

Barbara Gronau (Universität der Künste Berlin)

Global Transfer

Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters

»Gibt es so etwas wie eine Vision für ein Welttheater – und wenn ja, wie könnte sie aussehen?« (Theater der Welt 2014: Pressematerial). Die Eingangsfrage des Theater der Welt-Festivals 2014 ließ sich mit Blick auf das Programm scheinbar leicht beantworten: In jenem Sommer trafen in Mannheim 41 Künstler_innen und Gruppen aus Europa, Asien, Afrika und Amerika zusammen, um im Nebeneinander von Sprechtheater, Konzert, Diskussion, Performance, Film und Podiumsdiskussion einen Querschnitt zeitgenössischer Aufführungspraktiken zu repräsentieren. Gespielt wurde nicht nur im Nationaltheater Mannheim, sondern ebenso in der Feuerwache, einer ehemaligen Montage- und Fabrikhalle und dem temporären Stadtraumprojekt *HOTEL shabbyshabby*. Um diese Vielfalt medial und nachhaltig zu vermitteln, war das Event von einem umfangreichen Begleitprogramm durchzogen, welches Symposien und Podiumsdiskussionen ebenso wie eine Begleituniversität für 180 internationale Studierende umfasste (vgl. Theater der Welt, Hg., 2014).

Ausgehend vom Programm dieses Festivals könnte man also sagen: Die zeitgenössische internationale Theaterszene ist heterogen in Formen, Traditionen und Zielrichtungen. Sie geht weit über traditionelle Guckkasten Bühnen hinaus und lässt die Zuschauenden so irritiert zurück, dass sie durch pädagogische Formate aufgefangen werden müssen.

Damit hätte sich eingelöst, was Ivan Nagel bereits vor über 30 Jahren bei der Gründung des Festivals 1979 – das damals noch Theater der Nationen hieß – feststellte. Die verschiedenen künstlerischen Positionen hießen dort: »die großen Staatstheater, die Freien Gruppen, das Ein-Mensch-Theater. Sie ergänzen sich nicht zu einem harmonischen Begriff des ›Welttheaters‹. Ja, ihre Absichten, ihre Arbeitsweisen, die

Werke selbst, die sie hervorbringen, schließen einander aus« (Nagel 1999a: 4). Der Erfolg des Theater der Welt-Festivals beruhte vor allem auf der Tatsache, dass die Zuschauenden anstelle des gewohnten deutschen Literaturtheaters eine geballte Ladung fremder Aufführungsformen erlebten, von denen oft nicht einmal klar war, welcher Gattung sie überhaupt angehörten. Die Palette der eingeladenen Theaterschaffenden reichte von der Londoner Royal Shakespeare Company über Eugenio Barbas international besetztes Odin Theater aus Dänemark bis hin zu dem französischen Pantomimen Marcel Marceau und der amerikanischen Performerin Laurie Anderson. Das Ziel des Festivals skizzierte der Theatermacher Ivan Nagel als Wunsch: »Publikum und Theaterleute hierzulande mögen das Fremde fühlend und begreifend aufnehmen – [und so] vom Anderen, allmenschlich Fremden lernen« (Nagel 1999b: 5).

Nagels Absage an eine kanonische Ästhetik des Theaters kann man zunächst als Apotheose kultureller Vielfalt lesen, die auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges in den frühen 1980er Jahren als politisches Gegenprogramm startete. Problematisch erscheint hier jedoch der strategische Exotismus, der im »Begriff des Fremden« (ebd.) die eingeladenen – zumeist westlichen – Theatergruppen als kulturell *anders* markiert. Das Festival stilisiert sich als Aufklärungskampagne, bei der mithilfe ästhetischer Erfahrungen »allmenschliche« Erkenntnisprozesse initiiert werden sollen. Die Idee des Internationalen meint hier eine Verständigung mit dem sogenannten Fremden durch Kunst, ein Konzept, das leitmotivisch das moderne westliche Theater durchzieht und dessen Prozesse der Internationalisierung und Globalisierung formt.

Ausgehend von diesem schwierigen historischen Befund möchte ich drei Schlaglichter auf Formen und Probleme der Internationalisierung von Theater werfen. Wann internationalisiert sich Theater und welche Missverständnisse markieren diesen Weg? Gibt es so etwas wie eine globale Theaterszene überhaupt? Was wären ihre Merkmale?

Als Beschreibungsmodell für diese ökonomischen, ästhetischen und politischen Internationalisierungsprozesse scheint mir der Begriff *Global Transfer* sinnvoll, der aus der internationalen Wirtschaft stammt und den grenzüberschreitenden Austausch von Gütern, das Verrechnen von Geldwerten in andere Währungen oder den Wechsel

von Sportlerinnen und Sportlern resp. ihrer Körper in andere Vereine meint. Im System globalen Transferierens geht es um komplexe Übertragungs- und Übersetzungsleistungen jenseits simpler Prinzipien der Öffnung und Einschließung (Person A wandert in das Land B ein). Es geht um einen Prozess der Systemabgleichungen, bei denen die beteiligten Seiten einander tangieren und verändern.

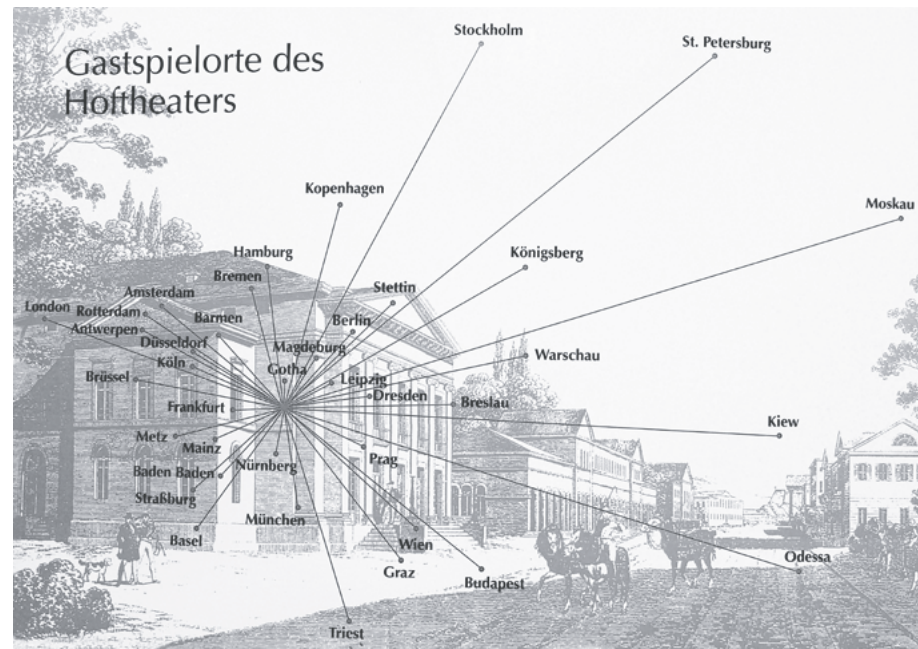
Mit der Eisenbahn durch Europa: die Meininger

Im April 1874 konnte man in der Residenzstadt des damaligen Kleinstaates Sachsen-Meiningen hektische Vorbereitungen am Hof des Herzogs Georg II. erleben. Das gesamte Hoftheater – Schauspieler_innen, Technik und Dienerschaft – versammelte sich und verpackte Bühnenbilder, Apparaturen, Requisiten und Kostüme ihrer Inszenierung von Shakespeares *Julius Cäsar* und fuhr schließlich mit fast 100 Mitwirkenden und 18 Güterwagen voller Dekoration in einem Sonderzug nach Berlin. Dort öffnete sich am 1. Mai 1874 im Friedrich-Wilhelm-Stadttheater der Vorhang für ein Gastspiel, das den Beginn einer ungeahnten Erfolgsserie markiert und der Anfang eines *internationalen Theaters* im deutschsprachigen Raum ist.¹

In den kommenden 16 Jahren zwischen 1874 und 1890 spielte das Meininger Hoftheater in nicht weniger als 36 europäischen Städten 2877 Aufführungen von 41 dramatischen Werken und nahm dabei 6.322.978 Mark ein (vgl. Osborn, Hg., 1980, hier v. a. den Anhang: 192–196).

Die Reisen führten von Frankfurt, Amsterdam, Straßburg, Basel, Graz und Wien bis nach Budapest, Odessa, Moskau, St. Petersburg, Stockholm, Kopenhagen und London. Die jeweiligen Spielorte waren nicht nur Gastgeber der Meininger Truppe, sondern stets auch finanziell beteiligt, so wurden etwa die Kosten für Wasser und Gas ausführlich zwischen den Geschäftspartnern verhandelt und aufgeteilt.²

Der Erfolg des Meininger Hoftheaters gründet bekanntermaßen in einer Neudeutung des klassischen Stückrepertoires unter der Perspektive historischer Recherche und der Einführung der Regie im Sinne



Gastspielorte des Hoftheaters zwischen 1874–1890
Quelle: Meininger Museen/Theatermuseum

einer einheitlichen Komposition der verschiedenen theatralen Mittel. Georg II. war nicht nur der Besitzer des Theaters, sondern auch dessen oberster Ausstatter, Zensor und Regisseur. Der Text wurde mit so wenig Strichen wie möglich originalgetreu aufgeführt – was bekanntlich dazu führte, dass viele Stücke zum ersten Mal in ganzer Länge und mit moralisch anzüglichen Szenen zu sehen waren. Die Schauspieler_innen spielten in individuell gefertigten, historisch ausgerichteten Kostümen und standen auf Bühnen, die detailgetreue Nachbildungen der Spielorte (etwa des Forum Romanum) waren. In wochenlangen Proben wurden die Darstellenden auf ihre Rollen vorbereitet, und insbesondere die Massenszenen waren durchkomponierte aktive Menschenmengen, die echten Volksaufläufen gleichkommen.

Im Ergebnis entstand eine völlig neue Illusionsästhetik, mit dem Ziel, das auf der Bühne Gezeigte real erscheinen zu lassen und das Publikum emotional in den dramatischen Ablauf einzubeziehen. Dass diese neue Theaterästhetik jedoch nicht nur kontemplative

Zustimmung hervorrief, zeigt eine Rezension zur Meininger Inszenierung von Schillers *Die Räuber*, die 1880 im Düsseldorfer Schauspielhaus gezeigt wurde. Damals entbrannte eine Schlacht zwischen den Traditionalisten und den Neuerern des Theaters. Während die einen lautstark dem im Virtuosen-theater verbreiteten Brauch des *Hervorrufens* einzelner Schauspieler_innen folgten, begannen die anderen, sie lautstark niederzuzischen, sodass im entstehenden Tumult die Vorstellung völlig unterging (vgl. Meininger 1994: 8). Das illusionistische Theater der Meininger war nicht nur ein visuelles Ereignis, sondern zugleich eine Provokation für das damalige Rezeptionsverhalten.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das Meininger Hoftheater ist eines der ersten Beispiele für die Internationalisierung von Theater in Europa. Auch wenn die Meininger als fahrendes Gastspielensemble in der Tradition der mittelalterlichen Komödianten und Juculatores gestanden haben mögen, so sind sie doch ein Beispiel für einen vollkommen modernen Spielbetrieb. Sie reisten durch ein Europa, das durch die Eisenbahn bereits verkehrstechnisch vernetzt war, sie spielten in festen, institutionalisierten Häusern, die Treffpunkte der bürgerlichen Öffentlichkeit waren, und sie etablierten ein ökonomisches Austauschprinzip, das man als Vorstufe der Koproduktion bezeichnen kann.

Der wichtigste Effekt ist jedoch ein ästhetischer: nämlich die Vision eines neuen, durchkomponierten Inszenierungsstils, der sich erst im darauffolgenden 20. Jahrhundert im gesamten europäischen Raum entfalten wird. Schließlich saßen im Publikum der Meininger nicht nur Otto Brahm, Max Martersteig, Theodor Fontane, William Archer und Alexander Ostrowski, sondern auch der 22-jährige Konstantin Stanislawski und sein Freund Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko, welche die ersten exponierten Vertreter des Regietheaters wurden.

Auf der Kolonialausstellung: Antonin Artaud

Im Mai des Jahres 1931 besuchte der 35-jährige französische Dichter und Theatermacher Antonin Artaud als einer von 33 Millionen internationalen Gästen die Pariser Kolonialausstellung im Bois de

Vincennes. Vor der rekonstruierten kambodschanischen Pagode Angkor Wat erlebte der Künstler eine Aufführung balinesischer Tänzer, die ihn so beeindruckte, dass er an seinen Freund Jean Paulhan schrieb:

das balinesische theater offenbart uns das verschüttete leben einer art richtigen bühnensprache von einer wirksamkeit, die [...] jede form der übersetzung durch wörter unmöglich und unnützlich macht. es handelt sich um eine art orchester von modulationen und gebärden [...]. es herrscht etwas absolutes in dieser art von konstruktionen im raum, [...] das wirklich körperlich ist und wie nur orientalen es zu untersuchen vermögen. [...] es ist untertrieben, wenn man sagt, daß es unsren alten abendländischen auffassungen vom schauspiel ins gesicht schlägt. (Artaud, zitiert nach Kapralik 1977: 121)³

In den darauffolgenden Monaten entwickelte Artaud aus dieser Begegnung eine Theatertheorie, die er zunächst unter dem Titel »Das balinesische Theater auf der Kolonialausstellung« am 1. Oktober 1931 in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlichte und 1938 – angereichert um weitere Texte – zu dem Kompendium *Das Theater und sein Double* zusammenfasst. Dieses Buch hat – wie wir wissen – eine der beachtlichsten Karrieren in den Theaterdiskursen des 20. Jahrhunderts hingelegt. Es wurde zum Manifest der neoavantgardistischen Theaterformen der 1960er und 1970er Jahre, und Artauds Suche nach einem a-textuellen, multimedialen und ritualhaften Theater, in dem die Schauspieler_innen oder der Schauspieler zur »lebendige[n] Hieroglyphe« (Artaud 1989: 65) geworden ist, taucht als wiederkehrender Bezugspunkt in den verschiedensten Theaterutopien auf.

So fruchtbar also Artauds Begegnung mit dem balinesischen Ensemble für eine Kritik am europäischen Literaturtheater war, so problematisch ist sein Umgang mit dem Gegenstand. Artauds Bezugnahme auf die Aufführungen ist ein geradezu paradigmatisches Beispiel für einen kolonial geprägten Zugriff auf *das Fremde*, den man im freundlichsten Fall als kulturelles Missverständnis bezeichnen kann. Wie der Ethnologe Michael Prager detailreich herausgearbeitet hat, geht Artauds Kenntnis und Einordnung indonesischer Aufführungsformen gen Null. Artaud kaschierte sein Unwissen mit

dem rhetorischen Trick der intendierten Rätselhaftigkeit dieser Theaterform (vgl. Prager 2000: 192–207).⁴ Genaugenommen gibt es nicht nur das balinesische Theater als einheitliche Form nicht, sondern es gibt auch kein Theater. Vielmehr handelt es sich um rituelle Tänze im Rahmen großer Feste und Zeremonien, die nicht von Künstler_innen (im Sinne einer bürgerlichen Profession), sondern von Mitgliedern der Gemeinde durchgeführt werden. An der – von Artaud vorgenommenen – Analogie zwischen balinesischem Tanz und einem *Theater der Grausamkeit* wird schließlich die größte Divergenz deutlich: Während balinesische Rituale durchgeführt werden, um die Harmonie einer kosmischen Ordnung aufrechtzuerhalten, zielt Artauds Theater auf die Destabilisierung und Auflösung jeder Ordnung durch das Theater ab. Diese Intention wiederum rettet seine Theorie davor, bloße westliche Regression und Sehnsucht nach Vormoderne zu sein: Artauds Theorie will nicht retten, sondern verunsichern, sie ist eher Dystopie als Utopie (vgl. Derrida 1976: 259–301).

Auch wenn es augenscheinlich gar nicht Artauds Interesse war, die vielfältigen kulturellen Bezüge dieser Tanzformen zu ermitteln, so zeigt sich, dass in seiner künstlerischen Annäherung an das Phänomen alle Oppositionen des *Orientalismus*-Diskurses zu finden sind, die Edward Said kritisch zusammengefasst hat: nämlich die Gegenüberstellung von Westen und Osten, psychologisch und metaphysisch, diskursiv und körperlich, profan und sakral usw. (vgl. Said 1981). Dass Artauds Konzept des balinesischen Theaters in der Folge solch eine Strahlkraft und Faszination entfalten konnte, hat auch mit diesem immanenten Exotismus zu tun. Im Balinesischen schien all das enthalten, was das Abendland im Sieg des modernen Rationalismus verdrängt hatte: die Natur, der Kontakt zu Göttlichem und Transzendente, kollektive Mythen und körperliche Rauschzustände.

Wenn Theatermachende wie Ariane Mnouchkine oder Richard Schechner und die New Yorker Performance Group in den 1960er Jahren Artauds Fantasien zum Ausgangspunkt ihrer Suche nach einem neuen Theater machten, so taten sie das mit demselben Ziel: Auch sie wollten das westliche Theater mithilfe ritueller Elemente aus anderen Kulturen erweitern und transzendieren, sprich: es mit Gesten der Überschreitung anreichern. Diese Einspeisung von Formen

oder Patterns aus anderen Kulturen im Feld des eigenen Theaters war nicht auf Artaud beschränkt (sie blieb hier vielmehr eine avancierte Theorie). Sie etablierte sich in den Avantgarden und Neoavantgarden als gängige künstlerische Praxis westlicher Theatermacher. Transferiert wurden nicht nur Stücktexte, sondern auch Schauspielstile, Bühnenelemente oder ästhetische Grundprinzipien. So benutzte Max Reinhardt bereits seit 1910 für seine Inszenierungen *Sumurun* (1910), *Die schöne Helena* (1911) und *Mikado* (o. J.) einen Hanamichi aus dem Kabuki Theater, um darauf Tänzer_innen auftreten zu lassen. Ariane Mnouchkine inszenierte Shakespeares *Heinrich IV.* (1984) mit japanisch anmutenden Kostümen, Schminkmasken und Bewegungen – die bei genauerer Betrachtung alle gar nicht im japanischen Theater vorkommen, sondern eher eine Art *japanisierte* Ästhetik darstellen (vgl. Fischer-Lichte 1995: 156–241, dies. 2010: 157–193). Erinnerung sei auch an Peter Brooks Inszenierung *Orghast* beim Theaterfestival im iranischen Shiraz-Perspepolis 1971, die dem Versuch entsprang, den Prometheus-Mythos durch die Verwendung sogenannter »toter Sprachen«⁵ – die nur durch ihre Soundqualitäten auf das Publikum einwirken sollten – in einen kulturellen Urzustand zu übersetzen. Bezeichnenderweise wiederholte Brook mit dieser Inszenierung künstlich eine Situation des Nichtverstehens, mit der sich Artaud auf der Kolonialausstellung konfrontiert sah. Hier kippt die Suche nach Archetypen in den Gestus eines ideologischen Antirationalismus.

Der Import von nichtwestlichen Theater Techniken und Formen, der in den Wissenschaften unter der Bezeichnung *interkulturelles Theater* diskutiert wurde, ist – wie die zeitgenössische Forschung zeigt – vor allem ein kulturimperialistischer Gestus der Appropriation. Während der Einfluss westlicher Theater Techniken auf asiatische Darstellungsformen schlichtweg als notwendige Modernisierung eines noch rückschrittlichen Theaterverständnisses betrachtet wurde, galt die Übernahme außereuropäischer Theater Elemente in die westliche Kunstpraxis stets als ästhetische Innovation. Die Verknüpfung oder Hybridisierung von Theaterkulturen im 20. Jahrhundert trägt mithin die bis heute nur ansatzweise aufgearbeitete schwierige Erbschaft des Kolonialismus (vgl. Regus 2009).

Durch die SAP-Kantine: Theaterfestivals heute

Richtet man den Blick nun auf die zeitgenössische Theaterszene, so scheint sich die Situation vereinheitlicht zu haben. Große Theaterfestivals zeigen heute Produktionen, die bereits international koproduziert wurden, also von vornherein eine ökonomische Verbindung verschiedenster Länder und Institutionen darstellen. Die auftretenden Gruppen sind selbst global zusammengesetzte Kollektive von Kunstschaffenden, die neben verschiedenen Sprachen und Traditionen auf einen gemeinsamen ästhetischen Kanon zurückgreifen können. Dieser Kanon entsteht zum einen durch ein gemeinsames Wissen um die Geschichte der Performance Art und zum anderen durch eine im Zuge des Bologna-Prozesses analogisierte Ausbildungssituation. Im Ergebnis entsteht nicht notwendigerweise eine *globale Ästhetik*, aber doch so etwas wie ein globalisierter Diskurs des Kuratierens. Dieser entscheidet in einem internationalen Markt von Theaterereignissen über das *In* oder *Out* der künstlerischen Positionen, und er sorgt auch dafür, dass auf Tagungen dieselben Aufführungsbeispiele gezeigt werden.⁶

Anstatt diese Kanonisierung wortreich zu beklagen, möchte ich auf (das) Theater der Welt zurückkommen und zwar auf das neue, für Mannheim entwickelte Aufführungsformat *X Firmen*, das man als Modus des lokalen Produzierens von Globalität bezeichnen kann.

Für *X Firmen* – so die Beschreibung – »öffnen sich Unternehmens-türen und Werkstore, schaut man hinter Geschäftstresen, Schreibtische und meterlange Lagerregale. Mitarbeiter ganz verschiedener Branchen geben Einblicke in ihren Arbeitsalltag, die Philosophie ihrer Firmen oder ihre kleinen Fluchten aus dem Alltag« (Theater der Welt 2014: Pressematerial).



*Theater der Welt, Mannheim:
X Firmen Tour durch die SAP-Zentrale (oben)
und die Mannheimer Quadrate (unten)
Foto oben: LYS | Foto unten: Hans Jörg Michel*

20 internationale Künstlerinnen und Künstler inszenierten in Unternehmens- und Betriebsräumen je zehnmütige Situationen, die sich zu drei unterschiedlichen Touren verbanden (vgl. Theater der Welt 2014: Pressematerial). Die Zuschauenden folgten in kleinen Gruppen von vier bis acht Personen einer Wegbeschreibung und tauchten so in zeitgenössische Arbeitswelten ein. Während eine Tour durch den Stammsitz von SAP in Walldorf führte und Einblicke in die Organisation des international führenden Anbieters von Unternehmenssoftware bot, schlugen sich andere Teilnehmer_innen mit Wegweisern durch die Mannheimer Quadrate durch: Sie verfolgten Szenen im Braut- und Abendmodeladen, beim Juwelier und im türkischen Imbiss.

Wenn an die Stelle von Pekingoper und Royal Shakespeare Company die Mannheimer SAP-Kantine und das türkische Brautmodengeschäft treten, dann hat sich die Perspektive auf das sogenannte Fremde heute augenscheinlich vollkommen umgekehrt: Exotisch und anders sind nicht die Kunstformen anderer Kontinente, sondern ist die eigene soziale Wirklichkeit.⁷ Das von Matthias Lilienthal entwickelte Theaterformat *X Firmen* bringt Folgendes auf den Punkt: Wer heute etwas über globalisierte Performance wissen will, muss nicht in scheinbar fremde Künste, sondern in zeitgenössische Arbeitswelten eintauchen. Der Blick hinter die Kulissen internationaler Konzerne (samt ihren Waren und Datenströmen) oder auf eine durch Migration geprägte Arbeitsbiografie erzählt über den tatsächlichen Transfer zwischen den Kulturen heute. Dieser *Global Transfer* ist durch den Doppelsinn des Performancebegriffes geprägt: nämlich Performance als Aufführung und als Leistung. Das Ökonomische ist darin nicht versteckt, sondern offen anwesend. Das Transkulturelle liegt nicht auf einem anderen Kontinent, sondern vor der eigenen Haustür.

Anmerkungen

- 1 »Udenkbar im Zeitalter der Postkutsche, der schaukelnden Frachtwagen, der lehmigen Straßen – ein ganzes Theater auf Reisen mit allen Schauspielern, Technikern, mit Dekorationen, Apparaturen, Requisiten und Kostümen. Im Zeitalter der Dampflokomotiven schon. Die Meininger [...] waren historisch die Ersten, die ganze Aufführungen original in andere Orte transportierten.

In markigen Nachrufen für den Herzog als Theateragenten stand später zu lesen: »Mit sicherem Blick für die neugeschaffenen Verkehrsmöglichkeiten sah er die Zeit gekommen, die umständlichsten Darbietungen auf Reisen zu schicken, um den geistigen und künstlerischen Reichtum zum Gemeingut der Kunstfreudigen zu machen.« 1874 gab es neue Eisenbahnverbindungen und ein militaristisch geeintes Deutsches Reich. Und so fuhren die nahezu 100 Mitwirkenden der Meininger Hoftheatertruppe in einem Sonderzug mit 18 Güterwagen voller Dekoration nach Berlin, wo sich im heutigen Deutschen Theater am 1. Mai 1874 erstmals der Vorhang hob und den Blick freigab auf einen tobend erregten Haufen römischen Volkes in Julius Cäsar.« (Hoffmeier 1974: 3–4)

- 2 Zur Geschichte des Meininger Hoftheaters: vgl. Fischer-Lichte 1999: 217–235, Erck 2006, Kern/Koch 2004.
- 3 Gesehen hat Artaud wohl eine Nummernrevue aus neun Stücken mit Gamelanorchesterbegleitung, die von einer Gruppe bezahlter indonesischer Künstler aufgeführt wurde: vgl. Kapralik 1977: 121.
- 4 Ich gebe im Folgenden die zentralen Argumente Pragers wieder.
- 5 Neben dem Altgriechischen wurden auch das Avestinische sowie die Fantasiesprache *Orghast* verwendet: vgl. Smith 1972.
- 6 Vergleicht man etwa das 2014 aufgestellte Festspielprogramm der Wiener Festwochen mit dem Kunstenfestival Brüssel und dem Foreign Affairs Festival Berlin, so wiederholen sich permanent dieselben Namen und kuratorischen Innovationen: Die niederländische Gruppe FC Bergman tourte mit dem chinesisch-malaysischen Regisseur Tsai Ming-liang, dem russischen Theaterkollektiv Chto delat und dem libanesischen Künstler Rabih Mroue wechselweise durch die europäischen Metropolen.
- 7 »An die Stelle des fremden Exotischen tritt die eigene Realität als fremde Welt.« (Kosminski/Lilienthal 2014: 8)

Verwendete Literatur

- Artaud, Antonin (1989): *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Derrida, Jacques (1976): *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Erck, Alfred (2006): *Geschichte des Meininger Theaters. 1831–2006*, Meiningen: Südthüringisches Stadttheater.
- Fischer-Lichte, Erika (1995): »Inszenierung des Fremden. Zur (De-)Konstruktion semiotischer Systeme«, in: dies. (Hg.): *Theater-Avantgarde. Wahrnehmung, Körper, Sprache*, Tübingen/Basel: Francke, S. 156–241.

- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen: Uni-Taschenbücher.
- Fischer-Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen/Basel: Francke.
- Hoffmeier, Dieter (1974): »Historismus als Tageswirkung«, in: Verband der Theaterschaffenden der DDR (Hg.): *Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Geschichte des sozialistischen Theaters* 54/16, S. 3–47.
- Kapralik, Elena (1977): *Antonin Artaud. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, München: Matthes und Seitz.
- Kern, Volker/Koch, Manfred (²2004): *Das Meininger Hoftheater*, Regensburg: Schnell und Steiner.
- Kosminski, Burkhard C./Lilienthal, Matthias (2014): »Einleitung«, in: Theater der Welt 2014 (Hg.): *Theater der Welt*, Programmbuch, Mannheim, S. 8–9, auf: www.nationaltheater-mannheim.de/de/multimedia/downloads/thdw_ph_rz_low.pdf (letzter Zugriff: 7.1.2015).
- Meininger (1994): »Die Meininger kommen!« *Die Gastspiele des Meininger Hoftheaters und die europäische Theatermoderne*, Beiheft zur Ausstellung der Staatlichen Museen Meiningen im Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf 1994, Düsseldorf: Theatermuseum, Dumont-Lindemann-Archiv.
- Nagel, Ivan (1999a): »Die Kriege des Geistes«, in: Joachim Fiebach (Hg.): *Theater der Welt 1999 in Berlin*, Berlin: Theater der Zeit, Insert »THEATER DER WELT historisch«, darin S. 4.
- Nagel, Ivan (1999b): »Wie entstand THEATER DER WELT?«, in: Joachim Fiebach (Hg.): *Theater der Welt 1999 in Berlin*, Berlin: Theater der Zeit, Insert »THEATER DER WELT historisch«, darin S. 4–5.
- Osborne, John (Hg.) (1980): *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Tübingen: Niemeyer.
- Prager, Michael (2000): »Lebendige Hieroglyphen«, in: Klaus Peter Köpping/Ursula Rao (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster: LIT, S. 192–207.
- Regus, Christine (2009): *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript.
- Said, Edward (2009): *Orientalismus*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Smith, A.C.H. (1972): *Peter Brooks Orghast in Persepolis*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Theater der Welt (2014): Pressematerial, Privatarchiv B. G.
- Theater der Welt (Hg.) (2014): *Theater der Welt*, Programmbuch, Mannheim, auf: www.nationaltheater-mannheim.de/de/multimedia/downloads/thdw_ph_rz_low.pdf (letzter Zugriff: 7.1.2015).

Gronau, Barbara (2015): „Global Transfer. Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters“, in: Beate Hochholding-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Geraldine Boesch (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater* (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 1), Berlin: Alexander, S. 46–58, <http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2015.5>.

© by Alexander Verlag Berlin 2015

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin
Info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-357-3

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-391-7