

A person in traditional Thai dance attire is performing a balancing act on a thin wire. The person is wearing a gold and red costume with intricate patterns and a gold headpiece. They are holding a large, ornate golden object above their head with both hands. The background is a dark blue wall with large, golden, circular patterns and intricate designs. The lighting is dramatic, highlighting the person and the golden elements.

Die Welt – ein Theater

Ein Reigen der Kulturen: Christopher Balme und Nic Leonhardt gehen den internationalen Bezügen nach, die die Globalisierung seit ihren Anfängen der Bühnengeschichte eingeschrieben hat.

Von Maximilian Burkhart

Nijinsky Siam: Eine komplexe Rezeptionsgeschichte steckt hinter dem asiatisch-europäischen Crossover.
Foto: Sky Goh/Picture Alliance

Das Publikum ist begeistert: Im Mai 2010 präsentiert der thailändische Tänzer und Choreograf Pichet Klunchun auf dem international renommierten Festival „Theater der Welt“ in Mülheim an der Ruhr seine neueste Choreografie. In *Nijinsky Siam* verbindet Klunchun zeitgenössisches Tanz-Theater mit Khon, dem traditionellen und viele Jahrhunderte alten thailändischen Masken-Tanz. Doch *Nijinsky Siam* ist nicht einfach nur ein postmodernes Traditionen-Potpourri. „*Nijinsky Siam* ist die Interpretation eines asiatischen Tänzers einer westlichen Interpretation eines traditionellen asiatischen Tanzes“, wie die *Straits Times* am 29. Mai 2010 schreibt. Hinter diesem Satz verbirgt sich indes nicht nur eine komplexe Rezeptionsgeschichte, sondern gewissermaßen der Kern des Theaters überhaupt.

„Theater war als Kunst immer international“, sagt Christopher Balme, Direktor für Theaterwissenschaft an der LMU. Doch hat es die Theaterwissenschaft nicht eben einfach: Für die Texte sind die jeweiligen Philologen zuständig und von den Aufführungen ist – zumindest im Vor-Internet-Zeitalter – oft nicht allzu viel Anschauungsmaterial übrig geblieben. Umso vehementer orientierte sich das Fach am Ortsprinzip, also an ganz konkreten Theatern: „Man will die kulturspezifische Verortung privilegieren“, diagnostiziert der gebürtige Neuseeländer, der einen Großteil seines wissenschaftlichen Lebens in Deutschland verbracht hat. Die Folge der „kulturspezifischen Verortung“ aber ist ein gewaltiger, ideologisch aufgelaadener blinder Fleck, der die Theaterwissenschaft auf gewisse Weise recht konsequent am Gegenstand vorbei hat forschen lassen. Vor vier Jahren hat Balme als Principal Investigator darum das internationale Projekt „Global Theatre Histories“ gestartet, das die „Herausbildung von Theater als globalem Phänomen von 1860 bis 1990“ untersucht und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert wird. In dieser Formulierung, die nach dürrer Antragsprosa

klingt, offenbart sich ein Blickwinkel, der weitreichende Konsequenzen für die wissenschaftliche Programmatik hat – erläutert Nic Leonhardt, die seit Projektbeginn als Associate Director dabei ist, am Beispiel von *Nijinsky Siam*.

Irgendwie muss der polnische Balletttänzer und Choreograf Vaslav Nijinsky in Kontakt mit dem thailändischen Theater gekommen sein. Ein folgenreicher Kontakt, denn Nijinsky war immerhin einer der Superstars des weltberühmten Pariser Ballets Russes der 1910er-Jahre. Er choreografierte Strawinskys Skandalballett *Le Sacre du Printemps* und ist bis heute für seine perfekte Sprung-

»Theater war als Kunst immer international«

technik bekannt. Dass Nijinsky thailändisches Theater kennengelernt hatte, mutmaßte zumindest Pichet Klunchun, denn wie ließe sich anders die Ähnlichkeit von Nijinskys *La Danse Siamoise* aus dem von den Ballets Russes am 25. Juni 1910 in Paris uraufgeführten Ballett *Les Orientales* mit Kostümen und Bewegungsabläufen aus dem Khon-Theater erklären?

So begann Klunchun zu recherchieren. Und tatsächlich, erzählte er Nic Leonhardt in einem Interview, fanden sich Fotos und sogar ein Gemälde, die klar belegen, dass Michail Fokin und Léon Bakst im Jahr 1900 in St. Petersburg Kontakt mit der thailändischen Formation *Boosra Mahin Theatre Troupe* hatten. Fokin wiederum hatte Nijinskys Solo *Danse Siamoise* choreografiert, von Léon Bakst stammten die Kostüme.

Was aber machte eine elitäre Theatertruppe aus dem fernen, nicht kolonialisierten Thailand 1900 in St. Petersburg, fragte sich die Münchner Theaterwissenschaftlerin – und

begann ihrerseits zu recherchieren. Die Ergebnisse, die Nic Leonhardt virtuell in der halben Welt zusammengetragen hat, fügen sich zu einem faszinierenden Puzzle, das demnächst im renommierten Fachmagazin *Theatre Research International* erscheinen wird. 1890, so viel sei hier verraten, machte sich der russische Kronprinz Nikolaj Alexandrowitsch Romanow mit einem Segelschiff auf nach Fernost, um mögliche Ziele der geplanten Transsibirischen Eisenbahn zu erkunden. Über Indien, Ceylon, Java und China kam er schließlich nach Thailand.

Dort zog den späteren Zar Nikolaus II. das knapp tausend Zuschauer fassende *Prince Theatre* in Bangkok an, in dem die Boosra Mahin Theatre Troupe auftrat, so sehr, dass er die Truppe nach St. Petersburg einlud. So machten sich die Performer zehn Jahre später tatsächlich auf zu einer Tournee, die sie über die größten Theater in Singapur, Paris, Wien und Berlin schließlich nach St. Petersburg führte. In der exotismussüchtigen Jahrhundertwende wurden die Gastspiele ein voller Erfolg. Neben frühen Tonaufnahmen wurde die Tour auch mit Fotografien und sogar einem Ölgemälde dokumentiert – die Vorlagen für Klunchuns *Nijinsky Siam*.

Theater, das zeigen die Ergebnisse von Nic Leonhardt, die sich im Rahmen des „Global Theatre Histories“-Projektes mit einer Arbeit über transatlantische Theaternetzwerke zwischen 1900 und 1930 habilitiert, ist wesentlich früher deutlich internationaler als bislang gedacht. „Noch vor zehn Jahren“, sagt ihr Mentor Balme, „wäre diese Forschung so nicht möglich gewesen.“ Zwei Bedingungen hat das „Global Theatre Histories“-Projekt: Zum einen galt es, den ideologischen Ballast der Theaterwissenschaft abzuwerfen. Begonnen haben die Geisteswissenschaften damit zwar schon in den 1990er-Jahren mit den „Post Colonial Studies“. Doch damals ging es, so Balme, „vor allem um das Aufzeigen subversiver Strukturen“.

Balme selbst verfasste seine Habilitation noch im theoretischen Fahrwasser der „Post Colonial Studies“. Doch irgendwann, meint



Von Léon Bakst stammen die Choreografie für Nijinskys Solo *La Danse Siamoise* – und die Kostüme, wie die Skizze zeigt. Foto: AKG

er, laufen sich Theorien tot. Auf eine gewisse Weise forschten auch die „Post Colonial Studies“ an der Theaterwirklichkeit vorbei. Ein Großteil der Produktionen, in Europa wie im Rest der Welt, sind Unterhaltung – und damit alles andere als subversiv.

Balmes „Aha-Erlebnis“ hängt mit der zweiten Bedingung zusammen, der digitalen Revolution, die mittlerweile auch die Geisteswissenschaften erfasst hat. Überall auf der Welt – eine der wenigen Ausnahmen ist ausgerechnet Deutschland – haben Archive damit begonnen, ihre Bestände zu digitalisieren und mithilfe der Volltext-Recherche einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Eine Forschungsarbeit wie die zu *Nijinsky Siam* wäre vor 20 Jahren weder zeitlich noch finanziell zu stemmen gewesen. Heute aber können die meisten Archive online durchsucht werden.

Irgendwann nun stieß Christopher Balme auf den heute völlig vergessenen Theater-

Impresario Maurice E. Bandmann (1872 – 1922), Sohn eines bekannten deutsch-jüdischen Schauspielers und einer englischen Schauspielerinnen. Neugierig geworden, recherchierte Balme im Internet und in Digitalversionen asiatischer Zeitungen der 1910er-

Beteiligt an 50 Theatern in Fernost

und 20er-Jahre: „Plötzlich entstand vor meinen Augen eine Präsenz. Von der Nicht-Existenz zur Existenz war es nur ein Klick.“ Auf einmal stellte Balme fest: „Es gibt eine sehr intensive Tourneegeschichte.“ Schon in den 1890er-Jahren stand der junge Mau-

rice Bandmann vielbeachtet an der Seite seiner Mutter als Wanderschauspieler auf englischen Bühnen. Bereits zur Mitte der 1890er-Jahre hatte er zwei eigene, in England tourende Truppen unter Vertrag und begann zur Jahrhundertwende eine Tournee, die ihn nach Gibraltar, Malta, Alexandria und Kairo, Südafrika, Südamerika, die West Indies und Kanada und etwas später nach Indien, Burma, Malaysia, China, Japan, Java und auf die Philippinen führte. Mittlerweile hatte sich der Shakespeare-Darsteller auf englische Operetten spezialisiert.

1908 baute Bandmann sein erstes Theater, das Empire Theatre in Kalkutta, drei Jahre später kam das Royal Opera House in Bombay mit etwa 1000 Sitzplätzen hinzu. Zehn Jahre später war er an 50 Theatern in Fernost beteiligt, vor allem als Pächter. Bis zu fünf hochspezialisierte Truppen dirigierte Bandmann gleichzeitig um die ganze Welt. Gut eine Woche blieben die Ensembles mit

bis zu 50 Mitgliedern – Schauspielern, Musikern, Technikern und eigenem Poesstross – an einem Ort. Bandmann bot Shakespeare-Stücke, die vor allem bei den Parsi in Indien großen Anklang fanden, zeitgenössische europäische Komödien und Operetten, aber auch einheimisches Theater.

Für die englischen Verwaltungsbehörden war Bandmann einfach ein Produzent, und wirtschaftliche Freizügigkeit war eines der obersten Prinzipien des Empire – egal, ob es nun Baumwolle, Tee oder Theater betraf. Ohne die schnellen Dampfschiffe aber, die von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Übersee-Reisen drastisch verkürzten, wäre die schnelle Rotation der Ensembles auf den Handelsrouten des Empire niemals möglich gewesen. So dauerte die Passage von England nach Indien nur noch zehn Tage statt mehrerer Monate. Und ohne die Erfindung des Telegrafen hätte Bandmann seine Truppen niemals orchestrieren können: Industrialisierung und Kolonisation sind also Voraussetzungen für den Erfolg des Theatertermachers außerhalb Europas, sagt Christopher Balme.

Bandmann profitierte aber nicht nur vom Fortschritt der Moderne, er trieb sie auch selbst voran. Die Rotation der Ensembles diente der Auslastung der großen Theaterhäuser Bandmanns und befriedigte das immer schneller wachsende Bedürfnis des außereuropäischen Publikums nach neuer Unterhaltung. Um die Auslastung seiner Häuser zu gewährleisten, fuhr Bandmann eine hochprofessionelle Medienkampagne. Poesstrupps reisten den Schauspielern vor-

aus und fütterten die lokale Presse, internationale Stars auf und hinter Bandmanns Bühnen sorgten für entsprechende mediale Zugkraft, hat Balme herausgefunden.

War gerade keine Truppe vor Ort, wurden die Säle schon ab 1908 als Kinos genutzt. „Bandmann war nicht so dumm, subversive Stücke aufzuführen“, betont Christopher Balme, „im Gegenteil.“ Im Ersten Weltkrieg lief in Bandmanns Theater-Kinos viel patriotische Propaganda. Das tat ihrer Beliebtheit keinen Abbruch. Besonders bei indischen Studenten kamen Bandmanns Filmvorführungen gut an, und so wurde der Theatermann zu einem der Gründerväter von Bollywood. Umso erstaunlicher, dass Bandmann in der Fachwelt vollkommen vergessen war. „Wir brauchen einen neuen Zugang zur Theatergeschichte“, sagt Balme, „und ein anderes methodisches Vorgehen als bislang.“ Deswegen ist das Kernstück des Projekts auch kein Sammlungs- oder Tagungsband, den es selbstverständlich auch gibt. Die Ergebnisse der Forschung, an der vier Doktoranden und vier assoziierte Nachwuchswissenschaftler aus Serbien, Indien, den Philippinen, Deutschland und Österreich beteiligt sind, sollen in einer interaktiven Karte dargestellt und so weltweit zugänglich gemacht werden. „Mithilfe spezieller Filter können dann die unterschiedlichen weltweiten Beziehungen visualisiert werden.“ Besonders wichtig für den transnationalen und interdisziplinären Ansatz des Projektes ist die globale Vernetzung mit 16 renommierten Partnerinstitutionen aus allen Teilen der Welt; auch hier hilft der technische Fort-

schrift bei der Zusammenarbeit via Lync und ähnlichen Kommunikationsplattformen. So forschen neben Theaterwissenschaftlern auch Historiker, Geografen und Kommunikationswissenschaftler in dem Projekt. „Was uns fehlt“, meint Christopher Balme, „ist ein Experte für Wirtschaftsgeschichte. Aber die sind mit kulturellen Projekten nicht einfach zu ködern“, ergänzt er mit einem Lächeln. Wie bei Bandmann ist auch Balmes Projekt vom technischen Fortschritt bedingt. Großes Hindernis war zunächst aber die Finanzierung, denn es wollte sich kein Geldgeber für das Projekt „Global Theatre Histories“ finden – zu riskant, hieß es. So landete „Global Theatre Histories“ schließlich, als einziges geisteswissenschaftliches Vorhaben überhaupt neben allerlei Medizin- und Technikforschung, bei der DFG als „Reinhart-Koselleck-Projekt“: Das Förderformat stehe „für mehr Freiraum für besonders innovative und im positiven Sinne risikobehaftete Forschung“, schreibt die DFG dazu.

In einem Jahr endet nun der bewilligte Projektzeitraum von fünf Jahren. Doch wenn man so will, steht „Global Theatre Histories“ erst am Anfang. Kein Wunder, möchte man meinen, schließlich ist es ein vollkommen unerforschter Bereich – und die ganze Welt die Bühne. Es ist zudem der Zeitraum der vergangenen 150 Jahre, den das Projekt abdeckt, eine Zeit der permanenten „Verwandlung der Welt“. Es gibt so viel über die beginnende Globalisierung zu erfahren, sagt Christopher Balme: „Es ist unglaublich, wie viel Gemeinsamkeiten an verschiedensten Punkten der Welt sich dabei auftun.“ ■



Prof. Dr. Christopher Balme ist seit 2006 Professor für Theaterwissenschaft und Direktor des Instituts an der LMU. Balme, Jahrgang 1957, studierte an der Universität von Otago. Seit 1985 lehrte und forschte er in Deutschland, an den Universitäten Würzburg, München und Mainz. Zuletzt stand er dem Fach Theaterwissenschaft an der Universität Amsterdam vor. **Dr. Nic Leonhardt** ist seit 2010 Associate Director des DFG-Projekts „Global Theatre Histories“ und seit 2013 Leiterin des Projektes „Theatrescapes“ an der LMU. Sie promovierte an der Universität Mainz, forschte in Projekten dort, an den Musikhochschulen Köln und Leipzig, der Columbia University New York, sowie im Exzellenzcluster „Asien und Europa im globalen Kontext“ der Universität Heidelberg.