

Theatergeschichte in transnationaler Perspektive¹

Florence Baillet

Abstract: *Une perspective transnationale met l'accent sur les circulations, les franchissements de frontière et les processus de transferts. Ce changement de perspective méthodologique s'avère particulièrement fructueux lorsqu'on se penche sur les liens entre le théâtre de langue allemande et celui de langue française : on songera à la manière dont Johann Christoph Gottsched s'est appuyé, au XVIII^e siècle, sur l'exemple français afin de mettre en place un 'théâtre national' allemand. Une remise en perspective transnationale permet de faire émerger une autre histoire du théâtre, qui questionne les modèles narratifs à l'œuvre dans des écritures de l'histoire du théâtre axées jusque-là sur une dimension nationale et qui offre la possibilité de décentrer le regard, y compris par rapport à l'eurocentrisme. Au cours de l'article, des cas concrets seront abordés, telles la première (et les représentations) de la pièce d'Aimé Césaire La Tragédie du Roi Christophe en 1964 à Salzbourg (puis à Vienne et à Berlin) ou encore la réception de l'œuvre de Heiner Müller en France, laquelle a débuté dans la deuxième moitié des années 1970. Il s'agira d'étudier non seulement les intrications entre des phénomènes nationaux et transnationaux, mais également le point de vue particulier sur l'art théâtral qui s'en dégage : c'est en effet un théâtre conçu à la manière d'un réseau dynamique et ouvert qui passe alors au premier plan, autrement dit une appréhension du théâtre comme une constellation transnationale et transdisciplinaire de personnes, de pratiques et de matérialités.*

Spätestens seit den ausgehenden 1980er-Jahren und dem Ende des Kalten Kriegs, das mit einem neuen Globalisierungsschub einhergeht, wird in der Literatur- und in der Theaterwissenschaft die Nation als Paradigma infrage gestellt. Im Rahmen multipolarer Kulturbeziehungen gehen Theaterproduktionen, die nicht selten als Koproduktionen entstanden sind, auf Tournee, und Theatergruppen, deren Mitglieder oft aus verschiedenen Ländern stammen, nehmen an internationalen Festivals teil. Migration und Interkulturalität sind sowohl auf Theaterbühnen als auch in theaterwissenschaftlichen und in theaterpolitischen Debatten zum Thema geworden. Das Theater, das – vor allem im 18. und im 19. Jh. – in Ländern wie Deutschland und

1 Der vorliegende Beitrag beruht auf dem Vortrag, den ich am 20. April 2021 zur Eröffnung meiner Saarbrücker Gastdozentur online gehalten habe.

Frankreich mit der Vorstellung der Nation assoziiert wurde, weist über den nationalen Rahmen hinaus, der durch diese politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen zu „einer Möglichkeit der Raumordnung unter anderen“² herabgestuft wird.

Im Sinne des transnationalen Paradigmenwechsels soll nicht nur das Gegenwartstheater in ein neues Licht gerückt werden, sondern es kann auch ein anderer Blick auf die Theatergeschichte geworfen werden,³ um – sogar in Bezug auf den Kalten Krieg und trotz des Eisernen Vorhangs – transnationale Momente und Aspekte hervorzuheben. Dass die nationale Perspektive der komplexen Verflechtungsgeschichte des Theaters nicht genug Rechnung trägt, kann hier einführenderweise anhand eines kurzen Beispiels verdeutlicht werden: Das Stück *Die Hamletmaschine*, das der DDR-Dramatiker Heiner Müller 1977 schrieb, wurde weder in der DDR noch in der Bundesrepublik uraufgeführt. In der DDR entsprach nämlich der dekonstruktive Charakter des Stücks nicht dem vom SED-Regime verlangten sozialistischen Realismus, und die Anspielungen auf historische Ereignisse wie den Ungarnaufstand aus dem Jahre 1956 galten als subversiv; in der Bundesrepublik scheiterten mehrere Inszenierungsversuche, so dass *Die Hamletmaschine* als unaufführbar erklärt wurde. Die ersten Aufführungen von Müllers Stück fanden in französischer Sprache statt. Der französische Regisseur und Theaterübersetzer Jean Jourdeuil, der Müller persönlich kennengelernt hatte und der Müllers Theatertexte ins Französische übersetzte, spielte eine wesentliche Rolle bei der Rezeption von Müllers Stücken im französischen Sprachraum: *Die Hamletmaschine* wurde am 7. November 1978 in Brüssel unter der Regie von Marc Liebens uraufgeführt, und ein Jahr danach – am 30. Januar 1979 – folgte die französische Erstaufführung durch Jean Jourdeuil im Théâtre Gérard Philipe in Saint-Denis.⁴ Ein paar Monate später – am 28. April 1979 – wurde es in Essen von Carsten Bodinus inszeniert. Die Rezeption von Müllers Stücken im französischsprachigen Raum sowie in der Bundesrepublik wirkte auf die DDR-Rezeption zurück. Müllers Erfolg auf den französischsprachigen Bühnen fungierte laut Patricia Pasic als „Katalysator der Anerkennung im eigenen Land“⁵. Und in den 1980er-Jahren inszenierte Jean Jourdeuil mit Jean-François Peyret mehrere Stücke Heiner Müllers, wobei diese Inszenierungen – genauso wie das Publizieren von Müllers Texten im Verlag Editions de Minuit (d. h. im selben

2 Pernau, Margit: *Transnationale Geschichte*, Göttingen 2011, 18.

3 Angesichts der Geschichte des französischen und des deutschen Theaters ist die transnationale Perspektive als methodischer Perspektivwechsel besonders aufschlussreich, da solche Verflechtungen weit in die Vergangenheit zurückreichen: Man denke zum Beispiel an die Art und Weise, wie Johann Christoph Gottsched sich im 18. Jh. auf das französische Modell stützte, um ein deutsches ‚Nationaltheater‘ zu etablieren.

4 Siehe dazu: Pasic, Patricia: *Die Geschichte Heiner Müllers im französischen Theaterfeld. Position und Rezeption*, Würzburg 2019, 251.

5 Pasic: *Die Geschichte Heiner Müllers*, 71.

Verlag, bei dem auch Texte von Michel Foucault, Gilles Deleuze und Félix Guattari erschienen) – Müllers Werke sozusagen deterritorialisieren, so dass andere Sinn-schichten in den Vordergrund rücken: Es wurde Abstand von innerdeutschen Fra-gen genommen, Verbindungslinien zu Michel Foucaults oder Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Texten hergestellt und der Akzent auf die Aisthesis (auf die Mate-rialität sowie die Musikalität von Müllers Werken)⁶ gesetzt. Sowohl Inszenierungen als auch Veröffentlichungen trugen also dazu bei, den Blick auf Müllers Werke zu verändern und den nationalen Rahmen zu sprengen.⁷

In der transnationalen Geschichtsschreibung wird in dieser Hinsicht vor allem Zirkulationen zwischen verschiedenen Ländern – zum Beispiel hier zwischen der DDR, Belgien, Frankreich und der Bundesrepublik – Aufmerksamkeit geschenkt. Die transnationale Dimension soll jedoch nicht nur auf solche Zirkulationen be-schränkt werden: Wenn Müllers *Hamletmaschine* im Rahmen seiner Rezeption natio-nale Grenzen überschreitet, wird das Stück auch im Sinne der von Michel Espagne und Michael Werner theorisierten Kulturtransfers dekontextualisiert und reseman-tisiert, so dass sich der Gegenstand selbst – *Die Hamletmaschine* – verändert.⁸ Man kann noch einen Schritt weiter gehen: In der transnationalen Geschichtsschreibung handelt es sich eigentlich nicht nur um Transferprozesse, um neu hervortretende Aspekte des Gegenstands, sondern auch um einen neuen Blickwinkel, um Verände-rungen des Blicks auf Müllers Werk, was Bénédicte Zimmermann und Michael Wer-ner, die den Begriff der *histoire croisée* geprägt haben, folgendermaßen formulieren: „Es geht nicht mehr nur um die Verflechtungen als neues Objekt von Forschung, sondern um die Produktion neuer Erkenntnis aus einer Konstellation heraus, die selbst schon in sich verflochten ist“⁹. Mit der transnationalen Perspektivierung ent-steht also eine andere Theatergeschichte, eine Art Gegengeschichte, welche Nar-rative bisheriger national orientierter Theatergeschichtsschreibungen infrage stellt und – mit dem Fokus auf grenzüberschreitende Aspekte – Dezentrierungen ermög-licht. Im gerade erwähnten Beispiel Heiner Müllers sind nicht nur deutsch-fran-

-
- 6 Vgl. Heeg, Günther/Girshausen, Theo (Hg.): *Theatrogaphie, Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin 2007; Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Text als Klangmaterial: Heiner Müllers Texte in Hei-ner Goebbels' Hörstücken*, Bielefeld 2010.
 - 7 Siehe Baillet, Florence : Matériau Müller – Le tandem Jean-François Peyret–Jean Jourdeuil et la réception de Heiner Müller en France, in : *Revue d'histoire du théâtre* 290 (2021), 53–64.
 - 8 Vgl. Espagne, Michel/Werner, Michael (Hg.) : *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e–XIX^e siècles)*, Paris 1988; Espagne, Michel : La notion de transfert culturel, in : *Transferts culturels* 1 (2013), <https://journals.openedition.org/rsl/219> [22.08.2022].
 - 9 Zimmermann, Bénédicte/Werner, Michael: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), 607–636, 609. Siehe auch Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (Hg.) : *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris 2004.

zösische, sondern auch deutsch-deutsche, deutsch-belgische und deutsch-deutsch-französische Verflechtungen zu berücksichtigen. Zwischen den zu zwei antagonistischen Blöcken gehörenden deutschen Staaten gibt es außerdem Parallelen und Interferenzen, die nationaltheatralische Unterschiede und zugleich eine Einheit des deutschen Theaters als Theater deutscher Sprache aufwiesen. Es wird hierbei die Historizität der Nation sowie deren Konstruktcharakter deutlich, genauso wie der Umstand, dass das deutschsprachige oder das französischsprachige Theater nicht für in sich geschlossene Entitäten, für homogene und statische Einheiten, gehalten werden können, sondern selbst schon hybrid und vielfältig verflochten sind.

Im vorliegenden Beitrag werde ich zuerst auf den Perspektivwechsel eingehen, den das Transnationale in der Theatergeschichtsschreibung auslösen kann, und auf der Grundlage des aktuellen Forschungsstands untersuchen, inwiefern es trotz mehrerer punktueller Studien zu den deutsch-französischen Theaterverflechtungen¹⁰ im Hinblick auf eine deutsch-französische Theatergeschichte noch Nachholbedarf gibt. Dann werde ich anhand konkreter Fallbeispiele beobachten, wie mit der transnationalen Perspektivierung andere Theaterauffassungen in den Vordergrund rücken: Das Theater wird in diesem Zusammenhang als dynamisches und entgrenztes Netzwerk, d. h. als transnationale und transdisziplinäre Konstellation von Personen, Praktiken und Materialitäten, betrachtet, wobei nicht nur die Verstrickungen zwischen nationalen und transnationalen Prozessen, sondern auch der daraus entstehende Blick auf die Theaterkunst zu analysieren sind.

1. Theatergeschichten und Theatergeschichtsschreibung in Frankreich und in Deutschland

Um sich einen Überblick über Theatergeschichten in Frankreich und in Deutschland zu verschaffen, kann zunächst zwischen nationalen Theatergeschichten (wie Theatergeschichten Frankreichs oder Deutschlands) und nichtsituierten Theatergeschichten (oder Weltgeschichten des Theaters) unterschieden werden.¹¹ Was die nationalen Theatergeschichten anbelangt, gilt in Frankreich die zwischen 2008 und

10 Vgl. u. a. Grimberg, Michael: *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694–1799)*, Frankfurt/M. 1995; Colin, Nicole: *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945. Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*, Bielefeld 2011.

11 Christopher Balme macht auf weitere mögliche Unterscheidungen aufmerksam, die ich hier aus Platzgründen nicht berücksichtigen werde: Die Theatergeschichten „reichen von überregionalen Gesamtdarstellungen – Weltgeschichten des Theaters – über Geschichten des europäischen Theaters oder etwa des fernöstlichen Theaters bis hin zu den nationalen Theatergeschichten und schließen auch regionale und städtische Darstellungen sowie die Geschichte einzelner Gebäude bzw. Organisationen ein“. Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2014, 38.

2014 erschienene Reihe *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français*, die in fünf Bänden eine Anthologie sowie eine Geschichte des französischen Theaters vom Mittelalter bis zum Ende des 20. Jh. anbietet, als Standardwerk.¹² Auf deutscher Seite kann die 1993 von Erika Fischer-Lichte veröffentlichte *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* erwähnt werden.¹³ In diesen Standardwerken spielt die nationale Perspektive eine zentrale Rolle. Dies lässt sich unter anderem dadurch erklären, dass die Theaterwissenschaft, die am Anfang der 1920er-Jahre in Deutschland und erst am Ende der 1950er-Jahre in Frankreich als eigenständige universitäre Disziplin entstand, zwar Abstand von der Literaturwissenschaft nehmen wollte, sich aber unter-schwellig immer noch an Modellen einer Literaturgeschichtsschreibung orientierte, die vor allem im 19. Jh. und bis in die zweite Hälfte des 20. Jh. hinein von der Idee der Nation geprägt wurden. Das Konzept und die visuellen Komponenten des Buch-covers der *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français* sehen den sechs Bänden der literarischen Anthologie und Nationalliteraturgeschichte *Lagarde et Michard – Les grands auteurs français du programme – Anthologie et histoire littéraire* sehr ähnlich, die zwischen 1948 und 1962 erschienen und dann immer wieder neu gedruckt wurden. Auffallend ist auch, dass in der *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français* Transferprozessen nur ein einziges kurzes Kapitel gewidmet wird, und zwar am Ende des Bandes zum 20. Jh. unter dem Titel „L'impact des étrangers“, wobei Brechts episches Theater – trotz seiner Bedeutung für die französischen Bühnen – nur am Rande auf wenigen Seiten behandelt wird.¹⁴ In Erika Fischer-Lichtes *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* bleiben auch grenzüberschreitende Verflechtungen und Fragen der Mobilität weitgehend unberücksichtigt, vielleicht auch weil das Interesse der Theaterwissenschaft an den deutschen Universitäten hauptsächlich der Inszenierungsanalyse und der Aufführungsgeschichte als Lokaltheatergeschichte gilt.¹⁵

Neben nationalen Theatergeschichten gibt es auch Weltgeschichten des Theaters, anscheinend nicht-situierte Theatergeschichten, die den Anspruch haben, eine

12 Die Reihe besteht aus den folgenden fünf Bänden : Smith, Darwin/Parussa, Gabriella/Halévy, Olivier (Hg.) : *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du Moyen Age à la Renaissance*, Paris 2014; Biet, Christian (Hg.) : *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris 2009; Frantz, Pierre/Marchand, Sophie (Hg.) : *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris 2009; Laplace-Claverie, Hélène/Ledda, Sylvain/Naugrette, Florence (Hg.) : *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du XIX^e siècle*, Paris 2008; Abirached, Robert (Hg.) : *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du XX^e siècle*, Paris 2011.

13 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Stuttgart 1999².

14 Vgl. Abirached (Hg.) : *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du XX^e siècle*, 576–578.

15 Siehe Szymanski-Düll, Berenika: Transnationale Theatergeschichte(n): Der biographische Ansatz, in: Balme, Christopher/dies. (Hg.) : *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen 2020, 81–97, hier 83.

Gesamtdarstellung der Geschichte des Theaters anzubieten. In Frankreich wäre zum Beispiel André Degaines *Histoire du théâtre dessinée – De la Préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays* aus dem Jahre 1992¹⁶ in diese Kategorie einzuordnen, und in Deutschland Manfred Braunecks fünfbandige Theatergeschichte *Die Welt als Bühne*, die zwischen 1993 und 2007 erschienen ist.¹⁷ Bei näherer Betrachtung erweist sich der Anspruch auf Universalität jedoch als Illusion: In Degaines Standardwerk wird vor allem eine abendländische Geschichte des Theaters erzählt, die den Beginn der Theatergeschichte in der griechischen Antike ansetzt und außereuropäische Theatertraditionen kaum berücksichtigt. Der Fokus des ganzen Buchs liegt auf dem französischen Theater und die Periodisierung beruht auf nationalstaatlichen Kriterien, ohne dass diese Voraussetzungen explizit genannt werden. In Braunecks Theatergeschichte *Die Welt als Bühne*, deren Untertitel *Geschichte des europäischen Theaters* lautet, wird zwar kein Germanozentrismus betrieben und der Pluralität von Theaterformen in den verschiedenen europäischen Ländern wird Rechnung getragen, aber die einzelnen Nationaltheatergeschichten werden nebeneinandergestellt, ohne Rücksicht auf mögliche Mobilitäten und Austauschprozesse zu nehmen, die infolgedessen durch das Raster fallen. Die von Brauneck gewählte Periodisierung stützt sich außerdem auf allgemeine geistesgeschichtliche Kategorien (wie Antike, Renaissance, Romantik, Moderne), die in den Unterkapiteln in landesspezifischen Ausprägungen dargestellt werden.¹⁸ Dennoch stellt sich die Frage, inwieweit solche Periodisierungen den Besonderheiten der Theatergeschichte gerecht werden.

Der Ausdruck „methodologischer Nationalismus“ wurde vom Soziologen Ulrich Beck geprägt, um auf Betrachtungsweisen hinzuweisen, die unreflektiert auf nationalstaatlichen Aspekten beruhen. Vom „methodologischen Nationalismus“ ist die Rede, wenn Nationalstaaten „als abgegrenzte, unabhängige und relativ homogene Einheiten“ betrachtet und unkritisch als Untersuchungseinheiten der Analyse zugrunde gelegt werden.¹⁹ Andere Ansätze sind aber möglich. Seit dem Ende des Kalten Kriegs hat sich nämlich das Verständnis der Nation und der Nationalstaaten im Zusammenhang mit dem neuen Globalisierungsschub und mit der Wahrnehmung einer schrumpfenden Welt gewandelt – ohne dass Nation und Nationalstaat dennoch als überholt betrachtet werden. Ein methodologischer Perspektivwechsel hat

16 Vgl. Degaine, André: *Histoire du théâtre dessinée – De la Préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Saint Genouph 2000.

17 Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne – Geschichte des europäischen Theaters*, 5 Bde, Stuttgart, Weimar 1993–2007.

18 Siehe Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 39.

19 Beck, Ulrich/Grande, Edgar: Jenseits des methodologischen Nationalismus, in: *Soziale Welt* 61/3 (2010), 187–216, hier 189.

hierbei in der Geschichtsschreibung stattgefunden: Es sind vielfältige transnationale Forschungsansätze entstanden, die über den nationalen Rahmen hinausweisen und die Aufmerksamkeit auf Austauschprozesse sowie auf entgrenzte Gegenstände lenken. Transnationale Perspektiven und Geschichtsschreibungen haben neue Forschungsfelder eröffnet, und zwar auch in der Theaterwissenschaft. In der transnationalen Geschichtsschreibung geht es aber keinesfalls um den Anspruch auf einen Gesamtüberblick, auf globale, weltumspannende Gesamtbetrachtungen und – in Bezug auf das Theater – auf eine totalisierende Geschichte des Theaters, sondern vielmehr um den Akzent auf grenzübergreifende Mobilitäten, Verknüpfungen und Verflechtungen, die in nationalen Vorstellungen und Darstellungen nicht (genug) berücksichtigt werden – wobei es sich bei der Betonung des Transnationalen nicht unbedingt darum handelt, die nationale Ebene zu vernachlässigen,²⁰ sondern sie als historisches Konstrukt zu relativieren und als eine Möglichkeit unter anderen zu betrachten. In der transnationalen Geschichtsschreibung fungiert nicht nur die Nation als Referenzpunkt, sondern verschiedene Bezugsgrößen (wie das Lokale oder das Globale) werden herangezogen und miteinander in Verbindung gebracht.

Transnationale Ansätze können auch in der Theatergeschichtsschreibung entwickelt werden. Im 2006 von Jens Ilg und Thomas Bitterlich herausgegebenen Buch *Theatergeschichtsschreibung. Interviews mit Historikern* fällt die Pluralität der Herangehensweisen auf, welche die aktuelle Umbruchssituation der Theatergeschichtsschreibung widerspiegelt und die Erika Fischer-Lichte folgendermaßen beschreibt: „Jede Art von Theatergeschichtsschreibung ist eine bestimmte kulturelle Konstruktion, die im Lichte der Fragestellung, die ich habe, vorgenommen wird.“²¹ Seit dem Anfang des 21. Jh. steigt das Interesse von Theaterwissenschaftler*innen an einer Infragestellung des methodologischen Nationalismus und an transnationalen Prozessen zunehmend. Man denke an die von Christopher Balme gegründete Forschungsgruppe *Global Theatre Histories*, welche die Entwicklung des Theaters als globales Phänomen vor dem Hintergrund der imperialen Expansion, des Kolonialismus und der Modernisierung im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jh. untersucht: Im Fokus stehen hierbei Mobilitäten jenseits nationaler Grenzen, theatrale Handelsrouten, welche die Bewegung von Theaterkünstlern sowie von Theaterproduktionen ermöglichten, und die Dynamik der theatralen Modernisierung in nicht-westlichen Ländern.²²

20 Nationale Grenzen spielen ja immer noch eine Rolle und es sind natürlich auch den Entgrenzungen entgegengesetzte Entwicklungen zu berücksichtigen.

21 Ilg, Jens/Bitterlich, Thomas (Hg.): *Theatergeschichtsschreibung. Interviews mit Historikern*, Marburg 2006, 76.

22 Aus dem zwischen 2010 und 2015 von Christopher Balme geleiteten DFG-Koselleck-Projekt ist das Forschungszentrum „Centre for Global Theatre History“ entstanden: Ludwig-Maximilians-Universität München: *Centre for Global Theatre History*, <https://www.gth.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/about/index.html> [24.09.2022].

Solche Forschungsprojekte zu transnationalen Phänomenen werden zwar heute initiiert, aber das Interesse am Transnationalen ist relativ neu in der Theaterwissenschaft und nicht überall verbreitet, so dass von einer Verspätung der transnationalen Wende in der Theatergeschichtsschreibung die Rede ist. Im 2016 in Frankreich unter der Leitung von Marion Denizot erschienenen Heft der Zeitschrift *Revue d'histoire du théâtre*, das sich unter dem Titel *Les Oublis de l'histoire du théâtre* mit den Lücken der Theatergeschichte befasst, wird die französische Theatergeschichte gegen den Strich gelesen, um vernachlässigte Theaterstücke oder vergessene Persönlichkeiten – vor allem Frauen – in den Vordergrund zu rücken.²³ Dennoch gehen Korpus und theaterhistoriographische Perspektiven trotz des Anspruchs auf Erneuerungen der Theatergeschichtsschreibung nicht über den nationalstaatlichen Rahmen hinaus. Wenn man einen Seitenblick auf die Literaturgeschichtsschreibung wirft, hat zumindest in der französischen Literaturwissenschaft eine Wende stattgefunden, was unter anderem die Debatten zur *littérature-monde* oder Publikationen wie Yves Clavarens Buch *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation* aus dem Jahre 2018 belegen können.²⁴ Es stellt sich infolgedessen die Frage, inwiefern die Verspätung der transnationalen Wende, die sich in der Theaterwissenschaft feststellen lässt, mit theatralischen und theaterwissenschaftlichen Strukturmerkmalen zu tun hat. Im Rahmen einer Theatergeschichte, die bis jetzt hauptsächlich als Inszenierungsgeschichte aufgefasst wird, wird das Lokale sowie das Nationalstaatliche betont: Das Theater wird nicht als zirkulierbar wie ein Buch oder ein Film betrachtet, sondern es ist laut des Theaterwissenschaftlers Hans-Thies Lehmann durch die reale Versammlung von Schauspieler*innen und Zuschauer*innen, durch das „besonders schwere materielle Gewicht seiner Materialien und Mittel“²⁵, an einem Ort verankert. Darüber hinaus bleiben Forschung und Lehre noch überwiegend nationalstaatlich organisiert, so dass nach Berenika Szymanski-Düll „die meisten Archive nach einem nationalstaatlich oder lokalstädtisch organisierten Prinzip strukturiert sind, weswegen mobile Akteure (Migranten) selten umfassend erfasst werden“²⁶.

Daraus ist dennoch keineswegs der Schluss zu ziehen, dass eine transnationale Theatergeschichte eine ‚bessere‘ Theatergeschichte wäre, die eine nationale Perspektive schlicht ersetzen oder leugnen würde: Es geht vielmehr darum, den nationalstaatlichen Ansatz zu perspektivieren und einen anderen Blick auf die Theatergeschichte zu werfen, um vernachlässigte Aspekte und unbekannte Akteure und Akteurinnen ins Licht zu rücken.

23 Vgl. Denizot, Marion (Hg.): *Les Oublis de l'histoire du théâtre. Revue d'histoire du théâtre* 270 (2016).

24 Vgl. Clavaron, Yves: *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris 2018.

25 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Berlin 1999, 12.

26 Szymanski-Düll: *Transnationale Theatergeschichte(n): Der biographische Ansatz*, 82.

2. Die transnationale Perspektive: Eine neue Auffassung des Theaters?

Um ein konkretes Beispiel zu benennen, gehe ich von der Lücke aus, die ich im ersten Teil des vorliegenden Beitrags hervorgehoben habe: Der Bedeutung Bertolt Brechts für die Geschichte des französischen Theaters wird in Standardwerken wie *L'avant-scène théâtre – Le théâtre français* nicht genügend Rechnung getragen. Ende Juni und Anfang Juli 1954 wurde nämlich das Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* beim Gastspiel des Berliner Ensemble anlässlich des ersten Internationalen Festivals der dramatischen Kunst (*Festival international d'art dramatique*) am Théâtre Sarah Bernhardt in Paris aufgeführt, was das Interesse am deutschsprachigen Theater weckte: Die Aufführungen des Berliner Ensemble in Frankreich lösten einen Schock und sogar die sogenannte ‚Brechtomanie‘ aus, die mehrere Jahrzehnte lang anhielt und bis ins 21. Jh. hinein Austauschprozesse zwischen Theatern in Deutschland und in Frankreich stimulierte. Obwohl die Pariser Aufführungen der *Mutter Courage* im Jahre 1954 auf Deutsch stattfanden und zuerst nicht sehr gut besucht waren, war die Aufnahme schließlich triumphal:²⁷ Bertolt Brecht erhielt den ersten Preis für das beste Stück und Erich Engel für die beste Inszenierung. Ein Jahr danach – vom 20. bis 24. Juni 1955 – waren die Aufführungen vom *Kaukasischen Kreidekreis* beim 2. *Festival international d'art dramatique* auch ein voller Erfolg. Zu betonen ist die Rolle dieses *Festival international d'art dramatique*, das 1957 zum Théâtre des Nations wurde: Das Festival sowie andere in den 1950er-Jahren organisierte Festivals trugen wesentlich zur Internationalisierung des Theaters in der Nachkriegszeit bei. Laut dem Theaterkritiker Günther Rühle entstand damals „zum ersten Mal die Vision eines europäischen Theaters. Jenseits der nationalen Kulturen halfen die Theater, einen europäischen Kulturbegriff zu bilden und anschaulich zu machen“²⁸. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in den Theatern versucht, an eine internationale Moderne anzuschließen, und die 1950er-Jahre zeugen vom Willen mancher Theatermacher*innen, trotz des Kalten Krieges über den nationalen Rahmen hinaus zu denken.²⁹

27 Vgl. Hüfner, Agnes: *Brecht in Frankreich 1930–1963 – Verbreitung, Aufnahme, Wirkung*, Stuttgart 1968, 37. Zur Rezeption Brechts in Frankreich vgl. auch Mortier, Daniel: *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou la réception de Brecht en France (1945–1956)*, Genève 1986.

28 Rühle, Günther: *Theater in Deutschland 1945–1966 – Seine Ereignisse – seine Menschen*, Frankfurt/M. 2014, 826.

29 Aus einer transnationalen Perspektive kann Altbekanntes für neue Interpretationen eröffnet werden: Entgegen der Darstellung der 1950er-Jahre als restaurativer Phase und entgegen der Vorstellung einer nur vom Binarismus des Kalten Kriegs dominierten Welt können die Rolle damaliger deutsch-deutsch-französischer Netzwerke im Theaterbereich sowie die Welthalftigkeit damaliger Stücke und Inszenierungen wieder entdeckt werden. Vgl. Schmidt, Wolf Gerhard: *Zwischen Antimoderne und Postmoderne – Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*, Stuttgart, Weimar 2009. W. G. Schmidt plädiert für eine

Genau darum geht es in der transnationalen Geschichtsschreibung: Es wird den Zirkulationen, den Austauschprozessen und denjenigen, die diese ermöglichen, d. h. den „Kulturmittlern“³⁰ sowie deren Netzwerken, Aufmerksamkeit geschenkt, und zwar auch jenseits staatlicher Einrichtungen oder offizieller Kulturpolitiken. Im Falle der Rezeption Brechts in Frankreich handelt es sich in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre vor allem um ein Künstler*innen- und Intellektuellennetzwerk um die linksgesinnte Zeitschrift *Théâtre populaire*. Mitglieder der Redaktion dieser Zeitschrift waren unter anderem Intellektuelle wie der Theaterkritiker und Übersetzer Bernard Dort und der Literaturkritiker und -theoretiker Roland Barthes, der von der Inszenierung des Stücks *Mutter Courage* beim *Festival international d'art dramatique* völlig begeistert war. Er sprach von einem hinreißenden Schauspiel („éblouissement“) und von einer Brechtschen Revolution („révolution brechtienne“).³¹ Robert Voisin, der 1953 die Zeitschrift *Théâtre populaire* gründete und Leiter des kleinen Verlags L'Arche war, spielte für den Erfolg Brechts in Frankreich eine wichtige Rolle, auch wenn er paradoxerweise kein besonderes Interesse am Theater hegte. Er stand aber am Anfang der 1950er-Jahre über Freunde mit dem Leiter des Théâtre National Populaire (TNP), Jean Vilar, in Verbindung und beschloss, in seinem Verlag in kleinen Büchlein Stücke und Fotos der TNP-Inszenierungen zu publizieren. Im Jahre 1951 wurde in dieser Reihe Brechts Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* veröffentlicht, so dass Robert Voisin schon damals Kontakte mit Bertolt Brecht knüpfte. Er machte Brecht sogar den Vorschlag, sein gesamtes dramatisches Werk zu verlegen und erhielt die Rechte zur Veröffentlichung der Stücke, die in den 1950er- und in den 1960er-Jahren im Verlag L'Arche erschienen.³² Robert Voisin traf zudem zu Beginn der 1950er-Jahre Peter Suhrkamp, der der Hauptverleger Brechts war, zu einem Dialog- und Arbeitspartner Voisins wurde und ihm wichtige Ratschläge gab, so dass sich auch im Verlagswesen Verflechtungen und Transferprozesse vollzogen. Unter dem Einfluss Peter Suhrkamps übernahm er

kritische Revision der Thesen zu den 1950er-Jahren (genauer gesagt zum Jahrzehnt zwischen 1954 und 1964).

- 30 Vgl. Marmetschke, Katja: Was ist ein Mittler? Überlegungen zu den Konstituierungs- und Wirkungsbedingungen deutsch-französischer Verständigungsakteure, in: Grunewald, Michel [u. a.] (Hg.): *France-Allemagne au XX^e siècle – La production de savoir sur l'autre. Questions méthodologiques et épistémologiques*, Bd. 1, Bern 2011, 183–199; Colin, Nicole/Umlauf, Joachim (Hg.): *Im Schatten der Versöhnung. Deutsch-französische Kulturmittler im Kontext der europäischen Integration*, Göttingen 2018.
- 31 In seiner Dissertation hat Marco Consolini die Geschichte der Zeitschrift *Théâtre populaire* sowie deren Netzwerk in Frankreich rekonstruiert – wobei er sich vor allem auf das französische Feld beschränkt. Siehe Consolini, Marco: *Théâtre populaire 1953–1964. Histoire d'une revue engagée*, Paris 2000.
- 32 Vgl. Colin, Nicole: Robert Voisin et les enjeux de la réception de Bertolt Brecht, in: Baillet, Florence/Colin, Nicole (Hg.): *L'Arche Editeur – Le théâtre à une échelle transnationale*, Aix-en-Provence, 2021, 45–67.

das deutsche Modell des Theaterverlags,³³ nach dem der oder die Theaterverleger*in sich nicht nur – wie in Frankreich – um die Autoren- und Autorinnenrechte kümmert, sondern auch die Aufführungsrechte verwaltet und die Funktion eines bzw. einer Theateragenten bzw. -agentin übernimmt: In dieser Hinsicht bildete und bildet der Theaterverlag L'Arche immer noch eine Ausnahme in Frankreich. Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass die transnationalen Netzwerke sowie all die damit einhergehenden Verknüpfungs- und Vernetzungs-Prozesse auf einer Mikroebene aufzudecken sind: Es soll sowohl dem Zufall als auch der Entscheidungsfähigkeit der Akteure und Akteurinnen (ihrer *agency*) ein Platz eingeräumt werden. Auffallend ist, wie Robert Voisin, der ursprünglich kein Theaterliebhaber war und nicht wirklich Deutsch konnte, zufällig in Kontakt mit Jean Vilar sowie mit Bertolt Brecht trat und schließlich einen wichtigen Beitrag zur deutsch-französischen Theatergeschichte leistete, auch wenn er kein idealtypischer deutsch-französischer Theatermittler war – oder zumindest idealtypischen Vorstellungen davon gar nicht entsprach.³⁴

Wenn im Rahmen einer transnationalen Theatergeschichte Zirkulationen, Vernetzungsprozesse und Mittler*innen berücksichtigt werden, dann verändert sich der Untersuchungsgegenstand Theater: Im Gegensatz zu einer Theatergeschichte, die sich lange als Inszenierungsgeschichte verstanden und auf die Regiekunst sowie auf berühmte Theaterregisseur*innen fokussiert hat, können andere Aspekte der Theatertätigkeit und andere Personen in den Vordergrund rücken. Bertolt Brechts Erfolg in Frankreich ab der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre lässt sich in der Tat nicht nur durch eine Inszenierungsgeschichte erklären: Die ersten Inszenierungen seiner Stücke in Frankreich fanden vor dem Zweiten Weltkrieg statt und waren keine Erfolge. Im Hinblick auf die Erstaufführung der *Dreigroschenoper* unter der Regie Gaston Batys am 13. Oktober 1930 am Théâtre Montparnasse schrieb Agnes Hüfner, dass es

zu einem der größten Misserfolge [der] Karriere [Gaston Batys] wurde und dass dadurch die kaum begonnene Rezeption abrupt beendet schien. [...] In den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg und in der Zeit unmittelbar danach sind zwar mehrere Stücke Brechts aufgeführt, einzelne auch übersetzt worden, jedoch kaum an die breite Öffentlichkeit gedrungen.³⁵

In einer transnationalen Theatergeschichte wird der Akzent von der Analyse der Theaterinszenierung als ‚Endprodukt‘ auf die Untersuchung von Vernetzungs-

33 Vgl. Tommek, Heribert: Transformierte „Suhrkamp-Kultur“? Zur strukturellen Veränderung des Theaterfeldes am Beispiel der Vermittlung Falk Richters nach Frankreich durch L'Arche Editeur, in: Baillet/Colin (Hg.): *L'Arche Editeur*, 165–174.

34 Vgl. Colin, Nicole/Farges, Patrick/Taubert, Fritz (Hg.): *Annäherung durch Konflikt. Mittler und Vermittlung*, Heidelberg 2017.

35 Hüfner: *Brecht in Frankreich 1930–1963*, 1.

prozessen, Mittler*innen und mobilen Akteuren und Akteurinnen verschoben: Zu den zu untersuchenden Netzwerken gehören nicht nur Theaterkünstler*innen im strengen Sinne des Wortes, sondern auch Übersetzer*innen, Verleger*innen oder Theateragenten und -agentinnen, usw. Der Untersuchungsgegenstand Theater lässt sich nicht auf ein abgeschlossenes Kunstwerk begrenzen, sondern wird vielmehr als Verknüpfungs- und Vernetzungsprozess betrachtet, der unter anderem die Tätigkeit des Übersetzens und des Verlegens miteinbezieht. Damit rückt die kollektive Dimension der Theaterarbeit sowie deren Prozesscharakter in den Vordergrund.

Wenn im Rahmen der transnationalen Theatergeschichtsschreibung nicht mehr nur die Inszenierung im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht, fungiert außerdem der historische Kontext nicht nur als bloßer Hintergrund. Was die Rezeption Brechts in Frankreich anbelangt, kann der Umstand betont werden, dass gleich vor dem ersten Gastspiel des Berliner Ensemble Ende Juni 1954 in Paris die französische Niederlage am 7. Mai 1954 in Dien-Bien-Phu stattgefunden hatte, die den Anfang vom Ende der französischen Kolonialherrschaft in Vietnam markierte. Ein paar Monate später – am 1. November 1954 – begann in Algerien die schon im März gegründete nationale Befreiungsfront (Front de libération nationale) den bewaffneten Kampf gegen die französischen Truppen: Es kam zum Ausbruch des Algerienkriegs, der bis 1962 dauerte und von der Redaktion der Zeitschrift *Théâtre populaire* aufmerksam verfolgt wurde, die gegen den Kolonialismus Stellung bezog.³⁶ Es geht also hier nicht nur um den Kontext oder um den Hintergrund der Pariser Aufführungen von Brechts Stücken, sondern um das oben beschriebene Netzwerk aus Künstler*innen und Intellektuellen, so dass im Rahmen einer transnationalen Theatergeschichte und einer Entgrenzung des Forschungsgegenstands Theater Verbindungslinien auf der Mikroebene gezogen werden können: Angesichts der damaligen politischen Situation und der Kriege in den Kolonien sehnten sich Roland Barthes und die Redaktion der Zeitschrift *Théâtre populaire* nach einem politischen Theater, das es zu Beginn der 1950er-Jahre in Frankreich nicht gab und das anhand des Theaters Brechts Gestalt annehmen konnte. Ein Schriftsteller wie Arthur Adamov, der Brechts Theater bei den Pariser Gastspielen des Berliner Ensembles entdeckte und im Bezug darauf von einer ‚Verwandlung‘ („métamorphose“) sprach, wurde auch vom Algerienkrieg dazu getrieben, sein dramatisches Schreiben zu erneuern. Er wandte sich vom sogenannten Theater des Absurden ab und nahm Brechts Auffassung eines politischen Theaters wieder auf, um sich mit den damaligen politischen und sozialen Gegebenheiten und mit der Kolonialfrage auseinanderzusetzen.

36 Roland Barthes übte Kritik am kolonialen Diskurs. Siehe Stafford, Andy: Roland Barthes, journaliste de gauche. *Les Lettres nouvelles et Théâtre Populaire*, 1953–1956, in: *Revue Roland Barthes* 3 (2017), http://www.roland-barthes.org/article_stafford.htm [24.09.2022].

Im Rahmen einer transnationalen Theatergeschichtsschreibung wird also kein Anspruch auf Totalität erhoben, sondern es handelt sich vielmehr um mikrologische Untersuchungen von Vernetzungen und von Akteuren bzw. Akteurinnen, die ansonsten nicht wahrgenommen werden, weil diese jenseits der offiziellen Politik bzw. nationaler Institutionen miteinander in Beziehung treten. Deshalb bietet eine solche transnationale Perspektive keine kontinuierliche Geschichte und kann nicht von konkreten Fallstudien losgelöst werden. Laut Margrit Pernau soll „das Offene und das Fragmentarische kultureller Phänomene nicht durch die Struktur wissenschaftlichen Argumentierens in eine größere Kohärenz [gezwungen werden] als ihnen ursprünglich eigen ist“³⁷. Im Hinblick auf eine transnationale Geschichtsschreibung plädieren Michael Werner und Bénédicte Zimmermann sogar für eine kollektive Forschungsarbeit, damit verschiedene Perspektiven sich kreuzen können.³⁸ Die transnationale Geschichte ist darüber hinaus meistens eine asymmetrische Geschichte. Bei den deutsch-deutsch-französischen Theatertransfers kann auf den Kontrast zwischen der ‚Brechtomanie‘ am Anfang der 1960er-Jahre in Frankreich und der nicht so erfolgreichen Rezeption Brechts in der Bundesrepublik gleich nach dem Mauerbau hingewiesen werden.

Angesichts solcher Brüche und Lücken stellt sich die Frage, inwiefern eine transnationale Theatergeschichte produktiv ist. Die Nationalgeschichte wird eigentlich nicht durch eine transnationale Geschichte ersetzt, sondern deren Linearität und übliche Hierarchien werden durch die transnationale Perspektive infrage gestellt. Es wird auf Konstellationen von Personen und Werken eingegangen, die im Rahmen einer Nationaltheatergeschichte eher marginalisiert worden sind: Zu den Übersetzer*innen und Theaterschaffenden, die zur Rezeption Brechts in Frankreich einen wesentlichen Beitrag leisteten, gehörten zum Beispiel das Ehepaar Geneviève und Jean-Marie Serreau, die meines Erachtens mehr ins Licht zu rücken sind als es in den bisherigen Theatergeschichten der Fall ist. Geneviève Serreau übersetzte nämlich mehrere Stücke Brechts vom Deutschen ins Französische, die im Verlag L’Arche veröffentlicht wurden: Sie war es auch, die schon im Jahre 1949 *Mutter Courage* sowie *Die Ausnahme und die Regel* mit Benno Besson übersetzte, der damals – seit 1949 – dem Berliner Ensemble angehörte. Ihr Mann Jean-Marie Serreau inszenierte seinerseits am Ende der 1940er-Jahre an verschiedenen Pariser Bühnen mehrere Stücke Brechts – unter anderem *Die Ausnahme und die Regel* –, woran sich eine Tournee durch Deutschland anschloss.³⁹ Aus einer transnationalen Perspektive erscheinen

37 Pernau: *Transnationale Geschichte*, 39.

38 Vgl. Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: *Penser l’histoire croisée: entre empirie et réflexivité*, in: *Annales – Histoire, Sciences sociales* 58/1 (2003), 7–36.

39 1952 wurde auch *Mann ist Mann* von Jean-Marie Serreau erstaufgeführt, wobei das Stück auch von Geneviève Serreau und Benno Besson übersetzt worden war. Siehe Hüfner: *Brecht in Frankreich 1930–1963*, 15 und 28.

also Geneviève und Jean-Marie Serreau als Mittler*innen, deren Netzwerken und Zirkulationen zwischen den Ländern mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte.

Und es können hierbei andere Aspekte der deutsch-französischen Theatertransfers ins Licht rücken, die in den bisherigen Theatergeschichten kaum oder nur am Rande erwähnt worden sind, wie die Uraufführung sowie die Aufführungen von Aimé Césaires Stück *La Tragédie du Roi Christophe* im Jahre 1964 in Salzburg, in Wien und in Berlin. Der afrokaribisch-französische Schriftsteller Aimé Césaire wurde zuerst im deutschsprachigen Raum bekannt: Der Übersetzer Janheinz Jahn hatte sich schon in den 1950er-Jahren für die Vermittlung der Werke Césaires nach Deutschland eingesetzt.⁴⁰ Da Serreau in Frankreich für die Inszenierung der *Tragédie du Roi Christophe* keine Unterstützung fand, ging er ins Ausland: Césaires Stück wurde also im Jahre 1964 in Salzburg, in Wien und in Berlin unter der Regie Jean-Marie Serreaus und in französischer Sprache uraufgeführt. Dem – deutschsprachigen – Publikum wurde eine auf Deutsch redigierte Zusammenfassung zur Verfügung gestellt, und ein*e Off-Sprecher*in sollte das Geschehen auf der Bühne kommentieren, um dessen Verständnis zu erleichtern, wobei der Akzent auf das szenische Spiel gelegt wurde, zu dem afrokaribische Tänze und Musik gehörten. Jean-Marie Serreau arbeitete nämlich mit schwarzen Schauspieler*innen aus Haiti, unter anderem mit der Vodoo-Priesterin Mathilda Beauvoir, und vertrat eine dezentrierte und nicht-eurozentrische Auffassung des Theaters, die durch Pluralität, Polyphonie und Choralität einen neuen Weltbezug bzw. Publikumsbezug herstellen sollte. Laut Serreau hatte sich das geistige Umfeld gewandelt bzw. um die globale Perspektive erweitert, und das Theater sollte sich an die neuen Zuschauer*innen anpassen.⁴¹ Die Aufführungen in Salzburg, Wien und Berlin waren ein Erfolg, und in ihrer Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 10. August 1964 schrieb die Theaterkritikerin Hilde Spiel: „Zum ersten Mal sah man in Salzburg echtes modernes Welttheater.“⁴² Im Falle Césaires fungierte das Ausland als Freiraum, der eine Distanznahme von der französischen Kolonialfrage ermöglichte. In den französischen Publikationen

40 Siehe dazu: Ruhe, Ernstpeter: *Une œuvre mobile – Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950–2015)*, Würzburg 2015, 35–37.

41 Vgl. Serreau, Jean-Marie : Turelure et Pitchum, in : *Cahiers Renaud-Barrault* 25 (1958), 88–89, hier 89.

42 Spiel, Hilde: Dramatische Hilfe aus Martinique. Zur ersten Premiere des Europa-Studios Salzburg, 'Die Tragödie des Königs Christoph', in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.08.1964, zitiert nach Ruhe: *Une œuvre mobile*, 189. Ernstpeter Ruhe machte auch in seiner Studie deutlich, wie beim Publizieren im Verlag Seuil Afrikanismen aus Césaires Texten entfernt wurden. Césaires Arbeit mit seinem deutschen Übersetzer Janheinz Jahn führte ihn aber später dazu, seine Texte zu überarbeiten und jene Afrikanismen wiedereinzusetzen. Kulturelle Zirkulationen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Frankreich trugen in dieser Hinsicht dazu bei, das koloniale Unbewusste an den Tag zu legen. Vgl. Ruhe : *Une œuvre mobile*, 81.

zu Césaire oder zu Serreau wird auf die ersten Aufführungen der Stücke Césaires, die im deutschsprachigen Raum stattfanden, nicht oder kaum hingewiesen. Dagegen kann eine transnationale Perspektive solche Zirkulationen in den Blick nehmen, die in Nationalgeschichten übersehen oder an den Rand gedrängt werden.

Der Kreis schließt sich: Da zu Beginn des vorliegenden Beitrags von der Rezeption des Werks Heiner Müllers in Frankreich die Rede war, möchte ich den Umstand erwähnen, dass Aimé Césaire einen Einfluss auf Heiner Müller ausübte.⁴³ Césaires Spuren sind ganz besonders in Müllers Stück *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* aus dem Jahre 1979 zu finden, welches das Scheitern des Exportierens des europäischen Revolutionsmodells auf die Kolonie Jamaika zur Zeit der Französischen Revolution darstellt. *Der Auftrag* wurde 1981 von Jean Jourdeuil und Heinz Schwarzingen ins Französische übersetzt⁴⁴ und ist eines der in Frankreich am häufigsten inszenierten Stücke Heiner Müllers, das „seine markanteste Inszenierung“ in Frankreich im Wendejahr 1989 bei der Zweihundertjahrfeier der Französischen Revolution erlebte.⁴⁵ Wie im vorliegenden Beitrag gezeigt wurde, wird ein Theaterstück – oder eine Theaterinszenierung – anhand einer transnationalen Perspektive nicht als abgeschlossenes Kunstwerk, sondern als entgrenztes Netzwerk aufgefasst, so dass die vielschichtigen deutsch-französischen Theatertransfers beleuchtet werden können, die sich in *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* ablagern und jede nationalgeschichtliche Sichtweise dezentrieren. Das Theater wäre sogar für einen Schlüsselort des Transnationalen zu halten: Als Kunst ist es an der Herstellung von Welten beteiligt, es gestaltet die üblichen Zeiträume neu, es lässt neue Wahrnehmungsweisen und neue Raumbezüge entstehen. In Bezug auf Theorien des Transnationalen, die sich vor allem für politische, wirtschaftliche oder gesellschaftliche Dimensionen interessieren, wäre also die Bedeutung kultureller und ästhetischer Fragestellungen für die transnationale Geschichtsschreibung hervorzuheben.

43 Vgl. Ruhe : *Une œuvre mobile*, 228–234. Aimé Césaires Werk wurde mit einer gewissen Verspätung in der DDR rezipiert, da Césaire 1956 aus der französischen kommunistischen Partei (PCF) ausgetreten war. Heiner Müller, der kein Französisch konnte, stützte sich auf schon vorhandene Übersetzungen (von Monika Kind und Waltraud Schulze), um eine eigene Übersetzung des Stücks *Une saison au Congo* anzufertigen. Müller, Heiner: Aimé Césaire. Saison im Kongo, in: ders.: *Die Stücke 5: Die Übersetzungen, Werke 7*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M. 2004, 167–247.

44 Vgl. Müller, Heiner: *La Mission suivi de Prométhée – Quartett – Vie de Gundling*, übers. v. Jean Jourdeuil und Heinz Schwarzingen, Paris 1982.

45 Bonnaud, Irène: Frankreich, übers. v. Hans-Thies Lehmann, in: Lehmann, Hans-Thies/Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2003, 367–373, hier 367.

Literaturverzeichnis

- Abirached, Robert (Hg.): *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du XX^e siècle*, Paris 2011.
- Baillet, Florence: Matériau Müller – Le tandem Jean-François Peyret–Jean Jourdheuil et la réception de Heiner Müller en France, in: *Revue d'histoire du théâtre* 290 (2021), 53–64.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2014.
- Beck, Ulrich/Grande, Edgar: Jenseits des methodologischen Nationalismus, in: *Soziale Welt* 61/3 (2010), 187–216.
- Biet, Christian (Hg.): *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris 2009.
- Bonnaud, Irène: Frankreich, übers. v. Hans-Thies Lehmann, in: Lehmann, Hans-Thies/Primavesi, Patrick (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2003, 367–373.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne – Geschichte des europäischen Theaters*, 5 Bde, Stuttgart, Weimar 1993–2007.
- Clavaron, Yves: *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris 2018.
- Colin, Nicole: *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945. Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*, Bielefeld 2011.
- Colin, Nicole/Farges, Patrick/Taubert, Fritz (Hg.): *Annäherung durch Konflikt. Mittler und Vermittlung*, Heidelberg 2017.
- Colin, Nicole/Umlauf, Joachim (Hg.): *Im Schatten der Versöhnung. Deutsch-französische Kulturmittler im Kontext der europäischen Integration*, Göttingen 2018.
- Colin, Nicole: Robert Voisin et les enjeux de la réception de Bertolt Brecht, in: Baillet, Florence/Colin, Nicole (Hg.): *L'Arche Editeur – Le théâtre à une échelle transnationale*, Aix-en-Provence 2021, 45–67.
- Consolini, Marco: *Théâtre populaire 1953–1964. Histoire d'une revue engagée*, Paris 2000.
- Degaine, André: *Histoire du théâtre dessinée – De la Préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Saint Genouph 2000.
- Denizot, Marion (Hg.): *Les Oublis de l'histoire du théâtre. Revue d'histoire du théâtre* 270 (2016).
- Espagne, Michel/Werner, Michael (Hg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e–XIX^e siècles)*, Paris 1988.
- Espagne, Michel: La notion de transfert culturel, in: *Transferts culturels* 1 (2013), <https://journals.openedition.org/rsl/219> [22.08.2022].
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Stuttgart 1999².
- Frantz, Pierre/Marchand, Sophie (Hg.): *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris 2009.
- Gerhard Schmidt, Wolf: *Zwischen Antimoderne und Postmoderne – Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*, Stuttgart, Weimar 2009.

- Grimberg, Michel: *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694–1799)*, Frankfurt/M. 1995.
- Heeg, Günther/Girshausen, Theo (Hg.): *Theatrographie, Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin 2007.
- Hüfner, Agnes: *Brecht in Frankreich 1930–1963 – Verbreitung, Aufnahme, Wirkung*, Stuttgart 1968.
- Ilg, Jens/Bitterlich, Thomas (Hg.): *Theatergeschichtsschreibung. Interviews mit Historikern*, Marburg 2006.
- Laplace-Clavierie, Hélène/Ledda, Sylvain/Naugrette, Florence (Hg.): *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du XIX^e siècle*, Paris 2008.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Berlin 1999.
- Ludwig-Maximilians-Universität München: *Centre for Global Theatre History*, <https://www.gth.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/about/index.html> [24.09.2022].
- Marmetschke, Katja: Was ist ein Mittler? Überlegungen zu den Konstituierungs- und Wirkungsbedingungen deutsch-französischer Verständigungsakteure, in: Grunewald, Michael [u. a.] (Hg.): *France–Allemagne au XX^e siècle – La production de savoir sur l'autre. Questions méthodologiques et épistémologiques*, Bd. 1, Bern 2011, 183–199.
- Mortier, Daniel: *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou la réception de Brecht en France (1945–1956)*, Genève 1986.
- Müller, Heiner: Aimé Césaire. Saison im Kongo, in: ders.: *Die Stücke 5: Die Übersetzungen*, Werke 7, hg v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M. 2004, 167–247.
- Müller, Heiner: *La Mission suivi de Prométhée – Quartett – Vie de Gundling*, übers. v. Jean Jourdeuil und Heinz Schwarzinger, Paris 1982.
- Pasic, Patricia: *Die Geschichte Heiner Müllers im französischen Theaterfeld. Position und Rezeption*, Würzburg 2019.
- Pernau, Margit: *Transnationale Geschichte*, Göttingen 2011.
- Ruhe, Ernstpeter: *Une œuvre mobile – Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950–2015)*, Würzburg 2015.
- Rühle, Günther: *Theater in Deutschland 1945–1966 – Seine Ereignisse – seine Menschen*, Frankfurt/M. 2014.
- Serreau, Jean-Marie: Turelure et Pitchum, in: *Cahiers Renaud-Barrault* 25 (1958), 88–89.
- Smith, Darwin/Parussa, Gabriella/Halévy, Olivier (Hg.): *Anthologie de l'avant-scène théâtre – Le théâtre français du Moyen Age à la Renaissance*, Paris 2014.
- Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Text als Klangmaterial: Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken*, Bielefeld 2010.
- Spiel, Hilde: Dramatische Hilfe aus Martinique. Zur ersten Premiere des Europa-Studios Salzburg ‚Die Tragödie des Königs Christoph‘, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.08.1964.

- Stafford, Andy: Roland Barthes, journaliste de gauche. *Les Lettres nouvelles et Théâtre Populaire*, 1953–1956, in: *Revue Roland Barthes* 3 (2017), http://www.roland-barthes.org/article_stafford.htm [24.09.2022].
- Szymanski-Düll, Berenika: Transnationale Theatergeschichte(n): Der biographische Ansatz, in: Balme, Christopher/Szymanski-Düll, Berenika (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen 2020, 81–97.
- Tommek, Heribert: Transformierte „Suhrkamp-Kultur“? Zur strukturellen Veränderung des Theaterfeldes am Beispiel der Vermittlung Falk Richters nach Frankreich durch L’Arche Editeur, in: Baillet/Colin (Hg.): *L’Arche Editeur*, 165–174.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: Penser l’histoire croisée: entre empirie et réflexivité, in: *Annales – Histoire, Sciences sociales* 58/1 (2003), 7–36.
- Zimmermann, Bénédicte/Werner, Michael: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), 607–636.