf die Verfahrensweisen derjenigen einzugehen, die sie machen. Die dem schöpferischen Prozess inhärenten Fragen werden selbstverständlich mit derselben trügerischen Sicherheit vom Tisch gewischt, die Qualität solcher Ereignisse erwachse vorwiegend aus ihren vormodernen Eigenschaften. Ein französisches Theaterlexikon definiert »traditionelles Theater« folgendermaßen: »[Es handelt sich

um] einen bequemen, doch ungenauen Begriff zur Bezeichnung der Theaterformen, die unmittelbar aus dem jeweils spezifischen kulturellen Fundus der Kulturkreise Afrikas, Amerikas, Asiens und Ozeaniens erwachsen sind, bevor sie vom Einfluss der westlichen Dramaturgie erreicht und verfälscht wurden.«<sup>5</sup> Wobei gerade die Ethnologie bei dieser ritualistischen und traditionalistischen Zuschreibung eine ebenso entscheidende wie schädliche Rolle spielte.

Diese Definition des traditionellen Schauspiels ist mehr oder weniger programmatisch. Sie rührt nicht aus einer Analyse, sondern (was für eine »Definition« recht seltsam anmutet) sie entspringt dem Zweck, die Auswahl der Aufführungen zu steuern, die an den einschlägigen Veranstaltungsorten gezeigt werden. Damit impliziert sie letztendlich eine Anweisung an die Kreativen, die ihre Produktionen unter dem Druck der Überlebensbedingungen verbreiten müssen, koste es, was es wolle. Dieser Anweisung kommen viele afrikanischen Künstler nach, die sich dann als Sprecher bedrohter authentischer Kulturen präsentieren. Andere sind eher irritiert von einer solchen Vorschrift, die sie als Gängelung wenn nicht gar Einmischung in ihre Arbeit empfinden. So berichtet der aus Nigeria stammende, in London lebende Künstler Yinka Shonibare (s. S. 🍏🍏🍏), er sehe sich seit seiner Zeit an der Londoner Kunsthochschule mit Kommentaren konfrontiert, die ihm nahe legten, doch »traditionelle afrikanische Kunst« zu machen.

Es ist offenbar nicht leicht, sich dem Druck des Publikums zu entziehen, dessen Appetit auf »Afrikanität« sich durch den Mund von Intendanten und anderen Produzenten Ausdruck verschafft. So beklagt auch der Dramatiker Wole Soyinka regelmäßig den Einfluss jener einschlägigen Experten, die, ohne mit der Wimper zu zucken, behaupten, sein Werk sei »degeneriert« und »denaturiert«, denn es sei nicht mehr afrikanisch genug! Die Kritiker außereuropäischer Aufführungen folgen also anderen Kriterien als die europäischer Darbietungen. Der Qualitätsanspruch, der sich nach mehr oder weniger klaren Regeln bemisst, wandelt sich damit zu einem Barometer für »Authentizität«, über die unversehens der Kritiker zu Gericht sitzt.





## DIE ÄSTHETIK DER TRADITION

Doch kommen wir zurück auf das National Theatre in Lagos. In der Tat steht die Ästhetik der Tradition im Zentrum des tragischen Erregungszustands und der dramatischen Erfahrung des traditionellen Yoruba-Theaters (*Yoruba traditional theatre*). Da die auf der Bühne dargestellten Gottheiten mit Kräften verbunden werden, die bei der Hexerei ins Spiel kommen, muss man gewisse »Vorkehrungen« treffen, um sich als Schauspieler erlauben zu können, eine als Gott verehrte Figur (in diesem Fall einen *Orisha*) zu verkörpern. Das Publikum schwankt zwischen Gefühlen des Unbehagens und der Faszination durch die Gefahr: Man kann seine Situation durchaus mit der eines Zirkusbesuchers vergleichen, der Drahtseilakte desto mehr bewundert, als sie immer das Risiko eines Absturzes bergen. Geschicklichkeit oder Virtuosität liegen gerade in der Beherrschung der gefährlichen Natur der verwendeten dramaturgischen Stoffe, und der »Sturz« entspricht der Unfähigkeit, diese Kräfte zu »bändigen«.

Das Risiko ist theoretisch insofern kalkuliert, als die Schauspieler vorher Maßnahmen zu ihrem eigenen Schutz getroffen haben. Solche Vorkehrungen geben ihnen die Gewissheit, einen von einem etwaigen Feind angezettelten Hexenangriff (*epe* – Bann) abwenden zu können. Da die Wirksamkeit solcher Schutzmaßnahmen jedoch nicht absolut sein kann, ist man in der Welt des Yoruba-Theaters zu Recht auf der Hut. In der Tat kommt es immer häufiger vor, dass sich – wie Wole Soyinka berichtet, den ich eingangs zitiert hatte – auf dem Theater Hexenangriffe manifestieren. Die Elemente der *Furcht* und der *Ungewissheit* sind fundamental für das Verständnis der emotionalen Triebfedern eines Stücks dieses traditionellen Theaters.<sup>6</sup>

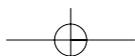
Es mag widersprüchlich erscheinen, dass ein Milieu, das aus glühenden Aktivisten der christlichen Kirchen besteht, gleichzeitig daran geht, Auszüge aus einem mythologischen Corpus auf die Bühne zu bringen, das mit einer als »heidnisch« wenn nicht gar »satanisch« geltenden Wahrsagepraxis verbunden ist. Dass ein Schauspieler, der einer Pfingstkirche angehört, auf der Bühne einen *Orisha* verkörpert, wird jedoch von den Mitgliedern seiner Gebetsgruppe nicht als gottesläs-

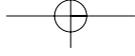
terlich empfunden. Und doch entfaltet sich im Rahmen dieser emotionalen Erfahrung und dieses *affektiven Raums*, der – bedingt durch die in diesem Umfeld verbreitete krankhafte Angst vor einer kriminellen Aggression oder einem magischen Angriff – einem starken Verletzlichkeitsgefühl unterliegt, die Problematik des Milieus der Theatermacher, die in den Städten Lagos und Ibadan leben.

Die Fragilität des Yoruba-Theaters, auf die die »unerwartete Trance« hindeutet, hängt auch damit zusammen, dass es seinen Machern unmöglich ist, die verwendeten dramaturgischen Stoffe zu kontrollieren. Die erwähnten Entgleisungen oder Unfälle sind verschiedener Art. Häufig gehen sie von Musikern oder Chorsängern aus, die heute wieder zunehmend an Bedeutung gewinnen.<sup>7</sup> Laut Auskunft der Regisseure gehorchen diese nicht mehr ihren Anweisungen und »nehmen sich heraus«, ein Musikstück nach Lust und Laune über die in der Probe festgelegte Zeit hinaus zu verlängern. Solche Entgleisungen wirken sich natürlich zum Nachteil des dramaturgischen Gefüges aus, das sich bis zur Unkenntlichkeit der Fabel zerfasern kann. Vergebens beklagen denn auch Theaterkritiker, deren Chroniken die Kolumnen der dynamischen Presse von Lagos zieren, »nachlassende Konzentration« bei den Schauspielern, schlampige Inszenierungen oder schlechte Abstimmung der Musiker. Man begreift, dass hier noch etwas anderes am Werke ist.

## DIE AUFFÜHRUNG

Es ist schwierig zu verstehen, was bei einer Schauspielaufführung vorgeht – und diese Handlung hinsichtlich der Dichotomie heilig/profan einzuschätzen –, wenn man sich nicht klar macht, dass die Differenzierung von Gattungen nach Zugehörigkeit zum *Heiligen* bzw. *Profanen* nicht stichhaltig sein kann. Ein anderer Ansatz der zeitgenössischen afrikanischen Schauspielpraxis besagt im Gegenteil, dass dem Wesen nach nichts das Theater vom Ritual unterscheidet. Die Argumente, auf die sich eine solche Unterscheidung stützt, halten in der Tat einer Analyse nicht stand: Die Gegensatzpaare Ritual/Theater, profan/heilig, Tradition/Moderne beruhen alle auf dem gleichen unglücklichen evolutionistischen wie kulturchau-





vinistischen Paradigma, das bedauerlicher Weise in den von Kunstkritikern und Forschern vorgelegten Kommentaren prägend bleibt, denn es perpetuiert ein Missverständnis, das dem Unverständnis zwischen den Völkern weiter Vorschub leistet.

Am meisten leidet unter diesem Missverständnis das Verhältnis zwischen Afrika und Europa, da Letzteres ärgerlicher Weise dazu tendiert, auf Ersteres eine verdrängte Magie zu projizieren. Afrika wäre danach der magische Kontinent schlechthin, der Westen hingegen das Reich der Entzauberung. Dieses Missverständnis könnte sich als verheerend erweisen, denn es verstärkt tendenziell die Differenzen zwischen den Kulturen, während es mir heute wesentlich scheint, die Alterität (also das Bewusstsein eines »Andersseins«) zu überbrücken, indem man zeigt – nicht dass die Gesellschaften sich im Namen wer weiß welcher Globalisierung vereinheitlicht hätten –, dass die Schauspiele der einen den anderen zugänglich sind, sobald man jeweils über deren *Gebrauchsanweisung* verfügt.

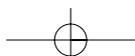
Dass es bei einem Theaterstück überhaupt zu einer Trance kommen kann, bedeutet, dass die Grenzen, die das Heilige vom Profanen trennen, schwimmend sind ... Ja, es könnte sogar sein, dass diese Grenzziehung schlichtweg aus einem bestimmten Geistesbild rührt. Die Dichotomie *profan/heilig*, die hinter der von Theater/Ritual steckt, verweist auf die Auffassung von einem in verschiedene »Funktionen« eingeschnürten Menschen: künstlerisch, religiös, ökonomisch, familiär, sexuell oder spielerisch. Dieser in Funktionen aufgespaltene Mensch, der nicht durchgängig mit sich im Einklang steht, ist eine Erfindung der Geisteswissenschaften, die sich auch in den anderen Disziplinen – namentlich der Kunstgeschichte – breit gemacht, ja sich in der öffentlichen Meinung durchgesetzt hat.

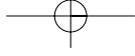
Es ist also notwendig, die Grenzen zwischen den Gattungen einzureißen, damit deutlich hervortritt, was am afrikanischen Schauspiel von heute interessant ist. Denn es ist sicher reizvoller, über die Kriterien zu reflektieren, die einen Regisseur zu einer traditionellen mythologischen oder historischen Metaphorik bewegen, als sich damit zu begnügen, beckmesserisch die Andersartigkeit

zu konstatieren. Das Yoruba-Schauspiel ist demnach weniger Ausdruck einer bestimmten Kultur, in diesem Fall jener der Yoruba, als das Ergebnis eines Ausdruckswillens, der auf ästhetischen, emotionalen und sozialen Prämissen gründet.

Der Künstler ist also nicht einer, der unbewusst eine Kultur exekutiert, sondern er setzt mit Sachkunde seine eigene Inspiration in die Praxis um. Allerdings sind Ritual und Tradition wichtige Inspirationsquellen für die zeitgenössischen Künstler Afrikas, namentlich für diejenigen, die Schauspiele produzieren. Aus dieser Warte ist eine Schauspielaufführung nicht in erster Linie kultureller Ausdruck, sondern ein ästhetischer Moment, der einerseits in seiner Erarbeitung einer Notwendigkeit gehorcht, andererseits bei den anwesenden Personen eine Wirkung auslöst.

Wir haben es hier mit einem hartnäckigen Missverständnis zu tun. Vielleicht muss man den Begriff des Schauspiels (»performance«) neu verankern, um die Analyse der außereuropäischen zeitgenössischen Künste aus ihrem eurozentristischen und kunsthistorischen Schneckenhaus herauszuholen. Interessanter wäre die Betrachtung dessen, was die Gattungen miteinander verbindet, als dessen, was sie voneinander trennt. So überschneiden sich Ritual und Theater (wie jegliches künstlerische Handeln) in der Definition eines als Wagnis verstandenen Schauspiels. Die Notwendigkeit, die das Ritual bestimmt, trifft sich alsdann mit jener der künstlerischen Performance: Hier wie da geht es doch darum, die (zwangsläufig zufälligen) Regeln, die eine Gesellschaft sich auferlegt, einer Prüfung zu unterziehen. Hier wie da ist es der »Sinn des Spiels«, die Regeln des gesunden Menschenverstands herauszufordern und mit der festen Ordnung der Dinge zu jonglieren. Der Zweck ist variabel, doch bleibt die Hauptantriebskraft offensichtlich das gemeinsame Erleben eines ästhetischen Moments, der a priori keine besondere Funktion hat. Man könnte auch sagen: Die Grenzen, die das Sozialleben unerschwellig organisieren, werden in dem Sinn sakralisiert, als sie Zeichencharakter gewinnen, der ihre Zugehörigkeit zu einer Gesamtheit von Mindestregeln begreifen lässt, welche einer Gemeinschaft ermöglichen, in einem gegebenen Zeitraum zu bestehen.





## DIE INTERAKTION ZWISCHEN DEN GATTUNGEN

Das Ritual wie auch die künstlerischen Ausdrucksformen des Schauspielerischen erinnern an die Kontingenz der Welt. Ihr Ausgang ist stets ungewiss, denn die Einsätze sind häufig widersprüchlich, ja absurd; dies erklärt wahrscheinlich auch die privilegierte Stellung der Narren.

Die Yoruba-Umzüge mit Egungun-Ahnenmasken in Ibadan sind keine bloßen Wiederholungen sozialer Konventionen und religiöser Prinzipien. Diese maskierten Prozessionen, die die gesamte Stadt mitreißen, setzen buchstäblich die soziale Ordnung aufs Spiel, indem sie mit ihr »spielen«. Die mehrtägigen Umzüge mit Ahnenmasken verwandeln die Beziehungen unter den Bewohnern und können Beziehungen zwischen den Personen implodieren lassen. Gerade die Zerbrechlichkeit der Beziehungsnetze, d. h. der sozialen Gefüge, wird dabei hervorgehoben und in einem kontrollierten Ausbruch von Gewalt ästhetisiert. Doch die Möglichkeit der sozialen Implosion wird inszeniert und der Ausgang der Festlichkeit immer ungewisser ... Für die Zeit des Rituals wird die Gesellschaft zum Theater, in dem die Ästhetik des Chaos hervortritt.

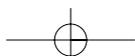
Eine Beschreibung der Interaktion zwischen den darstellenden Kunstgattungen (Theater, Film und Ritual) erlaubt, theoretische Blockaden zu sprengen. Dabei zeigt sich in der Tat, dass bei den Aufführungen der Yoruba die Spielarten dieser Gattungen auf dynamischer Koexistenz beruhen. Eine mitunter konfliktreiche Verflechtung, wobei in ästhetischen Entscheidungen soziale Verhältnisse zum Ausdruck kommen. Die erwähnte überraschende Trance hinterfragt also zunächst die Berechtigung des sozialen Milieus der Theaterleute, auf der Bühne Gottheiten zu zeigen, die in anderen sozialen Milieus Gegenstand eines Kultes sind. Die Zuschauer, die diesem Ereignis zusammen mit mir beiwohnten und besagten »Vorfall« als Trance auffassten, brachten deutlich zum Ausdruck, dass hier ein Machtverhältnis zwischen sozialen Milieus im Spiel war. Der Moment der Aufführung hatte sich daher gewissermaßen in eine Episode des Klassenkampfes verwandelt, in der das bedrängte Kleinbürgertum vor einem bescheideneren, doch zahlenmäßig deutlich stärkeren sozialen Milieu kapitulierte.

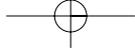
Ein Maskenträger kann sich als Schauspieler auf einer Theaterbühne wieder finden, der Spieler der Bata-Trommeln kann sich um die musikalische Untermalung eines auf Video erscheinenden Films kümmern, ebenso wie das Gewand einer Egungun-Ahnenmaske, ursprünglich geschaffen für ein vom Kulturausschuss des Oshun-Staats in Auftrag gegebenes Theaterstück, einen neuen Ahnenkult begründen kann. Genauso erweist sich vielleicht ein Theaterschauspieler, der einmal auf der Bühne einen eingefleischten Feind des traditionellen Heidentums personifiziert, innerhalb eines Shango, dem Gott des Blitzes, dargebrachten Kultes als ein *Elegun*-Orisha (also Angehöriger eines der Besessenheit durch eine bestimmte Gottheit des Yoruba-Pantheons geweihten Kults).

Um die Unterscheidung nach Gattungen zu überwinden, ist es notwendig, die ganze Bandbreite der von ein und derselben Gesellschaft zelebrierten Darstellungsformen aus einer Perspektive zu erfassen, um deren Interaktion, Beeinflussung, Zirkulationen und Begegnungen zu verstehen: sowohl auf der Ebene der Technik (Spiel der Darsteller, Inszenierung und Bühnengestaltung) wie der Menschen (das Wechseln der Personen zwischen Theater- und rituellem Bereich) und Themen (von mythologisch-historischen bis zu solchen, die vom Alltagsleben inspiriert sind) als auch auf der Ebene der Symbole (Präsenz und Verwendung »inszenierter« Sprachen und Objekte).

## BEDINGUNGEN DER INTERAKTION: DIE THEMEN

Das Stück, von dem mein Beitrag seinen Ausgang nahm, illustriert, wie das literarische Corpus umgedeutet und dekliniert wird, um ein – in diesem Fall politisches – Ereignis zu kommentieren. Die aus dem Orisha-Pantheon hervorgegangenen Figuren werden dabei zur Kommentierung eines eng mit dem politischen Zeitkontext verbundenen Themas eingesetzt. Denn 1996 trat Nigeria in eine schwierige Wahlperiode ein. So lautet denn die Grundthese des Regisseurs, der seinen Rückgriff auf eine traditionelle Quelle aus der Darlegung einer modernen Situation motiviert, so, wie Orunmila<sup>8</sup> sie verkündigt: Das Kind ist schon im Kopf geboren ... Werden die Ereignisse es wagen, ihn faktisch zu widerlegen?





## SPIELTECHNIKEN UND DIE ROLLE DER MUSIK

Die Struktur eines mythologischen Yoruba-Theaterstücks umfasst die Ebenen: Erzählung, Dialoge und Chor. Jede dieser Ebenen bezieht sich auf ein spezifisches Konventionssystem und gehört einer bestimmten Aufführungsgattung an: Die Dialoge verweisen auf das Theater, der Chor auf rituelle Festlichkeiten, die Erzählung auf die orale Literatur und die Geschichte. Auch die Anlage der Charaktere oszilliert zwischen den archetypischen Figuren der Orisha-Gottheiten, dem eher psychologisch angelegten Charakter der schwangeren Frau, dem Erzähler und einer kollektiven Figur, die durch die Masse des von Schlaginstrumenten begleiteten Chors verkörpert wird.

Obwohl Theater und Ritual sich insofern begegnen, als beide auf bestimmte Verfahren zurückgreifen, um zu einer außeralltäglichen Darstellung der Person zu gelangen<sup>9</sup>, scheinen ihre Techniken nicht direkt und formal verbunden. In diesem Sinne gibt es im Westen Nigerias keine Theaterschule, die zum Aufbau von Bühnencharakteren Trancetechniken verwendet. Dass hingegen Maskenträger auf der Bühne Theaterrollen übernehmen, ist durchaus verbreitet und ermöglicht es, derartiges Wissen auf informelle Weise weiterzureichen. Auf anderen Wegen schafft allein der wesentliche Beitrag der Musik in den Stücken des mythologischen Yoruba-Theaters eine bestimmte Atmosphäre, die es fördert, in Trance zu geraten. Die Musik ist das Instrument schlechthin, um die Gottheiten »herabsteigen« zu lassen, indem man sie in den Initiierten »aufsteigen« lässt.

## DIE OBJEKTE: MASKEN, KOSTÜME, BÜHNENBILD (ACCESSOIRES)

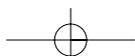
Gleichauf mit der Musik sind Masken und Kostüme ein wesentliches Charakteristikum, das unter den darstellenden Künste jenseits der Gattungsunterteilungen Einheit stiftend wirkt. Die Maske bzw. das Kostüm eines Egungun oder Orisha kann auf der Bühne wieder in Erscheinung treten, so wie manche Theaterkostüme zu Kultgegenständen avancieren können. Wir haben bereits ein Beispiel genannt, das dieses Phänomen veranschaulicht. In dieser Hinsicht sind die für das hier thematisierte Stück angefertigten Kostüme und Accessoires ausschließlich zu Theaterzwecken entstanden und

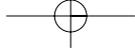
illustrieren demnach nicht direkt die Zirkulation von Objekten, die in anderen Stücken festzustellen ist, wie »Ori« von Funmi Domino-Odusolu, der Egungun-Kostüme auf die Bühne bringt, oder »Obaluaye« von Wale Ogunyemi, wo die Engungun-Maske Ologbojo Verwendung findet.

Der »Personenverkehr« zwischen den verschiedenen Gattungen ist zweifellos der aufschlussreichste Aspekt der Interaktionsphänomene. Die in der einen Sparte (oder Gattung) tätigen Frauen und Männer finden sich auch jeweils in einer anderen wieder. Die als Videokassetten vertriebenen Filme werden von Personen realisiert, die man auch bei einer Egungun-Feier wiedersehen kann. Die bemerkenswerte Entwicklung dieses Genres in den letzten Jahren führt nicht zum Verschwinden der übrigen Gattungen, sondern erwächst aus deren Umgestaltung. Diese Transformation führt auf dem Feld der hier betrachteten Schauspiele zu einer Neupositionierung der einzelnen Gattungen untereinander.

Die Definition des *Sakralen*, die in diesen Aufführungen und der Feststellung ihrer Interaktionen aufscheint, erlaubt es, ein weiteres und in vieler Hinsicht ebenso künstliches Gegensatzpaar zu relativieren, nämlich jenes zwischen künstlerischer Notwendigkeit und rituellem Gebot. Der Künstler vollzieht demnach während der Aufführung eine Handlung, die derselben Ordnung unterliegt wie jene, die der Maskenträger aus Ibadan vollbringt. Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass die künstlerischen mit den rituellen Praktiken zusammenfallen, wohl aber, dass unbestreitbar eine *sakrale* Dimension in der künstlerischen Vorgehensweise liegt und dass die rituelle Handlung grundsätzlich künstlerisch ist. Diese Gemeinsamkeit von Ritual und künstlerischer Aufführung macht zwar weder den Künstler zum Priester noch umgekehrt, animiert jedoch dazu, nach der Natur des künstlerischen Handelns zu fragen; dessen sinnbildliche Form ist das Schauspiel bzw. die Performance, die die Grenzen der Kunst verrückt und so daran erinnert, dass die eurozentristische und bürgerliche Definition der Kunst auch hier zu kurz greift.

Jede menschliche Tätigkeit, insbesondere solche künstlerischer und ritueller Art, erwächst aus einem Vorgehen, bei dem eine Reihe von





Handlungen zusammenkommen, ausgeführt von Personen, die deren »Akteure«<sup>10</sup> sind. Eine rituelle Yoruba-Aufführung, eine Kunstinstallation von Sokey Edoth in den Straßen von Lomé oder ein Beerdigungsritual in Sanga im Dogon-Land sind Ereignisse, die sich weniger dem Wesen nach als vielmehr hinsichtlich ihrer Begleitumstände unterscheiden. Ihr wahrer Spieleinsatz erwächst aus dem Risiko, das offensichtlich sowohl dem rituellen als auch dem künstlerischen Handeln innewohnt. Gemeinsam ist diesen beiden Handlungen, dass sie die Kontingenz der Welt auf den Prüfstand stellen. Es kommt nicht mehr darauf an, zu einer Ordnung zu mahnen, sondern sie zu überprüfen.

Die Zuschauer/Teilnehmer eines Schauspiels nehmen die existenzielle Position dessen ein, der mit angehaltenem Atem einem Seiltänzer beim Balancieren auf einem über dem Abgrund gespannten Drahtseil zusieht. In beiden Fällen wohnt man einer Handlung bei, deren Ausgang per definitionem ungewiss ist. Sie bewegt, denn sie rührt an Grenzen und zeigt, dass die Regeln, die der Mensch sich selbst gegeben hat, nur auf Konvention beruhen. Der angehaltene Atem impliziert auch das Gefühl von der Eitelkeit der Welt – eine Ahnung, die der »conditio humana« eigentümlich ist.

Aus dem Französischen von  
Stefan Barman

1. Der nigerianische Schriftsteller und Dramatiker (geb. 1934) erhielt als erster Afrikaner 1986 den Nobelpreis für Literatur; dennoch ist nur ein geringer Teil seiner Werke auf Deutsch erschienen. Das Drama »Death and the King's Horseman« (London, New York 1975), ein Stück über die Kolonialzeit, ist eines seiner bekanntesten Werke [Anm. d. Red.]. – Das Zitat stammt aus einem 1990 gefilmten Interview, das Alain Ricard mit Soyinka führte (Dokumentation »5 continents«, in: FR3 – la 7).
2. Die Yoruba-»Volksoper« oder das traditionelle Yoruba-Theater wird in der Sprache der Yoruba zuweilen als *ere otí itage* oder einfach *ere* bezeichnet. Sie vermengt Textpassagen auf Englisch mit Gesängen in der eigenen Sprache sowie Musik und Tanz, basierend auf einer epischen Form, die Ereignisse und Heldentaten der Orisha-Gottheiten illustriert.
3. *Egunun*: zurückgekehrter Toter [Anm. d. Red.].
4. Mit \* versehene Stichworte verweisen auf das Glossar, S. 44 ff.
5. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, hrsg. von Michel Corvin, Paris (Bordas) 1991.
6. An dieser Stelle sei an die Ausführungen des Aristoteles erinnert: »Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschiedenen angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schauern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.« (zit. nach ders., *Poetik*, griech./dt., Stuttgart 2003 [1994], Kap. 6, S. 19) Die Tragödie ist also die Nachahmung einer gehobenen und vollständigen Handlung von einem bestimmten Umfang in einer gehobenen Sprache, deren besondere formale Mittel sich nach den verschiedenen Teilen richten, und zwar eine Nachahmung, die nicht anhand eines Berichts, und die, Mitgefühl und Schrecken hervorruft, eine derartigen Emotionen eigene Katharsis (griech. »Reinigung«) bewirkt. Und weiter: »Ich bezeichne die Sprache als anziehend geformt, die Rhythmus und Melodie besitzt; ich meine mit der je verschiedenen Anwendung der formenden Mittel die Tatsache, dass einiges nur mit Hilfe von Versen und anderes wiederum mit Hilfe von Melodien ausgeführt wird.« (ebd.)
7. Die Verbannung von Schlaginstrumenten aus der Aufführung bibliischer Stoffe führte zur Entstehung der Yoruba-»Volksoper«.
8. *Orunmila*: Prophet der Weissagung und Zukunft [Anm. d. Red.].
9. So etwa bei Eugenio Barba und Jerzy Grotowski. – Jerzy Grotowski (1933–1999), polnischer Regisseur, Schauspieler und Theaterreformer, revolutionierte durch sein Manifest »Das arme Theater« (1968) die Bühnenpraxis. Ausgehend von interkulturellen Bühnenerfahrungen, verzichtete er ganz auf Requisiten, um völlig auf den Urgrund der Schauspielkunst zu gelangen, und benutzte das Theater bewusst als Mittel, um kulturelle und anthropologische Phänomene zu untersuchen. Sein Schüler Eugenio Barba (geb. 1936), später Leiter des dänischen Odin Teatret, gilt als Vertreter eines »Dritten Theaters«, das sich außerhalb der europäischen Tradition stellt und eine Gegenposition dazu einnimmt. [Anm. d. Red.]
10. *Acteur*: im Franz. ein Wortspiel; Akteur, aber auch Schauspieler [Anm. d. Red.].

