

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN  
BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER

SYMPOSION

DER WERT DES STUDIUMS  
DER THEATERWISSENSCHAFT  
FÜR DIE THEATERPRAXIS

1989

REFERATE UND DISKUSSIONEN

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins    Band IV.1



# **Symposion**

## **Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis**

am 20./21. März 1989 in Köln

### **Referate und Diskussionen**

Veranstalter:

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN  
BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER

mit Unterstützung  
des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band IV.1  
Köln 1989

Herausgeber:  
Deutscher Bühnenverein – Bundesverband deutscher Theater  
Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band IV.1.  
Redaktion: Knut Lennartz  
© die Autoren  
Deutscher Bühnenverein  
Satz und Druck: Druckerei Linder, Köln

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>Seite</b>
Begrüßung	5
<i>Dr. Fritz Schaumann</i> Staatssekretär beim Bundesminister für Bildung und Wissenschaft	
<i>Dr. Günter Struve</i> Fernsehdirektor des Westdeutschen Rundfunks	9
<i>Professor August Everding</i> Generalintendant der Bayerischen Staatstheater München	13
<b>Das Theater ist theoriefeindlich – die Theaterwissenschaft ist praxisfremd</b>	15
Ein Streitgespräch zwischen Theaterwissenschaftlern und Theaterpraktikern	
<b>Referate und Diskussionen</b>	
<i>Elmar Buck</i> Forschung, Lehre und Ausbildung – Köln: Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft	39
<i>Arno Paul</i> Strukturprobleme der Theaterwissenschaft – aus der Sicht eines Stallknechts	45
<b>Diskussion I</b>	51
<i>Wolfgang Creisenegger</i> Das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien	57
<b>Diskussion II</b>	61
<i>Joachim Fiebach</i> Theaterwissenschaft und Kunstpraxis	69

*Rolf Rohmer*

Das Studium der Theaterwissenschaft an der Theater-  
hochschule „Hans Otto“ Leipzig 75

**Diskussion III** 85

*Günter Ahrends*

Theaterwissenschaft in Bochum:  
Organisationsform und Konzeption 87

**Diskussion IV** 93

*Jens Ponath*

Studienmotive und erste Studienerfahrungen 97

*Matthias Müller*

Theaterwissenschaft –  
Studienprobleme aus studentischer Sicht 103

**Diskussion V** 109

*Günther Erken*

Erfahrungen mit der Theaterwissenschaft im Beruf 119

*Rolf P. Parchwitz*

Zwischen Wissenschaft und Praxis 127

*Lenz Prütting*

Das unterstellte Hamlet-Syndrom – Erfahrungen mit  
theaterwissenschaftlicher Vergangenheit 135

**Diskussion VI** 149

*Hans J. Weitz*

Max Herrmanns theaterwissenschaftliches Institut in Berlin 151

**Schlussdiskussion** 155

**Teilnehmerliste** 159

## BEGRÜSSUNG

*Dr. Fritz Schaumann*

*Staatssekretär beim Bundesminister für Bildung und Wissenschaft*

Sehr geehrte Damen und Herren,

mit Ihrem heutigen Symposion unter der Themenstellung „Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis“ setzen Sie fort, was der Deutsche Bühnenverein schon 1985 mit dem erfolgreichen Symposion zur Schauspielerausbildung begonnen hatte. Dem öffentlichen Dialog der Vertreter der Theater und der Schauspielschulen folgt heute der mit den Vertretern der Theaterwissenschaft.

Die Frage, wie man eine angemessene, berufliche Vorbereitung für das Theater erreicht, ist schwer zu beantworten. Was bedeutet dieses Berufsfeld für die Theaterwissenschaft, für ihre konzeptionelle und ihre praktische Orientierung?

Wenngleich die Fragen auch heute wahrscheinlich am Ende unserer Gesprächsrunde nicht gänzlich beantwortet werden dürften, hat der Deutsche Bühnenverein einen Verdienst daran, solche Symposien überhaupt zu veranstalten.

Ich darf Sie, insbesondere die Gäste aus der DDR und Österreich, zu diesem Symposion von Herrn Bundesminister Möllemann sehr herzlich grüßen.

Mit der Tatsache, daß alle Direktoren und Vorstände der deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Institute in Köln versammelt sind, ist eine produktive Basis für das heutige Symposion gegeben.

Wir erwarten uns ein Stück weitere Aufklärung in dem Verhältnis Theaterwissenschaft—Theaterpraxis. Für das Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft, das sich Gedanken über vernünftige Steuerungsmöglichkeiten für Bildungsentscheidungen machen muß, aber auch für Studierende und Interessierte ist eine solche Aufklärung sicher hilfreich.

Wir stehen heute neben der prinzipiellen Frage nach den inhaltlichen Orientierungen, die wir für ein bestimmtes Berufsfeld sinnvollerweise geben müssen, vor der zusätzlichen Frage, wieviel Ausbildungszeit vernünftigerweise nötig ist, um in diesem Berufsfeld tätig werden zu können.

Es ist bedrückend, wie lange sich gerade Studierende der Geisteswissenschaften an der Hochschule aufhalten. Nun werden Sie mit Recht darauf hinweisen, daß es dafür inhaltliche und auch sonstige Gründe gibt, die schwerwiegen. Gleichwohl, wir werden in nicht allzu ferner Zukunft eine Situation haben, wo das Berufseintrittsalter unserer jungen Frauen und Männer mit jetzt über 28 Jahren als eindeutig zu hoch zu klassifizieren ist, wenn man es beispielsweise mit englischen oder auch französischen Absolventen vergleicht.

Wenn Intendanten von der Theaterwissenschaft erwarten, daß sie in der Betriebswirtschaftslehre, in Marketing, in der Publikumsforschung, in Rezeptionsfragen Anregungen von den durch die Theaterwissenschaften ausgebildeten Studenten erhalten, so sind das alles Fragen, die man unter dem Begriff Kulturmanagement zusammenfassen kann und die man nach einer Untersuchung von Johannes Wiesand vom Zentrum für Kulturforschung, die dieser in unserem Auftrag gemacht hat, sinnvollerweise auch im Rahmen einer berufsorientierten Fort- und Weiterbildung anbieten sollte.

Nach einer Darstellung der Kölner Fachzeitschrift „Die Deutsche Bühne“ studieren heute rund 9000 junge Männer und Frauen an bundesdeutschen und österreichischen Universitäten Theaterwissenschaft, obwohl sie im Grunde keine Chance haben, eine Stelle am Theater zu bekommen, und auch eine Umfrage unter theaterwissenschaftlich gebildeten Dramaturgen und Intendanten zeigt, daß ein Studium der Theaterwissenschaft nicht die einzige Eingangsvoraussetzung für einen solchen Beruf am Theater ist, möglicherweise noch nicht einmal eine notwendige, wenn man sich die Zahlen vergegenwärtigt. Was bringt also Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis? Auch diese Frage wird Sie auf Ihrem heutigen Symposium beschäftigen.

Ich will auf eine andere Frage in diesem Zusammenhang eingehen: Sollen wir deshalb den Zugang zu dem Studium der Theaterwissenschaften einschränken?

Aus meiner Sicht heißt die Antwort nein. Wir müssen Wahlentscheidungsmöglichkeiten offenhalten, so breit wie uns das nur möglich ist. Daß wir dabei in Schwierigkeiten mit den zur Verfügung stehenden Personen geraten, daß wir dabei auch in Schwierigkeiten



rigkeiten geraten bezogen auf den Arbeitsmarkt, will ja niemand verkennen. Darüber hinwegzureden wäre auch leichtfertig. Die Schwierigkeiten in der Arbeitsmarktsituation dürfen aber nicht dazu führen, daß wir uns anmaßen vorzuschreiben, was junge Leute in ihrer Zukunft und für ihre Zukunft sinnvollerweise an Qualifikationen erbringen wollen und sollen. Ich sage das vor dem Hintergrund, daß alle Prognosen über den sogenannten Akademikerbedarf falsch waren, und daß alle Versuche auf der uns zur Verfügung stehenden Informationsbasis, Voraussagen darüber zu machen, wie sich ein bestimmter gesellschaftlicher Bedarf entwickelt, bisher fehlgeschlagen sind.

Ich möchte schließlich erwähnen, daß das Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft mit dem deutschen Kulturrat zusammen ein Konzept zur „Kulturellen Bildung“ erarbeitet hat. Dieses Konzept geht davon aus, daß der Bedarf an kulturellen Berufen in der Zukunft zunehmen wird. Wo sich dieser Bedarf dann im einzelnen ergeben wird, bleibt noch offen und ist schwer voraussehbar.

Wenn sich aus diesem Symposium die Idee ergibt, man müsse in Form von Modellversuchen oder Experimenten neue Formen der Verknüpfung zwischen Praxis und Wissenschaft erproben, dann wollen wir das sehr gern fördern.

Ich wünsche Ihrer Tagung einen guten Verlauf.



*Dr. Günter Struve*

*Fernsehdirektor des Westdeutschen Rundfunks*

Herr Everding, Herr Staatssekretär, meine Damen und Herren, herzlich willkommen in den Räumen des Westdeutschen Rundfunks. Als amtierender Hausherr darf ich Ihnen garantieren, daß Sie in diesem Raum ertragreiche Beratungen haben werden, normalerweise tagt hier nämlich der Rundfunkrat des Westdeutschen Rundfunks und das bürgt für manches.

Sie, meine Damen und Herren, begrüße ich deshalb so gern, weil ich die Ehre hatte, dem Deutschen Bühnenverein einige logische Sekunden anzugehören. Dann wurde mir die Last nach, ich glaube ein oder zwei Tagen, zu schwer, und ich habe dem damaligen Theaterreferenten Hans Kirchner dieses Corp übertragen und letzte, nein, vorletzte private Vorbemerkung: Was haben wir doch für liberale Staatssekretäre, die ihre Kinder Theaterwissenschaft studieren lassen. Bei mir ist das anders, es war das einzige Fach, das ich meiner Tochter jedenfalls ausgeredet habe, weil ich sagte, das schaffst Du nie Kind, das ist so was schweres, so was kompliziertes, so etwas männerbeherrschtes, das packst Du nicht.

Meine Damen und Herren, eigentlich hatte ich vor, etwas zu sagen darüber, wie geht das Fernsehen, wie geht das Theater mit seinen Flops um? Als ich aber Ihre Tagesordnung und die schweren, schweren Themen darauf sah, dachte ich, man dürfte keinen Spott treiben, jedenfalls nicht mit Entsetzen, und sollte lieber konventionell etwas zu den Beziehungen von Theater und Fernsehen im Laufe der letzten Jahrzehnte und für die voraussehbare Zukunft sagen. Die Beziehungen zwischen dem Theater und dem Fernsehen waren und sind es teilweise noch, immer eng, besonders eng waren sie in den frühen 50er Jahren, als das Fernsehen begann.

Schon die erste öffentliche Versuchssendung im Jahre 1951, damals noch aus einem kleinen Bunkerstudio kommend, war programmatisch für das, was in den nächsten Jahren im Spielbereich folgte. Man spielte Goethes „Vorspiel auf dem Theater“.

Die Fernsehspiele der dann folgenden Jahre waren im wesentlichen Fernsehbearbeitung der damals gängigen und erreichbaren Theaterliteratur. Da das Fernsehen für die Bühnen bei seinen wenigen Zu-

schauern damals überhaupt keine Konkurrenz war, konnten auch die Rechte von geschützten Autoren erworben werden. Wenn man die alten Listen durchsieht, fehlt kaum ein Klassiker, kaum eines der Stücke des Realismus und des Naturalismus, und auch die sogenannte leichte Muse war von Anfang an gut vertreten.

Der Kölner Sender war damals zunächst noch ein Nebenstudio des NWRV, des Nordwestdeutschen Rundfunkverbandes, ihm folgte dann der NWDR und erst dann als dritte und höchste Stufe natürlich der NDR und WDR. Er brachte 1953 eine erste Live-Sendung aus dem Millowitsch-Theater mit dem Volksstück „Der Etappenhase“. Und bei dieser Theaterbeziehung blieb es in den nun folgenden Jahren zunächst. Wenn das Publikum die Wiederholung eines besonders erfolgreichen Stückes wünschte, wurde live aus dem Theater wiederholt, denn Aufzeichnungsmöglichkeiten gab es am Anfang noch nicht.

In den späten 50er Jahren wurden zwar schon Bearbeitungen epischer Literatur und auch Original-Fernsehspiele gesendet, aber für das wöchentliche Fernsehspiel dominierte weiterhin die Theaterliteratur, bald mit großen Bearbeitungen, die mit den Mitteln des Films versuchten, neue ästhetische Maßstäbe für den Bildschirm zu setzen. Harald Braun inszenierte, natürlich als Live-Sendung, eine denkwürdige Fassung von Thornton Wilders „Unsere kleine Stadt“ aus dem Bahnhofswartesaal in Baden-Baden, Franz-Peter Wirth inszenierte für den WDR in den Bavaria-Studios in München Shakespeare's „Hamlet“ mit Maximilian Schell in der Titelrolle, eine Produktion, die damals als beispielhaft galt.

In späteren Jahren hat sich das Fernsehen immer wieder für die Aufzeichnung besonders gelungener Bühnenaufführungen zur Verfügung gestellt und sie damit dokumentiert, z.B. die wichtigsten Inszenierungen der Ruhrfestspiele in Recklinghausen oder aber in enger Zusammenarbeit zwischen dem SFB, dem WDR und anderen Anstalten, die wichtigsten Inszenierungen von Peter Stein an der Berliner Schaubühne.

In einigen besonderen Fällen wurden diese herausragenden Bühnenergebnisse auch in die Studios zur Aufzeichnung geholt, um von der Wirkung des Bühnenergebnisses so viel wie irgend möglich einzufangen. Wie andere dritte Programme auch, zeichnet der WDR

seit 1982 Inszenierungen der Theater aus Nordrhein-Westfalen auf und versucht dabei, ein möglichst umfassendes Bild des Bühnengeschehens zwischen Rhein und Weser zu geben. Und während es in den 50er Jahren so war, daß das Fernsehen das Theater brauchte, sind diese Aufzeichnungen, die wir jetzt machen, sicherlich als mäzenatisch anzusehen, denn für die Zuschauer ließe sich sicher attraktiveres, oder was die Zuschauer als attraktiver empfinden, aussuchen.

Innerhalb der über 60. Theateraufführungen im Laufe der Jahre wurde ein Teil wichtiger Regie-Arbeiten von Jürgen Flimm, Alfred Kirchner und Andrea Breth bei uns im Dritten konserviert. Keinesfalls weniger engagiert allerdings bemüht sich der WDR auch um Aufführungen der kleinen und der privaten Theater in Nordrhein-Westfalen. In einigen wenigen Ausnahmefällen hat der WDR durch rechtzeitige Verabredung der Aufzeichnung Inszenierungen schon während der Entstehung subventioniert, und wir tun das gern und wollen das auch in Zukunft eher verstärken, selbst wenn das Geld weniger wird. Für viele Theater sind die Theateraufzeichnungen und ihre Sendung eine Dokumentation der künstlerischen Arbeiten vor einer breiteren Öffentlichkeit, aber darüber hinaus auch eine finanzielle Entlastung des meist angespannten Etats. Diese Zusammenarbeit, und darauf können sich die Theater in Nordrhein-Westfalen verlassen, werden wir in den nächsten Jahren noch intensivieren, das heißt, der WDR wird den Dank, den er aus den 50er und frühen 60er Jahren den Theatern schuldet, auch in den 80er und 90er Jahren weiterhin abtragen. Ich wünsche Ihnen gute Beratungen und viel Ernst bei der Sache.



*Prof. August Everding*  
*Generalintendant der Bayerischen Staatstheater München*

Meine Damen und Herren,

ich begrüße Sie im Namen des Deutschen Bühnenvereins.

Ich begrüße besonders den Herrn Staatssekretär und danke Ihnen, Herr Dr. Schaumann besonders, daß wir dieses Symposium mit Ihrer Hilfe durchführen können.

Herr Fernsehdirektor, das Betrachten von Flops und das Betrachten von Geschichte kann durchaus identisch sein. Wir freuen uns, daß dieses Symposium die Fortsetzung des Symposiums über die Schauspielerausbildung aus dem Jahre 1985 ist. Damals warfen die Theater den Schulen mangelnde und falsche Ausbildung vor. Den Theatern warfen die Schulen mangelnde Fürsorge vor. Möge unser heutiges Symposium ebenso temperamentvoll verlaufen.

9000 junge Menschen studieren Theaterwissenschaft, 5 Prozent haben eine Chance in diesem Beruf. Die Umfrage, die wir gestartet haben, hat hierzu erschreckende und amüsante Ergebnisse gebracht. Die häufigste Antwort auf die Frage nach den Leistungen der Theaterwissenschaft war: „Nichts“. Wir werden darüber diskutieren müssen. Auch darüber, ob die im Thema vorausgesetzten Vorbehalte und Vorurteile berechtigt sind.

Wie will die Theaterwissenschaft die Praxisfremde überwinden und wie können die Theater ihre Forschungsergebnisse nutzen? Wie kann das Theater über die Dramaturgie hinaus sich die Ressourcen der Wissenschaft zu eigen machen? Was kann eine Theaterakademie leisten? Fragen über Fragen. Max Herrmann schreibt 1920: „Wir wollen denjenigen ausbilden, der den ganzen Betrieb eines Theaters künftig in Händen haben wird – nämlich den Theaterbeamten, den Theaterleiter, den Theaterbeamten in seiner edelsten und höchsten Ausprägung.“

Und Arno Paul schreibt 1971: „Theater ist nur, und nur das ist Theater, wenn in einer symbolischen Interaktion ein rollenausdrückendes Verhalten von einem rollenunterstützenden Verhalten beantwortet wird, das auf der gemeinsamen Verabredung des ‚als ob‘ beruht.“

Man kann, jüngste Ereignisse beweisen es, mit dem Studium der Theaterwissenschaft Kultursenatorin in Berlin werden, man kann, wenn man es früh genug abbricht, Intendant werden.

Artur Kutscher hat uns gelehrt, der Kern der Philologie ist der Logos, der Kern der Theaterwissenschaft ist der Mimos. Die letzte Frage unserer Umfrage „Was sollte die Theaterwissenschaft leisten?“ beantwortet ein Dramaturg so: „Den Studenten klarmachen, daß die Theaterwissenschaft keine, aber auch gar keine Vorbereitung auf einen Theaterberuf bildet. Dennoch muß es eine Wissenschaft über einen wichtigen Bereich der Kunst geben. Die Arroganz des Theaters gegenüber der Wissenschaft ist ebenso unerträglich, wie die Arroganz der Theaterwissenschaftler gegenüber dem Theater.“

Meine Damen und Herren, lassen Sie uns versuchen, unsere gegenseitigen Arroganzen abzubauen. Ich führe ein in ein Streitgespräch mit dem Thema ‚Das Theater ist theoriefeindlich – die Theaterwissenschaft ist praxisfremd‘.



## **DAS THEATER IST THEORIEFEINDLICH – DIE THEATER- WISSENSCHAFT IST PRAXISFREMD**

Ein Streitgespräch zwischen Theaterwissenschaftlern und Theater-  
praktikern

### **LEITUNG:**

Prof. August Everding

Generalintendant der Bayerischen Staatstheater München

### **Vertreter der Theaterwissenschaft:**

Prof. Dr. Henning Rischbieter

Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin

Prof. Dr. Holger Sandig

Institut für Theaterwissenschaft der Universität Nürnberg-Erlangen

Prof. Dr. Andrzej Wirth

Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität  
Gießen

### **Vertreter der Theater:**

Intendant Heiner Bruns

Bühnen der Stadt Bielefeld

Intendant Prof. Peter Eschberg

Schauspiel Bonn

Intendant Pavel Fieber

Ulmer Theater

### **Weitere Wortmeldungen aus dem Auditorium:**

Günther Beelitz, Jürgen Hofmann, Günther Erken, Rolf P. Parchwitz,  
Arno Paul, Günter Struve, Jürgen Waidelich

**HENNING RISCHBIETER:** Die Fragestellung für das Streitgespräch ist in meiner Sicht schlichtweg falsch. Im wissenschaftlichen Zeitalter ist Theater ohne Theorie blind und nicht mehr möglich. In der Theaterproduktion heute muß es ein Verhältnis zwischen Theorie und Praxis geben, ein Verhältnis von wissenschaftlicher Durchdringung des Gegenstandes im Vorfeld der Theaterproduktion und während der Produktion selbst. Theaterwissenschaft hat in

meiner Sicht die Aufgabe, wenn sie sich mit Theaterproduktion beschäftigt, gerade über diesen Zusammenhang von Theorie und Praxis auf einer höheren Ebene, auf einer Ebene der historischen Betrachtung zu handeln. Theaterwissenschaft ist so etwas wie das historische Gedächtnis der Theaterproduktion. Mir ist es sehr wichtig, die in meiner Sicht falsche und platte Gegenüberstellung zu attackieren.

AUGUST EVERDING: Ihr Statement beweist aber, daß, obwohl Sie die Fragestellung für falsch halten, Sie sie für diskussionswürdig halten.

HOLGER SANDIG: Ich glaube, die Streitfrage zwischen hirnlosen Machern und kopflastigen und unpraktischen Menschen von Universitäten, ist schon ein Stück Geschichte geworden. Der gemeinsame Gegenstand des Theaters und der Theaterwissenschaft ist ja die Inszenierung. Ohne Theorie kann man ebensowenig praktisch arbeiten, wie ohne Praxis Theorie vertiefen.

Ich glaube, das Problem liegt woanders. Wenn wir uns zum Vergleich die Musikwissenschaft und Kunstgeschichte ansehen: weder aus der Musikwissenschaft kommen lauter erfahrene Komponisten, noch aus der Kunstwissenschaft Maler. Nicht verhinderte Dichter studieren Germanistik, sondern Literaturfreunde, und so studieren zunächst einmal Theaterinteressierte Theaterwissenschaft, ohne sich gleich auf diesen Beruf festzulegen.

Die Vorstellung von Max Herrmann, daß der ideale Theaterbeamte am besten Theaterwissenschaft studiert haben sollte, ist heute selbstverständlich Geschichte geworden. Ich habe mir einmal die hohe Zahl von 9000 Theaterwissenschaft Studierenden auseinandergerechnet, was bleibt von dieser Zahl übrig für das Theater? Von den 9000 Studierenden entfallen 20 Prozent auf Studenten des Nebenfachs. Damit sind wir bei 7200 Studenten. Nun gibt es einen außerordentlichen Schwund in den Geisteswissenschaften allgemein, nicht nur in der Theaterwissenschaft. Denn von 100 angetretenen Studenten schließen laut Statistik, bei uns jedenfalls, nur 20 Prozent ihr Studium ab. Damit wären wir bei etwa 1400 Studenten. Das sind in jedem Jahr etwa nur 250 Studenten und von diesen 250 Studenten drängen etwa 10 Prozent zum Theater. Die anderen gehen zum Fernsehen, zum Hörfunk, in die Kulturpoli-

tik, in die Journalistik, in Bereiche, wo erfahrungsgemäß Theaterwissenschaftler eine Chance haben. Es bleiben also 25 übrig, bei ca. 160 Theatern, die in die Theaterpraxis wollen.

Die Frage der Ausbildung und eines möglichst schnellen Durchlaufes in einer Art Ausbildungsmaschine sollten wir hier gar nicht diskutieren, denn diejenigen, die Theaterwissenschaft studieren, suchen nach Bildung, und sie suchen außerdem ein Tätigkeitsfeld, das eine Mixtur aus unterschiedlichen Interessenlagen ist. Aus dieser Mischung verschiedener Interessenlagen und Bildung ergibt sich ein mehr oder weniger gelungener Beruf. Meine Tochter hat Theaterwissenschaft studiert und sie ist heute Fernsehredakteurin für Feature, es geht offenbar.

AUGUST EVERDING: Das ist eine überraschende Rechnung, es müssen also viel mehr Theaterwissenschaft studieren.

ANDRZEY WIRTH: Ich nehme die Einladung an, polemisch zu sein und sage, ausgerechnet in Deutschland zu behaupten, die Theater seien theoriefeindlich und die Theaterwissenschaft sei praxisfremd, ist falsch.

1. Solche Fragestellung insistiert ein Scheinproblem. Denn aus Deutschland kommen die brilliantesten Beispiele des theoriefreundlichen Theaters. Ich erwähne nur das Bauhaus und Brecht. In Deutschland von einem theoriefeindlichen Theater zu sprechen, ist falsch. Im Gegenteil, ich sehe eine andere Gefahr, das Theater in Deutschland ist zu theoriefreundlich. Ich sehe auch sehr viele Auswüchse dieser Theoriefreundlichkeit des Theaters, die ich als lächerlich betrachte. Wenn man sich heute nur die Theaterprogramme ansieht, die voller Theorie sind, aber die Einsicht in die Theaterproduktion ignorieren. Zum Beispiel, wenn ich im jüngsten Programmheft der Schaubühne zu Botho Strauß' Stück „Die Zeit und das Zimmer“ die Fragmente der Vorsokratiker lese.

2. Theaterwissenschaft, wie sie in Deutschland betrieben wird, ist nicht praxisfremd, aber die Theaterausbildung ist praxisfremd. In der Umfrage des Deutschen Bühnenvereins verwechselt man diese beiden Begriffe. Die Theaterausbildung ist anachronistisch und sprechtheaterorientiert. Sie hat auf die Entwicklung in den letzten 20 Jahren überhaupt nicht reagiert. Die Umfrage verwech-

selt außerdem Theaterwissenschaft mit Theaterverwaltung und Kulturmanagement.

3. Das Verhältnis der Theaterwissenschaft zum Theater, und hier bin ich einverstanden mit den Äußerungen von Herrn Henning Rischbieter, ist nicht nur reaktiv, sondern generierend. Es gibt hierfür viele Beispiele in den letzten 20 Jahren, unter anderem die Theatersemiotik, die Anthropologie, die Performancetheorie, neue Musik, Tanz, Architektur, Ästhetik haben Auswirkungen auf das Theater der Gegenwart. Wir leben heute mit einem erweiterten Theaterbegriff. Die Theaterwissenschaft hat hieran ihren Anteil.

Aber die neue Dimension des Theaterbegriffs, der im umfassenden Sinne Musiktheater, Tanztheater, Performancetheater, multimediales Theater einschließt, ist bisher noch viel zu wenig in die Konzepte der Ausbildung einbezogen.

PETER ESCHBERG: Was ich befürchtet habe, scheint einzutreten, das Streitpotential ist sehr gering. Ich frage mich, ob die Behauptung „Das Theater ist theoriefeindlich“ nicht ausgetauscht werden müßte durch die Behauptung „Unser Theater ist theoriesüchtig“. In vielen Fällen ist diese Sucht vielleicht nicht begründet durch tatsächlich analytische Bedürfnisse, sondern durch Beseitigung des Minderwertigkeitskomplexes, daß es doch vielleicht nicht ganz ausreicht, nur Theater zu machen. Was der Begriff Praxis im Titel „Die Theaterwissenschaft ist praxisfremd“ soll, weiß ich nicht. Praxis als Theaterwissenschaftler, als Theatermacher? Ich kann das nicht nachvollziehen.

Eigentlich wäre es ganz schön gewesen, sich darüber zu unterhalten, ob dieses grundsätzlich nicht zu beseitigende Phänomen, daß die Theatermacher darunter leiden, halbgebildet zu sein und zu bleiben, mit Hilfe der Theaterwissenschaft einen gewissen Ausgleich erfahren könnte.

PAVEL FIEBER: Ich hoffe, daß ich zu dem geringen Streitpotential doch etwas beitragen kann. Die Theaterwissenschaft hat sich bis heute ihren Platz in den Geisteswissenschaften nicht erobert, denn sie hat noch nicht einmal ein eigenes Selbstverständnis gefunden. Das zeigen die Äußerungen einer Umfrage von Theaterwissenschaftlern aus dem Jahre 1984, in der die Funktion des Faches definiert werden sollte. Eine klare Aussage machte damals

Henning Rischbieter, Theaterwissenschaft solle historisches Gedächtnis des Theaters sein.

Lese ich dagegen die Definition von Frau Professor Dietrich aus Wien, bin ich ähnlich klug als je zuvor: „Da ich Theaterwissenschaft für eine KULTUR-Wissenschaft halte (auch Staaten und Gesellschaften sind Kulturphänomene und haben in verschiedenen Kulturen verschiedene Strukturen) kann sie in allen Zeiten, in denen Kultur Bedeutung zugemessen wird, sich in dem Maße als legitimiert ansehen, in dem auf Erhellung, Verbreitung, Wissen und Kenntnisse sowie auf Motivation zu selbständigen Urteilsbildungen in Bezug auf kulturelle Phänomene Wert gelegt wird.“

Ihr Nachfolger am Wiener Institut, Professor Greisenegger, sagt: „Als Produktions- und Wirkungswissenschaft beobachtet und analysiert die Theaterwissenschaft kulturelle Prozesse. Die Ergebnisse der Arbeit stehen der Gesellschaft zur Verfügung.“ Was auch immer die Gesellschaft mit diesen Ergebnissen anfangen sollte.

Herr Professor Sandig aus Erlangen formuliert für mich einen wunderbaren Schachtelsatz: „Die wichtigste wissenschaftliche Funktion der Theaterwissenschaft – vor dem Hintergrund von Geschichte, Theorie und Dramaturgie des Theaters und der technischen Medien – liegt in ihrer seismographischen Aufgabe, Gegenwärtiges verstehend und kritisch so zu erfassen, daß es für die Zukunft des Theaters und der Medien weiterentwickelt werden kann: Die jungen Theaterformen mit ihrem ganz unterschiedlichen Selbstverständnis des Theatermachens, die ‚alten‘ und ‚neuen‘ Medien in ihrem erschreckenden Konkurrenzkampf auf Kosten von Niveau und Qualität.“

Professor Lazarowicz aus München: „Wichtigste Funktion: Den kleinen Kreis der Kenner zu einem großen Kreis der Kenner zu machen.“ Demgemäß entspräche die Theaterwissenschaft einem Volkshochschulkurs für begeisterte Theaterbesucher.

Als letztes möchte ich Professor Zielske aus Berlin zitieren: „Im Kompositum ‚Theaterwissenschaft‘ bezeichnet der Wortbestandteil ‚Theater‘ primär das Objekt, nicht das Ziel wissenschaftlicher Beschäftigung. In diesem Sinne ist die ‚Wissenschaft vom Theater‘ letztendlich als genuine philosophische Disziplin aufzufassen, die sich um sachliches Wissen, begründete Einsicht und verstehendes

Erkennen über einen ganz bestimmten Bereich menschlichen kulturellen Handelns in einer je gegebenen historischen und gesellschaftlichen Situation bemüht.

Das Fach Theaterwissenschaft bedarf heute, im Zeitalter der Massenuniversitäten, dringender noch als früher einer ganz klaren Bestimmung seiner Aufgaben und Ziele und vor allem auch der anschließenden Verwirklichung dieser Bestimmung. Soll die vorstehend gegebene Definition gelten, dann ist die Theaterwissenschaft als Universitätsdisziplin eindeutig abzugrenzen von einer praktischen Ausbildung für spezielle Theaterberufe. Hierfür sollten vielmehr großzügig ausgestattete Theater-Fachhochschulen zur Verfügung stehen. Dies würde vor allem auch Enttäuschung und Frustration bei der großen Zahl derjenigen Studierenden vermeiden helfen, die derzeit in der Theaterwissenschaft lediglich fachliche Ausbildung für die Berufspraxis oder überhaupt nur praktische Theaterbestätigung ohne präzisen Berufswunsch suchen."

Dem kann ich mich voll anschließen. Nach ihrem eigenen Anspruch also ist die Theaterwissenschaft nicht in der Lage, ein Ausbildungszentrum für Medienberufe zu sein, weder institutionell noch personell. Sie beabsichtigt dies wohl auch nicht. Die Theaterwissenschaft, scheint mir, bildet im Moment, wenn überhaupt, nur für die Theaterwissenschaft aus. Theaterwissenschaft ist Studienfach für orientierungslose Schulabgänger.

Während in den 50er Jahren nur 50 bis 100 Studenten Theaterwissenschaft studiert haben, ist es heute von 9000 Studenten überlaufen, die größtenteils vorher versucht haben, etwas anderes zu studieren. Einer Umfrage zufolge geben immer noch 60 Prozent der Theaterwissenschaftsstudenten als Berufswunsch an, Regisseur, Dramaturg, Schauspieler oder Autor werden zu wollen.

Ihre Zahlen, Herr Professor Sandig, bezweifle ich doch sehr stark. 42 Prozent aller Studenten haben vorher erfolglos versucht, an einer Berufsausbildungsschule oder in der Praxis anzukommen. 17,7 Prozent haben die Aufnahmeprüfung an einer Schauspielschule nicht bestanden, 8 Prozent an der Hochschule für Film und Fernsehen, 4 Prozent an der Musikschule und 23,6 Prozent versuchten es vergeblich am Theater direkt. Die Theaterwissenschaft

ist also ein Studienfach für Orientierungslose oder Irritierte, wie es ein Zitat eines Dissertanten aus Wien belegt: „Während der NS-Zeit arbeitete ich zunächst als Chemiker, wurde dann jedoch eingezogen. 1944 wurde ich an der Front von einem Kopfschuß getroffen. Nach dem Krieg begann ich dann, Theaterwissenschaft zu studieren.“

Die Theaterwissenschaft bildet ein Spiegelkabinett für Traumtänzer und Äquilibristen, für Möchtegerne und Drückeberger. Die Theaterwissenschaft kann aus mangelnder Grundlage und/oder mangelndem Selbstbewußtsein keine klaren Studienpläne aufstellen, die eine fachliche Beurteilung der Absolventen für spätere Arbeitgeber ermöglichen würde. Bisher ist es der Theaterwissenschaft nicht gelungen, wissenschaftliche Standards in Gegenstands- und Methodenbestimmung zu gewinnen.

Die theaterwissenschaftlichen Institute erhöhen die Orientierungslosigkeit der Studierenden, indem sie, deren Wünschen folgend, Praktika in Form von Schauspiel- und Regiekursen anbieten, wobei die Studierenden pseudopraktische Erfahrungen machen, weil diese Kurse selten von ernstzunehmenden Fachleuten geleitet werden. 51,9 Prozent der Studierenden fordern eine anwendungsorientierte, berufsbezogene Ausbildung. Diese kann aber an der Universität nicht geleistet werden.

Von den empirischen Forschungsversuchen ist sicher das berühmtestberühmteste das Mandragola-Projekt vom Münchner Institut. Der Versuch bestand unter anderem darin, während der Proben und Aufführungen bei Schauspielern und Zuschauern Pulsfrequenz und Herztätigkeit zu messen. Mir scheint, daß jeder erstsemestrige Student der Medizin oder Psychologie die Fragwürdigkeit solcher Experimente erkennen kann. Mit Theaterwissenschaft hat das nichts zu tun.

Die Wissenschaftsfeindlichkeit des Theaters hat sich gebessert, da wir Theaterleiter inzwischen auch Akademiker engagieren, obwohl sie Theaterwissenschaft studiert haben. Immerhin werde ich in der nächsten Spielzeit 50 Prozent der diplomierten Theaterwissenschaftler vom Wiener Institut, nämlich zwei der vier, die von den 30 bis 40 Absolventen in den letzten zwei Jahren überhaupt ein Engagement bekommen haben, an meinem Theater engagiert

haben. Allerdings zeigt sich immer wieder, daß unter den gesellschafts- und theaterkritischen Dramaturgen nur in Ausnahmefällen Theaterwissenschaftler zu finden sind.

Aber wenn Sie sie finden, dann fragen Sie sie mal nach ihrem Verhältnis zur Theaterwissenschaft. Die Unsicherheit der Theaterwissenschaft und der Situation an den Universitäten wird ja auch belegt durch den häufigen Studienabbruch.

Ein letztes: Die notwendigen Erkenntnisse, die die Theaterwissenschaft an die zukünftigen Theaterwissenschaftler vermittelt, sind auf den Schauspielschulen konzentrierter und gezielter im Lehrplan zu finden als im Universitätsstudium. Aus meinen eigenen Erfahrungen in Vorlesungen der Theaterwissenschaft bei Heinz Kindermann und Margret Dietrich, die sich unter anderem immer wieder mit dem Mimus beschäftigten, muß man sich wie Jan Berg fragen, warum das Fach nicht gleich Mimologie heißt. Es ging in den Vorlesungen um Fakten und Zahlen, teilweise auch um das Feuilleton. Sicherlich ist Kostümgeschichte, Bühnentechnik und Theaterarchitektur wichtig für jemanden, der zum Theater will. Am Reinhardt-Seminar aber, der Ausbildungsstätte für Schauspieler, erfuhr ich darüber weit mehr als an der Universität.

Im Gegensatz zur Theaterwissenschaft sind die ihr verwandten Wissenschaften, wie Kunstgeschichte und Musikwissenschaft klar definiert. Ein Musikwissenschaftler, wie Sandig schon sagte, käme wohl kaum auf die Idee, Dirigent oder Orchestermusiker zu werden, ebensowenig, wie ein Kunstwissenschaftler selbst in der bildenden Kunst arbeiten würde, sondern die Berufsziele sind eben Lektoren oder Archivar zum Beispiel.

Jede wissenschaftliche Tätigkeit, die von einem gesellschaftlichen Bedarf her definiert wird, hat positive und negative Auswirkungen. Die Theaterwissenschaft hat keinerlei Auswirkungen. In theoretischen Schriften haben sicher Stanislawski, Brecht, Grotowski und Peter Brook mehr für das Theater geleistet, als alle theaterwissenschaftlichen Schriften zusammen. Die Theaterwissenschaft soll für die 50 Prozent der Studierenden, die sich nur an der Theorie ergötzen, als Studienfach weiter bestehen. Auch als Bildungsfach oder Nebenfach kann Theaterwissenschaft etwas bieten. Da die theaterwissenschaftlichen Institute aber keine Ausbildungswerk-



stätten für Regisseure, Dramaturgen und Schauspieler sein können, möchte ich dringend die Notwendigkeit unterstreichen, Theaterakademien zu gründen, statt neuer theaterwissenschaftlicher Institute.

HEINER BRUNS: Ich möchte an das anknüpfen, was meine beiden Kollegen gesagt haben, und ich glaube, daß es da ein großes Mißverständnis gibt. Viele Studenten versuchen erst praktisch an's Theater zu kommen und wenden sich erst dann der Theaterwissenschaft zu, wenn ihnen das nicht gelungen ist. Ich kenne kaum Dirigenten und Sänger, Komponisten oder Maler, die im praktischen Beruf es nicht schafften und dann Musikwissenschaftler oder Kunstwissenschaftler wurden. Ich glaube, das ist die grundsätzliche Problematik. Ich meine, daß die Theaterwissenschaft eine Disziplin *summi generis* ist, aber keine Berufsausbildung für das Theater, daß die beiden grundsätzlich nichts miteinander zu tun haben, so wie niemand, der Sänger werden möchte, Pianist oder Dirigent, auf die Idee kommt, Musikwissenschaft zu studieren.

Ich glaube aber, daß diese Disziplin, die die theoretischen Grundlagen für das Theater liefert, ihre Berechtigung hat. Aber sie ist a priori überhaupt nicht darauf ausgerichtet, daß der, der sie studiert hat, an's Theater geht, um dort praktisch zu arbeiten. Es stört nicht, wenn Dramaturgen oder Regisseure oder selbst Schauspieler Theaterwissenschaft studiert haben, aber es interessiert mich nicht, wenn ich jemanden für eine Stelle auszuwählen habe, ob er Theaterwissenschaft studiert hat oder etwas ganz anderes.

Mich interessiert, was er kann und was er praktisch leistet. Jemand, der Literatursoziologie studiert hat, ist möglicherweise ein besserer Dramaturg als ein Theaterwissenschaftler. Das ist meine grundsätzliche Haltung dazu. Ich meine, daß wir darüber diskutieren sollten, ob überhaupt das Thema „Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis“ richtig gestellt ist. Vielleicht müßten wir sagen, das theaterwissenschaftliche Studium hat für die Theaterpraxis keinen Wert.

HENNING RISCHBIETER: Die richtigere Frage ist doch die: Braucht es für bestimmte Theaterberufe, insbesondere für Berufe des Intendanten, Dramaturgen, des Regisseurs eine Erfahrung in der wissenschaftlichen Herangehensweise an den Gegenstand? Die Befragung

zeigt, daß heute schon der größte Teil der Dramaturgen, aber auch der Regisseure irgendwann einmal mit einem wissenschaftlichen Studium zu tun hatte. Da liegt offenbar inzwischen eine Notwendigkeit vor und da ist auch eine tiefe Veränderung eingetreten gegenüber dem Theater vor einigen Jahrzehnten.

Der Anteil derer, die irgendwann einmal gelernt haben, wissenschaftlich zu denken und zu arbeiten, ist bei diesen Theaterberufen gestiegen. Damit liegt die Notwendigkeit und die Wichtigkeit eines Studiums vor. Und es ist andererseits so, daß ja niemand nur allein Theaterwissenschaft studiert. Alle unsere Studenten haben ein Hauptfach und zwei Nebenfächer oder zwei Hauptfächer. Die Theaterwissenschaft ist nur ein Fach im gesamten Magisterstudiengang. Man muß deshalb fragen, welche Fächerkombination ist für den Erwerb praktischer Fähigkeiten, wissenschaftlicher Denkweisen und praktischer Umgangsweisen für Theaterberufe nötig? Das können sehr unterschiedliche Fächerkombinationen sein. Wesentlich ist der Erwerb dieser Fähigkeit, wissenschaftlich zu denken, mit wissenschaftlicher Literatur umzugehen, wissenschaftliche Methoden zu verstehen.

Die Theaterwissenschaft in den Gliederungen ist heute in ihrem gegenwärtigen Zustand keineswegs mehr nur auf das eine Medium Theater bezogen. Im Berliner Institut ist das Lehrangebot zu etwa einem guten Drittel Themen aus dem Bereich Film und Fernsehen gewidmet. Die Erweiterung der Theaterwissenschaft in den Bereich der Medien, die sich der darstellenden Kunst bedienen, ist richtig. Von daher stellt sich auch wiederum die Frage der Berufsperspektiven anders als in dieser Verengung, wieviele der Theaterwissenschaftler landen denn dann am Theater? Man muß auch fragen, wieviele von denen, die unter anderem Theaterwissenschaft studiert haben, landen denn in Bereichen jenseits des etablierten Stadt- und Staatstheaters? Ich weiß, daß ein größerer Teil der freien Theaterszene in Berlin getragen, entwickelt und bestritten wird von Leuten, die auch irgendwann einmal Theaterwissenschaft studiert haben, als ein Fach in ihrer Fächerkombination.

Es wurde über den Bereich von Kulturarbeit gesprochen, darüber, daß sich der erweitert, daß mehr Leute gebraucht werden. Auch da kommen natürlich Leute in Frage, in deren Fächerkombination

Theaterwissenschaft vorkommt. Ich versuche zu verfolgen, welche Berufswege die Absolventen unseres Instituts gehen, auch die, die das Studium abgebrochen haben.

Wenn es jemandem gelingt, nach dem sechsten Semester in der Dramaturgie unterzukommen, dann soll er da auch bleiben, unter solchen Bedingungen halte ich einen Studienabbruch für nicht so gravierend. Ob er dann noch eine Magisterarbeit schreibt und ein fragwürdiges mündliches Examen bestreitet, halte ich nicht für so entscheidend. Wenn man die Dinge genau besieht, stellt man fest, daß bei einer Fächerkombination, in der Theaterwissenschaft enthalten ist, sehr unterschiedliche berufliche Ziele verfolgt werden können. Nicht, daß das Studium eine unmittelbare Berufsausbildung wäre, sondern es ist das Training in einer speziellen möglichen Denkweise, es ist eine methodische Schulung, und es ist natürlich auch eine Schulung von historischem Denken.

AUGUST EVERDING: Mir scheint zusammengefaßt, daß klar ist, daß die Theaterwissenschaft keine Ausbildungsstätte für Theaterberufe ist, aber sie ist schon eine gedankliche Vorbereitung für die Tätigkeit von Regisseuren, von Intendanten, von Dramaturgen ohnehin, in der Fächerkombination oder auch allein.

HENNING RISCHBIETER: Nein, allein gibt es das Studium nicht, es ist immer eine Fächerkombination.

PAVEL FIEBER: Wenn es so wäre, daß diejenigen, die nach sechs Semestern abbrechen, an's Theater gehen, wäre nichts dagegen zu sagen. Aber viele landen nicht am Theater, sondern beginnen ein anderes Studium.

HENNING RISCHBIETER: Umgekehrt haben wir viele Studenten, die vorher ein anderes Studium begonnen haben, wobei die Motive schwer zu ergründen sind.

HOLGER SANDIG: Herr Fieber, es spricht nicht gegen die Theaterwissenschaft, wenn die Fächer hin- und hergewechselt werden, es ist ein Bildungsweg und nicht ein Ausbildungsweg. Wie sehr hier im Augenblick dieses scheinbar gegensätzliche Verhältnis von Theorie und Praxis auch durch den Tonfall inszeniert wird, haben Sie, Herr Fieber, an ihrer eigenen Darlegung gesehen. Sie haben ja im Grunde durch den Tonfall die Lächerlichkeit der theoretischen

schen Argumentation des Faches als Gedächtnis und Gewissen unterstrichen, aber ich meine, daß Gedächtnis und Gewissen, wie Herr Rischbieter sagt, doch am Theater ganz wichtige Dinge sind, denn sonst wäre es ja gedächtnis- und gewissenlos und im Grunde ohne jede analytische Fähigkeit.

Der Theaterwissenschaftler kann analysieren, der Regisseur soll zusammensetzen, und der Wissenschaftler kann wieder analysieren, was der Regisseur zusammengesetzt hat. Natürlich sind wir kein Ausbildungszentrum, denn dafür sind die Fachhochschulen da. Manche Theaterwissenschaftler von uns gehen nach dem Studium tatsächlich dorthin und spezialisieren sich.

PAVEL FIEBER: Auf was für eine denn? Es gibt doch gar keine.

HOLGER SANDIG: Natürlich, auf eine Schauspielschule zum Beispiel. Wenn Sie übrigens sagen, die tollsten theaterwissenschaftlichen Beiträge kamen von Nicht-Theaterwissenschaftlern, von Brook und Grotowski, dann muß ich Ihnen sagen, daß die sich hervorragend als Theaterwissenschaftler ausgewiesen haben. Am Theater kann nur der etwas werden, der theatralisches Talent hat, aber daß es ihm schadet, wenn er Theaterwissenschaft studiert hat, das glaube ich nicht. Ich kenne Theaterwissenschaftler, die wurden fantastische Regisseure, ich kenne Theaterwissenschaftler, die werden nie welche sein.

HEINER BRUNS: Die Position von Herrn Rischbieter kann ich voll akzeptieren. Natürlich sollte wissenschaftliches Denken für Dramaturgen und Regisseure eine Grundlage sein. Sie kann auch erworben werden, wenn ich Geschichte, Kunstgeschichte oder Politikwissenschaft studiere, es muß nicht Theaterwissenschaft sein. Vielleicht ist es ein Problem, daß es so viele Studenten gibt, die eigentlich direkt zum Theater wollten und dann Theaterwissenschaft als Ersatz nehmen. Es entsteht vielleicht der Eindruck, daß viele von ihnen nachträglich eine merkwürdige Antihaltung gegenüber dem Theater entwickeln, sozusagen aus enttäuschter Liebe heraus.

AUGUST EVERDING: In Berlin ist es vielleicht anders, aber in München gehen die Theaterwissenschaftler, ausgenommen Herr Bayerdörfer, nicht gerade häufig in's Theater. Ich meine, es muß doch für die theaterwissenschaftlichen Professoren gradezu eine

Ohrfeige sein, wenn hier festgestellt wird, es muß nicht unbedingt Theaterwissenschaft sein, sondern es kann auch jedes andere Studium sein, das mir am Theater nützt.

Das wurde hier gerade festgestellt unter dem Beifall von Herrn Rischbieter. Es kann die Soziologie und Germanistik sein, es können alle Fächer sein, die dann Intendanten und Regisseure produzieren, Theaterwissenschaft braucht es nicht dafür.

HENNING RISCHBIETER: Die produziert keine Intendanten und Regisseure.

AUGUST EVERDING: Ich nehme das Wort ‚produzieren‘ auch zurück, sie animiert sie, das auch zu werden.

ANDRZEJ WIRTH: Ich meine, Theaterwissenschaft muß auf den erweiterten Theaterbegriff mit einem neuen Konzept der Interdisziplinarität oder, wie Herr Rischbieter sagt, der Fächerkombination reagieren. Die Theaterwissenschaft muß darauf reagieren, daß das Theater heute schwer abzugrenzen ist, nach Schauspiel, Musiktheater oder Performancetheater, sondern daß sich die einzelnen Formen stärker mischen. Wir müssen auf den erweiterten Theaterbegriff mit einem erweiterten Begriff der Theaterwissenschaft reagieren, und wir müssen als selbstverständlich die Notwendigkeit ganz ungewöhnlicher Fächerkombinationen akzeptieren.

Hier sind drei Problemfelder angesprochen: die Theaterwissenschaft, dann die angewandte Theaterwissenschaft, das, was wir in Gießen machen und das Problem der Ausbildung.

Zum Unterschied zwischen angewandter Theaterwissenschaft und Ausbildung: Wir versuchen in Gießen die Praxis, auch die Praxis, die sich aus dem erweiterten Theaterbegriff ergibt, zu studieren. Praxis kann man auch studieren. Traditionsgemäß glaubt man aber, daß man Praxis nicht studieren kann, sondern Praxis muß man ausüben. Ich meine, der große Streit um die Theaterakademien ist berechtigt. Man möchte ein Forum haben für das Trainieren von Praxis. Man muß aber immer noch eine Plattform freihalten für das Studieren von Alternativen, die nicht unbedingt in der heutigen Theaterpraxis vorkommen. Was ich das Studieren von Praxis nenne, ist die Form angewandter Theaterwissenschaft, die wir in Gießen versuchen.

AUGUST EVERDING: Herr Wirth, darf ich fragen, wie studiert man Praxis?

ANDRZEJ WIRTH: Man schult sich an Projekten, die nicht zu einem ausgereiften Ergebnis führen.

In einer Theaterakademie, wo es um Ausbildung geht, versucht man, gewisse Techniken perfekt zu trainieren und zu einem reifen Produkt für das Publikum zu kommen. Bei uns ist das nicht so, wir versuchen, auf der Vorstufe der Praxis zu bleiben. Wir experimentieren mit den neuen Möglichkeiten, die sich durch multimediale Aspekte für das Theater ergeben, durch den Eingriff der Medien auf das Theater. Daraus ergeben sich nicht unbedingt reife Theaterstücke, sondern es entstehen neue Situationen für eine mögliche Theaterarbeit. In diesem Vorstadium verbleiben wir.

HENNING RISCHBIETER: Ich wollte noch auf etwas anderes, ich denke auf ein Trauma, zu sprechen kommen, das auch die Äußerungen von Herrn Fieber mitbestimmt hat. Meine eigene Vorstellung, daß die Theaterwissenschaft auch das historische Gedächtnis des Theaters sein soll, ist natürlich auch eine Zukunftsprojektion, und sie ist sehr schwer belastet davon, daß die Theaterwissenschaft der vergangenen Jahrzehnte, es war von Heinz Kindermann die Rede, andere Herren sind nicht zitiert worden, historisch belastet ist.

Die Theaterwissenschaft hat an der rassistischen und nationalistischen Deformation der deutschen geisteswissenschaftlichen Disziplinen ein gerüttelt Maß Anteil. Sie ist dadurch gar nicht dazu gekommen, wirklich historisches Gedächtnis des Theaters zu werden. Was sie geliefert hat, war oberflächliche Faktenhuberei oder waren Pamphlete. Das ist eine Last, die dieses Fach mit sich schleppt, mit der man sich natürlich auch dauernd auseinandersetzen muß. Herr Fieber, ein Teil von dem, was sie polemisch formuliert haben, haben Sie natürlich diesem unheilvollen Erinnerungsborn entnommen, Schriften, mit denen Theaterwissenschaft heute auch noch identifiziert wird.

GÜNTER STRUVE: Da ich, wie gesagt, dem Deutschen Bühnenverein einige Tage angehörte, nehme ich die Legitimation, in die Diskussion einzugreifen und aus einem zweiten Grund. Ich bin in diesem Kreis sicher der größte Arbeitgeber für Theaterwissenschaft-

ler. 40 bis 50 Theaterwissenschaftler gehören mit Sicherheit zu meinem unmittelbaren Verantwortungsbereich, wenn nicht mehr. Herr Rischbieter ist in einem Punkt zuzustimmen, weil auch beim Fernsehen (leider) die Akademisierung natürlich rapide fortgeschritten ist. Es kommt überhaupt keiner mehr als Volontär in ein Funkhaus, der nicht ein abgeschlossenes Studium, möglichst mit Promotion, aufzuweisen hat. Für Seiteneinsteiger gibt es nur noch ganz geringe Chancen. Ich sehe das nicht als Vorteile, und wir müssen durch einen kulturrevolutionären Akt etwas tun, um diese Überakademisierung zu bekämpfen.

Auf der anderen Seite, Herr Rischbieter, ist ohne Zweifel richtig, daß die Methodik und Technik des Arbeitens, des Herangehens an Probleme, den Akademiker begünstigt. Hier stellt sich nun die Frage, kann die Theaterwissenschaft das besser als andere Wissenschaften? Und da ist es den Theaterwissenschaftlern bisher nicht gelungen, ihren Absolventen einen Bonus mit auf den Weg zu geben, daß jemand, der Theaterwissenschaft studiert hat, für irgendetwas besser geeignet ist, als jemand, der Germanistik oder Kunstgeschichte studiert hat.

Hier sehe ich eine Möglichkeit, durch einen stärkeren Praxisbezug im Studium den Studenten tatsächlich einen Bonus mit auf den Weg zu geben, der sie gegenüber anderen Studenten auszeichnet. Ein Theaterwissenschaftler, der vor kurzem in meinem Zimmer saß und den ich fragte, weshalb endet denn dieses Stück mit einem Doppelselbstmord, antwortete mir: „Als Theaterwissenschaftler weiß ich, daß ohne Selbstmord ein Stück nicht rund wird.“ Das ist sicher nicht der Bonus, den ich meine, auch nicht das gar zu pragmatische Herangehen, denn Praktisches lernen die bei uns zu Beginn ihrer Tätigkeit recht schnell, sondern wichtig ist, daß die Technik der wissenschaftlichen Arbeit bei Ihnen so gut gelehrt wird, wie in anderen Fachbereichen auch. Dann bieten die Medien, die ja eine unglaubliche Wachstumsbranche sind, den Absolventen große Chancen. Bislang habe ich diese Sicherheit, daß die Theaterwissenschaftler in der Technik des wissenschaftlichen Herangehens weiter seien als andere Wissenschaften, nicht.

PAVEL FIEBER: Ich habe versucht, mich mit meinen Ausführungen an das Thema zu halten, mir ging es also um die Theaterpraxis. Herr Sandig, wenn Sie sagen, daß bei Ihnen die Umsetzung von

Texten gelehrt wird, das wäre ja fabelhaft. Aber genau das kann eben nicht gelehrt werden. Und da gibt es auch aus meiner Sicht keinen Bonus für die Theaterwissenschaft, ich denke, daß da andere Studienrichtungen genauso gut oder genauso schlecht sind.

HOLGER SANDIG: Zu diesem Thema läuft bei uns in diesem Sommersemester ein Seminar „Der Sketch auf der Bühne und in den Medien“, und zum praktischen Wert unseres Studiums möchte ich Sie daran erinnern, daß Beat Wyrsh, der bei Ihnen Oberspielleiter war, aus Erlangen kam.

PAVEL FIEBER: Ja, das hat ihm nicht geschadet.

HEINER BRUNS: Bei den Ausführungen von Ihnen, Herr Dr. Struve, kam doch wieder die Erwartung zum Vorschein, die Theaterwissenschaft solle mehr praktische Berufsausbildung sein. Ich sehe mich nun in der absurden Situation, die Fronten zu wechseln. Das, was Herr Prof. Rischbieter gesagt hat, gefällt mir sehr gut, wenn er die Theaterwissenschaft als das historische Gedächtnis des Theaters bezeichnet. Das würde aber a priori ausschließen, daß das Studium überhaupt zur praktischen Berufsausbildung hin tendieren sollte. Weshalb soll die Theaterwissenschaft mehr erreichen, als die Literaturwissenschaft oder Kunstgeschichte? Sie muß ja nicht mehr erreichen, wenn sie nicht weniger erreicht. Wenn wir feststellen, ein Manus ist nicht vorhanden, finde ich das sehr viel, denn das war in der Vergangenheit nicht so.

GÜNTER STRUVE: Sie soll das erreichen, was die anderen Wissenschaften schon haben. Ich bin gründlich mißverstanden worden, wobei ein bißchen Praxis im Studium nicht schaden kann. Wir möchten natürlich alle den fertig ausgebildeten Redakteur, der genau weiß, womit er die Kritiker bekommt, womit er die Einschaltquote beeinflusst, womit er den Grimme-Preis bekommt, den möchten wir, den kriegen wir aber nicht. Aber wir brauchen jemanden, bei dem wir die Zuversicht haben, daß er einen Weg über eine Wissenschaft gegangen ist, die ihm ganz klar auch in der späteren praktischen Arbeit weiterhilft. Diese Sicherheit gibt bislang die Theaterwissenschaft noch nicht.

AUGUST EVERDING: Darf ich mir erlauben ein Beispiel einzufügen, um aus der Theorie herauszukommen, wo wirklich Theaterwissenschaft hilft. Als ich Regisseur und Intendant an den Kammer-



spielen war, arbeitete ich an einem Albee und arbeitete vor mich hin und dann kam praxisfremd, obwohl er später Intendant wurde, Ivan Nagel auf die Probe und schaute das von mir praktisch Geleistete an und nahm es auseinander. Geschult, analytisch und theoretisch zu denken, machte er mir ohne Praxiserfahrung klar, wo ich am Stück vorbeigegangen war. Das war eine Arbeit, wo die Theaterwissenschaft, oder was immer Ivan Nagel ist, wo ein Dramaturg mir wirklich geholfen hat.

PETER ESCHBERG: Ich denke, ein Aspekt ist noch gar nicht berücksichtigt worden. Schließlich leben wir doch am Theater ständig von Leuten, die aus dieser Art von Ausbildung kommen, wie sie die Theaterwissenschaft heute betreibt. Ich bin froh über die Theaterwissenschaftler, die ich habe. Ich denke, daß sie zur analytischen Qualität unserer Arbeit ständig beigetragen haben. Ich denke, man kann diese Frage nicht nur theoretisch diskutieren, ohne diesen praktischen Punkt einmal anzusprechen.

Ich denke auch, daß die Diffamierung oder die Infragestellung der Theaterwissenschaft sehr viel damit zu tun hat, wie sich diese Wissenschaft dargestellt hatte zu der Zeit, als wir studierten, daß wir mehr damit beschäftigt waren, uns politisch zu befreien von dem, was damals an grundsätzlichen Haltungen in der Theaterwissenschaft vorhanden war. Ich möchte also darauf bestehen, daß die Theaterwissenschaft heute sehr wohl und auf sehr wichtige Weise in unseren Theatern vorkommt.

AUGUST EVERDING: In Ihrem Statement sagten Sie aber, das Theater würde immer mehr theoriesüchtig.

PETER ESCHBERG: Theoriesüchtig im Sinne eines Bedürfnisses, sich analytisch zu qualifizieren, und da gibt es Mitarbeiter in allen Bereichen, die kreative Mängel auszugleichen versuchen auf pseudotheoretische Art. Um so wichtiger sind die wirklichen Theoretiker, die das zu kanalisieren haben und möglicherweise diesen Minderwertigkeitskomplexen Abhilfe leisten.

ANDRZEJ WIRTH: Wir haben hier über den Bonus oder den Manus der Theaterwissenschaft gesprochen. Das Besondere an jeder künstlerischen Karriere ist, daß man das Risiko nicht ausschließen kann. Man weiß tatsächlich nicht, was einem hilft, um

produktiv im Theater zu sein. Es geht hier gar nicht um Theaterwissenschaft.

Wenn wir uns das Theater der letzten 20 Jahre ansehen, sehen wir, daß die Leute von ganz unmöglichen und unkonventionellen Richtungen gekommen sind, von der Literatur, der Architektur und der Malerei. Was unsere Diskussion schwierig macht, ist, daß wir keinen geregelten Ausbildungsgang für das Theater haben und ich glaube, das ist gut so.

ARNO PAUL: Ich bin der Meinung, daß die Kritik von Herrn Fieber bisher von unserer Seite nicht entkräftet wurde und daß auch die kritischen Fragen an meine Kollegen nicht angemessen beantwortet worden sind. Den Vorwurf, daß die Theaterwissenschaft bisher keine wissenschaftlichen Standards gewonnen hat, kann ich nur bestätigen. Die Gründe hierfür müssen wir noch finden, die sind noch nicht benannt.

Genausowenig ist der Vorwurf zurückzuweisen, daß die Theaterwissenschaft bisher noch keinen Einfluß auf die Praxis genommen hat. Wenn Rischbieter für uns reklamiert hat, daß wir das historische Gedächtnis für das Theater seien, so muß man ihn relativieren. Und der Vorwurf gegen unser faschistisches Trauma ist nur bedingt.

Wenn in Kindermanns 10-bändiger Theatergeschichte unerträgliche Fachidiome steckt und auch natürlich viele Fakten falsch dargestellt sind, ist trotzdem diese Arbeit bisher singulär. Von den nachgewachsenen antifaschistischen Theaterwissenschaftlern ist nichts entsprechend weitergeführt worden. Wenn überhaupt etwas zur Theaterhistoriographie geleistet wurde, so kommt es nicht von der Theaterwissenschaft, sondern meistens von der Journalistik. Ein Hauptwerk z. B., die Grundlagen des Theaters der 20er Jahre, stammt von Günther Rühle. Die einzige, noch sehr unzulängliche Theatergeschichte der Nachkriegszeit stammt auch von einem Journalisten, von Hans Daiber. Auch da hat die Theaterwissenschaft nichts aufzuweisen, höchstens Einzelarbeiten, meistens entstanden als Magister- oder Doktorarbeiten.

Die Fachgelehrten können jedenfalls für sich nicht beanspruchen, daß sie das historische Gedächtnis des Theaters seien. Was die wissenschaftlichen Standards anbelangt, so hat ja auch Herr Ever-

ding darauf hingewiesen, daß gescheite Köpfe, die über das Theater reflektieren, nicht aus der Theaterwissenschaft kommen, Ivan Nagel hat Ästhetik studiert, bei Adorno, er ist Philosoph, aber er hat das Studium auch abgebrochen. Andere, die Standards gesetzt haben, kommen aus anderen Disziplinen. Wir können nicht beanspruchen, daß wir methodisch irgendeinen Vorsprung gegenüber anderen Disziplinen haben.

Als letztes zum Vorwurf der orientierungslosen Studenten: Das ist kein Vorwurf, der nur für die Theaterwissenschaft gilt. Diese Problematik gilt heute für die gesamten geisteswissenschaftlichen Fächer. Die ganze Universität ist heute ein Abschiebebahnhof geworden für desorientierte Abiturienten. Das ist eine Folge der Bildungspolitik der späten 60er und 70er Jahre, die eine Überproduktion von Abiturienten hervorgebracht hat, der die Universitäten nicht gewachsen sind.

Das ist aber das einzige, was ich zurückweisen möchte. Alle anderen Vorwürfe von Herrn Fieber sind absolut gerechtfertigt, und wir sollten uns über die Gründe auseinandersetzen.

GÜNTHER BEELITZ: Meine Position ist, daß die Theaterwissenschaft zu wenig theoretisch ist, zu wenig wissenschaftlich ist und Gefahr läuft, durch ihre Zwitter-Stellung sich noch weiter von der Wissenschaft zu entfernen, wie das ja bei den Ausführungen von Herrn Wirth deutlich wurde. Die Theaterwissenschaft gibt sich da einen pseudopraktischen Anstrich. Das Studium der Praxis würde ich gern den Akademien überlassen. Ich würde den Studenten der Theaterwissenschaft gern die konsequenteste Theorie- und Analysetechnik wünschen.

Mir hat die Theaterwissenschaft in erster Linie in ihrer historischen Dimension etwas gebracht, mit allen Schwierigkeiten, die bei der Vermittlung von Historie in meinem Alter bei dem Forschungsstand der damaligen Zeit verbunden waren. Also das historische Gedächtnis, von dem Herr Rischbieter gesprochen hat, wäre mein erstes Anliegen.

Das zweite Anliegen ist die Möglichkeit, wissenschaftliche Analyse zu lernen. Das habe ich aber nicht in der Theaterwissenschaft gelernt, mein Hauptfach war lange Jahre nicht Theaterwissenschaft, sondern Soziologie und Germanistik. Wissenschaftliche Analyse habe ich dort methodisch besser gelernt.

GÜNTHER ERKEN: Die Ausbildungsfunktion der Theaterwissenschaft ist hier schon sehr in Frage gestellt worden, und ich meine, das ist gut. Berufswünsche sind selten eine primäre Motivation zu Beginn eines Studiums. Studienanfänger wählen nicht 100-prozentig rational ihr Studium in Bezug darauf, was sie sich unter ihrem künftigen Beruf vorstellen. Insofern spricht es auch nicht gegen die Theaterwissenschaft, daß 17 Prozent der Studenten abgewiesene Schauspielschüler sind. So eine Feststellung ist nicht einmal alarmierend für die Theaterwissenschaft, man könnte das ja auch positiv sehen, daß die Theaterwissenschaft auch dazu taugt, andere Berufswünsche vorläufig zu befriedigen und vielleicht auch zu verändern. Etwas ähnliches gilt auch für die Studienabbrecher. Es gibt sie überall. Wenn es in der Theaterwissenschaft besonders viele sind, sollte man auch hier versuchen, die Gegenrechnung aufzumachen: Was hat den Studienabbrechern dann die Zeit gebracht, die sie auf der Universität gewesen sind.

Auch sollte die Theaterwissenschaft darüber reflektieren, ob es nicht etwas analog zu dem gibt, was Andrzej Wirth Studium der Praxis genannt hat, nämlich Studium der Wissenschaft. Welchen Wert mißt man schon der Propädeutik innerhalb eines theaterwissenschaftlichen Studiums bei. Ist es nur Vorbereitung auf ein Studium oder hilft es nicht doch, Erfahrungen zu sammeln im wissenschaftlichen Umgang mit Theater?

ROLF P. PARCHWITZ: Ich möchte etwas zur Strukturierung dieser Diskussion beitragen. Das Thema unseres Symposions lautet „Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis“, und da ist zunächst einmal als Hauptaufgabe gestellt, was kann die Theaterwissenschaft für uns, für die Theater leisten? Das heißt, kann die Theaterwissenschaft zur Ausbildung eines Theaterberufes beitragen? Das ist hier erfreulicherweise verneint worden.

Ich glaube nur, wenn wir da der Theaterwissenschaft allein den Vorwurf machen, gehen wir an einem Problem vorbei. Der Kernpunkt unserer Debatte sollte sein, wie sieht die Ausbildung überhaupt für unsere Theaterberufe, für den Regisseur, den Dramaturgen, den Intendanten und ähnliches aus?

JÜRGEN HOFMANN: Ich habe zwei Fragen, die ich an die Theaterwissenschaftler, also auch an mich selbst, hier in diesem Plenum richte und an die Theaterpraktiker.

Ich vermisste von den Theaterpraktikern Fragen an die Theaterwissenschaft, was sie theoretisch leisten sollte und was sie leisten sollte, um dem Theater aus seiner Misere herauszuhelfen oder dem Theater ungelöste Probleme zu beantworten.

Und umgekehrt, die Theaterwissenschaft kann sich nicht darauf zurückziehen, daß sie nur ein Fach unter anderen sei, und sie bilde auch nicht oder nicht primär fürs Theater aus. Hier in dieser Runde wäre es doch sinnvoll, anhand des klassischen Berufes, für den die Theaterwissenschaft doch faktisch vorgibt auszubilden oder wo an die Theaterwissenschaft entsprechende Erwartungen herangetragen werden, nämlich den Dramaturgen, zu überprüfen, ob die Ausbildung wenigstens für diesen Beruf geleistet wird. Ich meine: Nein. Wenn man anfängt mit dem Stückelesen, dann sehe ich anhand der Lehrprogramme der theaterwissenschaftlichen Institute sehr wenig geleistet für diese, an den Dramaturgien der Theater äußerst wichtige Tätigkeit, ganz zu schweigen vom genauen, auf Theater, auf Theaterrealisierung bezogenen Lesen. Die Produktionsdramaturgie wird in der Theaterwissenschaft auch nicht gelehrt.

AUGUST EVERDING: Herr Hofmann, Sie vermissen unsere Forderung an die Theaterwissenschaftler, um uns aus der Misere zu führen. Kann man die Frage auch umdrehen, daß wir die Forderungen der Theaterwissenschaftler an die Theater vermissen, um sie aus ihrer Misere herauszuführen?

JÜRGEN WAIDELICH: Ich fühle mich durch die Diskussion an die Anekdote von Max Reinhardt erinnert, der einem Dramaturgen, der bei ihm anfang, sagte: „Mich stören Sie nicht“. Das war seine Meinung vom Dramaturgen, vom Theoretiker, der zum Theater geht. Es war Hans Schweikart, der nicht zwei Kränze dem Mimen, sondern zwei Kränze dem Mimus, dem Artur Kutscher widmete, einen Kranz von der Stadt München und einen Kranz vom deutschen Theater. Und Schweikart betonte in seinem Nachruf den praktischen Einfluß, den Kutscher auf das Theater in Deutschland hatte, auf die Film- und Fernsehgesellschaften, und die Theater-Feuilletons: „Es gibt nicht viele Institute, die nicht zum mindesten einen Kutscherschüler zu ihren Mitarbeitern zählen.“

Also muß doch schon damals irgend etwas an der Theaterwissenschaft drangewesen sein, das diese Menschen dazu befähigt hat, am Theater zu arbeiten. Wir sind heute in der Diskussion wieder an der gleichen Stelle, an der wir vor 30 oder 40 Jahren auch schon waren.



## **REFERATE UND DISKUSSIONEN**





## FORSCHUNG, LEHRE UND AUSBILDUNG – KÖLN: THEATER-, FILM- UND FERNSEHWISSENSCHAFT

*Elmar Buck*

Das Fach, das ich an der Kölner Universität in *Forschung und Lehre* vertrete, habe ich mehr oder weniger nur ein Semester studiert. Nach einem kurzen Versuch habe ich dann eigentlich überhaupt kein bestimmtes Fach studiert, als ich mehr bei Professoren gehört habe, die mir etwas zu sagen hatten – fast gleichgültig, was für eine Disziplin sie vertraten. Zur Fächerkombination meiner Promotion gehörte die Theaterwissenschaft nicht. Gleichwohl hatte ich mit der Aufgabe des Faches nicht auch das Theater abgeschrieben; diesem gehörte weiterhin mein Hauptinteresse. Später traten allerdings noch der Film und das Fernsehen hinzu.

Mein Interesse am Theater galt zunächst weniger der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihm als der praktischen Tätigkeit in ihm. So habe ich vor und während meines Studiums am Theater hospitiert und assistiert. Später war ich mehrere Jahre als Dozent an künstlerischen Hochschulen tätig und habe dabei auch an Produktionen mitgearbeitet: Theater, Film, Fernsehen. Seit ich 1979 den Lehrstuhl und das Institut in Köln übernommen habe, steht für mich zwar die theoretisch-wissenschaftliche Arbeit im Vordergrund, jedoch ist die praktische damit nicht obsolet geworden; wenngleich diese Praxis auch anders ist als die des normalen Theaterbetriebs.

Ich erwähne diese Fakten meiner Biographie – und sie ist durchaus kein Einzelfall – weil sie zeigen, daß nicht einmal für den Theaterwissenschaftler an der Universität das entsprechende Studium Voraussetzung seiner Arbeit sein muß. Im Rückblick meine ich allerdings, daß im Hinblick auf meine heutige Tätigkeit – um die Terminologie des Fragebogens zu übernehmen – das *Studium* der Theaterwissenschaft *in vielen Fragen nützlich* sein kann. Was die sog. *Praxis* anbelangt, so meine ich, daß ich auf Grund meiner entsprechenden Erfahrungen und meines Wissenschaftsverständnisses eine praxisorientierte Forschung und Lehre betreibe.

Dennoch oder vielleicht auch gerade deswegen habe ich bei der landläufig von Praktikern geforderten *Praxisbezogenheit* der Theaterwissenschaft stets ein ungutes Gefühl, weil dabei zumeist nur irgendwelche Praktiken des beruflichen Alltags reklamiert werden, die

man sich zum einen schnell vor Ort aneignen kann – oder zumindest aneignen können sollte – und zum anderen solche Praktiken – so wichtig für den Betrieb sie auch sind – nicht Angelegenheit eines Universitätsstudiums sein dürfen.

Problematisch wird solche *Praxisbezogenheit* vor allem aber dadurch, daß sie im Grunde eine Berufsbezogenheit mitdenkt und in der Regel dabei vom Regisseur und vom Dramaturgen ausgeht. Um diese allein, ja überhaupt um eine spezielle Berufsausbildung kann es dem Fach an der Universität nicht gehen. Zwar zielte die traditionelle Theaterwissenschaft auf die wissenschaftliche Ausbildung aller Theaterberufe, aber selbst wenn sie das je sinnvoll geleistet haben sollte, so ist sie inzwischen zu einer Kulturwissenschaft mutiert, die in Forschung und Lehre mehr fragt, was das Theater unter bestimmten Voraussetzungen wie und für wen geleistet hat bzw. leisten kann. Diese Konzeption korrespondiert dann auch mit der breiten Palette von Berufen und Tätigkeitsfeldern, die dem Theaterwissenschaftler heute offen stehen. Schon beim üblichen Theater sind das inzwischen mehr als nur Regisseur und Dramaturg; woanders kommen Kritiker, Redakteure, Pädagogen, Aufgaben im Museumsbereich und der Kulturverwaltung hinzu – von den Möglichkeiten in den Medien ganz zu schweigen.

Zudem sind diese Berufe/Tätigkeitsfelder zu sehr einem raschen Wandel unterworfen, um einer Universitätsdisziplin zum Ausbildungsziel zu dienen.

Da also eine konkrete Praxisbezogenheit weder fixierbar ist noch wünschenswert sein darf, kann das für ein – durchaus praxisorientiertes – Studium doch nur bedeuten, auf derartige Ausbildungsziele ganz zu verzichten und stattdessen den Studierenden und Absolventen des Faches auf Grund ihres Studiums zu ermöglichen, sich in eine stets verändernde Praxis produktiv einbringen zu können. Aus diesem Verständnis von Theaterwissenschaft (als der Wissenschaft von *einem* bestimmten Medium) ergibt sich fast zwangsläufig in Verbindung mit der derzeitigen Medienpraxis die Einbeziehung von Film und Fernsehen als Untersuchungsgegenstände.

Inzwischen blicken wir hier in Köln auf eine gut 15-jährige Erfahrung mit dieser Konzeption zurück. Die Erweiterung des Fachs zur *Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft* wurde hier Mitte der siebziger Jahre vollzogen nach einer fast an die Substanz gehenden Selbst-

verständnisdiskussion. Bei allem Programmatischen dieser Erweiterung ist allerdings auch nicht die damalige reale Basis zu übersehen, die darin bestand, daß durch den derzeitigen immensen Ausbau der Sendeanstalten vor allem dort die Absolventen des Faches Anstellung fanden. Dennoch ist trotz dieser utilitaristischen Gründe die Kombination von Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in erster Linie Programm.

Demnach versuchen wir das Lehrangebot in den drei Bereichen Theater, Film und Fernsehen möglichst gleichgewichtig auszurichten. Gegen diese Gleichgewichtigkeit in der *Lehre* steht allerdings in der *Forschung* noch immer eine Konzentration auf den Theatersektor.

Die von Carl Niessen gegründeten und aufgebauten theaterhistorischen Sammlungen des Instituts – Gemälde, Graphiken, Portraits, Figurinen, Bühnenbildentwürfe, Modelle, Masken, Puppen, Fotos, Bücher, Kritiken, Programmhefte und Briefe; also all das, was Niessen zunächst einmal nur als Anschauungsmaterial für die theaterwissenschaftliche Lehre gesammelt hatte – haben heute von ihrer Quantität und Qualität her eine solche Dimension bekommen, daß für uns – und nicht nur für uns – hier der Forschungs- und entsprechende Handlungsschwerpunkt liegt.

Zwei mehrjährige DFG-Projekte zur Erfassung von Texten und Portraits werden zur Zeit von Dr. Roswitha Flatz bearbeitet; bzw. eines ist gerade abgeschlossen. Die Aufarbeitung der Fotoabteilung durch Dr. Hedwig Müller und Dr. Bernd Vogelsang wird mit Hilfe des Wissenschaftsministeriums gefördert. Die durch derartige Erfassungen entstehenden Dokumentationen und Publikationen sind wiederum Voraussetzung für Ausstellungen, mit denen wir unser Material immer wieder öffentlich präsentieren.

In Verbindung mit den Wahner Sammlungen, aber auch unabhängig davon, forschen meine Kollegen und Mitarbeiter etwa zum *Theaterbau* (Bernd Vogelsang), zum *Bühnentanz* (Hedwig Müller), zur *Schauspielerin* (Renate Möhrmann) oder zur *Theatertopographie*. Zusammen mit Dr. Vogelsang habe ich gerade für den Historischen Atlas der Rheinlande eine Theaterkarte erarbeitet, die die Theatergeschichte dieser Region seit Mitte des 18. Jahrhunderts darstellt. Meine Kollegin Prof. Dr. Renate Möhrmann gibt eine Publikations-

reihe Theater-, Film- und Fernsehforschung heraus. Die Ausstellungskataloge des Theatermuseums sind Publikationen, in denen Bildmaterial zum Theater teilweise erstmals veröffentlicht wird.

Selbstverständlich gehen derartige Forschungsarbeiten in das Lehrangebot des Instituts ein; wobei Absolventen und teilweise auch Studenten als Mitarbeiter in die Forschung eingebunden werden.

Unser Fachverständnis schließt interdisziplinäre Arbeit ein, so daß immer wieder Veranstaltungen mit Kollegen und Studierenden anderer Fächer angeboten werden. So macht Dr. Vogelsang im Sommersemester ein Seminar zusammen mit der Kostümbildnerin der Fachhochschule, Prof. Elisabeth Vary; für das Wintersemester plant er ein Seminar mit einem Musikwissenschaftler. Ich selbst habe bislang drei Oberseminare mit meinem Kollegen Wilhelm Salber von der Psychologie durchgeführt. Mit Jürgen Flimm und Rolf Glittenberg und seinen Studenten der Fachhochschule habe ich vor Jahren ein Projekt gemacht, das leider dadurch Schwierigkeiten hatte, daß von seiten des Theaters die Wissenschaft wohl nur als Lernbedürftige oder Zulieferantin gesehen wird. Gemeinsame Projekte haben aber nur dann Sinn, wenn sich alle Beteiligten mit ihren Interessen und Störungen gleichermaßen einbringen können. Allerdings wird bei dieser letztgenannten Unternehmung schon deutlich, daß wir die andere Praxis suchen, aber diese nicht bei uns unter falschen Voraussetzungen simulieren, sondern sie vor Ort aufsuchen. Mit den Wuppertaler Bühnen hatten wir ein *Praktikantenprogramm* vereinbart, das vorsah, daß vier bis sechs Studierende pro Semester in Wuppertal am Theater als Praktikanten arbeiten und diese Tätigkeit zugleich als Lehrveranstaltung an der Universität angeboten wurde. An der Universität wie im Theater gab es Betreuer des Projektes, die mit den Praktikanten regelmäßig zu gemeinsamen Treffen zusammenkamen. Dieses Programm ist zur Zeit leider zur Unkenntlichkeit entstellt, es soll aber mit dem neuen Intendanten nun mit neuem Geist erfüllt werden.

Während also die meisten Veranstaltungen im Institut selbst nur im Diskurs durchgeführt werden, wird auf dem Video-Sektor fast ausschließlich praktisch gearbeitet. Die Studierenden stellen als Einzelperson oder in der Gruppe mit Unterstützung einer entsprechenden Lehrkraft Filme her, die teilweise im Fernsehen oder auf nationalen wie internationalen Festivals laufen – und dort

auch Preise bekommen. Eine studentische Initiative hat im vergangenen Jahr ermöglicht, daß am Institut der *5. Film- und Videotreff* durchgeführt werden konnte.

Derartige Aktivitäten, zu denen auch die Konzeptionierung und Realisierung von Theaterausstellungen gehören, werden – auch wenn sie außerhalb der Universität stattfinden – nach Möglichkeit in den Lehrzusammenhang des Instituts gestellt. Entscheidend ist auch hier wieder die Tatsache, daß dabei nicht irgendeine Praxis simuliert wird, sondern das Filme- oder Ausstellungsmachen die jeweilige Praxis selbst ist.

Ein Manko haben diese Projekte innerhalb des Studiums dadurch, daß immer nur wenige mitarbeiten können und die vielen anderen auf die theoretischen Veranstaltungen angewiesen sind. Allerdings ist das nicht nur eine Kapazitätsfrage.



## STRUKTURPROBLEME DER THEATERWISSENSCHAFT AUS DER SICHT EINES STALLKNECHTS

*Arno Paul*

Den Wert des theaterwissenschaftlichen Studiums für die Bühnenpraxis zu hinterfragen, halte ich für durchaus sinnvoll. Allerdings ist zu beachten, daß sich geisteswissenschaftliche Studien im allgemeinen nicht platt instrumentalisieren lassen; vergleichbar etwa dem funktionalen Lernvorgang, Schnürsenkel zu einer haltbaren Schleife zu binden. Die Anwendung theaterwissenschaftlicher Methoden und Erkenntnisse vollzieht sich eher indirekt oder mittelbar im Sinne der Fundierung oder Horizontbildung kreativer Prozesse. Denken Sie an die Wirkung von Jan Kotts Buch „Shakespeare heute“ oder besser noch an Robert Weimanns „Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters“. Denn trotz ihrer sperrigen Gelahrtheit hat Weimanns streng wissenschaftliche Recherche das Shakespeare-Theater in den 70er Jahren maßgeblich beeinflußt. Als ein weniger augenfälliges Beispiel möchte ich Ivan Nagels *Marivaux-Essai* anführen, der dazu beitrug, diesen lange Zeit bei uns mißachteten und verkannten Dramatiker in gültigen Inszenierungen Ende der 70er Jahre durchzusetzen.

All das sind jedoch Beispiele, auf die sich die bundesdeutsche Theaterwissenschaft nichts einbilden darf, weil sie von anderer Seite erstellt wurden. Damit wäre ich bei der angekündigten Selbstkritik angelangt, die ich Sie bitte, nicht als anrühigen Versuch der Nestbeschmutzung aufzufassen. Vielmehr fungiere ich als eine Art Ausmuster, der freilich nicht zum Herkules taugt, sondern lediglich als ungelerner Stallknecht die Forke schwingt.

Die orthodoxe Theaterwissenschaft war stets in erster Hinsicht Geschichtsschreibung. Auch wenn sie dieses Feld nicht allein bestellte, sondern wesentlich darin unterstützt wurde vor allem von Theaterpraktikern (z. B. Devrient und Martersteig) und Literaturhistorikern (wie Borchardt, Creizenach, Petersen), hat sie doch den Löwenanteil historischer Befunde erschlossen.

Mit der vermehrten Einrichtung selbständiger fachwissenschaftlicher Institute und der Erweiterung von Forschung und Lehre zugunsten soziologischer, ästhetischer und theoretischer Fragestel-

lungen vollzog sich Anfang der 70er Jahre eine merkliche Rücknahme der Theatergeschichte, so daß die gegenwärtige Theaterwissenschaft keineswegs für sich die Rolle eines „historischen Gedächtnisses des Theaters“ beanspruchen könnte, wie sie Henning Rischbieter heute morgen unterstellte. Abgesehen davon, daß ein Gutteil der dokumentarischen Speicherung und Reaktivierung seit langem von der journalistischen Theaterkritik geleistet wird, hat die Theaterwissenschaft auch die übergreifende geschichtliche Darstellung zunehmend den Rezensenten überlassen, wie es z. B. die immer noch konkurrenzlosen Arbeiten Rühles (zum Theater der 20er Jahre) oder Daibers (zur Nachkriegsgeschichte) beweisen.

Auf dem Gebiet der Theoriebildung hat die Theaterwissenschaft noch nie eine bedeutende Rolle gespielt. Die maßgeblichen Modelle und Programmatiken kamen in der Regel von herausragenden Praktikern wie Craig, Stanislawski, Brecht, Grotowski usw. Was die Theaterwissenschaft an theoretischen Konstrukten entwickelte, blieb größtenteils im Definitorischen stecken und führte eigentlich nur fachintern zu Diskussionen. Zwar hat diese Debatte im letzten Jahrzehnt an Umfang und Problemdichte gewonnen, aber sie drang bis heute nicht in das Selbstbewußtsein der Theatermacher, weil sie deren konkrete Praxis nicht genügend mitreflektierte.

Als im Zuge der fachlichen Neuorientierung Anfang der 70er Jahre die Aufführungsanalyse als zentraler Gegenstand und genuine Methodik entdeckt wurde, blieb die bestallte Dozentenschaft bei dieser Feststellung bzw. Forderung stehen. Alles was seitdem an Aufführungsanalysen geleistet wurde, entstammt der studentischen Forschung in Form der Magisterarbeit oder Dissertation. Zwar haben diese Untersuchungen wiederholt brauchbare Beschreibungsansätze erbracht, aber es fehlt weiterhin sowohl an methodischer Grundlagenforschung als an tiefergreifenden Gehalts- und Formbestimmungen. Die allgemeine Durchführbarkeit und der höhere Sinn der Aufführungsanalyse sind deshalb bis heute nicht erwiesen.

Aufgrund des prozeßhaften und sinnlich nicht fixierbaren Theaterereignisses, das sich im allgemeinen aus dem Zusammenwirken mehrerer hochentwickelter Künste ergibt (Dichtung, Schauspielkunst, bildende Kunst, Musik, Architektur, Tanz, usw.), hatte es die personell und materiell stets unzureichend ausgestattete Theaterwissenschaft von jeher schwer, ihren öffentlichen Auftrag aus



eigener Kraft zu erfüllen. Daß sie von den Leistungen anderer Fächer zu profitieren sucht und sogar die eigenen Lehrstühle vorzugsweise mit Fachfremden besetzt, rechne ich ihr deshalb eher als Realitätssinn und sachdienliche Selbstbescheidung an. Viel unerfreulicher ist die Tendenz, angesichts der unbewältigten Problemfülle auf Hochstapelei und Selbstbetrug auszuweichen oder mangels Rückgrat jeden modischen Schlenker in den Geisteswissenschaften ausgiebigst mitzumachen.

Nur so ist es zu verstehen, daß ausgerechnet die schmalbrüstige Theaterwissenschaft, die weite Felder ihres unmittelbaren Sachgebiets noch gar nicht erschlossen hat und der es schwer genug fällt, wenigstens den Kernbereich des deutschen Sprechtheaters angemessen zu betreuen, ihr Heil in der medienwissenschaftlichen Umorientierung sucht bei gleichzeitiger Integration der Film- und Fernsehwissenschaft. Entstanden aus der US-amerikanischen Soziologie der Massenkommunikation und weder befähigt noch interessiert an der Klärung künstlerischer Gestaltungs- und Sinnfragen, schloß die ursprüngliche Medienwissenschaft das Theater qua Definition von ihren Untersuchungen aus, da es weder auf technische Verbreitungsmittel angewiesen ist, noch raumzeitlich unbegrenzte Publika bedient. Erst durch die Fundierung einer allgemeinen Zeichentheorie wurde es möglich, auch das Theater medienwissenschaftlich zu erfassen. Allerdings verringerten sich dadurch nicht die organisatorischen und erkenntnismäßigen Schwierigkeiten, denn medienwissenschaftliche Verfahren und Zielsetzungen lohnen sich bei der Untersuchung künstlerischer Produkte nur dann, wenn sie zeichentheoretisch begründet und interdisziplinär orientiert sind.

Angesichts des hohen materiellen und geistigen Aufwands kamen für die ernstgemeinte kunstwissenschaftliche Medienanalyse nur gutausgestattete, breitgefächerte Wissenschaften infrage, die überdies von sich aus aufgrund interner Konkurrenzen und kapazitärer Überhänge Marktlücken- und Expansionsstrategien betreiben. Doch selbst in den philologischen Massenfächern, die frühzeitig und auf breiter Front entsprechende Untersuchungsprogramme entwickelten, hat sich die Medienwissenschaft bis heute nicht wirklich etabliert, weil sie weder den historisch-philologischen noch den ästhetischen Fragenhorizont angemessen beleuchten kann.

Während die großen literaturwissenschaftlichen Fächer ihre medienwissenschaftlichen Seitensprünge immerhin verkraften konnten, haben die entsprechenden theaterwissenschaftlichen Anstrengungen bisher nur negative Folgen gezeitigt. Ärger als je zuvor breiten sich Desorientierung, Beliebigkeit und Dilettantismus in den Studienplänen aus, und das Verdikt einer Afterwissenschaft, die bloß nachvollzieht oder paraphrasiert, was andere erforscht haben, gilt wieder uneingeschränkt. Im übrigen erwies es sich als Trugschluß, daß Spielfilm, Fernsehspiel und Theateraufführung durch die Gemeinsamkeit des darstellenden Spiels engere strukturelle Beziehungen aufweisen. Im abendländischen Sprechtheater ist das jeweilige Verhältnis zwischen Schauspielkunst, Textkomposition, Raum-, Licht- und Tongestaltung im allgemeinen prägender und aussageträchtiger als die vordergründige Verwandtschaft von theatralischer und filmischer Rollenverkörperung. Doch selbst wenn die Theaterwissenschaft von ihrem hochfahrenden integrativen Medienansatz ließe und Film- und Fernsehwissenschaft nur unter fachspezifischen Gesichtspunkten als Zusatzprogramm anböte, wäre sie solange hoffnungslos überfordert, wie es nicht voll ausgerüstete eigenständige film- und fernsehwissenschaftliche Institute gibt, die dem ungeheuren Volumen ihres Gegenstands angemessener begegnen könnten. Andernfalls wird sich die Theaterwissenschaft dem Vereinnahmungssog dieser universitär unterrepräsentierten, aber das gesellschaftliche Bewußtsein beherrschenden Kommunikationsmedien nicht erwehren können und immer mehr an Boden verlieren.

Was müßte unter den geltenden Bedingungen geschehen, um die Theaterwissenschaft zu konsolidieren? Zunächst muß sie sich um die Konzentration ihrer geringen Kräfte und Möglichkeiten bemühen und die Theatergeschichte wieder in den Mittelpunkt von Forschung und Lehre rücken. Das gilt auch für die Analyse des Gegenwartstheaters mit Hilfe audiovisueller Aufzeichnungen. Denn aus der Natur der Sache heraus gehört auch die allerjüngste untersuchte Aufführung immer schon der Vergangenheit an. Will sich die Theaterwissenschaft in erster Hinsicht als das „Gedächtnis“ ihres qua Natur flüchtigen Gegenstands verstehen, muß sie sich wieder verstärkt positivistischer Verfahren bedienen; nicht im Sinne gedankenloser Faktenhuberei, sondern um eine möglichst

genaue und umfassende Dokumentation des Theaters zu gewährleisten. Bis heute gibt es weder zuverlässige Fachlexika noch Handbücher, die für eine solide methodische und stoffliche Grundlage sorgen. Abgesehen von Köln verfügt kein theaterwissenschaftliches Institut über ein umfangreicheres Archiv, und auch in Köln läßt die dokumentarische Erschließung des Materials noch sehr zu wünschen übrig.

Soweit neue Planstellen und Sachmittel durchgesetzt werden können, müssen sie neben dem vorrangigen Ausbau der Theaterdokumentation und der Aufführungsanalyse endlich dazu dienen, die blinden Flecken in der unmittelbaren Gegenstands-Erforschung zu beseitigen. Hierzu gehören Musik- und Tanztheater, Bühnenbild, Theatertechnik und nicht zuletzt Theaterorganisation und Theaterpolitik. Neben der Interrelation von Stücktext und Aufführung, von Theater- und Allgemeingeschichte wären dies die Hauptbezüge, in denen sich Theaterentwicklung und -gestalt bewegen, und auf sie hätte sich Theaterwissenschaft in erster Hinsicht einzulassen.

So sehr die gegenwärtigen Neugründungen theaterwissenschaftlicher Institute zu begrüßen sind, so wenig tragen sie zu einer strukturellen Verbesserung von Forschung und Lehre bei, wenn sie sich von Anfang an ein interdisziplinäres Medienkonstrukt aufhalsen, das weder fachlich stringent noch organisatorisch verkraftbar ist. Film- und Fernsehwissenschaft müssen endlich eigene Universitätsfächer werden, wie es der geschichtlichen Entwicklung und kulturellen Bedeutung ihrer Gegenstände entspricht. Die Theaterwissenschaft ihrerseits muß endlich versuchen, *fundierte* dokumentarische, analytische und theoretische Leistungen zu erbringen. Erst dann wäre sie fachlich legitimiert und hätte sie auch einen beträchtlichen Erkenntniswert für die Theaterpraxis.



## DISKUSSION I

AUGUST EVERDING: Professor Paul, Sie haben das definiert, was ich mir von unserer Seite gewünscht hatte. Ich glaube, daß jetzt die Theaterwissenschaft unter sich diskutieren muß.

JÜRGEN HOFMANN: Es muß Arno Paul unbenommen bleiben, wenn er aus Gründen seiner Biographie auf den Schoß von Heinz Kindermann zurück will, aber das kann nicht unwidersprochen bleiben. Daß jetzt wieder in der Theaterwissenschaft Positivismus angesagt sein soll, kann nicht angehen. Diese Faktenhuberei ist für mich eine Bankrotterklärung für kritische Theaterwissenschaft und kritische Theatertheorie.

RENATE MÖHRMANN: Ich teile den Pessimismus, was die Theoriebildung angeht, überhaupt nicht. Man muß sich darüber im klaren sein, daß die Geisteswissenschaften ganz generell in einer Krise sind. Man muß einfach sehen, daß wir heute mit verschiedenen Methoden arbeiten und in der Theaterwissenschaft gibt es eben doch eine ganze Menge. Ich denke an die semiotischen Versuche, ich denke auch an die Rezeptionsästhetischen Modelle. Die Frage, wie ist das Verhältnis von Theater und Zuschauer, fehlt übrigens bei dem Paul'schen Modell. Es werden doch von der Theaterwissenschaft die unterschiedlichsten Bemühungen gemacht, Theorien zu entwickeln.

ANKE RÖDER: Ich möchte den Beiträgen von Dr. Schälzky widersprechen, was die Beziehungen von Theorie und Praxis am theaterwissenschaftlichen Institut in München betrifft. An unserem Institut haben schon zu Lazarowicz's Zeiten Regisseure gearbeitet, z. B. Harald Clemen und jetzt Stephan Stroux. Ich kann nicht behaupten, daß es bei uns auf dieser Stufe der Praxisbeziehung Veranstaltungen gegeben hat, ohne die Dramaturgie und Theorie einzubinden.

ELMAR BUCK: Ich will auf den Vorwurf von Arno Paul zurückkommen, was die Ausweitung der Theaterwissenschaft auf Film und Fernsehen betrifft. Es kann ja auch eine Einengung sein oder eine bestimmte Perspektive vorgeben, unter der man diese drei Medien sehen könnte. Die Probleme, die Arno Paul beschrieben hat, vor allem die der geringen Kapazitäten, sehe ich auch. Aber daraus zu schlußfolgern, daß das nicht zu leisten wäre, dem kann ich nicht folgen.

AUGUST EVERDING: Ich habe Herrn Paul so verstanden, daß er nicht nur meinte, das wäre kapazitär nicht zu schaffen, sondern man soll substantiell die Dinge trennen, die nicht zusammengehören.

HANS-PETER BAYERDÖRFER: Ich möchte auf die Kritik von Arno Paul zurückkommen. Die Situation des Faches ist in der Tat prekär. Im Moment kann das Fach mit etablierteren Fächern nicht konkurrieren. Die Tatsache, daß Sie in der Theaterpraxis von einem Germanisten unter Umständen wesentlich mehr haben, als von einem Theaterwissenschaftler, spiegelt den Stand der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung der Fächer.

Daß wir auch methodisch von Anleihen aus anderen Fächern zehren, ist nicht verwunderlich, denn die geisteswissenschaftlichen Fächer haben nicht ihre spezifischen Methoden, sondern sie haben Methoden im Gesamten. Trotzdem hat Herr Paul recht, daß wir im Kernbereich theaterwissenschaftlicher Untersuchung und Analyse des theatralen Geschehens methodisch nach wie vor nicht so sicher sind wie der Philologe. Hier gibt es Defizite, die aufzuarbeiten sind.

Ich habe den Positivismus-Punkt von Arno Paul übrigens keineswegs so verstanden, als wollte er dem Neo-Positivismus das Wort reden. Wenn er aber damit meinte, daß die Theaterwissenschaft gerade im Vergleich zu den Literaturwissenschaften daran krankt, daß ganz erhebliche Materialbestände der Theatergeschichte nicht aufgearbeitet sind, dann hat er vollkommen recht. Es ist durchaus ein Moment theaterwissenschaftlicher Selbstbescheidung mitzudiskutieren, ehe die große Ausweitung auf den universalen Medienbereich erfolgt.

An einem Punkt darf ich Arno Paul korrigieren: Die Musiktheaterprofessur existiert, sie existiert in München und es gibt eine in Bayreuth, aber es gibt keine Professur für das Tanztheater. Hier müßte man vielleicht auch mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins darauf hinwirken, daß eine solche Professur einzurichten wäre.

Ich möchte gern noch einmal auf die Frage der Ausbildung in der Theaterwissenschaft und auf den Praxisanteil zurückkommen. Ich gehe nach wie vor davon aus, daß seitens der Theater zumindest in bestimmten Bereichen der wissenschaftlich Denkende, der sich mit Theatergeschichte befaßt hat, gefragt sein kann. Wenn das der

Fall ist, dann muß ich doch als Hochschullehrer davon ausgehen, daß ich meinen Studenten nicht nur Theorie und Geschichte anbiete, sondern daß ich ihnen auch sage, es gibt berufsfähige Bereiche Deines Studiums, die Du zumindest ansatzweise kennenlernen kannst.

Die reine Wissenschaft an sich können wir doch nicht mehr akzeptieren, sie funktioniert übrigens immer nur dadurch, daß Berufsfelder sozusagen stillschweigend mit im Spiel waren, auf die sich die Studenten indirekt oder direkt vorbereiten konnten. Das ist nicht mehr der Fall. Eine ganze Generation von Studenten leidet heute unter einer Orientierungslosigkeit, die die Gesellschaft ihnen aufzwingt, und nicht, weil sie zu dumm sind. Man muß doch in dieser Situation als Hochschullehrer in der Lage sein, ihnen zu allem Theorienangebot auch wenigstens irgendwelche Kristallisationspunkte eines beruflichen Interesses mitanzubieten.

Ich hatte mir von den Theaterpraktikern Hilfestellung erhofft, wie wir in dieser Hinsicht weiterarbeiten können, unter der Voraussetzung natürlich, daß wir eine direkte Ausbildung nicht anbieten können und nicht anbieten wollen.

ANDRZEJ WIRTH: In Gießen versuchen wir, ein Studium der Theaterpraxis anzubieten, wir versuchen, eine Praxologie des Theaters zu machen. Das kann man durch unsere szenischen Projekte belegen, die im universitären Kontext zu einem Zusammenspiel von theoretischen Arbeiten und szenischen Projekten führen. Das ist nachweisbar an Diplomarbeiten, die an unserem Institut geschrieben wurden.

AUGUST EVERDING: Ich darf als Vertreter der Praktiker noch eines erwidern, damit es hier kein Mißverständnis gibt. Selbstverständlich ist es so, wenn ich mich auf eine Inszenierung vorbereite, daß ich alles, also das meiste lese, was z. B. über den „Fliegenden Holländer“ geschrieben und analysiert wurde. Ich gehe doch in keine erste Probe, bevor ich nicht alles Material über das Stück vorher durchgearbeitet habe. Das gehört selbstverständlich zu unserer Arbeit. Bevor wir den ersten Schritt in die Regie tun, sind Sie als Wissenschaftler unsere Grundlage, weniger bei den praktischen Schritten, aber das ist eine andere Frage.

PAVEL FIEBER: Je mehr Theaterwissenschaftler ich heute hier

höre, desto weniger kann ich eine Methode erkennen. Ich weiß nicht, wo tatsächlich die Methodik der Theaterwissenschaft liegt, Theaterprozesse, seien sie historisch oder gegenwärtig, wissenschaftlich zu analysieren.

ARNO PAUL: Die Theatergeschichtsschreibung hätte die Aufgabe zu erforschen, was war. Das ist etwas völlig unspezifisches, das macht jeder Historiker. Der eine untersucht die Schlacht bei Waterloo, der andere untersucht Peymanns „Iphigenie“-Inszenierung. Wenn die Theatergeschichtsschreibung das wirklich tut, meistens tut sie das leider nicht, das ist ja mein Vorwurf an die derzeitige Theaterwissenschaft, ich muß mich da mit einbeziehen, wäre alles in Ordnung.

Die andere Seite ist die der Analyse, das heißt, wir müssen Theaterproduktionen in ihren Wesensmerkmalen, in ihren Verlaufsprozessen, in ihren Voraussetzungen, Bedingungen und Erscheinungen begrifflich darstellen und untersuchen.

AUGUST EVERDING: Aber wissen Sie denn auch, was in sechs Wochen Proben passiert?

ARNO PAUL: Das geschieht, aber nicht von amtlicher Seite, die ganzen Theaterwissenschaftler, mich inbegriffen, haben auf diesem Gebiet nur Programme oder hin und wieder Heuristika geliefert, sondern es geschieht von studentischer Seite. Ein gut Teil unserer Magisterarbeiten, da möchte ich den Kollegen Rischbieter wirklich loben, leistet Aufführungsanalyse, aber nicht Produktionsanalyse, Herr Everding, das schaffen wir nicht. Dazu müßte man interdisziplinär oder teammäßig arbeiten.

Es gibt also eine angemessene Zahl von Einzeluntersuchungen von Produktionen und Inszenierungen, die aber noch nicht über die Universitäten hinaus wirken, weil die ja nur für die Universitäten geschrieben werden. Leider gibt es keine Verlage, die das drucken würden.

LENZ PRÜTTING: Ich glaube, wir reden aneinander vorbei. Ich will ein ganz konkretes Beispiel nennen, um zu zeigen, wie man einerseits als Theaterpraktiker an ein Problem herangeht, andererseits als Theaterwissenschaftler. Ich habe im letzten Semester im Rahmen eines Lehrauftrages eine Lehrveranstaltung abgehalten zum Thema „Einstreichen von Texten“, also eine ganz normale



produktionsdramaturgische Arbeit, die am Theater tagtäglich gemacht wird. Das Seminarziel war selbstverständlich nicht, eine akademisch abgesicherte Strichfassung einer Szene herzustellen, sondern da spielte z. B. die Frage eine Rolle, aus welchem Grund muß man überhaupt Texte einstreichen? Ich kann mich nicht erinnern, am Theater jemals eine solche Diskussion erlebt zu haben. Dort ist es selbstverständlich, Szenen zu streichen und zu bearbeiten. Ich habe es erlebt, daß wir für eine Faust-Inszenierung die Auflage hatten, für eine Schülervorstellung das Stück auf zwei Stunden und fünfundvierzig Minuten zusammenzustreichen. Da wird überhaupt nicht die Frage thematisiert, ist so etwas legitim? Wie kommt es zustande, daß wir das Gefühl haben, alte Texte seien redundant geworden? Das ist ein Thema für ein Seminar.

Im Theater kommt es darauf an, möglichst schnell eine Lösung zu finden, auf die man sich einigen kann. Im Seminar kann es darum überhaupt nicht gehen, da ist der Weg wichtiger, auf dem eine Lösung erreicht werden kann.



# DAS INSTITUT FÜR THEATERWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT WIEN

*Wolfgang Greisenegger*

## I

Das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, das einzige theaterwissenschaftliche Institut in Österreich, ist Teil der philosophischen (grund- und integrativwissenschaftlichen) Fakultät. Das Wiener Institut begreift sich als Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Eine Trennung der einzelnen Forschungs- und Lehrgebiete wird bewußt nicht angestrebt.

Theaterwissenschaft schreibt die Geschichte eines besonderen kulturellen Verhaltens, der mimetischen Kommunikation: weder eine Trennung der „performing arts“ nach ihren einzelnen Medien noch eine Einschränkung auf Theater im engeren Sinn entspricht daher dem Selbstverständnis des Wiener Instituts.

In produktiver Distanz zur Theater- und Medienpraxis ist das Institut vor allem Ort theoretischer Auseinandersetzung – aber auch Kreuzungspunkt und Umschlagplatz von Wissenschaftspraxis und künstlerischer Praxis.

## II

### LEHRKÖRPER

Der Mitarbeiterstab für Lehre und Forschung besteht derzeit aus 12 Wissenschaftlern. Dazu kommen regelmäßig Gastprofessoren aus verschiedenen Kulturkreisen sowie mehr als 30 Personen aus Wissenschaft und Praxis, die zusätzliche Lehraufträge für Spezialthemen und Praktika haben.

### INFRASTRUKTUR

Das Institut befindet sich im Zentrum von Wien in den historischen Räumen der alten Hofburg.

Es verfügt über eine Fachbibliothek (Stand 1989: 44 000 Bände, 160 laufende Zeitschriften).

Eine Abteilung für audiovisuelle Medien mit dazugehöriger Videothek befindet sich im Aufbau (200 Tonbänder, 450 Schallplatten, ca. 600 Videobänder).

Zwei Außenstellen beherbergen das Bild- und Kritikenarchiv (ca. 10 000 Abbildungen, 27 000 Programmhefte, 800 000 Zeitungsausschnitte), weiter eine Abteilung für Kinder- und Jugendtheater.

## STUDIENANGEBOT

### – Aufnahmebedingungen:

Der Zugang zur Universität und die Wahl des Faches ist für Inländer mit Matura grundsätzlich frei und mit keinen Studiengebühren verbunden.

Ausländer benötigen eine der Matura entsprechende Qualifikation (z. B. Abitur) und haben Deutschkenntnisse nachzuweisen. Eine jährliche Studiengebühr ist an die Universität zu entrichten.

### – Studiengang:

Theaterwissenschaft kann als Erst- oder Zweitfach bzw. im Rahmen einer Fächerkombination studiert werden. Das Studium kann im Wintersemester und im Sommersemester begonnen werden. Als Mindeststudiendauer sind 8 Semester für das Magisterstudium vorgeschrieben. Der Studienabschluß mit einer Diplomarbeit (Mag. phil.) ist Voraussetzung für ein Doktoratsstudium.

### – Lehrveranstaltungen aus Theorie und Praxis:

Das Lehrangebot umfaßt Vorlesungen, Seminare und praktische Übungen.

Neben dem Schwerpunkt Theater- und Mediengeschichte stehen die Bereiche Theatertheorie, Dramaturgie, Theaterbau und Ausstattung, Sozial- und Organisationsgeschichte, Musiktheater und schließlich Medientheorie im Mittelpunkt. Dazu kommen ständige Lehrveranstaltungen zu Regie und Schauspielkunst, Tanz, Theater- und Medienrecht, sowie zum außereuropäischen Theater. Wechselnde Praktika (Theater- und Filmregie, Schreiben für Theater, Bühnenbild) und die Möglichkeit zu Probenbesuchen und Hospitanzen ergänzen das Lehrangebot.

### III

#### AUSBILDUNGSSCHWERPUNKTE UND -ZIELE

Das Studium der Theaterwissenschaft stellt zwar keine unmittelbare Berufsausbildung dar, doch werden die Studenten auf eine spätere Tätigkeit in den Bereichen Wissenschaft, Medien, Theater und Kulturverwaltung vorbereitet. Mit anderen Worten, Theaterwissenschaft vermittelt kulturelle Kompetenz in der Mediengesellschaft.

In diesem Rahmen sind natürlich die Techniken des wissenschaftlichen Arbeitens zu erlernen: das Aufspüren des Materials, die Rezeption und Produktion von Wissen, der analytische Zugang zum Forschungsobjekt. Die Studenten werden mit den Methoden der Theaterwissenschaft als Sozialwissenschaft vertraut gemacht, mit der Fachgeschichte und der Geschichte des Forschungsgegenstandes.

Will die Theaterwissenschaft nicht riskieren, ihren Gegenstand zu verlieren, so muß sie die historischen Erkenntnisse an den Dokumenten, die Theorie hingegen ständig durch die Praxis überprüfen. Die Praktika sind Labors der Theaterwissenschaft, in denen mit Vergangenheit, Gegenwart und vielleicht auch Zukunft des Theaters experimentiert werden kann.

Als Beispiel dafür, wie Theorie in der Praxis wirksam wird, und die Praxis die Theorie inspiriert, sei hier die Seminarreihe genannt, die der Regisseur Josef Szeiler (Angelus Novus) gemeinsam mit Dr. Monika Meister am Institut realisiert: in einem dreistufigen Prozeß wird das Ergebnis theoretischer Anstrengung in konkreter Theaterarbeit erprobt und diese wiederum in ihrer Umsetzung von der Theorie analysiert.

#### FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE

- Theatergeschichte / Mediengeschichte: von der Tiefe der Szene zur Oberfläche des Bildschirms – Kartographie der „Inszenierten Wahrnehmung“
- Performing Arts in der Gesellschaft des Spektakels
- Theaterwissenschaft und Kulturanthropologie
- Dokumentationstheorie

## LAUFENDE PUBLIKATIONEN DES INSTITUTS FÜR THEATERWISSENSCHAFT WIEN:

*Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*

erscheint viermal jährlich

*Maske und Kothurn: Beihefte*

publiziert umfangreichere Forschungsarbeiten

*Theater, Film, Fernsehen*

Neue Buchreihe, in der Grundlagentexte und Handbücher veröffentlicht werden

*Österreichisches Theaterjahrbuch*

erscheint jährlich mit einem österreichischen Inszenierungsverzeichnis, Statistiken und Essays

*Fachbibliographie*

(in Planung, Nachfolgeprojekt zu Hadamowsky, „Bücherkunde deutschsprachiger Theaterliteratur“)

## VERANSTALTUNGEN

Zusätzlich zu den Lehrveranstaltungen finden am Institut für Theaterwissenschaft Wien regelmäßig Gastvorträge statt; ebenso Symposien, Tagungen und Kongresse, die z. T. auch in Kooperation mit anderen Institutionen organisiert werden.

## IV

## PERSPEKTIVEN

Heute muß die Theaterwissenschaft den Ort des Theaters in der Medienwelt bestimmen — ist doch das Theaterpublikum zuerst Medienpublikum, jeder Theaterbesucher Fernsehzuseher: gewöhnt an den distanzlosen Konsum einer stroboskopischen Bilderflut. Es bedarf eines diagnostischen Blicks auf die Situation der Mediengesellschaft und einer neuen Professionalität im Observatorium der Wissenschaft.

## DISKUSSION II

ROLF P. PARCHWITZ: Ihr Lehrangebot in Wien vermittelt den Eindruck, daß es hier tatsächlich um Ausbildung geht. Hier besteht ganz offensichtlich gegenüber den immer wieder geäußerten Be-  
teuerungen: „Wir bilden nicht aus“ und dem Lehrangebot ein Miß-  
verhältnis. Die Studenten lassen sich nicht mit einer Erklärung ab-  
speisen: „Wir bilden nicht aus“. Wenn ich für praxisbezogene Lehr-  
veranstaltungen Theaterpraktiker hole, suggeriere ich bei den Stu-  
denten das Gefühl, daß hier doch Ausbildung betrieben wird. Die  
meisten Studenten hoffen auch auf diese Ausbildung, und so länge  
sich das Fach immer auf diesem Mittelweg bewegt, kein rein theo-  
retisches Fach zu sein, ist das Etikettenschwindel.

AUGUST EVERDING: Herr Parchwitz, wir müssen aber auch ge-  
recht sein. Seit Kutschers Zeiten reden wir auf die Theaterwis-  
senschaftler ein und fragen sie, warum seid ihr so unpraktisch,  
warum habt ihr so wenig Praxisangebote? Wir haben das immer  
wieder verlangt. Nun bieten die Institute das an, und jetzt ist es  
uns auch nicht recht.

ROLF P. PARCHWITZ: Ich war am Münchner Institut zehn Jahre  
lang an dieser Diskussion beteiligt gewesen, und ich habe immer  
dafür plädiert, daß man sich sehr klar auf den wissenschaftlichen  
und vor allem auch auf den theatergeschichtlichen Bereich be-  
schränken sollte und nicht so zu tun, als ob man praktisch ausbil-  
den könnte.

KLAUS PIERWOSS: Ich halte die Diskussionen, inwieweit wissen-  
schaftliche Befassung mit dem Theater nicht auch schon Ausbil-  
dung ist, für müßig und überflüssig. Keiner befaßt sich doch per se  
mit der Wissenschaft, sondern mit der Absicht, das irgendwann ein-  
mal in eine praktische Tätigkeit mit einfließen zu lassen. Ich glaube,  
daß da die Grenzen fließend sind.

Was an dem Wiener Beispiel zu kritisieren wäre, ist, daß da ein wis-  
senchaftlicher Bereich und ein Angebot an Praktika nebeneinander  
stehen, ohne daß die Methode des einen zum anderen direkt inein-  
ander übergeht, sondern das sind zwei verschiedene Stränge im An-  
gebot. Die Tatsache, daß man praktische Übungen macht und die  
mit Personen besetzt, die praktische Erfahrung haben, halte ich  
aber für gut und richtig. Wann bei einer Übung das Wissenschaft-

liche anfängt oder nicht, das ist doch völlig irrelevant. Wir wollen ja auch keine reinen Wissenschaftler, sondern uns geht es darum, welche Bezüge das Studium für das Theater hat, für das wir hier stehen.

ROLF P. PARCHWITZ: Mir geht es bei meiner Kritik vor allem um die Studenten. Ich sollte vor vier Wochen in München in einer Übung über die Probleme einer Landesbühne sprechen. Dazu kam es nicht, weil gerade gestreikt wurde, aber eins wurde dort ganz deutlich: Daß die Studenten in ihrer übergroßen Mehrheit hoffen, daß sie durch das Studium zur Praxis geführt werden. Dieses Bild wird ihnen von den Instituten als Realität vorgegaukelt.

AUGUST EVERDING: Aber Dr. Schälzky hat doch in seinen Untersuchungen festgestellt, daß 51 Prozent der Studenten eine praxisbezogene Ausbildung wollen.

ROLF P. PARCHWITZ: Die Zahlen stimmen sicherlich, aber wenn ich als Student gefragt werde, ist das etwas ganz anderes, was ich da sage, und was ich wirklich heimlich wünsche. Wenn Sie in München durch das Institut streifen, dann hören Sie von den weitaus meisten Studenten, daß sie hoffen, als Regisseur oder Dramaturg ans Theater zu kommen. Und solche Praktika-Angebote gaukeln ihnen dieses falsche Bild vor.

PAVEL FIEBER: Meine Frage ist, Herr Greisenegger, wo liegt denn der Unterschied zur Akademie? 70 Prozent der Praktika, die Sie anbieten, kriege ich doch auch auf der Akademie. Es geht ja gar nicht um den Streit zwischen Theorie und Praxis.

WOLFGANG GREISENEGGER: Als ich das Institut übernommen habe, war mein erster Weg zum Reinhardt-Seminar, und ich versuchte mit dem damaligen Leiter Wege zu finden, wie wir gemeinsam besser zum Ziel kommen. Denn ich fand damals, und dem wurde mir nicht widersprochen, daß es Blödsinn ist, daß wir hier notdürftige Pseudopraxis machen und das Reinhardt-Seminar notdürftige Theorie. Es blieb bei diesem Gespräch.

Dazu kommt der Umstand, daß das Reinhardt-Seminar sich aus 420 Bewerbern jedes Studienjahr die 15 talentiertesten aussuchen kann, während wir zunächst einmal alle nehmen müssen. Zum anderen, auch dort, wo praktisch ausgebildet wird, gibt es stärkste Berührungsgängste gegenüber unseren Studenten. Deswegen kommt



es zu keiner gedeihlichen Zusammenarbeit; deswegen möchte ich nochmal an die Theater appellieren, daß wir gemeinsam etwas machen. Wir haben ein gewisses Potential an Möglichkeiten entwickelt, etwas für das Theater zu machen, und das Theater hätte die Möglichkeit, z. B. Studenten hospitieren zu lassen. Leider geht das an unseren Staatstheatern nicht, die eigentlich verpflichtet wären, so etwas für die Studenten anzubieten.

Einen weiteren Punkt möchte ich noch nachtragen. Es besteht in Österreich die Möglichkeit, Regie im Hauptfach am Reinhardt-Seminar zu studieren und im Nebenfach Theaterwissenschaft bei uns. Es gibt aber ganz wenige Studenten, die das im Laufe der Jahre gemacht haben, weil es keine Möglichkeit gibt, die Studienpläne zeitlich aufeinander abzustimmen. Also es sind sehr pragmatische Gründe, die das verhindern. Wir sollten deshalb stärker überlegen, wie wir derart lächerliche Hindernisse überwinden.

AUGUST EVERDING: Herr Greisenegger, die Eitelkeit gebietet es mir zu erwähnen, daß es diese Berührungsgänge in München nicht gibt. Die Bayerischen Staatstheater öffnen sich den Studenten, da hospitieren die nicht nur, da assistieren sie auch, die Studenten von der Regieklasse, in allen drei Staatstheatern.

JÜRGEN WAIDELICH: Wir sprechen die ganze Zeit vom Erlernen der Theatertechnik als Nebenprodukt der Theaterwissenschaft. Was ich noch gar nicht gehört habe, ist, daß sich ja aufgrund der Manifeste der 20er und 30er Jahre die Theaterästhetik in den letzten drei Jahrzehnten erheblich gewandelt hat. Dazu gehört beispielsweise die Emanzipation des Theaters von der Literatur. Alles, was ich heute hier gehört habe, zeigt doch, daß die Theaterwissenschaft noch sehr stark von der Literatur und Philologie beeinflusst ist.

WOLFGANG GREISENEGGER: Ich würde das einfach abstreiten.

HANS-PETER BAYERDÖRFER: Herr Parchwitz, in einem Punkt haben Sie recht. Es gibt ein Erwartungspotential der Studenten, das auf den Traumberuf im Sprechtheater gerichtet ist. Ob das durch ein Bühnenpraktikum bei uns gestärkt wird, ist die Frage, denn diejenigen, die sich den Illusionen hingeben, werden sie durch entsprechende Bühnenpraktika nähren, unabhängig davon, ob wir so etwas anbieten oder nicht.

Ich muß Sie hier auch in einem anderen Punkt korrigieren: Das Praktikumsangebot, daß das Institut haben möchte, ist natürlich wesentlich breiter und keineswegs nur auf den Beruf im Sprechtheater angelegt.

Es gibt Praktika-Angebote in ganz anderen Bereichen. Im Theater-Management wollen wir es einrichten, es ist vorgesehen für die Schule, es gibt ein Fach „szenisches Gestalten“ im bayerischen Lehrplan. Es gibt bereits ein Praktikum zum Bereich Theaterarchiv, Theaterdokumentation und Theatermuseum.

Um auf die Illusionen der Studenten noch einmal zurückzukommen, dagegen kämpfen wir alleine vergebens und es wäre wesentlich einfacher, diese Illusionen zu bekämpfen, wenn wir zahlenmäßig größere Unterstützung der Theater hätten mit der Aufnahme von Studenten zu Praktika und Hospitationen. Da kommen die Studenten sehr viel schneller an ihre Grenzen, als wir ihnen das demonstrieren können.

AUGUST EVERDING: Herr Bayerdörfer, es ist ja gut, daß jetzt Regisseure bei Ihnen Übungen machen, aber das heißt doch, fachlich gesehen, daß Dilettanten mit Dilettanten zusammen arbeiten, das sind doch diese Probebühnen-Unternehmungen, die Sie machen, da arbeiten doch Nichtschauspieler mit Nichtschauspielern zusammen und diskutieren darüber, wie man z. B. Antigone macht, geführt von einem Fachmann. Das hat doch mit Theater nichts zu tun. Das verlockt sogar zur irrigen Meinung mancher Studenten, sie hätten schauspielerische Begabung.

ERDMUT AUGUST: Das ist ein wichtiges Problem der Hospitanten oder Praktikanten, die von der Universität in die Theater kommen. Wir haben Hospitanten ja nicht mehr nur im Bereich der Dramaturgie und Regie, sondern auch in der Ausstattung und in der technischen Leitung.

Ich leite nur ein relativ kleines Theater, aber auch bei uns kommen wenigstens 20 bis 25 Studenten im Jahr vorbei, leider häufig zu kurz, oft nur 4 bis 6 Wochen. Sie müßten länger da sein, um davon zu profitieren. Das ist etwas, was von unserer Seite, vom Deutschen Bühnenverein, aber auch von den theaterwissenschaftlichen Instituten zu wenig überdacht worden ist, welche Art von Praktika in welchem Zusammenhang sinnvoll sind. Wir haben Praktikanten

und Hospitanten, die kommen vor dem Studium zu uns, wir haben welche, die zwischen dem sechsten und achten Semester kommen, wo ihnen das Studium nicht mehr ganz so viel gibt und sie in die Praxis drängen.

Unter welchen Voraussetzungen, wann und in welcher Weise und mit welcher Absicht diese Praktika durchgeführt werden, darüber ist bis jetzt wenig nachgedacht worden.

Die Bereitschaft der Theater, Praktikanten aufzunehmen, ist vorhanden, leider, muß man dazu sagen, auch aus schlimmen Gründen. Denn wir suchen da Arbeitskräfte, die uns nichts kosten.

KLAUS PIERWOSS: Mir geht es so, daß ich mich auf Seiten der Theatermacher, je länger die Debatte dauert, ein bißchen unwohl fühle. Meine Kollegen greifen die Theaterwissenschaft von einer Position aus an, von der ich mir nicht klar bin, ob diese Position bei uns selbst überhaupt geklärt ist.

Was wollen wir denn von den Theaterwissenschaftlern? Wollen wir nur, daß sie praxisversierter werden? Wollen wir nur, daß sie ihre wissenschaftliche Tätigkeit mehr instrumentalisieren, mehr auf den Betrieb ausrichten, für den wir stehen? Wir müssen uns doch selbst die Frage stellen, wie in unserer Tätigkeit das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit ist. Das ist eine Frage, die sich sehr gut manifestieren läßt am Aufschwung und Abstieg der Produktionsdramaturgie, eine Frage, wie weit aufklärerische Impulse heutzutage noch ein wesentliches Moment für unsere Arbeit sind oder ob wir uns davon verabschiedet haben.

Ich meine, daß wir auch positiv formulieren müssen, was wir von der Theaterwissenschaft wollen. Aus meinen Erfahrungen scheint mir sehr wichtig zu sein, daß jemand die große Fähigkeit zu analysieren hat, und zwar nicht nur Aufführungen als Ergebnis von Probenprozessen, sondern den Probenprozeß selbst. Wir leiden doch alle unter der täglichen Frage, bestimmen wir den Apparat, oder bestimmt der Apparat uns? Die Gefahr der Betriebsblindheit ist groß, um so wichtiger sind stringent wissenschaftlich ausgebildete Dramaturgen, die so etwas wie integrierte Fremdkörper im Theaterbetrieb sein könnten. Sie sind auf der einen Seite in die Arbeitsprozesse eingebunden, haben aber auf der anderen Seite einen ganz anderen Blick auf die Arbeit und die sich daraus ergebenden Frage-

stellungen, als wir es selbst haben. Den Produktionsdramaturgen brauchen wir nicht als Verdoppelung des Regisseurs, sondern als wissenschaftlichen Mephisto daneben. Dazu muß man auch in der Lage sein, Beziehungen herzustellen zwischen der doch ghettohaften Situation im Theater und dem, was um das Theater herum passiert.

Ich plädiere auch nicht für eine Instrumentalisierung der Theaterpraxis durch die Theaterwissenschaft, aber ich plädiere für eine stärkere Entwicklung der Aufführungsanalyse. Die Bemerkung von heute morgen, Stückanalysen könnten vielleicht auch Germanisten machen, halte ich für einen generellen Irrtum, weil Germanisten ein Stück immer wieder als Literatur analysieren, ganz davon abgesehen, daß ich nicht weiß, was ein Germanist mit dem großen Strang der Form des unliterarischen Theaters macht, was ja nicht nur seit der Comedia dell'arte einen ganz hohen Stellenwert hat, hin bis zu Dario Fo. Was von seiten der Dramaturgie dem Theater auch fehlt, sind Gesamtüberlegungen, sind übergreifende Spielplanüberlegungen. Es ist auch eine Folge der Konzentration auf die Produktionsdramaturgie, daß es an Dramaturgenpersönlichkeiten fehlt, die diesen Gesamtüberblick haben.

ANKE RÖDER: Ich habe mich gefreut über das, was Klaus Pierwoß gerade gesagt hat. Klaus Pierwoß war einer der Praktiker, der in einem meiner Regiekurse dazu bereit war, über die Erarbeitung eines Spielplanes zu berichten und Spielplanüberlegungen den Studenten mitzuteilen, bevor er es der Presse gegenüber getan hat. Auch Thomas Langhoff war bereit, 30 von meinen Studenten in einer Arbeitsprobe zuzulassen, vor seiner Aufführung der „Emilia Galotti“ und anschließend ist er in mein Regie-Seminar gekommen und er hat uns in seinen Probenprozeß hineinschauen lassen. Das ist sehr wohl eine Verbindung zwischen Theorie und Praxis, die ich für sehr notwendig halte.

OTTMAR WAGNER: Aus der Erfahrung eines Hospitanten, der ein paar Wochen an einem Theater gewesen ist, bin ich an das Institut nach Gießen gegangen, das mir den Freiraum gibt, unter anderen Bedingungen zu arbeiten als am Stadttheater, also auch über Theater nachzudenken. Ich denke, das ist die große Chance an unserem Institut, Theater erst einmal als Freiraum zu nutzen, um zu erkennen, was soll Theater eigentlich sein.

Da stellen sich z. B. Fragen, braucht man überhaupt noch die Form der konventionellen Schauspielerausbildung? Ich erinnere nur an die Arbeit von Einar Schleef, der sehr gut auch mit Laien arbeiten kann, ohne daß das Dilettantismus bedeutet. Das sind Fragen, die sich uns als Studenten stellen, das kann man aber nicht in einer Assistenz.

AUGUST EVERDING: Ich verstehe durchaus Ihre Sorge, was die Assistenz angeht, weil man dann mit dem Regisseur mitdenken muß und das eigene Denken oft blockiert. Bei Volontären sehe ich das etwas anders, da sitzt man außen vor und sieht die Arbeit kritisch. Übrigens schließt das Machen das Denken nicht aus.

GÜNTER AHREND: Ich möchte noch einmal an das anknüpfen, was Klaus Pierwoß gesagt hat. Ich bin etwas optimistischer, was die Stückanalyse angeht, ich bin durchaus der Meinung, daß auch eine philologische Stückanalyse für den Dramaturgen nützlich sein kann. Dann haben Sie die Aufführungsanalyse angesprochen, die die Theaterwissenschaftler leisten sollen. Das scheint mir kein großes Problem zu sein, das kann man ohne weiteres machen. Ich habe gerade ein Buch über die Inszenierungen von Andrea Breth geschrieben, da wird Aufführungsanalyse vorgeführt. Spannend wäre es natürlich auch, wenn man die Produktionsprozesse in die Analyse einbeziehen könnte, aber das war mir, obwohl ich einen guten Kontakt zu Andrea Breth habe, bisher nicht möglich. Das würde stören, wenn auf Proben zu viele Leute herumsitzen.

ANDRZEJ WIRTH: Nachdem, was Herr Greisenegger und Herr Buck gesagt haben, sehe ich, wie privilegiert wir sind, denn wir haben das Recht, unsere Studenten nach der Doppelbelegung, der künstlerischen und der wissenschaftlichen Befähigung auszuwählen. So kommen wir zu einer Auswahl unserer Studenten, von der auch der Dozent profitiert.

Unsere Studenten wollen natürlich auch ihre künstlerische Fähigkeiten in der Arbeit am Institut ausprobieren. Es waren die Studenten, die sich den amerikanischen Theatermacher John Jeserun ans Institut geholt haben, so daß sie mit ihm arbeiten konnten. Sie haben mit ihm ein Projekt entwickelt. Viele Schwierigkeiten, von denen die Rede war, würden sich nicht einstellen, wenn wir überall die Studenten nach dieser Doppelbelegung auswählen könnten.



# THEATERWISSENSCHAFT UND KUNSTPRAXIS

*Joachim Fiebach*

Zunächst eine Information zur Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, dem Erfahrungsbereich, von dem aus ich unser Thema sehe: Wir immatrikulieren alle zwei Jahre ca. zehn bis fünfzehn Hauptfachstudenten, die in einem fünfjährigen Studium zum Diplom kommen sollen. Sie gehen nach dem Studium auf unterschiedlichste Positionen, die mit den Darstellenden Künsten zu tun haben, also außer auf Stellen im Theaterwesen auch in die Massenmedien.

Zum Thema: Eine möglichst enge Korrespondenz zwischen Theorie und Kunstpraxis ist für die Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität immer eine Zielvorstellung gewesen, ihre Realisierung aber stets problembelastet. Das heißt nicht, daß unser Ziel eine spezielle Berufsausbildung ist. Das Studienprogramm sieht ausdrücklich vor, Theaterwissenschaft und Aspekte der modernen Darstellenden Künste zu vermitteln; es sollen Theaterwissenschaft und Darstellende Künste gelehrt, keine Regisseure, Dramaturgen, Darsteller usw. gleichsam beruflich ausgebildet werden.

Eine Skizze der Situation: Als Institutions-Politik, besonders aber durch einzelne Personen, hat es immer einen mehr oder minder engen, dialogischen, produktiven Kontakt mit der Praxis, mit Theatern, mit entsprechenden Abteilungen im Fernsehen und dem Rundfunk (Hörspiel) bzw. mit verschiedensten Künstlern gegeben. Das geht bis zur Zusammenarbeit von Theoretikern in Inszenierungen (Dramaturgen, wissenschaftliche Regiemitarbeiter) und zu selbständiger zeitweiliger künstlerischer Arbeit von Dozenten (Übersetzungen von fremdsprachiger Dramatik für Inszenierungen, Schreiben von Texten für die Medien). Natürlich schließt oder schloß das auch die Gastlehre von Künstlern ein.

Ferner: Das Studienprogramm schreibt vor, daß möglichst nur jene immatrikuliert werden, die mindestens ein Jahr direkt mit der Kunstpraxis (Theater, Fernsehen, Hörspiel, Film) zu tun hatten, auch wenn das nicht direkte künstlerische Tätigkeit war (z. B. Bühnenarbeiter, Beleuchterassistent). Im Studiengang selbst ist ein dreimonatiges Praktikum Pflicht, das in der Regel als Dramaturgie-/

Regieassistentz absolviert wird. Für die vier oder fünf Studienjahre sind solche Praktika individuell vorgesehen. Sie werden auch ausführlich genutzt. Nicht selten wirken auch Studenten des ersten oder zweiten Jahres an Inszenierungen verschiedener Theatergruppen mit. Die Praxis interessiert sich für gute Studenten. Zwei jüngste Beispiele: ein Student/Absolvent war angenommen worden als ein Assistent für Müllers „Lohndrucker“-Inszenierung 1987/88; Joachim Herz forderte für eine neue Inszenierung an der Semper-Oper im Frühjahr 1989 einen Praktikanten an.

Das könnten Belege dafür sein, daß die akademische Beschäftigung mit Theater, mit Darstellenden Künsten nicht nutzlos bzw. nicht völlig praxisfremd ist, daß die Praxis von ihr etwas gewinnt. Was die Theaterwissenschaft an der HUB betrifft, müssen das außenstehende Praktiker beurteilen. Jedenfalls ist unser Ausgangspunkt: Es kann keine sinnvolle akademische Ausbildung geben ohne einen engeren Bezug zur Kunstpraxis. Dieser Bezug muß so weit gehen, daß es von Zeit zu Zeit direkte Kontakte zur jeweils aktuellen Praxis und möglichst eine konkrete Zusammenarbeit mit Künstlern gibt, und zwar für Studenten und für Lehrende.

Trotzdem: Die tatsächliche Situation ist prekär. Der fehlende ständige Arbeitskontakt mit Künstlern beeinträchtigt die Praxisnähe. Eine direkt praktische dramaturgisch-inszenatorische Ausbildung muß fast ausschließlich in den Praktika, außerhalb der Universität erfolgen. Für die meisten Studenten, auch für einen Teil der Lehrenden, entsteht so ein Dilemma. Der Bezugspunkt ihrer Arbeit ist das Kunstmachen. Der Hauptteil ihrer Tätigkeit aber ist akademisch, theoretisch-historisch – bei aller Freizügigkeit, die beiden gewährt wird, sich in der Praxis zu betätigen. Die meisten Studenten suchen sich so, über die vom Studiengang erforderten Praktika hinaus, praktische Theaterarbeit, zunehmend als Leiter/Regisseure/Dramaturgen von halbpensionierten und Amateurgruppen-/Inszenierungen.

Das Dilemma für die Lehrenden: wenn sie forschen und publizieren wollen, können sie sich nur bedingt direkt künstlerisch engagieren. Eine, aus meiner Sicht die Hauptursache – der Energie- und Zeitfaktor! Ich hätte in den letzten zwanzig Jahren jedes Jahr direkt an einer Produktion teilnehmen können, teilweise mit sehr inter-



essierten, guten Teams, Regisseuren. Dann hätte ich aber wenig forschen, noch weniger publizieren können. Das war zumindest aber mein gleichrangiges Interesse.

Akademiker/Theoretiker sind für Kunstmacher nicht zuletzt interessant wegen ihrer theoretisch-historischen Reflektionen, daher Forschungen. Das ist jedenfalls meine Erfahrung. Dabei geht es um spezielles, vertieftes, oder auch um anderes Wissen als es Regisseure, Autoren, Dramaturgen, Ausstatter, Darsteller in der Regel haben (haben können?). Nur zeit- und energieaufwendiges „Forschen“, „Theoretisieren“ ermöglicht solches Wissen. Das aber wiederum führt, zumindest in der Tendenz, von der Praxis fort, oder es scheint oft fortzuführen. Das ist nicht zuletzt bedingt durch die tatsächlichen oder/und oft anscheinend sehr differenten Blickwinkel auf Kunstrealitäten, die in der Forschung eingenommen werden. So erscheint diese nicht selten praxisfremd oder/und ist das auch in einem bestimmten Sinne. Mir wurde in den siebziger Jahren von einer der wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten eine praktische Zusammenarbeit angeboten, die aus verschiedenen Gründen nicht zustande kam. Meine damaligen Forschungen/Publicationen mußten nicht uninteressant, nicht „praxisfremd“ erschienen sein; sie waren wohl der Grund des Angebotes. Als wir dann in den achtziger Jahren darüber sprachen, woran ich gerade arbeite, und ich antwortete: an Afrika, war die Reaktion ein recht drastisches, sarkastisches Desinteresse. In der angespannten kulturpolitischen Situation der DDR 1982/83 schien das sehr irrelevant. Ich fand und finde es dagegen sehr relevant und europäischer Kunstpraxis überhaupt dienlich, wenn auch vielleicht nicht in einem unmittelbar „tagespraktischen“ Sinn.

Das Beispiel weist auf eine Quelle, vielleicht auf die Quelle der Differenzen zwischen Theorie, zwischen „Wissenschaft“ auf der einen Seite und Kunstpraxis auf der anderen. Die Quelle wäre das unterschiedliche Verständnis davon, was die universitäre und forschungsmäßige Beschäftigung mit darstellenden Künsten für die Praxis leisten soll und kann. Ich stelle Praktiker und Theoretiker hier nicht pauschal gegenüber. Eine Reihe von Künstlern reagierte auf das Afrika-Beispiel sehr interessiert, während sehr viele der DDR-Theaterwissenschaftler-Kollegen desinteressiert bzw. ohne Verständnis reagierten.

Diese Relativierung vorausgesetzt, möchte ich skizzieren, wie ich Theaterwissenschaft, die Beschäftigung mit Darstellenden Künsten als praxisrelevante und praxisorientierte sehe. Mit dem ständigen Blick auf das aktuelle Kunstgeschehen, dieses als Bezugsrahmen nehmend, sollten sich Ausbildung, Lehre, Forschung sowohl auf diese aktuelle Praxis richten, wie aber auch, und das in einem erheblichen Maße, auf die engere und weitläufige, auf die lange Geschichte dieser Praxis.

Ferner: auf die sozio-kulturellen Kontexte, in denen diese Praxis steht bzw. in denen sie sich historisch formte, von denen sie wesentlich berührt wird. Ein solches Beachten, Lesen, Analysieren von Kunstmachen sollte aber nicht praxisdevot sein; es nicht etwas, was die Praxis als Statisches, Fetischhaftes nimmt, ihr blindlings folgt. Die theoretisch-historische Sicht auf Kunstmachen sollte gerade auf solche künstlerischen und sozio-kulturellen Tendenzen, Haltungen, Möglichkeiten, Konzepte das Augenmerk richten, die jeweils konkrete Praktiken verändern könnten, die sie verändern sollten, die daher Neues in die Praxis bringen könnten. Praxisbezug, Lesen, Analysieren von Praxis ist jeweils historisch konkret, veränderlich, so wie die Kunst selbst in der sich bewegenden Geschichte; Kriterien, Inhalte, Methoden von Lehre und Forschung bewegen, das heißt, verändern sich entsprechend.

Von der TW an der HUB ausgehend, würde das heißen: Studienprogramme, vor allem aber Inhalte und Methoden der Lehre, und zwar hier der theoretisch-historischen, sollten offen, nicht nur „unbewußt“ von der sie umgebenden Kunstpraxis ausgehen, letztlich immer auf diese gerichtet sein. Daher unsere bescheidenen Versuche, die Studenten durch möglichst viele Praktika auszubilden. Daher auch Dramaturgie- und Inszenierungsseminare zu aktuell gespielten Stücken, aber auch zu Filmen und anderen Medien-Ereignissen gleichsam als Rückgrat der Lehre im Bereich. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der Ausbildung muß historisch-theoretische Kenntnisse von jener Theatergeschichte, Dramengeschichte, von jenen dramatischen Texten, Dramaturgien usw. vermitteln, die in der aktuellen Praxis und für ihre absehbare kurz-mittelfristige Bewegung wesentlich sind und die so zum Grundwissen jedes Kunstmachenden in der absehbaren konkret-historischen Situation gehören sollten.

Unabdingbar ist die Lehre zu ausgewählten Aspekten des Komplexes „audiovisuelle moderne Medien und Darstellende Künste“. Es geht dabei nicht nur um Kunstmachen in diesen Medien. Es geht auch um deren Rollen, Strukturen in den Kulturen des 20. Jahrhunderts. Das hieße: Studium der Theaterwissenschaft, der Darstellenden Künste ist zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auch Studium allgemeinerer kultureller Prozesse, z. B. Mediengeschichte, solcher Prozesse, die nicht im engen Sinne Theaterkunst, Filmkunst usw. sind, die auch nicht unbedingt sichtbar, nicht „hautnah“ mit Theaterkunst, Filmkunst etc. „verknüpft“ sein müssen, die aber die Rahmenbedingungen für diese sind, die es geschichtlich waren und, soweit sichtbar, sein werden. Das dürfte einer der kontroversen Punkte sein, soweit es das Sinnhafte und Praxisrelevanz von Theaterwissenschaft betrifft.

Viele Kollegen und Studenten sind gegen eine solche „Disziplinüberschreitung“. Die meisten halten sie für nicht wichtig, eher ablenkend. Ich sehe das anders. Vor allem was die Forschung von Theaterwissenschaftlern betrifft. Es scheint mir notwendig, daß wir die prekär-marginale Situation von Theaterkunst durch einen konzentrierten Blick auf allgemeinere kulturelle Bewegungen besser einschätzen, besser verstehen lernen. Auch ein Teil der Lehre sollte – eine mehr zufällige Aufzählung – Phänomene behandeln wie Strukturen von Freiheit, Freizeitverhalten, kommunikative Prozesse, Medien und kulturelles Verhalten. Theaterwissenschaftliche Lehre sollte einführen in moderne Kulturgeschichte, die wesentliche Impulse durch die Anthropologie und Ethnografie bekommen hat. Für die Forschung scheint es mir zur Zeit die Hauptaufgabe zu sein, sich auf solche Phänomene zu konzentrieren, sich somit nicht-disziplinär zu verhalten. Natürlich gehen eine solche breitgefaßte Lehre und Forschung nicht ohne Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen, für mich besonders wichtig eben Kulturwissenschaften, Medienwissenschaften. Wir haben, nur ein Beispiel, keine formelle Neben- oder Zweitfachausbildung (natürlich können Studenten eine solche absolvieren, was für Musiktheaterspezialisten unabdingbar ist). Wir haben aber einen beträchtlichen Anteil an obligatorischer kulturwissenschaftlich-ästhetischer Lehre.

Die an ihrer Kunsthochinteressierten Theater-Theoretiker-Historiker könnten heute vielleicht am meisten für ihre Kunstpraxis leisten,

wenn sie die genannten und natürlich andere allgemeinere kulturelle Phänomene zu lesen, zu buchstabieren suchen, eben immer mit dem Blick auf ihre Kunst. Das meint: mit dem Ziel, für deren Praxis relevantes Material bereitzustellen, Praktikern Einsichten und Anregungen zu geben, damit diese mit ihrer Institution Theater, mit ihrer Kunst Neues, anderes versuchen. Zur Zeit scheint es mir weniger dringlich und wichtig, als außenstehender Forscher, daher in der konkreten Forschungsarbeit, direkt das als Forschungsgegenstand zu behandeln, was aktuell in den Theatern geschieht. Und es scheint mir zur Zeit — ich betone immer die gegenwärtige Situation — auch nicht besonders praxisdienend, noch einmal, zum wievielten Mal?, deutsche oder europäische Theatertraditionen, Elemente usw. in einem engen Sinne nur als Theaterkunsttradition zu befragen. In den letzten Jahrzehnten haben Künstler (die Avantgarden) und Theoretiker-Historiker den Theatermachern nahezu die ganzen bisherigen Möglichkeiten des europäisch-nordamerikanischen Theaters experimentell-publizistisch aufbereitet. Ob auf diesem Feld die TW der Praxis zur Zeit noch wesentlich Neues bieten kann (außer an sehr speziellen Detailkenntnissen), scheint mir fraglich.

Und: die Regisseure, Dramaturgen usw. sind heute viel besser theoretisch-historisch ausgerüstet, als es vielleicht vor Jahrzehnten der Fall war, und sie sind viel besser in der Lage als die außenstehenden Theoretiker, sich mit ihrem unmittelbaren Gegenstand, der aktuellen täglichen Produktion von Aufführungen, auch intellektuell-theoretisch auseinanderzusetzen. Das sagt nichts gegen die von beiden Seiten oft als notwendig, sehr produktiv angesehene Zusammenarbeit der Praktiker und Theoretiker an konkreten Projekten. Es will nur besagen, daß Forschung heute die Praxis übergreifender, mit einer weit größeren Breiten- und Langzeitwirkung bedienen könnte, wenn sie sich den skizzierten Feldern/Fragen widmet.

## DAS STUDIUM DER THEATERWISSENSCHAFT AN DER THEATERHOCHSCHULE „HANS OTTO“ LEIPZIG

*Rolf Rohmer*

Der Numerus clausus an den Universitäten und Hochschulen der DDR wird durch die Prognose des Personalbedarfs in den Produktionsbereichen bestimmt, für die die jeweilige Ausbildung erfolgt. Daraus ergeben sich für die Theaterwissenschaft geringe Studentenzahlen – 10 bis 12 pro Jahrgang werden jährlich abwechselnd an der Theaterhochschule „Hans Otto“ Leipzig und an der Humboldt-Universität Berlin immatrikuliert. Alle Studenten finden daher während ihres Studiums variable Möglichkeiten intensiver Mitarbeit in der Praxis. Es stehen alle Theater der Republik, auch spezielle Ensembles wie z. B. das Poetische Theater der Karl-Marx-Universität Leipzig, sowie Funk und Fernsehen zur Verfügung. Ein Theatervolontariat vor dem Studium begünstigt die Immatrikulation, wird aber nicht gefordert; gefragt sind weniger vorweggenommene Versuche in künstlerischer Produktion oder wissenschaftlicher Tätigkeit am Theater als vielmehr Erfahrungen seiner kooperativ-betrieblichen Produktionsweise und seiner gesellschaftlichen Kommunikation.

Während seines fünfjährigen Studiums absolviert jeder Student zwei planmäßige Praktika. Das erste liegt im dritten Semester und dauert sechs bis acht Wochen. Es dient in der Regel dazu, ihn in die komplexe Tätigkeit des Dramaturgen einzuführen und ihm deren vielseitige Verflechtung in die Arbeit am Theater bewußt zu machen. Das zweite Praktikum währt das ganze sechste Semester. Der Student arbeitet in der Regel als Dramaturgie- oder Regieassistent an einer Inszenierung oder mehreren davon mit, lernt Kooperativität und gesellschaftliche Kommunikation des Theaters nun konzentriert in seiner künstlerischen Produktion kennen. Außerdem erhält er von der Hochschule von Fall zu Fall praxisbezogene Studien- und Arbeitsaufgaben. In letzter Zeit waren sie vornehmlich theatersoziologischen Fragen gewidmet – den Beziehungen des Theaters zur Öffentlichkeit, zum Territorium, speziellen Aspekten der Arbeit mit dem Publikum. Auch die Theater erteilen diesbezügliche Aufträge, oft abgestimmt mit wissenschaftlichen Vorhaben der Hochschule. – Es versteht sich, daß für Praktika in Funk und Fernsehen entsprechende Modifikationen vorgenommen werden.

Im Verlauf vieler Jahre hat sich eine zweckorientierte Zusammenarbeit zwischen der Hochschule und Mentoren an den Theatern entwickelt, die die Studenten während ihres Praktikums ausbildungsgerecht betreuen. So erhalten wir u. a. biographisch relevante Beurteilungen der studentischen Leistungen, die die wissenschaftsmethodische und pädagogische Studienanleitung fördern. Für die Studenten ergeben sich aus den Praktika gelegentlich engere, dauerhafte Beziehungen zu bestimmten Theatern oder künstlerischen Persönlichkeiten, die in vor-vertragliche Vereinbarungen münden können. Weitaus häufiger und in den letzten Jahren auffällig zunehmend prägen sich neben kunstpraktischen auch spezielle wissenschaftliche Interessen aus, denen die Studenten nun in den verbleibenden vier Semestern an der Hochschule nachzugehen wünschen.

Aktuelle Folgen für die theaterwissenschaftliche Ausbildung und Forschung lassen sich in drei Punkten zusammenfassen:

1. Die in früheren Jahren aus den Praktika erwachsende Skepsis der Studenten gegenüber einer „praxisfremden Wissenschaft“ an der Hochschule weicht einem sich verstärkenden Bedürfnis nach wissenschaftlicher Verständigung. Die Motivation dafür kommt gerade aus den Praktika selbst und hängt offensichtlich mit Veränderungen in der Theaterarbeit unseres Landes zusammen, von denen noch die Rede sein wird. Sie schließt den Drang nach gesellschafts- und kulturtheoretischer Orientierung in der Welt von heute ein, wofür ein erstaunlicher Reichtum an wissenschaftlichen Kenntnissen auf den verschiedenen Gebieten erworben und mobilisiert wird.

2. Theaterwissenschaftliche Interessen der Studenten gelten allerdings weniger der historisch-kontinuierlichen Entwicklung des Theaters oder seinen Gesetzmäßigkeiten im Sinne einer systematischen Gattungstheorie (bzw. ihrer Problematisierung). Sie sind vornehmlich auf signifikante Tendenz- und Fallstudien gerichtet, wobei das leidenschaftlich-argumentative Bekenntnis zum Exempel, zum Exemplarischen oft die nüchterne wissenschaftliche Darstellung von historisch und theoretisch relevanten Modellen theatralischer Produktivität verdrängt.

Zwei aktuelle Tatbestände vor allem fordern wissenschaftliche Initiativen der Studenten heraus. Da ist einmal eine größere Zahl ausgeprägt individueller Leistungen, Absichten, Ziele im Theater,

vor allem in der Regie, auch in der Dramatik und in der Bildung und Profilierung künstlerischer Ensembles. Die Wahl solcher Gegenstände ist auch diktiert vom Willen der Studenten, mit ihrer persönlichen wissenschaftlichen Arbeit unmittelbar in der Praxis und für sie wirksam zu werden. Ein charakteristisches Beispiel dafür lieferte Tobias Wellemeyer mit seiner Diplomarbeit „Innenraum – Spielraum – Gesellschaftsraum. Über Wolfgang Engels Theaterarbeit in der Mitte der achtziger Jahre“ (vgl. Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule „Hans Otto“ Leipzig/Theaterwissenschaftlicher Informationsdienst Nr. 61, Leipzig 1989, Heft 1/89). Er erzielte darin eine erstaunliche *Sensibilisierung* der wissenschaftlichen Analyse- und Darstellungsmethoden, angemessen der kreativen Strategie und Eigenart einer eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit und ihrer Kooperation mit den Schauspielern; doch zugleich hob er seinen Protagonisten auch aus dem wissenschaftlichen Vergleich heraus und übergang somit die Frage nach dem kunstgeschichtlichen oder theatertheoretischen Modellwert seines Schaffens.

Zum anderen wachsen Aufmerksamkeit und Gespür für eine interdisziplinäre Erforschung und Neubestimmung von Theaterarbeit. Es sind – einerseits – die Verflechtung der Theaterkunst allgemein in mediale Kontexte und neue gesellschaftliche Kommunikationspraktiken und – andererseits – komplexe Strukturen und Beziehungen der einzelnen theatralischen Produktionen, die zu wissenschaftlicher Reflexion herausfordern. Auf diesem Gebiet besteht größere Neigung und Bereitschaft zur Theorienbildung, und in thematisch exakt bestimmten Einzelanalysen werden auch beachtliche Beiträge dazu geliefert. Doch es gibt auch die Gefahr kurzschlüssiger theoretischer Spekulation und deduktiver Bestimmung der künstlerischen Produktion.

Die theaterwissenschaftliche Abteilung der Hochschule berücksichtigt all dies durch eine zunehmend flexible Gestaltung des Gesamtstudiums in stofflich-thematischer, methodischer und didaktischer Hinsicht, und zwar in Abstimmung mit dem Bereich Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität.

3. Es entstehen immer wieder Divergenzen zwischen grundlagen- und theorieorientierter Forschungsstrategie der Hochschule und anwendungsorientiertem Forschungsseifer der Studenten.

Jahrzehntlang dominierte an der Hochschule das Bestreben, theaterwissenschaftliche Lehre und Forschung unmittelbar praxisbezogen zu betreiben; maßgebend dafür waren die Herausforderung durch die aktuellen Probleme und Bedürfnisse der Theaterarbeit, das Bemühen, die Spannung zwischen theoretischer Ausbildung und Praxiserfahrung der Studenten auszugleichen, ferner fachliche wie didaktische Erfordernisse bei der Aus- und Weiterbildung nicht-diplomierter Mitarbeiter der Theater. Daraus ergab sich – unbeschadet einer intensiven wissenschaftlichen Bearbeitung solcher Stoffgebiete wie Geschichte und Theorie des Dramas, Dramaturgie des Schauspiel- und des Musiktheaters, Theater der europäischen sozialistischen Länder und unbeschadet von anerkannten wissenschaftlichen Leistungen auf speziellen Gebieten wie der Theatersoziologie – ein Rückstand in umfassender Theorienbildung über und für das Theater.

Der Übergang zu einer Wissenschaftskonzeption und Forschungsstrategie, die dieses Manko überwindet und Praxisbeziehung der Wissenschaft vorrangig in historisch-kritischer und theoretisch-systematischer Modellierung von Theaterarbeit sieht, geht zeitlich konform mit dem wachsenden, von der Praxis selbst stimulierten Wissenschaftsinteresse der Studenten. Gleichwohl reproduziert sich auch unter den neuen Bedingungen das Spannungsverhältnis von Wissenschaft und Kunst, Theorie und Praxis auf neue Weise. Dem Wesen nach gehört es zur Sache und muß von den Hochschulinstituten, die Ausbildung und Forschung gleichermaßen zu leisten haben, sowohl getragen, als auch immer erneut bewältigt werden. Das geschieht nun nicht mehr durch einen wie auch immer gearteten ‚Praxiszuschnitt‘ der Wissenschaft; vielmehr gilt der Grundsatz, daß Wissenschaft nichts Praktischeres zu liefern hat als eine solide Theorie. Dementsprechend werden wissenschaftliche Arbeiten der Studenten den Forschungsprojekten der Hochschule zugeordnet, aber in einer weiträumigen Variabilität. Organisatorisches Zentrum dafür sind von Dozenten betreute Forschungsgruppen, in denen die übergreifende theoretische Erörterung betrieben wird und die Studenten ihre oft sehr speziellen Interessen vor diesem Background definieren müssen. Bei gemeinsamer theoretischer Anstrengung bleiben die differenzierten Initiativen der Studenten gewahrt. Für den Dozenten ergibt sich daraus ein großer Aufwand an individuel-



ler Betreuung und auch die zusätzliche, aber höchst effektive Aufgabe, die verschiedenen Beiträge der Studenten gewissermaßen zu bündeln und – für alle Gruppenmitglieder nachvollziehbar – aufs eigene Vorhaben zu beziehen.

Nicht zu unterschätzen ist der Gewinn an *wissenschaftlicher* Partnerschaft von Dozent und Student, dem Theaterpraktiker der kommenden Jahre. Es scheint, daß dadurch auf Dauer eine wirksamere Praxisbeziehung der Wissenschaft erreicht werden kann als durch spezielle Orientierung der ganzen Disziplin.

Soweit aktuelle Erfahrungen aus der Gestaltung des Studienablaufs. Nun zu den strukturellen Besonderheiten der Ausbildungsinstitution und den damit verbundenen Konzepten.

An der Theaterhochschule „Hans Otto“ Leipzig findet die Ausbildung von Theaterwissenschaftlern seit jeher in unmittelbarer Nachbarschaft zu derjenigen von Schauspielern und seit mehr als zehn Jahren auch zu der von Choreographen statt – ein Modell, das hier in der Diskussion gelegentlich auch empfohlen worden ist. Die Wechselbeziehung von Schauspielerausbildung erwies sich trotz oft erneuerter programmatischer Anstrengung der verantwortlichen Leitungen als nicht konstituierend für die Theaterwissenschaft, führte zu keiner strategisch-konzeptionellen Alternative der Disziplin (und ihrer Praxisbeziehung).

Gründe dafür lagen vor allem außerhalb der Hochschule. Alle Theaterausbildung in der DDR war und ist gerichtet auf die Integration der jeweiligen Berufsgruppen in ein historisch gewachsenes, klar strukturiertes, stabiles, einheitliches Theatersystem und Theaterwesen. Sehr wesentlich für diese Zuordnung der Ausbildung war, daß dieses System *in sich* die Möglichkeit barg, Innovationen zu verbreiten und zum Allgemeingut im Theaterschaffen zu machen, auch über äußere und innere Widerstände und über fachlich-methodische Divergenzen hinweg. Dies kann theaterhistorisch an der allgemeinen Aneignung von Felsensteins Musiktheater und von Brechts Theaterarbeit, an den vielfältigen Nachwirkungen des Halleschen Theatermodells der endsechziger Jahre, das sich verengende ästhetische Traditionen aufbrach und die theatralische Kommunikation aktivierte, und an anderen Beispielen nachgewiesen werden.

Als ganz im Sinne dieses historisch-strategischen Konzepts an der Hochschule die kombinierte Ausbildung von Schauspielern eingeführt wurde – zwei Jahre ‚Grundstudium‘ an der Hochschule selbst, zwei Jahre ‚Fachstudium‘ in Studios der Hochschule an verschiedenen Theatern – blieb das ohne Folgen für die Ausbildung der Wissenschaftler: die einzelnen Berufsgruppen fanden für sich ihren Platz in den Strukturen des Theaters.

Dennoch brachte die Nachbarschaft zur Schauspielerausbildung großen Nutzen für die Anreicherung und den Aufschluß theaterpraktischer Erfahrungswerte der Studenten der Theaterwissenschaft. In einem schauspielmethodischen Grundlagenseminar, anfangs noch gemeinsam mit Schauspielstudenten, durch sehr stark schauspielmethodisch untersetzte Seminare zur Inszenierungspraxis, durch individuelle Möglichkeiten der Mitarbeit in der Schauspielabteilung usw. erfolgt vor allem eine hohe Sensibilisierung für künstlerische kreative Prozesse. Dies wird in der wissenschaftlichen Ausbildung selbst noch unterstützt durch spezielle seminaristische Veranstaltungen zu Inszenierungsanalyse und Theaterkritik, zum Schaffensprozeß der Dramatiker u.a.m. All dies ist ein wesentlicher Gewinn und ein unverzichtbares Zentrum der theaterwissenschaftlichen Ausbildung an der Hochschule. (Es sei am Rande dieses Symposions angemerkt, daß dieser Gewinn nur zu Buche schlägt in der Ausbildung der Wissenschaftler und für deren spätere Tätigkeit am Theater, nicht aber umgekehrt für die Schauspielstudenten.)

Beide Faktoren, die berufsspezifische Orientierung auf die überkommenen Strukturen der Theaterpraxis und die Sensibilisierung für kreative Prozesse *in diesem Rahmen*, hatte zur Folge, daß die theaterwissenschaftliche Ausbildung und auch das Verständnis der wissenschaftlichen Disziplin *vorwiegend* auf dramaturgische Tätigkeit gerichtet war und bei den Studenten sich darüberhinaus der Drang nach regielicher Tätigkeit ausbreitete. Die historisch-theoretische Systematisierung der Disziplin und ihre interdisziplinäre Verflechtung kamen zu kurz.

Ein spezieller Nutzen sollte aus der engeren Nachbarschaft theaterwissenschaftlicher und schauspielerischer Ausbildung gezogen werden – die Ausarbeitung einer Schauspieltheorie (als Theorie schau-

spielerischer Kreativität und Methodik darstellerischer Produktion). Tatsächlich wurden in den sechziger Jahren wesentliche Ansätze dafür geliefert. Aber es zeigte sich, daß im vorrangigen Wechselverhältnis zur *Ausbildung* von Schauspielern diese Aufgabe nicht zu vollenden war. Sie erfordert vor allem Untersuchungen in der entfalteten Berufspraxis und die Analyse geschichtlicher Beispiele im Verhältnis zur epochalen Modellierung von Theaterarbeit. Außerdem erwies sich, daß komplexe Zusammenhänge zu berücksichtigen sind, so z.B. die theoretische Untersuchung der Regietätigkeit – also eine weitreichendere Kooperation als die zwischen theaterwissenschaftlicher und schauspielerischer Ausbildung. Die kritischen Erfahrungen auf diesem Wege haben zu einem Neusatz der Theorienbildung am Institut für Schauspielregie, Berlin, das der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ angegliedert ist, geführt.

Derzeit vollziehen sich in der Theaterlandschaft der DDR Veränderungen, die auch die oben beschriebene Zuordnung zumindest der wissenschaftlichen Ausbildung und Forschung zur Theaterpraxis betreffen. Seit längerem sind Übergänge zu einer stärkeren programmatischen Profilierung und zu gegenseitiger Unterscheidung von Ensembles zu beobachten. Es gibt inzwischen einen größeren Anteil spezieller Truppen und Gruppen innerhalb und außerhalb der Theaterinstitutionen. In der Diskussion über Perspektiven der Theaterarbeit in der DDR wird eine Strategie der Flexibilisierung des Theatersystems und des Theaterwesens entworfen, um die gesellschaftlich notwendige und praktisch sich herstellende Vielfalt der sozio-kommunikativen Initiativen und ästhetischen Praktiken des Theaters zu befördern.

Folgen aus dieser Veränderung für die theaterwissenschaftliche Ausbildung und Forschung an der Hochschule sind deutlich spürbar. Wir verzeichnen ein stärkeres Interesse von Praktikern der verschiedenen Berufsgruppen am Theater für kulturhistorische und kultursoziologische Konzepte von Theaterarbeit, auch für beispielhafte Theaterästhetiken und -programme in der internationalen Theaterentwicklung. Der *Theoriebedarf* in der Theaterpraxis wächst und vermittelt sich u.a. in den eingangs beschriebenen Erfahrungen mit den Praktika, der Studenten. Das erfordert umfangreiche postgraduale Weiterbildungskurse in der theaterwissen-

schaftlichen Abteilung der Hochschule und trifft mit ihren eigenen Interessen zur Theoriebildung, mit der Veränderung der wissenschaftlichen Forschungsstrategie zusammen. In dieser Hinsicht gibt es zahlreiche Initiativen zur Qualifizierung der theaterwissenschaftlichen Arbeit.

Die sich verändernde Theatersituation fordert aber auch eine stärkere Hineinnahme theatertheoretischer und -programmatischer Modellierung in die Schauspielerausbildung. Ein entsprechender Bedarf wurde ausdrücklich von der Absolventengruppe 1989 im Studio Karl-Marx-Stadt angemeldet, die sich als weitgehend selbstständige Theatergruppe, verwaltungsmäßig im Verband der Städtischen Theater Karl-Marx-Stadt, konstituiert hat. Für ihr eigenes Konzept befragt sie international herausragende Beispiele internationaler Theaterarbeit – Grotowski, Brook, Mnouchkine, Boal –, die Studenten schreiben darüber spezielle Abschlußarbeiten am Ende ihrer Ausbildung. Es zeichnet sich ab, daß innovatorische Tendenzen der Theaterarbeit sich bereits *in der künstlerischen Ausbildung* ankündigen und auch stimulieren lassen – und zwar durch ein innigeres Verhältnis dieser Ausbildung zum theaterhistorischen und theatertheoretischen Denken. Dies könnte zu einer neuen Kooperation von Wissenschaft und Kunstpraxis bereits in der Ausbildung führen, wofür mehr gefragt ist als eine pragmatische Orientierung der theaterwissenschaftlichen Disziplin – nämlich ihre wirkliche theoretische Kompetenz. Hinsichtlich dieser Möglichkeiten und Erfordernisse stehen wir noch am Anfang.

Zusammenfassend ergibt sich: Das Miteinander oder auch die Wechselbeziehung von Schauspielerausbildung und theaterwissenschaftlicher Ausbildung an einer Hochschule ergibt nicht *an sich* ein anderes, besseres Modell für eine engere Beziehung von Theaterwissenschaft und Theaterpraxis, wie häufig angenommen wird. *Was* in dieser Hinsicht von der entsprechenden Institution wirklich geleistet werden kann, ist von den tatsächlichen historischen Bedingungen und Strategien der Theaterentwicklung abhängig und muß jeweils speziell in die Hochschularbeit ‚umgeschlagen‘ werden.

Unbeschadet dieser ‚Abhängigkeit‘ ergibt sich für die Theaterwissenschaft in einer solchen Hochschulstruktur *ein* unbestreitbarer Vorteil – nämlich darin, die sensiblere Aufmerksamkeit für ihre

Probleme und Bedürfnisse und variable persönliche Chancen für direkte Wirkungen in der Theaterpraxis oder für sie.

Es ergibt sich aber auch die Gefahr des wissenschaftlichen Pragmatismus, verstärkt durch den ebenso unbestreitbaren Nachteil — nämlich daß Theaterwissenschaft hier nicht ‚automatisch‘ eingliedert ist in die wissenschaftliche Universitas, in der sie sich bei zunehmender interdisziplinärer Verflechtung doch zu bestimmen hat. Unsere Erfahrung ist, daß auch an jener Art Hochschule oder Akademie die Theaterwissenschaft sich ihrer Stellung in der universellen wissenschaftlichen Kooperative versichern muß, um ihr eigentliches Potential, die Theorie des Theaters, zu entfalten und damit praktisch wirksam werden zu können.



### DISKUSSION III

ELMAR BUCK: Zuerst möchte ich einmal ein Mißverständnis ausräumen. Bei uns ist das Fach Theaterwissenschaft, wie an allen Universitäten, ein ganz hartes Numerus-clausus-Fach. Allerdings ist der Numerus clausus so ausgelegt, daß es trotzdem zu dieser hohen Zahl von Studierenden kommt. Dann habe ich eine Frage an Herrn Professor Fiebach. Sie haben zwar gesagt, daß die Theaterwissenschaft die anderen Medien im Auge behalten müsse, allerdings würden Sie jetzt nicht so weit gehen, von einer Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft zu reden. Kurze Zeit später haben Sie aber dann gleich die ganze Kultur als Disziplin reklamiert. Das ist nun noch ein Schritt weiter.

JOACHIM FIEBACH: Ich wollte mich kurz fassen und da ist das möglicherweise mißverstanden worden. Ich sage ja nicht, wir machen Kulturwissenschaft. Es gibt ja bei uns eine solche Disziplin. Auch in unserem Bereich hat es in den letzten 15 Jahren Diskussionen gegeben, wie wir das bezeichnen. Wir hatten eine ganz starke Hörspielposition, wir haben einen Filmhistoriker, der nur Filmanalyse und nur Filmgeschichte macht, wir hatten auch jemand, der Fernsehkunst macht, wenn ich jetzt sage Fernsehwissenschaft, dann würde ich meinen, daß dazu die gesamte Stellung des Mediums in der Kultur gehört. Wir können das aber nur aus dem Blickwinkel dessen betreiben, das man im engeren Sinne Darstellende Künste nennt.

Übrigens ist es so, daß mindestens ein Drittel unserer Studenten, wenn man eine 10-Jahres-Bilanz zieht, vielleicht die Hälfte, bei den Medien landet; deshalb ist es notwendig, daß man diesen Bereich mit bedient.

Wenn ich von Kulturstudien sprach, dann meinte ich das auch unter dem Gesichtspunkt, was es dort für Momente in den allgemeinen Kulturprozessen gibt, die für das Theater relevant sind. Wenn man sich mit Freizeitforschung beschäftigt, dann ist das ganz evident. Was kann z. B. Theater an kulturellen Haltungen noch aktivieren oder wachhalten gegenüber dieser absoluten Verprivatisierung. Diese Dinge beschäftigen uns, aber das gleicht einer Quadratur des Kreises. Viele meiner Kollegen sagen, daß das gar nicht zu leisten ist, da müßten wir noch viel mehr Leute haben und wir müßten die ganze Disziplin auflösen.

Wenn allgemein kulturelle Fragen für das Theater lebenswichtig sind, dann sollte man sich mit ihnen befassen. Wir versuchen, kulturelle Prozesse unter dem Blickwinkel des Theaters zu betrachten.

ELMAR BUCK: Ich habe mich durch die beiden Referenten aus der DDR in meinem Bedenken gegen die Theaterakademie einerseits und einer praxisnahen Theaterausrichtung bestätigt gefühlt. Meine Frage an beide Referenten ist, wie sie das in der DDR sehen.

ROLF ROHMER: Die augenblickliche Herausforderung ist, daß nach wie vor ein bestimmtes Maß an Praxisausbildung, wie ich es versucht habe zu beschreiben, stattfindet. Aber das eigentliche Interesse der Theaterpraxis an der Theaterwissenschaft besteht im Theorieangebot der Wissenschaft.

JOACHIM FIEBACH: Als wir in Berlin junge Assistenten waren, in den 50er und 60er Jahren, hatten wir z. B. Wolfgang Heinz und Gisela May eingeladen, wir haben in den 50er Jahren auch viele Inszenierungen der Studentenbühne gemacht, die wichtig waren, die etwas professionelles hatten. Beispielsweise hatten wir „Mann ist Mann“ in der DDR erstaufgeführt. Aber im Grunde genommen ist das nur marginal. Insgesamt haben wir das sehr reduziert.

Es nützt uns doch recht wenig, wenn ein Regisseur kommt, um bei uns ein Kolleg zu machen. Das brauchen wir nicht zu machen. Das machen die Theater, da können die Studenten hingehen. Durch die Brecht-Praxis ist das für die meisten Regisseure in der DDR kein Problem, daß man in den Proben eine gewisse Öffentlichkeit hat. Deshalb hat es bei uns keinen Sinn, Theaterpraxis an der Universität zu versuchen. In dieser Hinsicht, Herr Buck, würde ich Ihre Position völlig unterstreichen.



## THEATERWISSENSCHAFT IN BOCHUM: ORGANISATIONSFORM UND KONZEPTION

*Günter Ahrends*

Zu den Materialien, die für diese Tagung zusammengestellt wurden, gehört eine Denkschrift des Deutschen Bühnenvereins aus dem Jahr 1963, aus der ich einen der zentralen Sätze zitieren möchte. Nachdem festgestellt worden ist, daß die Theaterwissenschaft aus anderen Bereichen wie Literaturgeschichte, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Psychologie, Soziologie, Betriebswirtschaft und Rechtswissenschaft gespeist wird, heißt es in der Denkschrift: „Gelänge es, Forscher und Lehrer dieser verschiedenen Gebiete so zusammenzuführen, daß sie in einen regelmäßigen Austausch auf diesem Gebiete träten und einen Teil ihres Interesses, ihrer Lehrtätigkeit, der von ihnen vergebenen Arbeiten dem Gegenstande des Theaters widmeten, so wären die Wirkungen sowohl für die Forschung wie für die Lehre und schließlich auch für das Theater und seine Stellung im geistigen Haushalt der Nation voraussichtlich stark und segensreich.“

Ähnliche Gedanken waren maßgebend, als die Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum im Februar 1987 beschloß, ein Institut für Theaterwissenschaft zu gründen und die Genehmigung eines Masterstudiengangs für Theaterwissenschaft zu beantragen. In der Beschlußvorlage heißt es zum Beispiel: „Das Institut für Theaterwissenschaft . . . bündelt die intensiven Auseinandersetzungen mit dem Theater, die es in der Mehrzahl der Fächer der Fakultät für Philologie und in anderen Fakultäten der Ruhr-Universität schon immer gegeben hat. Indem es diese bisher eher isoliert voneinander betriebenen Aktivitäten koordiniert, intensiviert es den interdisziplinären Dialog und verleiht der theaterwissenschaftlichen Forschung und Lehre ein höheres Maß an Effizienz.“

Im folgenden werden dann die Fakultäten genannt, die neben den philologischen Fächern in die Kooperation eingebunden werden sollen. Es sind dies die Fakultät für Ostasienwissenschaften, die Fakultät für Philosophie, Pädagogik und Publizistik, die Fakultät für Geschichtswissenschaft, der in Bochum auch die Kunsthistoriker und die Musikwissenschaftler zugeordnet sind, die Fakultät für Psychologie, die Fakultät für Sozialwissenschaft, die Fakultät für

Wirtschaftswissenschaft und die Juristische Fakultät. Tatsächlich hat sich keiner dieser Bereiche der Mitwirkung entzogen.

Aus der Gegenüberstellung der eingangs zitierten Denkschrift und der Beschlußvorlage der Bochumer Fakultät für Philologie ergibt sich, daß die Konzeption der Bochumer Theaterwissenschaft keineswegs neu ist. Neu ist allenfalls der Versuch, die in der Denkschrift von 1963 gegebenen Anregungen so umfassend wie möglich in die Praxis umzusetzen. Das Bochumer Seminar, aus dem auf Wunsch des Düsseldorfer Wissenschaftsministeriums inzwischen ein Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft geworden ist, hat daher, obwohl es der Fakultät für Philologie angegliedert wurde, den Charakter einer zentralen wissenschaftlichen Einrichtung. Als solche verfügt es nur in sehr bescheidenem Umfang über eigenes, hauptamtlich am Institut tätiges Personal. Außer einer C3-Professur für Film- und Fernsehwissenschaft und einer weiteren C3-Professur für Theaterwissenschaft stehen lediglich eine unbefristete Mitarbeiterstelle für den Bereich Theaterwissenschaft mit einem Lehrdeputat von acht Stunden und eine befristete Mitarbeiterstelle für den Bereich Film- und Fernsehwissenschaft mit einem Lehrdeputat von vier Stunden zur Verfügung. Der überwiegende Teil des Lehrprogramms wird folglich von Personen erbracht, die hauptamtlich anderen Seminaren und Fakultäten angehören, gleichzeitig aber Mitglieder des Instituts für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sind. Zur Zeit hat das Institut 45 solcher Mitglieder, die einen Teil ihres Interesses und ihrer Lehrtätigkeit dem Theater widmen. Es handelt sich dabei um 25 Professoren und 20 Vertreter des sogenannten Mittelbaus. Hinzu kommen 24 Lehrbeauftragte mit berufspraktischen Erfahrungen in den Bereichen von Theater, Film und Fernsehen, die zum allergrößten Teil aus Drittmitteln bezahlt werden.

Die skizzierte Organisationsform hat natürlich unmittelbare Auswirkungen auf die Struktur des Lehrangebots. Wegen der Vielzahl der im Institut repräsentierten Fächer ist schon der wissenschaftliche Teil des Lehrangebots breit angelegt. Selbstverständlich findet man Lehrveranstaltungen zur Theatertheorie sowie zur Theater- und Inszenierungsgeschichte. Darüber hinaus umfaßt das Lehrangebot aber auch Vorlesungen und Seminare zu musikwissenschaftlichen Themen, zur Theaterarchitektur, zur Phänomenologie des künstlerischen Schaffens, zum Ausdruck von Emotionen oder zum

Theaterrecht. Eine der zentralen Positionen nimmt innerhalb der Ausbildung allerdings die Textwissenschaft ein, da die Philologen unter den Mitgliedern des Instituts die größte Gruppe bilden. Insofern ist das Lehrangebot nicht zuletzt auf diejenigen Studenten zugeschnitten, die den Beruf des Dramaturgen anstreben. Deren gründliche Ausbildung ist dadurch gewährleistet, daß für die Diskussion der dramatischen Werke aller wichtigen National-literaturen Spezialisten zur Verfügung stehen.

Die herausgehobene Position der textwissenschaftlichen Komponente besagt natürlich nicht, daß die Auseinandersetzung mit dem Drama allein aus philologischer Perspektive erfolgt. Vielmehr wird der Doppelgestalt des Dramas als literarischer und theatraler Text die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. So wird es in jedem Semester Seminare geben, in denen philologische Interpretationen dramatischer Texte durch Analysen aktueller szenischer Realisationen dieser Texte ergänzt werden. Dabei ist sichergestellt, daß Diskussionen mit Theaterkünstlern in die wissenschaftlichen Analysen von Aufführungen einbezogen werden. Das Lehrangebot ist also auch auf solche Studenten zugeschnitten, die den Beruf des Kritikers anstreben. Darüber hinaus wendet es sich an die Studenten der einzelphilologischen Fächer, die ungehinderten Zugang zu den theaterwissenschaftlichen Seminaren haben. Ihnen soll klar gemacht werden, daß das Theater oft ganz andere Fragen an einen dramatischen Text zu stellen hat als die Philologie.

Neben der textwissenschaftlichen Komponente und der Aufführungsanalyse bilden die medienpraktischen Übungen einen wesentlichen Bestandteil des Lehrangebots. Ursprünglich war vorgesehen, den Studierenden die Teilnahme an einer medienpraktischen Übung pro Semester vorzuschreiben, doch mußte diese Forderung angesichts der hohen Studentenzahlen auf die Teilnahme an vier medienpraktischen Übungen im Verlauf des achtsemestrigen Studiums reduziert werden. Im Sommersemester 1989 umfaßt das Lehrangebot 24 medienpraktische Übungen, von denen die Hälfte auf den Bereich von Film und Fernsehen entfällt. Ziel der theaterpraktischen Übungen kann es natürlich nicht sein, die Teilnehmer zu Regisseuren, Dramaturgen oder Bühnenbildnern auszubilden. Dennoch haben sie eine wichtige Funktion, weil sie die theatertheoretischen und theaterhistorischen Teile des Studiengangs durch die Themati-

sierung produktionsästhetischer und produktionstechnischer Probleme ergänzen. Sie können also einen wichtigen Beitrag zur Überbrückung der immer wieder beklagten Kluft zwischen Wissenschaft und Praxis leisten. Demselben Zweck dient eine Vortragsreihe, die mit dem Düsseldorfer Schauspielhaus verabredet wurde. Im Verlauf von zwei Semestern soll diese Vortragsreihe Einblicke in die Tätigkeitsfelder der Intendanz sowie der technischen und kaufmännischen Leitung vermitteln.

Wenn man die Vorschläge verfolgt, mit denen deutsche Bildungspolitiker das Problem der Überfüllung der Universitäten zu lösen versuchen, dann stößt man immer wieder auf die Forderung nach der Entrümpelung von Studiengängen. Obwohl der Begriff Entrümpelung meist in gnomischen Anführungszeichen erscheint, offenbart er nur allzu deutlich, was namentlich die Kultur- und Geisteswissenschaften in Zukunft an weiteren Pressionen zu erwarten haben. Für die Theaterwissenschaft hätte es fatale Konsequenzen, würde man der Forderung, das Studienangebot zu reduzieren, auch nur einen Schritt entgegenkommen. In einem Fach, das enge Berührungspunkte mit einer Vielzahl anderer Fächer hat, ist das Gegenteil erforderlich. Durch die konsequente Nutzung der Kapazitäten der Nachbarfächer muß das Lehrangebot um Bereiche erweitert werden, die manchen Studierenden heute noch als fachfremd erscheinen. So haben die Bochumer Studenten teilweise mit Kopfschütteln darauf reagiert, daß ihnen Lehrveranstaltungen zur Marktforschung, zum Marketing, zur Werbung oder zur Soziologie kultureller Institutionen angeboten werden. Dasselbe gilt für die Empfehlung, in jedem Semester eine sogenannte zusätzliche Lehrveranstaltung in einem benachbarten Fach zu besuchen, das nicht identisch mit den gewählten Nebenfächern sein darf. Es wird eine wichtige Aufgabe der Studienberatung sein, den Studierenden klar zu machen, daß sie auf dem Arbeitsmarkt nur dann erfolgreich mit den Absolventen anderer Fächer konkurrieren können, wenn sie eine möglichst umfassende Ausbildung genossen haben.

Will man die Berufsaussichten der Absolventen der Theaterwissenschaft verbessern, muß man auch andere Tätigkeitsfelder als das Theater und die Theaterkritik zu erschließen versuchen. Kulturelle Institutionen wie das Goethe-Institut kommen hier ebenso in Frage wie das Verlags- und das Bibliothekswesen, wenngleich einschrän-

kend festgestellt werden muß, daß die Aufnahmekapazität dieser Bereiche ebenfalls begrenzt ist. Ob und in welchem Ausmaß Industrie- und Wirtschaftsunternehmen, in denen kommunikatives Handeln immer häufiger mit Hilfe von Rollenspielen eingeübt wird, als Tätigkeitsfelder in Betracht kommen, läßt sich noch nicht mit Sicherheit sagen. Unklar scheint auch noch zu sein, wie sich das Berufsbild des als Bindeglied zwischen Schule und Theater fungierenden Pädagogen und der Bereich der Theatertherapeutik entwickeln werden. Im Lehrangebot des Bochumer Instituts ist dieser Bereich im Sommersemester 1989 nur mit einer Übung vertreten. Es ist aber geplant, ihn in Zukunft stärker zu berücksichtigen. Dies könnte durch eine enge Kooperation mit der an der Dortmunder Universität angesiedelten Heilpädagogik geschehen.

Aus den Materialien, die für diese Tagung zusammengestellt worden sind, geht einerseits hervor, daß das starke Interesse der Abiturienten am Theater ungebrochen ist. Andererseits ergibt sich aus den Materialien mit aller Deutlichkeit, wie schlecht die Berufsperspektiven der Absolventen der Theaterwissenschaft sind. Ginge man allein von dem zuerst genannten Aspekt aus, müßte man die Gründung neuer theaterwissenschaftlicher Institute begrüßen, zumal fragwürdige Auswahlverfahren an den bestehenden Instituten dazu führen, daß viele Bewerber vom Studium ihres Wunschfaches ausgeschlossen werden, ohne daß ihre fehlende Eignung je schlüssig bewiesen worden wäre. Ginge man dagegen allein von dem zweiten Aspekt aus, müßte man die Gründung neuer Institute wohl unterbinden. Obwohl die vom Deutschen Bühnenverein vorgelegten Zahlen einer genaueren Analyse bedürfen, müßte man unter Umständen sogar die Forderung erheben, einige der bestehenden Institute zu schließen.

Da uns die Zukunftsaussichten unserer Studenten keineswegs gleichgültig sind, haben wir uns in Bochum natürlich gefragt, ob die Gründung eines neuen Instituts zu verantworten ist. Die positive Antwort, zu der wir schließlich gelangt sind, ging nicht zuletzt von der Überzeugung aus, daß die optimale Ausbildung eines Theaterwissenschaftlers nicht allein durch ein breitgefächertes Lehrangebot gewährleistet werden kann. Mindestens ebenso wichtig ist es für angehende Theaterwissenschaftler, daß sie in einer vitalen Theaterlandschaft leben und so die Möglichkeit haben, sich den Gegen-

stand ihres Interesses durch die ständige Auseinandersetzung mit anspruchsvollen Inszenierungen gleichsam auf dem Wege des Selbststudiums zu erschließen. Hierfür bietet das Ruhrgebiet, in dem alle Sparten vom Sprech- und Musiktheater bis hin zum Tanztheater und zum Puppenspiel mit herausragenden Darbietungen vertreten sind und in dem sich außerdem eine lebendige alternative Szene entfaltet hat, ideale Voraussetzungen.

Die Vielfalt der Theaterlandschaft im Revier stellt dem Bochumer Institut übrigens auch eine reizvolle Forschungsaufgabe. Es wird dieser Aufgabe durch die Herausgabe eines Jahrbuchs entsprechen, das ab 1990 unter dem Titel *Theater im Revier. Kritische Dokumentation* erscheinen soll. Abgesehen von dieser Publikation, die detaillierte Analysen einzelner Aufführungen und Überblicksartikel enthalten wird, setzt das Bochumer Institut in der Forschung zunächst keine spezifischen Akzente. Es wird aber regelmäßig als Organisator von Symposien in Erscheinung treten, die unter dem allgemein gehaltenen Thema ‚Die Sprache des Dramas und des Theaters‘ subsumiert sind. Das erste dieser Symposien, die in Kooperation mit der Jagiellonen-Universität in Krakau veranstaltet werden, findet im Mai dieses Jahres statt und ist den subliterarischen Traditionen im modernen Theater Europas und Amerikas gewidmet. Außerdem ist für das nächste Jahr eine Stanislawski-Konferenz geplant, die als Beitrag der Theaterwissenschaft zu den Festlichkeiten aus Anlaß des 25jährigen Bestehens der Ruhr-Universität gedacht ist.

## DISKUSSION IV

JÜRGEN HOFMANN: Wenn ich Ihr System richtig verstanden habe, dann ist es doch so, daß ein Student, der etwas über das englische Theater hören will, in das anglistische Seminar gehen muß, und wenn er etwas über das französische Theater hören will, in das romanistische Seminar.

Nun gibt es ja allein in Europa mehr als ein Dutzend Nationalliteraturen, ist da die Auswahl für den Studenten in's Belieben gesetzt und läuft man da nicht Gefahr, daß das in Dilettantismus ausartet?

GÜNTER AHRENDTS: Das kann ich heute noch nicht sagen, wir fangen ja erst am 1. April an. Ob wir dann dilettieren, weiß ich nicht. Die Qualität des Studiums hängt natürlich davon ab, was die einzelnen Lehrkräfte zu leisten vermögen. Es ist aber grundsätzlich richtig, daß wir die Philologie und die Theaterwissenschaft in unseren Übungen nicht voneinander trennen. Deshalb verlangen wir von unseren Studenten zwei moderne Fremdsprachen und wenn das Lateinum fehlt, schlagen wir noch eine dritte moderne Fremdsprache vor. Das heißt, wir können in Seminaren, in denen es z.B. um englisches oder amerikanisches Theater geht, mit Originaltexten arbeiten. Ähnlich ist es mit dem französischen Theater. In Bereichen, die darüber hinausgehen, wird man mit Übersetzungen arbeiten müssen.

Natürlich wird es Seminare geben, die rein philologischen Charakter haben. Ich vermag nicht einzusehen, warum es für einen späteren Theaterwissenschaftler nicht auch nützlich sein soll, mit rein philologischen Analysemethoden vertraut zu sein.

PAVEL FIEBER: Da Sie betont haben, daß Ihr Studium vor allem in Richtung Dramaturgie geht, möchte ich beschreiben, was ich am Theater von einem Dramaturgen erwarte. Natürlich Stück- und Textanalysen, ich erwarte, daß er selber schreiben kann, daß er bearbeiten kann, Strichfassungen anfertigen kann. Ich erwarte vom Dramaturgen, daß er in der Lage ist, mit mir zusammen eine Konzeption zu entwickeln. Ich erwarte, daß er kunstgeschichtliche Kenntnisse hat, ich erwarte von ihm, daß er Englisch und Französisch zumindest lesen kann. Und ich erwarte von ihm, daß er das, was wir im Theater machen, nach außen vermitteln kann.

GÜNTER AHREND: Ich bin nicht ganz ohne Hoffnung, daß wir so einen Mann in etwa hinkriegen. Die Textanalyse ist nicht das Problem, ich glaube, da haben wir gute Voraussetzungen, was die Erarbeitung von Stückfassungen anbetrifft. Wir haben dazu praktische Übungen zur Dramaturgie, die auch von Dramaturgen gemacht werden.

JÜRGEN HOFMANN: Wie kompetent können denn Philologen sein, Texte oder theaterwissenschaftliche Themen so zu behandeln, daß sie auf das Theater bezogen sind, zum Theater hinführen? Hier geht es ja nicht nur um den guten Willen der Dozenten, sondern das ist ein Metier, das gelernt werden will. Ich traue den Philologen nicht zu, daß sie Texte unter einem theaterwissenschaftlichen Aspekt behandeln können.

GÜNTER AHREND: Den Vorwurf des Dilettantismus kann man natürlich auch umdrehen und gegen die Theaterwissenschaft richten, so wie sie in den bisherigen Instituten betrieben wird. Dort machen ja sehr wenige Theaterwissenschaftler, es sind ja selten so viele wie in Wien, die gesamte Weltdramatik. Über einen Shakespeare-Text und seinen gesamten sozial- und geistesgeschichtlichen Kontext weiß der Anglist sicherlich mehr als der Theaterwissenschaftler.

Patrick Steckel hat mir einmal gesagt, ich nehme alle als Dramaturgen oder Regieassistenten, nur keine Theaterwissenschaftler. Er begründete das mit dem Beispiel, daß kaum ein Theaterwissenschaftler ein so wichtiges Shakespeare-Stück wie Richard II. kennt. Studenten der Theaterwissenschaft haben davon keine Ahnung. Diese Ahnung kann aber jemand, der mit der Philologie groß geworden ist, vermitteln.

Nun heißt das nicht, daß der Student der Theaterwissenschaft der Reihe nach die gesamten Nationalliteraturen durchgehen soll. Die Prüfungsordnung schreibt vor, daß der Student mindestens zwei Nationalliteraturen, bzw. zwei Kulturräume behandelt haben soll. Das andere ist, daß ich in meinen Seminaren in dramaturgischen Übungen nur solche Dramen behandle, die auch inszeniert werden, und da müssen sich die Studenten mindestens zweimal die Inszenierung ansehen. Und dann besprechen wir natürlich, wie der Text umgesetzt wurde, wie er vom literarischen Text zum Bühnentext wurde. Zu dem Zweck werden wir natürlich die Theaterkünstler miteinbeziehen.



RENATE MÖHRMANN: Ich habe bei Ihrem Modell ein ungutes Gefühl, daß all das, was die theaterwissenschaftlichen Institute sich erarbeitet haben, zurückgenommen wird, daß das ein Rückschritt in die Philologie ist. Wenn ich mit meinen Kollegen aus der Philologie in's Theater gehe, stelle ich immer wieder fest, daß die die Texte anders lesen. Das andere Lesen kann man nicht als einen Akt des guten Willens praktizieren. Ich habe das Gefühl, daß auch Sie zurück in die Philologie gehen.

ANDRZEJ WIRTH: Ich habe ähnliche Bedenken. Sie gehen in Bochum von einem sehr festen Berufsbild aus, Sie haben vom Dramaturgen gesprochen. Das scheint mir sehr problematisch. Ich sehe nicht, wie Sie moderne Entwicklungen des Theaters in Ihr Konzept einbeziehen können. Das moderne Theater wird ja nicht nur von der Umsetzung von Stücken geprägt. Meine Studenten sind z. B. immer weniger am rein literarischen Theater interessiert.

GÜNTER AHRENDTS: Gut, aber das literarische Theater gibt es ja noch und wird es auch weiterhin geben. Wenn ich es richtig sehe, gibt es sogar eine Tendenz, zum literarischen Theater zurückzukehren. Ich glaube, daß der Höhepunkt des Regietheaters schon überschritten ist. Ich verstehe die Befürchtung einer philologisch orientierten Theaterwissenschaft nicht.



## STUDIENMOTIVE UND ERSTE STUDIENERFAHRUNGEN

*Jens Ponath*

Wer 1989 an der Universität zu Köln als „ordentliche/r Student/in“ der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft eingeschrieben ist, bedarf angesichts äußerer Studienbedingungen einer eher *außerordentlichen* Beharrlichkeit, eines starken Nervenkostüms und einer gehörigen Portion Selbstvertrauen, um im Universitätsbetrieb standzuhalten. Das vom Wissenschaftsministerium in nicht nachvollziehbarer Zahlenakrobatik errechnete Verhältnis von nur sechs festangestellten Dozenten zu mehr als 1000 Studenten bedingt eine für effektive Seminararbeit äußerst ungünstige Überfüllung der Lehrveranstaltungen, die insbesondere Studienanfängern erste Orientierungen sehr erschwert. Nur mit äußerstem Engagement der Dozenten kann der Lehrbetrieb überhaupt aufrechterhalten werden. Diese Situation, die als symptomatisch für die derzeitige allmähliche Erdrosselung der gesamten philosophischen Fakultät anzusehen ist, veranlaßt die Studenten in jedem Semester erneut zu zermürbenden Protesten in Form von Streik- und Aktionstagen für bessere Studienbedingungen, konkret: für mehr Planstellen, bislang weitgehend ohne Erfolg. Erschreckend, wieviel Kraft und Energie allein investiert werden müssen, um auf Notstände aufmerksam zu machen!

Darüber hinaus wird die psychische Stabilität der angehenden Theater-, Film- und Fernsehwissenschaftler aber noch anderweitig stark strapaziert: Einerseits äußern Dozenten anderer Fachrichtungen generellen Zweifel an der Wissenschaftlichkeit unserer Disziplin; namhafte Regisseure warnen andererseits gerade *vor* der Wissenschaftlichkeit, als sei sie mit Aussatz behaftet. Und schließlich wird der/die Student/in mit Hinweis auf die miserable Arbeitsmarktlage vom ersten Semester an mit der Frage nach Nutzen und Anwendbarkeit des zu erwerbenden Wissens gezeißelt. Wenn das Studium schon nicht zu einem medienpraktischen Beruf qualifiziere, so bleibt vielen unerklärlich, zu welchem *Zweck* sich eine/r überhaupt der aufwendigen Mühe an der Arbeit in dieser „uneffektiven“ Disziplin unterzieht (und die fast flehentliche Option auf Anwendbarkeit theaterwissenschaftlichen Wissens begleitet ja auch das heutige Symposium!). Der Hinweis auf die Liebe zu den dar-

stellenden Künsten und auf das Interesse, über deren Theorie und Geschichte etwas zu erfahren, wird meist nur mit einem mitleidigen Lächeln quittiert. Längst schon beherrscht zweckrationales, an beruflicher Karriere orientiertes Denken das Klima der Universitäten. Folglich muß man sich in unserem Institut zum „auserlesenen Zirkel der letzten aufrechten Idealisten“ zugehörig fühlen, ein Gefühl, das verbindet und die Stimmung hebt!

Der/Die Student/in, der/die sich allen bildungspolitischen Widrigkeiten und Anfeindungen ausgeliefert sieht, sollte, wie gesagt, über Beharrlichkeit, starke Nerven und Selbstvertrauen verfügen, um nicht bereits nach dem ersten Semester frustriert abzuspringen. (Und wer gestern Arno Pauls ehrliches Eingeständnis des totalen Versagens der Theaterwissenschaft gehört hat, braucht im Grunde sogar Nerven wie Drahtseile!). Tröstlich bleibt nur, daß damit Qualitäten gefordert sind, die auch für einen späteren Arbeitsplatz irgendwo bei Film, Hörfunk, Presse oder im Theater unabdingbar sind.

Als ich vor drei Semestern die Universität als Standort gewählt habe, wußte ich, dort unmöglich direkt auf Theaterarbeit vorbereitet werden zu können. Vielmehr war mir von Anfang an klar, daß jeder Kontakt zur Theaterpraxis neben dem Studium von mir selbst initiiert werden muß. In Köln bin ich auf ein theaterwissenschaftliches Institut gestoßen, an dem man sich noch konsequenter, wie mir scheint, als an anderen Instituten dazu bekennt, keine Berufsausbildung zu betreiben. Dabei siedelt man das Fach nicht in einem ominösen Vakuum „zwischen Theorie und Praxis“ an, sondern beschränkt sich dezidiert auf die Mittel der Wissenschaft. Einzelne praktische Übungen werden ausschließlich im Videobereich angeboten und sind, wie auch Praktika in Form von Hospitanzen, Volontariaten etc., nur empfohlen, nicht obligatorisch. Eine direkte Verbindung zur Studentenbühne existiert (Gott sei Dank!) nicht, *Freiheit* und *Einsamkeit*, von Humboldt als Pfeiler des Universitätsprinzips genannt, bestimmen den studentischen Weg in Köln auch in unserer Wissenschaft.

Wenngleich viele Studierende einen praktischen Beruf anstreben (davon in Köln übrigens nur eine Minderheit am öffentlichen Theater, das in den letzten Jahren seine Attraktivität bei den Studenten stark eingebüßt hat), so halte ich eine klare Abgrenzung zur Praxis

und ein aufrechtes Bekenntnis zu strenger Wissenschaftlichkeit dennoch innerhalb der Universitätsgrenzen für unabdingbar. Gezielte künstlerische Berufsausbildung bleibt Schauspielschulen vorbehalten. Für Regie und demnächst wohl auch für Dramaturgie bieten sich mehrjährige Lehrgänge an, ob sie sinnvoll sind, bleibt dahingestellt. Die Theaterwissenschaft kann mit dem Lehrangebot solcher Akademien nicht nur auf Grund der relativ hohen Studentenzahlen unmöglich auf vergleichbarem Niveau konkurrieren, sie gäbe, sofern sie eine ernstzunehmende Universitätsdisziplin sein will, darüber hinaus – auch bei Reduzierung der Studenten – ihre eigene Bestimmung preis, degradierte sich zu einer Pseudowissenschaft, zu einer vermeintlichen Berufsausbildungsstätte und erweckte bei Studenten Erwartungen, die in der Realität unmöglich einlösbar sind.

Ich möchte eine Äußerung vom Ende der gestrigen Sitzung in Erinnerung rufen, weil sie mir für das Dilemma mit dem Studium der Theaterwissenschaft aus studentischer Sicht kennzeichnend zu sein scheint: Nachdem Pavel Fieber seine Erwartungen als Intendant an einen Dramaturgen aufgezählt hatte, äußerte Professor Günter Ahrends Zuversicht, im Bochumer Institut sei womöglich ein diesen Erwartungen entsprechender Absolvent „hinzubekommen“. Hier aber liegt das Problem, denn:

1.) einen Dramaturgen für ein öffentliches Theater „hinzubekommen“, hat mit Theaterwissenschaft nichts zu tun, und

2.) wer da auch immer „hinzubekommen“ sein wird (oder sich, gutgläubig studierend, „hinbekommen“ läßt), ist, fürchte ich, auch für Theaterarbeit „hin“. Die sicherlich aufrichtige Besorgnis und das gutgemeinte Bemühen um künftige Arbeitsplätze für uns Studenten besorgt wiederum mich, und zwar deshalb, weil ich angesichts solcher Praxisbezogenheit des Studiums fürchte, Studenten könnten gleich in zweierlei betrogen werden:

1.) betrogen um ein wissenschaftlich fundiertes Studium der Theaterwissenschaft, das ersetzt wird durch eine Mixtur aus Philologien bis hin zu Marketing, und

2.) betrogen, weil in der Illusion befindlich, eine ernsthafte und auch von den Intendanten ernstgenommene Berufsqualifikation, z. B. als Dramaturg, zu erhalten.

Die Institutsleitungen täten in meinen Augen gut daran, die Studierenden über die Unmöglichkeit einer künstlerischen Berufsausbildung an der Universität nicht im Unklaren zu lassen. Dann darf auch die naive Gutgläubigkeit, sich mit dem Magisterexamen einen Dramaturgenplatz gesichert zu haben, den Studenten nicht länger unterstellt werden. Wer hier ernsthaft zu Theaterarbeit drängt, wird sich keine Gelegenheit für Hospitanzen oder ganz andersartige praktische Erfahrungen entgehen lassen, und für den wird die Universität vermutlich nur eine relativ kurze „Zwischenstation“ sein. Die Frage, ob diese Zwischenstation zu passieren für angehende Theaterpraktiker überhaupt lohnend ist, kann unmöglich Prüfstein für die Theaterwissenschaft sein, sondern ist von jedem Studenten individuell zu beantworten. Ich selbst spüre, daß ich an der Universität die Möglichkeit habe, mich im Kreise Interessierter relativ frei mit Theaterthemen zu beschäftigen und dabei ein „Rüstzeug“ erwerbe, das, wenn auch nicht notwendig, so doch inspirierend für Theaterarbeit sein kann, und das in dieser Form auch nur an der Universität zu erwerben ist. (Wo sonst könnte man sich in vergleichbar umfassender Weise mit Bühnenformen und Schauspieltheorien, mit Kostümgeschichte und Filmsemiologie auseinandersetzen?) Auch die Beschäftigung mit den ergänzenden Fächern (in meinem Fall mit Germanistik und Psychologie) läßt Vorgänge auf der Bühne mit anderen Augen sehen und schafft ein mögliches Wissensfundament. Friedrich Schlegels Satz: „Die Kunst ruht auf dem Wissen“, kann auf diesem Weg ermutigen.

Gleichzeitig fühle ich eine (wahrscheinlich notwendige) Unruhe, ein Gefühl, nicht an der Universität heimisch zu werden und werden zu wollen, begleitet von nervösem Suchen nach neuen Möglichkeiten, nach Kontakten, nach Erfahrungen. Erwartet man von einer jungen Generation neue Impulse für Theater, so scheint mir der Standort „Universität“ für einige Jahre günstig, klar außerhalb, gleichzeitig aber in gewisser Nähe der Theaterinstitutionen, mit kritischer Distanz und doch am Puls neuester Entwicklungen. Zu Lasten der Theaterwissenschaft resultiert hauptsächlich aus dem Gefühl der inneren Unruhe bei vielen Studenten die vielbeklagte Unzufriedenheit mit dem Fach, die aber, wie mir scheint, für die in die Praxis drängenden Studenten unvermeidlich ist. Angesichts dieser Gruppe muß eigentlich gerade die Vorstellung von restlos

und in allem zufriedenen, an den Instituten behaglich verweilenden Theaterwissenschaftsstudenten grausig sein. Vor diesem Hintergrund ist einleuchtend und keineswegs besorgniserregend, daß sich viele heute tätige Dramaturgen und Regisseure, die Theaterwissenschaft mehr oder minder intensiv studiert haben, nun vehement davon distanzieren und den Eindruck vermitteln, man habe sich und seine Phantasie gerade noch rechtzeitig vor dem Fach retten können. Eine gewisse Aggression gegen den theoretischen Umgang mit dem lebendigen Gegenstand wird mitunter sogar als Triebfeder künstlerischer Arbeit genutzt.

Wie kühl aber die Liaison zwischen Kunst und ihrer Wissenschaft auch sein mag, der Wert der Wissenschaft wird dadurch nicht geschmälert! Eine Gesellschaft, die sich Kunst leistet, bedarf auch der Reflexion über diese Kunst und ihre gesellschaftlichen Bedingungen. Und die Reflexion über Theaterkunst im zweckfreien Diskurs ermöglicht den einzigen, aber tiefen Wert der Theaterwissenschaft, u. a. auch für die Theaterpraxis.

Derzeitig werden allerorts die Geisteswissenschaften schonungslos auf die Anklagebank gezerrt und zur Selbstverteidigung gezwungen. Man fordert Rechenschaft über den Nutzen ihrer Existenz und klagt die angewandten Gelder ein. Vertreter aus Wirtschaft, Politik und Wissenschaft haben kürzlich in Bonn auf einer Tagung nach neuen „Kompetenzgebieten“ und „Aufgaben“ für die Geisteswissenschaften gesucht. Rationale Zwecksetzung für Universitätsdisziplinen bleibt indes höchst fragwürdig, weil sie die Wissenschaft unter das Joch der Nutzbarkeit stellt und sie damit ihrer Freiheit beraubt. „Geist“ aber, – so schreibt Christoph Türcke in der ‚Zeit‘ vom 3.3.89 – „gedeiht nur, wo er ungegängelt seinen Impulsen folgen und das heißt bisweilen auch: überflüssig sein darf. Seine Überflüssigkeit ist auch der Überfluß, aus dem er schöpfen muß, um mehr zu sein, als Anhängsel oder Heiligenschein der Gesellschaftsmaschine: produktive, ins Begreifen und Gestalten menschlicher Lebensverhältnisse überfließende Kraft.“

Bei der Beantwortung der Frage nach dem Wert der Theaterwissenschaft sollte Humboldts Primat von der Zweckfreiheit jeder Wissenschaft nicht außer acht gelassen werden.

Als Student dieses Faches bleibt mir abschließend zu wünschen, daß – vorrangig noch vor weiteren Institutsneugründungen – ein den steigenden Studentenzahlen entsprechender Ausbau von Forschung und Lehre an den bestehenden Fakultäten erfolgt, und so der Theaterwissenschaft endlich der ihr gebührende Platz, gleichrangig neben Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft, eingeräumt wird. Da sich dies angesichts gegenwärtiger Bildungspolitik leider als Sisyphoswunsch erweist, ist es zur Zeit wohl realistischer zu hoffen, gemeinsam wenigstens die bestehenden Freiräume zu wahren und vor vordergründigen Fragen nach Effektivität zu schützen. In der Verteidigung geistiger Freiräume gegen zweckrationales und gewinnorientiertes Denken der Gesellschaft werden die Studenten der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft bestens auf ihr späteres Leben vorbereitet.



## THEATERWISSENSCHAFT – STUDIENPROBLEME AUS STUDENTISCHER SICHT

*Matthias Müller*

Als einer jener sowohl im Vorfeld dieses Symposions wie auch im bisherigen Verlauf der Tagung vielbeschworenen 9000 Studenten der Theaterwissenschaft will ich versuchen, Ihnen aus meiner Erfahrung mit diesem Studium am ‚Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft‘ an der Universität zu Köln eine studentische Sicht auf die Probleme anzubieten, die hier verhandelt werden.

Zunächst scheint es mir angebracht, auch aus Kölner Sicht noch einmal die Schreckensvision, die eine solche Zahl von 9000 Studenten darstellt, ein wenig abzubauen; wie mir überhaupt im Umgang mit dem vom Deutschen Bühnenverein erstellten statistischen Material eine gewisse Behutsamkeit angezeigt zu sein scheint.

Schließlich drängen keineswegs alle diese 9000 Studenten in Berufe, die nur am Theater auszuüben sind. Vielmehr ist, zumindest im Falle der beiden Institute in Berlin und Köln, zu unterscheiden zwischen Studenten mit Schwerpunktstudium Theaterwissenschaft und solchen, die Film und Fernsehen bevorzugen. Nach meiner persönlichen Einschätzung sind es derzeit in Köln noch weniger als die von Heribert Schälzky für 1982 erwähnten 31,9 Prozent, die bei uns den Theaterbereich bevorzugen. Nimmt man trotzdem einmal zwischen 30 und 40 Prozent an, so ergäbe sich bei 1000 Kölner Studenten des Faches die Zahl von 300 bis 400 Studenten, die sich schwerpunktartig mit Theater beschäftigen. Zieht man nun noch die Studenten, die das Fach im Nebenfach studieren, ab, so bleiben zwischen 150 und 200 Studenten, die sich im Hauptfach mit dem Theater auseinandersetzen. Vollends bestätigt ein Blick auf die seit 1980 gefertigten Magisterarbeiten diesen Trend: In neun Jahren sind pro Jahr ungefähr 7 Magisterarbeiten im Theaterbereich vorgelegt worden – keine besonders bedenklich hohe Zahl, wie mir scheint.

An die Theaterpraxis wäre also die Frage zu richten, wie sie es mit der Theaterwissenschaft hält: Ist diese in ihren Augen tatsächlich *der* Ausbildungsberuf schlechthin, der zum Theater führt? Dann wäre die Praxis durchaus berechtigt, sich um das Niveau der Studien-

gänge, die Qualifikation sowie eine eventuelle Beschränkung der zum Studium zugelassenen Studenten und anderes mehr zu kümmern. Es scheint aber alles darauf hinzudeuten, daß die Theaterwissenschaft gerade *nicht* die einzige Zugangsmöglichkeit zum Theater darstellt – wie wären sonst die vielen Seiteneinsteiger, die vielen Studienabbrecher, die dennoch eine Anstellung erhalten, zu erklären? Doppelzünftig aber erschiene mir, genau wissend, daß Qualifikation für Theaterberufe sich aus vielerlei Faktoren zusammensetzt – wobei ein abgeschlossenes Studium irgendeiner Richtung möglicherweise der belangloseste ist – dennoch gerade die Theaterwissenschaft immer wieder der Praxisferne zu bezichtigen.

Auch geht es wohl nicht an – wie im Vorfeld der Tagung geschehen und auch gestern gelegentlich angeklungen – die Apotheose einer vollkommen massenhaften, niveaulosen Theaterwissenschaft zu entwerfen, deren Studenten im trüben Abenddämmer einer Wohlstandsgesellschaft an der Universität lediglich ihren Zeit-Vertreib suchen, um schließlich ins Unbekannte zu verschwinden.

Ich skizziere im Folgenden einen möglichen, idealtypischen Studienverlauf, der nicht den Anspruch auf Repräsentativität erhebt, sondern aus meiner Erfahrung mit vielleicht zwei Dutzend Studenten herrührt, die ich entweder kenne, weil sie mit mir zusammen begonnen haben, oder weil ich sie während meiner einjährigen Tätigkeit als Tutor kennengelernt habe.

Die Studentin, der Student XY betritt die Universität, nachdem bereits erste, mehr oder weniger intensive, ‚vorwissenschaftliche‘ Bindungen an das Theater bestehen. Möglicherweise, aber keineswegs in allen Fällen, ist bereits ein späterer Theaterberuf ins Auge gefaßt worden – wenn, dann in der Regel der des Schauspielers; unter Umständen ist auch bereits die ‚Tour de Force‘ durch die verschiedenen Schauspielschulen absolviert und der Kandidat wenn nicht grundsätzlich, so doch vorläufig abschlägig beschieden worden.

Er oder sie hat also beim Eintritt in die Universität nichts anzubieten als emphatische Zuneigung zum Gegenstand Theater, ein mehr oder weniger umfassendes Wissen über das, was den Studenten erwartet sowie ein sehr interessantes, komplexes Bündel an Illusionen über das Wesen des Theaters und seine Wirkung in unserer Zeit.

Er/sie belegt Theaterwissenschaft als Hauptfach und wäre nun theoretisch – wenn es nämlich der Universität gelänge, ihn/sie mit den geeigneten Mitteln für eine begrenzte Zeit zu einer weniger emphatischen und eher reflektierten Zuneigung zu verlocken – durchaus hochmotiviert. Stattdessen aber erfährt er unter Umständen eine Reihe tiefgreifender Schockerlebnisse. Er/sie findet sich wieder in überfüllten Anfangsseminaren, wird dort abrupt mit einer völlig neuen Art, mit Theater umzugehen, konfrontiert, stellt schließlich gar fest, daß jede, auch die letzte Hoffnung auf eine praxisorientierte Ausbildung fehl am Platze ist – und beginnt zu schweigen, nicht zuletzt, weil die im Seminar gesprochene Sprache erst erlernt werden muß. Wenn es nicht gelingt, ihn/sie zum Sprechen zu bringen, dann schweigt der Student vielleicht mehrere Semester lang.

Allein – solche Studenten sind keineswegs untätig: Obwohl sie noch nicht genau wissen, was die Theaterwissenschaft mit ihnen vorhat, spüren sie doch sehr genau, daß es etwas anderes ist als erwartet. In einer Art Verteidigungsmechanismus konzentriert sich das Interesse verstärkt auf den Off-Theater-Bereich; man bemüht sich um Hospitanzen und erfährt, wie schwer es ist, in der Praxis Fuß zu fassen; trübe erinnerte Visionen von einer Elevenkarriere vorbei an aller geregelten Ausbildung, wie sie etwa in der Weimarer Republik noch möglich war, erweisen sich als nicht mehr zeitgemäß. Wenn es der Universität nicht gelingt, einen so motivierten Studenten noch für sich zu gewinnen, dann taucht er/sie ab, steigt aus, wechselt das Fach oder findet tatsächlich Anschluß an eine oft prekäre Praxis.

Wie gesagt, derer, die im Hauptfach bis zum Abschluß verbleiben, sind weniger als man denkt; es dauert nach meiner Erfahrung ca. 3 bis 4 Semester, über die Trennung von der Praxis hinwegzukommen, zu entdecken, welche Angebote die Theaterwissenschaft zu machen hat – vorausgesetzt man erträgt deren fachimmanente Probleme wie die personalpolitischen Unzulänglichkeiten der Institute.

Solche Studenten aber, die sich nicht abschrecken lassen, erfahren, daß es sinnvoll ist, zu unterscheiden zwischen der Institution Theater, wie sie bei uns heute einen gigantischen Apparat darstellt, der Abend für Abend, gleichsam auf Bestellung, Kunst zu produzieren

hat, und dem Theater als ästhetisch-sozialem Phänomen. Denn das ist schließlich die Aufgabe einer solchen Wissenschaft: Ihren Gegenstand historisch, theoretisch und in seiner gegenwärtigen Konkrektion zu erforschen und den in die Lehre Tre tenden einen höheren Grad an Reflexion über den Gegenstand und ihr Tun in bzw. mit diesem zu vermitteln.

Die Studenten erwerben also eine andere Art der Zuneigung, indem sie erfahren, daß die bestehende Theaterpraxis keineswegs die einzig mögliche, sondern lediglich eine historisch gewordene Form von Theater darstellt, deren Selbstverständnis und ästhetische Kategorien in vielerlei Hinsicht bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückreichen. Vor diesem Hintergrund wird ihnen klar, daß das eigentliche Problem der Institution Theater heute nicht in einer unzureichenden ‚handwerklichen‘ Ausbildung des Nachwuchses besteht – daß also etwa Dramaturgen nicht wüßten, wie man ein Programmheft gestaltet oder Regieassistenten nicht in der Lage wären, einen Ellipsenspiegel-Profilescheinwerfer von einem mit Kondensoroptik zu unterscheiden – sondern daß Probleme des Selbstverständnisses und der Legitimation wie auch mögliche Chancen des Theaters heute gerade in dessen geschichtlicher Entstehung und seiner scheinbaren medialen ‚Schwerfälligkeit‘ begründet sind.

Sie lernen schließlich sehen, lernen zu unterscheiden und erfahren, wenn sie Glück haben, daß ihre wissenschaftliche Beschäftigung mit Theater nicht unbedingt „schwere Schädigungen der Genußfähigkeit des wissenschaftlich Geschulten“ mit sich bringen muß, wie es der junge Brecht 1920 befürchtete (GW 15, S. 68). Ihnen wird allerdings auch klar werden, daß es in unserem Land viel zu viele Theater gibt, die Durchschnittliches und viel zu wenige, die Kunst produzieren – ein Umstand, der dann in der großen Zahl von Studenten der Theaterwissenschaft seine Entsprechung findet.

All diese Erkenntnisse verdanken sie einer Theaterwissenschaft, die keineswegs deshalb aufgehört hat, für die Praxis auszubilden, weil längst „die Zahl der Institute und der dort Studierenden in keinerlei begreiflicher Relation zu den vorhandenen Theatern und den sich dort bietenden Arbeitsmarktchancen“ steht, wie Knut Lennartz schreibt (DB 3/1989, S. 48), sondern die nach 1968 endlich und ganz bewußt mit der halbherzigen Beteuerung der ‚Gründungsväter‘, für die Praxis auszubilden, gebrochen hat. An die Stelle der

den Stand ihrer Ausbildung beurteilten, ob sie sich eine Tätigkeit gleichermaßen naiven wie umfassenden Praxiskonzepte eines Max Herrmann, an die Stelle der scheinbar Wissenschaftlichkeit suggestierenden, skurrilen Schaubilder eines Oskar Eberle, an die Stelle der reizenden Bühnenmodelle eines Artur Köster sollte nun eine wirklich wissenschaftliche, historisch-theoretische Fundierung des Gegenstandes treten. In Köln entstand so 1971 unter Federführung von Thomas Koebner das Konzept eines Studienganges der Theater-, Film- und Fernsehforschung, da man hier erkannt hatte, daß nur eine Ausweitung auf die beiden anderen Medien den Studenten auch in Zukunft gute Arbeitschancen sichern könne, vorausgesetzt es gelänge, „einen theoretisch qualifizierten Nachwuchs, der in mehr als im oft schnell erlernbaren ‚Know how‘“ geübt sein mußte, zu fördern. So hieß es damals in dem unveröffentlichten Konzeptpapier.

Im wesentlichen besteht das seinerzeit gefaßte Konzept noch heute; die damals anvisierte Verschmelzung der drei Gegenstandsbereiche unter medienwissenschaftlichem Gesichtspunkt hat sich allerdings weitgehend als Illusion erwiesen – tatsächlich existiert Theaterwissenschaft heute weitgehend separat, denn Theatergeschichte und -theorie gehen nur unvollkommen in einer Medienwissenschaft auf.

All diese Probleme bleiben unserem Studenten/unserer Studentin natürlich nicht verborgen; ihnen wird bald klar, daß sie zwangsläufig die Regelstudienzeit überschreiten müssen, wollen sie nicht zum hoffnungslosen Dilettanten in allen drei Bereichen werden. Dennoch erweist sich die Beschäftigung mit Film und Fernsehen als wichtige Horizonterweiterung, die die Studenten schließlich auch dazu befähigt, einen eigenen Standpunkt in der wichtigen Frage zu beziehen, welche Haltung das Theater morgen, in einer sich verändernden Medienlandschaft innerhalb einer sich verändernden Gesellschaft, einnehmen könnte.

So erkennen die Studenten in alledem durchaus den Wert ihres Studiums für die Theaterpraxis – wenn nicht für die bestehende, dann für die von morgen, vorausgesetzt, man toleriert einen weiter gefaßten Praxisbegriff als den des kurzfristigen Know how.

Gegen Ende ihres Studiums werden sie – vielleicht vom Deutschen Bühnenverein oder dem einen oder anderen Theaterpraktiker – dann möglicherweise sogar einmal gefragt werden, wie sie denn

etwa im Sinne des Diktums von Max Herrmann, der den „Theaterbeamten in seiner edelsten und höchsten Ausprägung“ vor Augen hatte, zutrauen. Nach kurzem Überlegen werden Student oder Studentin mit allem Nachdruck antworten: Ja. Schließlich verfügen wir über umfassende, historisch-theoretische Kenntnisse des Theaters; auch haben wir uns um vielfältige Praxisbezüge bemüht: Wir wissen, wie man ein Programmheft gestaltet oder einen Spielplan entwirft, wie man ein werbewirksames Plakat bis zum fertigen Layout gestaltet oder mit einfachsten Mittel eine HQL-Quecksilberdampf-Hochdrucklampe baut. Allein – es interessiert uns nicht mehr. Früher wollten wir zur Kunst und dachten, sie sei bei Euch im Theater; heute haben wir den Verdacht, daß Ihr, wenn Ihr ‚solide ausgebildeter, handwerklich versierter Dramaturg‘ sagt, den gut dressierten Wissenschaftslieferanten und Stückeleser meint, der sich möglichst reibungslos in den Apparat eingliedert und an dessen Fortbestand mitwirkt. Und außerdem: Hätten wir Beamte werden wollen, so hätte es Mittel und Wege gegeben, dies mit weniger Aufwand, in kürzerer Zeit und mit größerer Sicherheit auf berufliche Beschäftigung zu werden als im Theater.

Und mit Blick auf die universitäre Theaterwissenschaft wird unsere Studentin/unser Student wohl schließlich folgenden Widerspruch formulieren: Es werden einerseits neue Institute gegründet und die bestehenden perfektionieren, so gut sie es können, ihr Profil; Professoren und Dozenten vertiefen ihren Gegenstand – Theaterwissenschaft scheint sinnvolles Handeln, und als Hochschullehrer, die ihr Fach in Forschung und Lehre vertreten, sind sie auf die Studenten angewiesen. Andererseits haben sie längst jede Perspektive eines möglichen gesellschaftlichen Handelns mit ihrem Gegenstand (womit ich Theater meine, nicht Film und Fernsehen) verloren – oder sind doch zumindest nicht in der Lage, ihren Studenten eine solche Perspektive zu bieten. Reicht es in einer solchen Situation aus, lediglich ein Spektrum möglicher Berufe anzubieten, das – polemisch formuliert – derart indifferent ist, daß es vom Lufthansasteward bis zum Blasinstrumentebauer reicht?

Bleibe schließlich noch, die Frage zu stellen, wo eine solche Studentin, ein solcher Student, nach ihrem Studium bleiben? Ich weiß es auch nicht. Verhungern werden sie wohl nicht. Vielleicht treffen Sie sie ja irgendwann einmal auf der Straße oder im Foyer eines Theaters. Fragen Sie doch ruhig mal nach . . .

## DISKUSSION V

MARTIN BURKERT: Ich habe Theaterwissenschaft studiert und bin jetzt 10 Jahre in der Praxis und habe fast nur mit Leuten zusammengearbeitet, die nicht Theaterwissenschaft studiert haben. Ich habe dabei festgestellt, daß das theaterwissenschaftliche Studium für viele Fragen am Theater von großem Nutzen ist. In Euren Beiträgen wird eine gewisse Illusionslosigkeit deutlich, aber ich meine, daß es am Theater jemanden geben muß, der Fragestellungen, die aus der Theaterwissenschaft kommen, aufwirft. Die Illusionslosigkeit war natürlich auch zu unserer Zeit schon da. Was gestern ankam, daß die Studenten der Theaterwissenschaft voller Utopien und Illusionen sind, das war zu meiner Zeit, ich habe 1969 anfangen zu studieren, auch schon so.

MATTHIAS MÜLLER: Ich weiß nicht, ob wir genau verstanden wurden. Ich glaube, es macht wenig Sinn, uns entweder Illusionsverhaftetheit oder aber absolute Illusionslosigkeit zu unterstellen. Natürlich, wenn wir nicht davon ausgehen würden, daß wir auf unser Studium aufbauen können, daß wir mit dem Studium etwas anfangen können, hätte es keinen Sinn. Ich glaube, daß die Mehrzahl der Studenten heute sehr realistisch geworden ist. Wofür wir plädieren wollen, ist, daß wir in dieser Zeit, in der wir studieren, von den Versuchen verschont werden, uns mit einem kurzsichtigen Know how zu kommen, daß heißt, daß wir lernen sollten, wie man Programmhefte macht usw. So etwas lernt man nur in der Praxis.

AUGUST EVERDING: Herr Müller, ich bin betroffen von dem Eindruck, den wir auf Sie machen. Wenn das das Fazit unseres Lebens ist, was Sie soeben geschildert haben, muß man nachdenken werden. Ich habe eine Schlußfolgerung bei Ihnen nicht verstanden. Sie haben einmal gesagt, weil wir, die Theater, so mittelmäßig sind, gibt es so viele mittelmäßige Studenten der Theaterwissenschaft.

MATTHIAS MÜLLER: Nein, die Überlegung war die, daß im Grunde genommen die ständig beschriebene Zahl von vielen Tausend Studenten der Theaterwissenschaft nur das eine Korrelat zu einer Vielzahl von Theatern ist, die auch nicht ständig Kunst produzieren, sondern gelegentlich nur Durchschnitt liefern.

AUGUST EVERDING: Das ist doch logisch falsch. Wenn es sehr viele schlechte Theater gibt, was Sie unterstellt haben, ist das Korrelat nicht, daß schon am Anfang sehr viele schlechte Studenten da sein müssen. Und dann möchte ich Sie doch bitten, einmal Dramaturgen kennenzulernen. Wenn Sie meinen, daß das gut dressierte Beamte sind, dann haben Sie Dramaturgen im heutigen Theater überhaupt noch nicht kennengelernt. Es ist heute die größte Schwierigkeit, in einer Debatte mit denen fertig zu werden.

ELMAR BUCK: Herr Müller hat etwas aufgenommen, was hier wirklich gestern von Herrn Professor Ahrends gesagt worden ist. Auf die Frage: Können Sie uns diesen Mann liefern, sagte der, diesen Mann kriegen wir hin. Insofern war das Referat auch eine Antwort auf Herrn Ahrends.

JÜRGEN WAIDELICH: Wenn ich gestern vormittag gehört habe, wie Studenten der Theaterwissenschaft apostrophiert werden, so hieß es, das sind Leute, die nicht wissen, was sie wollen, das sind Leute, die irgendwie ein Parkstudium machen, das sind Leute, die eigentlich darauf programmiert sind, daß sie Studienabbrecher werden, so haben mir die beiden Studenten heute genau das Gegenteil vermittelt. Das sind Studenten, die analytischen Verstand haben, die sich mit dem Fach beschäftigen und zwar in einer Weise, daß sich mancher von uns davon eine Scheibe abschneiden kann.

PAVEL FIEBER: Ich glaube, Sie haben gestern etwas mißverstanden. Weder Klaus Pierwoß noch ich haben verlangt, daß die Theaterwissenschaft uns den Dramaturgen, den wir beschrieben haben, liefern soll. Wir haben nur Vorstellungen entwickelt, was wir von Dramaturgen erwarten.

WINFRIED BONK: Aber der Anforderungskatalog deckte sich mit dem, was Bochum zu liefern versprach. Man darf bei aller Polemik, die darin steckt, nicht übersehen, daß natürlich Intendanten ein Anforderungsprofil von den Fähigkeiten des Dramaturgen im Kopf tragen, das auch eine Funktionalität beinhaltet. Der Widerspruch, den Intendanten ja auch aushalten müssen, sich den unbequemen Mann zu engagieren, der Denken gelernt hat, ist, daß er den Dramaturgen auch aushält in dem Moment, wo er widerspricht. Diese Fähigkeit kann nur in einer fruchtbaren Distanz zur Praxis entwickelt werden, da bietet die Theaterwissenschaft eine der wenigen Möglichkeiten.



PAVEL FIEBER: Wie kommen Sie eigentlich auf die Idee, daß wir den suchen, der sich reibungslos in den Apparat eingliedert? Auf den kann ich verzichten, den will ich überhaupt nicht. Ich will einen, der Reibung bietet. Mich erstaunt Ihre Abgeklärtheit, wie Sie über Theater urteilen, über die natürlich für Sie uninteressanten Stadt- und Staatstheater. Sie müssen eine ungeheure Kenntnis haben, wenn Sie behaupten, daß das alles verstaubte Läden sind.

ELMAR BUCK: Sie werden in Ihrem Streit jetzt moralisch, ich glaube, das war aber von den Studenten nicht moralisch gemeint. Sondern den Studenten ging es darum, wer in diesem Kanon arbeitet und denkt, verhält sich, ob er will oder nicht, reibungslos. Wer mit einem anderen Zugriff auf die Sache in's Theater kommt, wird aber sofort zum Störelement.

PAVEL FIEBER: Herr Buck, Ihren Argumenten kann ich nicht folgen. Der Kanon, den Sie da aufgestellt haben, das sind doch nur Grundvoraussetzungen eines Wissens. Mir geht es um einen Dramaturgen, der analytisch denken kann, und trotzdem müßte er aus einigen Wissensgebieten geringe Kenntnisse mitbringen, weiter nichts.

ANDRZEJ WIRTH: Mich haben die intelligenten und sehr sensiblen Vorträge der beiden Studenten sehr beeindruckt. Das hier Vorgelegene verweist ja auf Defizite in der Lehre. Ich kann mir nicht vorstellen, daß das Theater, von dem die Studenten auf der Universität hören, nur das institutionalisierte Theater ist. Wir sagen unseren Studenten schon im ersten Semester, daß dieses Theater keineswegs das einzig mögliche ist. Man soll diese Form des Theaters natürlich studieren, aber man soll auch wissen, daß sie historisch bedingt ist und sie nicht als die einzig mögliche im Lande ansehen. Ich staune, daß darüber die Studenten schockiert sind.

MATTHIAS MÜLLER: Das mit dem Schockerlebnis bezieht sich auf die Situation, mit der ich im ersten Semester konfrontiert war, institutspolitisch, personell usw. Die spätere Erfahrung, und da muß ich das Kölner Institut loben, daß es auch ganz andere Formen des Theaters gibt, die ist dann kein Schockerlebnis, die ist eine Bereicherung.

JENS PONATH: Ich erwarte von einer Institutionsleitung, daß sie mit offenen Karten spielt, daß sie nicht die Illusion erweckt, daß

man mit dem Rüstzeug, das man im Studium erworben hat, im Theater bestehen kann.

MARTIN BURKERT: Eine Bemerkung zu den institutionalisierten Theatern. Es stellt sich mittlerweile heraus, daß diese Institutionen viel mehr aufnehmen können und viel flexibler sind, als z. B. die freie Theaterszene erwartet hat. Sonst wäre nämlich die freie Theaterszene in einem ganz anderen Zustand. Die freie Theaterszene tut sich viel schwerer mit ihrer Flexibilität als das institutionalisierte Theater.

JÜRGEN HOFMANN: Für mich hängt die Verpflichtung der Theaterwissenschaft, ihr Selbstverständnis permanent zu reflektieren, nicht davon ab, wieviel Studenten dieses Fach studieren. Allerdings spitzt sich das derzeit zu, weil es jetzt zum Massenfach geworden ist.

Die Verpflichtung der Theaterwissenschaftler ist größer geworden, ob sie den schwierigen Balanceakt durchhalten kann, einerseits ein adäquates Studium, das heißt Lehr- und Lernmöglichkeiten anzubieten und andererseits den schwierigen Prozeß einer wissenschaftlichen Zweckfreiheit auszuhalten. Ich denke, daß die Entscheidung, wie sie Köln getroffen hat, überhaupt nicht für einen Beruf auszubilden, falsch ist. Sie entzieht sich der Schwierigkeit, diesen Balanceprozeß zwischen Zweckfreiheit und Zweckmäßigkeit auszuhalten.

Den Praxisschock gibt es außerdem bei den Studenten, die ihr Studium abgeschlossen haben und zum Theater gehen, die dann permanent über ihren Intendanten als Verkörperung des Systemprinzips stänkern. Zwei, drei Jahre später sind dieselben Studenten ein Herz und eine Seele mit ihrem Intendanten oder sie sind selbst Intendant. Mir scheint, in der Theaterwissenschaft ist zu wenig entwickelt, daß die Studenten sich auf empirische Weise mit den Betriebs- und Systemmechanismen auseinandersetzen. Das ist ein Mangel, der auch seinen Grund darin hat, daß die meisten Hochschullehrer die Betriebsbedingungen des Theaters zu wenig kennen. Die Praxisbedingungen des Theaters müssen von den Hochschullehrern gekannt werden. Sie zu vermitteln, darf nicht allein den Lehrbeauftragten aus der Praxis überlassen bleiben.

AUGUST EVERDING: Bis auf die Äußerungen unserer Kollegen aus der DDR, die ganz klar gesagt haben, was sie mit ihren Institutionen erreichen wollen, haben wir ja Ordinarien hier, die uns die Frage

beantworten können, was sie mit ihren Instituten erreichen wollen. Wollen sie lehren? Wollen sie unterrichten? Wollen sie ausbilden? Was ist eigentlich ihr Ziel?

WERNER SCHULZE-REIMPELL: Genau das gleiche wollte ich gerade fragen. Wenn einige Institute keine Berufsausbildung leisten wollen, frage ich mich nach deren Selbstverständnis. Dann brauchen wir natürlich auch keinen Praxisbezug. Ich frage mich dann, ob es nicht unlauter ist, das Fach zu einem Massenfach werden zu lassen, denn ich kann mir nicht vorstellen, daß man tausende Wissenschaftler, also Leute, die ihr Leben lang nur über das Theater forschen, ausbilden kann. Dann müßte das ein ganz schmales, kleines Fach sein, das nur Forscher produziert.

HENNING RISCHBIETER: Herr Schulze-Reimpell, Sie haben irgendwas nicht kapiert. Jürgen Hofmann hat eben von der Balance gesprochen. Natürlich ist es notwendig, diesem glücklicherweise vorhandenem Bedürfnis von Studenten, Wissenschaft zu betreiben, zweckfreie Wissenschaft, Rechnung zu tragen. Ebenso ist es nötig, das zu betreiben, was Jürgen Hofmann Empirie nannte, das heißt, auch mit wissenschaftlichen Methoden der vorgefundenen Realität des Theaters, sei es die organisatorische Seite des Theaters, sei es die ästhetische, zu begegnen. Genauso ist es nicht falsch, den Studenten, die das wollen, gewisse Möglichkeiten zu eröffnen, Theater zu produzieren. Das müssen keine endgültigen Resultate sein, es kommt nicht darauf an, ein Publikum zu erreichen, sondern selbst Theater zu produzieren.

Die großen Institute, zu denen das Berliner Institut gehört, und bei uns sind es auch nur 150 Studenten, die wirklich im Zentrum ihres Studiums das Theater haben, insofern sind wir eigentlich doch kein Massenfach, müssen den Studenten diese drei Möglichkeiten anbieten. Wir können uns nicht, wie Gießen, auf ein sehr interessantes, sehr wichtiges Unternehmen einrichten, das Studium von eigenen Produktionsprojekten her zu organisieren, das wäre für uns falsch.

Obwohl wir auch einen Numerus clausus haben und unsere Studenten mindestens einen Notendurchschnitt von 2,1 aufweisen müssen, damit sie bei uns studieren können. Wir haben insofern bei uns eine Elite von Studenten. Es werden bei uns derzeit 48 Studenten pro Semester zugelassen, es bewerben sich über 500. Man sollte das

Studium also nicht so verdächtigen. Das sind nicht alles orientierungslose Leute, oder welche, die an der Schauspielschule nicht angekommen sind. Es beginnt kein Student das Studium mit einer klaren Vorstellung, was Universität und was Wissenschaft ist. Das ist ganz normal. Vorstellungen, was man mit dem Studium anfangen kann, entwickeln sich als Prozeß. Manche Studenten brauchen dafür relativ lange. Manche geben es auch auf. Das scheint mir aber alles nicht so fragwürdig zu sein, daß man deswegen das Studium generell mit einem negativen Vorzeichen versehen kann.

HANS-PETER BAYERDÖRFER: Der Begriff der Humboldt'schen Universität und des zweckfreien Studiums, der zweckfreien Wissenschaft klingt natürlich wunderbar in unseren Ohren, das ist eine Basis, auf der wir gerne unterrichten. Ich weiß aber nicht, ob sich das Studium heutzutage noch so verstehen läßt und vor allem, ob es sich so realisieren läßt.

Das Massenfach funktioniert nach einem überholten Begriff von Zweckfreiheit, nämlich als rein in sich abgeschlossene, zweckfreie Wissenschaft mit dem Magisterabschluß. Das ist der Ausdruck für ein überholtes Vorstellungsverhältnis von Studium und gesellschaftlicher Praxis. Ich kann mich dem nicht ohne weiteres anschließen. Daß wir in der Tat ein Massenfach haben, haben nicht die Hochschullehrer zu verantworten. Das hängt mit der Bildungspolitik zusammen. Das hängt unter anderem mit der Entwertung der klassischen schulbildenden Fächer zusammen und das hängt möglicherweise damit zusammen, daß zu viel gutes Theater gemacht wird, weil dadurch unsere Studenten entsprechend motiviert sind.

Mit den großen Studentenzahlen kommen wir nicht zurecht. Die Studenten der Theaterwissenschaft sind in ihrer Motivation für dieses Fach dispers und manchmal orientierungslos, aber sie sind von einer intensiven, engagierten Heftigkeit, mit der sich in anderen Zusammenhängen vorzüglich arbeiten läßt. Die beiden Vorträge der Studenten haben mich außerordentlich beeindruckt und ich beglückwünsche sie dazu. Es gibt sicherlich an allen Instituten Studenten, die sich mit derselben Energie zu einer entsprechenden Position durcharbeiten, wie wir sie bei den Studenten erlebt haben. Aber das ist nicht die Mehrzahl der Studenten des Fachs. Wenn Herr Schälzky uns hierzu andere Begriffe angeboten hat, dann

waren die nicht diskreditierend, moralisch gemeint, sondern deskriptiv. Das ist die Mehrzahl der Studenten, mit denen wir es zu tun haben. Ein Student der bei mir studiert und der sagt, ich will, koste es was es wolle, an's Theater, den muß ich genauso ernst nehmen, wie den anderen Studenten, der sich nach drei oder sechs Semestern zu einer Position durchgerungen hat, wie wir sie heute gehört haben. Und ich fühle mich ihm gegenüber genauso verpflichtet.

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Mich hat die Behauptung, Sie könnten Wissenschaft zweckfrei betreiben, sehr erstaunt. Theaterwissenschaft zweckfrei, ohne Bezug zur Praxis, das halte ich für reine Ideologie, für äußerst merkwürdig. Ich möchte von den Theaterwissenschaftlern schon genauer wissen, was verstehen Sie unter Wissenschaft? Was verstehen Sie unter dem Gegenstand Ihrer Wissenschaft? Denn wenn Sie wirklich zweckfreie oder von der Praxis losgelöste Wissenschaft betreiben, haben Sie doch immer einen gedachten Gegenstand, mit dem Sie sich beschäftigen. Was ich bisher von Ihnen noch gar nicht gehört habe, ist, welchen Theaterbegriff Sie Ihrer Forschung zugrunde legen. Was verstehen Sie überhaupt unter Theater? Was verstehen Sie unter Theaterwissenschaft? Diese Begriffe sind von Ihnen nie genau definiert worden.

ELMAR BUCK: Sie haben jetzt etwas eingebracht, wo ich sofort den Elfenbeinturm höre. Vom Rückzug in den Elfenbeinturm oder von zweckfrei ist hier nie in dem Sinne geredet worden. Sondern ich habe gesagt, daß ich kein festgelegtes Ausbildungsziel verfolge. Selbstverständlich kann ein solches Studium nur aufgrund einer intensiven Kenntnis des Gegenstandes und seiner verschiedensten Erscheinungsformen heute betrieben werden. Ich habe ja in meinen Ausführungen gestern betont, daß ich mich als einen Mann sehe, den es immer zur Praxis drängt. Wenn ich aber ein ungutes Gefühl habe, immer von der Praxisbezogenheit des Studiums zu sprechen, dann deshalb, weil ich dieses Praxisverständnis ebenfalls anzweifle. Ich habe es ja angesprochen, wenn wir hier in Köln praktisch arbeiten, ist das nicht nur praxisbezogen, sondern produktbezogen. Da kommen Dinge heraus, die vielleicht nicht nur auf der Ebene der Stadt- und Staatstheater anzusiedeln sind, aber zu dem weiten Bereich des Theaters und seiner Praxis zählen. Wie ziehen uns keineswegs in den Elfenbeinturm der Universitäten zurück, um dort nur noch

Humboldt'sche Ideale zu verfolgen. Wir sind verpflichtet, das Fach in Lehre und Forschung zu vertreten. Von Ausbildung ist in unseren Studienplänen nicht die Rede.

HENNING RISCHBIETER: Das ist aber nicht ganz richtig. In unserer Studienordnung steht auch drin, auf welche Berufsfelder sich das Studium bezieht, die werden sehr üppig und weiträumig genannt. Man sollte zwar nicht von Ausbildung sprechen, aber das Studium und das Lehrangebot, das wir haben, hat natürlich diese Berufsfelder im Auge, wobei ich es auch für sinnlos halte, das Umbrechen von Programmheften zu lehren.

ANDRZEJ WIRTH: Ich möchte noch einmal auf die beiden Referate der Studenten zurückkommen und sie mit der Erfahrung von Gießen vergleichen. Von der Perspektive als Massenfach aus, ist der Widerspruch Studium und Ausbildung unauflöslich. In Gießen haben wir ein Privileg, weil wir uns die Studenten auswählen können und nur 22 Studenten im Jahr immatrikulieren. So haben wir es insgesamt nur mit etwa 100 Studenten zu tun. Und das mit jetzt zwei Professuren, den dazu gehörigen Assistenten und einer permanenten zweigeteilten Gastprofessur, die wir nutzen, um in jedem Semester zwei Theaterkünstler einzuladen, die mit unseren Studenten arbeiten. Wir stehen außerhalb des Drucks eines Massenfachs und nur so ist der Widerspruch von Studium und Ausbildung zu lösen.

In solcher Situation zeigt sich die Universität als ideale Stätte für das Theater. Da zeigt sich, daß eine Korrespondenz zwischen dem Seminar und den szenischen Projekten möglich ist. Alle Unterstellungen, daß wir in Gießen unser Fach als elitär betrachten, sind ungerechtfertigt. Unsere Zulassungsbeschränkung ist damit begründet, daß unser Werkzeug auch die Studiobühne ist, und diese Studiobühne ist schon jetzt mit 100 Studenten überbelegt.

ROLF ROHMER: Ich möchte auf das Problem des Numerus clausus zurückkommen. Bei uns in der DDR ergibt sich der Numerus clausus ganz eindeutig aus einer berufspolitischen Rückrechnung. Es wird planmäßig erfaßt, welcher Bedarf an den Theatern besteht, und daraus ergibt sich die Zahl der notwendigen Studienplätze. Mir scheint das bei Ihnen doch etwas anders zu sein. Es hat sicher das eine oder das andere System seine Vor- und Nachteile. Ich wünschte mir für uns eine Erweiterung des Numerus clausus.

Zu der Praxisfrage: Ich habe nach wie vor den Eindruck, daß wir in Bezug auf die Praxisrelation der Wissenschaft immer noch ein wenig verschwommen argumentieren. Vielleicht muß der Gegenstand der Theaterwissenschaft neu definiert werden, aber auch der Inhalt dessen, was wir als Praxisbezug bezeichnen.

Ich will versuchen, das in eine dreistellige Relation zu bringen, die etwas mit unseren Erfahrungen zu tun hat. Man kann unter Praxisbeziehung vorwiegend das berufspraktische Training verstehen, das, was die Studenten als Vermittlung von Know how bezeichnet haben. Es wird da immer die Kritik geben, daß man das nicht gut genug getan hat, oder daß man Überflüssiges geleistet hat. Macht man gar nichts, setzt man sich auch der Kritik der Theaterpraxis aus. Was mir wesentlich zu sein scheint, ist, daß man sich bei den Praxisangeboten mit Sicherheit auf eine bestimmte Form von Theaterausübung einläßt. Ändert sich in der Theaterpraxis entscheidend etwas, ist es absolut notwendig, auch diese pragmatische Know how-Vermittlung zu verändern. Dort liegt im Augenblick die Krise unserer sehr genau vermittelten Praxisorientierung.

Die zweite Relation ist gewissermaßen das ganze Gegenteil davon. Das ist das, was Fiebach und ich gestern versucht haben, als Theoriebildung zu beschreiben. Wir stellen bei uns fest, daß der Wissenschaftsbedarf in der Theaterpraxis in einem bestimmten Sinne wächst, nämlich das Interesse an theaterhistorisch, theatertheoretisch, theatermethodisch zu gewinnenden Modellen, die man als Orientierungsgröße in der Praxis benutzen kann, auch zur Reibung, auch zur Auseinandersetzung mit eigenen Vorstellungen. Fiebach hat das gestern in seiner Zusammenarbeit mit Ruth Berghaus beschrieben. Ein bestimmtes Theorieangebot war ihr wesentlich, ein anderes, was er in Verfolgung seiner eigenen wissenschaftlichen Arbeit angeboten hat, war für sie nicht interessant, sehr wohl aber für andere Theaterpraktiker.

Ich denke, die Wissenschaft sollte sich ermutigt fühlen, in diesem Sinne weiterzuarbeiten, unbeschadet dessen, daß sie in der Begegnung mit einzelnen Theaterpraktikern dabei in die Diskussion gerät.

Die dritte Relation, die in unserer Debatte etwas zu kurz gekommen ist und auf die die Studenten aufmerksam gemacht haben, ist, daß die Wissenschaft in ihrer institutionellen Fassung, gleich ob an der

Akademie oder an der Universität, sich durch den ständigen Dialog beglaubigen muß, den sie mit der Theaterpraxis führt, insbesondere für die Studenten. Die Studenten wollen sehen, daß sich ihre Hochschullehrer selber im permanenten Dialog mit der Theaterpraxis befinden.

HOLGER SANDIG: Wir von der älteren Generation, die wir hier sitzen, sind im Grunde davon ausgegangen, daß wir im Bereich der Universität Bildung finden. Und ich glaube, daß jeder von uns sich das, was er Ausbildung nennt, in seinem Studium zusammengesucht hat, nach seiner Individualität. Ich bin nach dem Studiumabschluß in München zum Rundfunk gegangen, dann zum Theater und dann, mit 40 Jahren, wieder bei der Theaterwissenschaft gelandet.

Ich meine, daß es unverzichtbar ist, daß wir einen Praxisanteil in unserem Studium anbieten, ähnlich, wie Gießen das auch macht. Wir verlangen, daß die Studenten überall da arbeiten, wofür sie sich interessieren, egal, wie gut oder wie schlecht das ist. Da findet der Student eine Möglichkeit, sich im Bereich seines Berufsfeldes zu sozialisieren.

AUGUST EVERDING: Herr Ponath hat mich gefragt, wie das in München aussähe. Sie wissen, daß ich seit Jahren daran arbeite, eine Akademie zu errichten. Das ist mir deshalb nicht gelungen, weil die anderen Akademien, die eingebunden werden müßten, nicht mitmachen. Darum habe ich an der Hochschule für Musik eine Regieklasse eingerichtet. Man kann sich an der Hochschule für Musik bewerben, man macht Aufnahmeprüfungen, zwölf Studenten nehmen wir auf, davon kommen vier an die Staatsoper, vier an das Gärtnerplatz-Theater und vier an das Residenztheater. Die kommen zwei Jahre lang in alle Bereiche des Theaters. Unter Aufsicht eines Tutors sammeln die praktische Erfahrung am Theater. Aber das wird theoriebegleitet, freitags und samstags an der Hochschule.

Die, die Musiktheaterregie machen, müssen Klavierspielen, Partitur lesen lernen und Italienisch lernen. Die Studenten haben nach zwei Jahren eine Zwischenprüfung und dann gehen sie zwei Jahre lang sowohl an die Hochschule als auch an die Universität. Im letzten Jahr mußte jeder eine eigene Inszenierung machen. Die findet im Marstall statt mit Berufssängern und Berufsschauspielern. Zu dieser Abschlußprüfung laden wir die deutschen Intendanten ein, die Kritiker und die Agenten.



## ERFAHRUNGEN MIT DER THEATERWISSENSCHAFT IM BERUF

*Günther Erken*

Von Herrn Prütting, Herrn Parchwitz und mir wurden Berichte über unsere Erfahrungen mit der Theaterwissenschaft in unseren Berufen erbeten, offenbar, weil wir ähnliche Fachbiographien haben. Deshalb kurz zur Person: Ich habe nicht Theaterwissenschaft studiert, sondern 18 Semester Germanistik, aber so, als sei sie eine Theaterwissenschaft. Anschließend habe ich 7 Jahre Germanistik im akademischen Mittelbau betrieben, dann 12 Jahre Theaterwissenschaft, und bin jetzt seit 11 Jahren – mit einer kurzen Unterbrechung – Dramaturg.

Wenn die Frage, die hinter dem uns dreien gestellten Thema steht, lautet: Was war und ist der *Nutzen* der Theaterwissenschaft in der Praxis? – so habe ich schnell geantwortet:

Die akademische Praxis hilft der Dramaturgenpraxis *generell*, denn sie hat das Interesse an Geschichte geweckt und genährt, sie hat nützliches Wissen vermittelt (z. B. die Kenntnis vieler Stücke) und eine gewisse Systematik und Ökonomie im Erwerb des Wissens zur Gewohnheit gemacht. Sie hat vielleicht nicht methodisch geschult, aber doch das Vorgehen nach bestimmten methodischen Grundsätzen und den Wahrheitsbegriff der Evidenz nahegebracht. Sie hat Schreiberfahrungen erzwungen und das Vertrauen gegeben, durch Formulierung etwas Wichtiges bewirken zu können im Gespräch mit Regisseuren, Schauspielern, Kollegen, in der Theaterzeitung, im Programmheft, in öffentlichen Diskussionen.

Speziell die *Theater*-Wissenschaft war nützlich, insofern sie notwendigerweise viel mit Theaterbesuchen und Auseinandersetzungen mit Theater und Theaterkritik zu tun hatte und meine Tätigkeit fast monothematisch auf Theater ausrichtete.

Das scheint nicht viel, gemessen am Anspruch der Theaterwissenschaft, hat mir aber unproduktive Fragestellungen und Beschäftigungen erspart, die in akademisch betriebenen Literaturwissenschaften gang und gäbe sind, z. B. den Umgang mit Literatur, bei dem die Analyse eines Werkes nur Glied in einer gattungs- oder formgeschichtlichen Beweiskette ist, nur dem Klassifizierungseifer

Genüge tut („Arten der Komik“, „... der Tragik“) oder einem rein technischen Interesse dient („Technik des Dramas“). Da Theater als öffentliches Kommunikationsereignis die Frage nach Motivation, Interesse, Absicht und Sinn geradezu automatisch mitstellt, habe ich mich daran gewöhnt, neben dem Wie auch das Warum zu bedenken. Das prädisponiert eher für den Dramaturgen-Umgang mit Stücken als wenn man – wie oft in der Literaturwissenschaft – den Analyseauftrag gefiltert von einer „interesselosen“ Instanz erhält: der oft schon personifiziert als Phantom erscheinenden „Forschung“, ihren Wegen und „Erträgen“.

Damit enden aber schon die mitteilenswerten, aus dem Blickpunkt der Dramaturgenpraxis feststellbaren und generalisierbaren Erfahrungen mit der Theaterwissenschaft. Ich möchte die Perspektive des Themas wechseln. Berufsbild und Selbstverständnis des Dramaturgen sind so undefiniert, daß dramaturgische Tätigkeit nicht als Modellfall für Theaterpraxis genommen werden kann. Und auch wenn sie das könnte, wäre sie keine Maßgabe für Erwartungen oder gar Forderungen an die Theaterwissenschaft. Das ist gestern besprochen worden. Der Dramaturg als Libero im Theaterbetrieb, entlastet von jeder unmittelbaren Verantwortung für ein Spezialgebiet, für das nur er zuständig wäre, ist demgemäß höchstens definierbar als einer, der die Aufgabe hat, auch von außen auf das Theater zu sehen. Dieses Außen ist für mich die Theaterwissenschaft und Theaterpublizistik geblieben. Der Berufswechsel war kein radikaler Bruch (und erforderte ihn auch nicht), ich habe zudem immer wieder Lehraufträge wahrgenommen, um den Kontakt zur Wissenschaft nicht zu verlieren, immer noch in der Hoffnung und Ahnung, da ließe sich etwas holen für das Reflexionsbedürfnis des Theaterpraktikers. So möchte ich also meine Erfahrungen mit und Erwartungen an die Theaterwissenschaft vom Fach her berichten, als Problematik und Wunschliste der Theaterwissenschaft selbst.

Lassen Sie mich von einem Satz ausgehen, den sicher viele von Ihnen kennen, den ich aber trotzdem zitieren möchte, weil er mir eine längere Darlegung faßlich verkürzen kann: „Die Theaterwissenschaft hat zwei gefährliche Gegner: das Theater und die Wissenschaft.“ So begann der greise Friedrich von der Leyen 1952 seinen freundlich gemeinten Beitrag zur Festschrift für den Kölner Theaterprofessor Carl Niessen. Die unbeabsichtigte maliziöse Wirkung des

Bonmots war durch seine ganze folgende Argumentation für das Fach nicht mehr aufzuwiegen. Zu schlagend hatte es die absurde Situation der Theaterwissenschaft gekennzeichnet, weder von der Praxis noch von den Nachbardisziplinen gefragt und anerkannt zu sein. Dergleichen hatten andere Kulturwissenschaften im Verlauf ihrer Etablierung offenbar nicht durchmachen müssen, jedenfalls nicht als gleichzeitige Anfechtung. Die programmatischen Neubestimmungen des Fachs Anfang der siebziger Jahre forderten denn auch ein Doppeltes: mehr Theaternähe und zugleich mehr Wissenschaftlichkeit, genauer: das eine durch das andere: die wissenschaftstheoretische und methodologische Grundlegung sollte die Theaterwissenschaft überhaupt erst zur Auseinandersetzung mit der Praxis des Gegenwartstheaters befähigen.

In den letzten 15 Jahren hat es kaum mehr solch vernehmliche Aufrufe zur Revision und Neufundierung des Fachs gegeben. Sind die „gefährlichen Gegner“ der Theaterwissenschaft in diesen pragmatischen Jahrzehnten zu Partnern geworden? Wie steht es heute mit dem Verhältnis zur Praxis?

Daß sie für irgendeinen Theaterberuf *ausbilde*, hat die deutschsprachige Theaterwissenschaft nie guten Gewissens behaupten können. Aber auch eine *Vorbildung* für diejenigen Tätigkeiten, zu denen keine Akademien oder Fachhochschulen hinführen, ist ihr nur begrenzt möglich. Denn gerade hier sind die Berufsbilder sehr unklar und steht die Theaterwissenschaft, die ja keine Exklusivrechte am Gegenstandsbereich Theater hat, in Konkurrenz zu anderen Disziplinen. Dieses Dilemma ist durch keine Fachstrategie zu beheben, am wenigsten aber durch den alten Praktizismus, den ich neben einer neuen Praxisorientierung an den Instituten wiederaufleben sehe. Gemeint sind vor allem jene Laienspiele unter professioneller Anleitung und in halbprofessionellem Rahmen, die durch Kreativitäts- und Gruppenerlebnisse viele Studenten in der Illusion bestärken, sie seien hier auf dem richtigen Weg zum Schauspieler und Regisseur (Argument Parchwitz). Es besteht die Gefahr, daß an den Instituten buchstäblich alternative „Szenen“ entstehen und ein Hobbyismus Platz greift, der Kapazitäten verschleudert, im Studium Blindströme erzeugt und die Wissenschaft diskreditiert. Berufsvorbereitende, professionalisierende Praxis ist der Theaterwissenschaft im deutschen Universitätssystem nicht zu integrieren.

(Ob Gießen nur eine geduldete Miniatur ist oder ein zukunftsweisendes Modell, das bin ich sehr gespannt heute noch zu erfahren. Kann man – überspitzt gesagt – wirklich mit einer Inszenierung promovieren?)

Dennoch kommt das Fach nicht ohne Empirie aus. Sie gibt ihm in gewisser Hinsicht überhaupt erst seinen Gegenstand. Was „Theater“ ist als Kunst- und Kommunikationsereignis, das ist nur durch Beteiligung daran zu erfahren. Erst über das Theatererlebnis gibt es einen Theaterbegriff. Und da der Akt, der Theater ausmacht, bekanntlich nicht als identischer überliefert werden kann, also auch nicht als Kunst wiedererfahrbar ist, der wissenschaftlichen Analyse nicht als „Werk“ (im vollen Sinne) zuhanden, der Deutung nicht als Prüfstein ihrer Evidenz verfügbar ist, bedarf es für den wissenschaftlichen Umgang mit den Resten und Reflexen des Transitoriums Theater der ständigen „Erinnerung“ an seine Ganzheit und der gedanklichen Rückbettung in den Sinn- und Funktionszusammenhang, der ihn konstituiert hatte. Dazu aber verhilft nur die stetig erneuerte Erfahrung von Theater, zumindest Rezeptionserfahrung, die allerdings auch einer wenigstens einmaligen prinzipiellen Produktionserfahrung bedarf.

Und da schließlich Theaterwissenschaft auch und gerade um des lebendigen Theaters willen betrieben wird – freilich nicht *nur* und meist nicht sehr direkt –, und sie sich insofern als Theorie künftiger Praxis verstehen kann, muß sie die heutige kennen und zum Partner haben. Allerdings ohne sich über die notwendige Arbeitsteilung hinwegzusetzen: dient sie der systematischen sprachlichen Vorbereitung und Rechtfertigung künftiger Produktion, so doch nicht der eigenen!

Um aber als Partner erkannt zu werden, müßte sie publizistisch mehr „Außenpolitik“ betreiben und attraktive Arbeitsergebnisse vorweisen, zum Beispiel:

– Repertorien, Text- und Bildsammlungen, Dokumentationen (Stichwort „historisches Gedächtnis“),

– Dramenkommentare und -interpretationen unter dem Gesichtspunkt von Aufführungsproblemen (und das sind vor allem Probleme ihres historischen Gehalts, weniger die dramaturgisch-technischen Umsetzungsfragen, die das Theater leicht selbst klärt), also etwas,

was auch in der Lehre ein Grundtyp sein könnte: die theaterbezogene Dramenanalyse, die über semiotisches Schauturnen hinausgeht, oder:

– die Vorstellung, Edition und/oder Rohübersetzung von Stücken, Autoren, Genres, die eine Wiederentdeckung und -aufführung aus zu explizierenden Gründen *lohn*ten, nicht nur „verdienten“ (mein Lieblingsbeispiel: die englische Restoration Comedy).

Oder:

– Fallstudien von aktuellem Interesse, z. B.: die Rezeption Heiner Müllers, – die Zuckungen der Kategorie „Werkreue“ in der Theaterdiskussion, – die Auswirkungen von Sparerlassen und Subventionskürzungen auf die Theaterproduktion,

oder schließlich:

– die Herausgabe konziser theaterpädagogischer Sachbücher, etwa über Klassikerinszenierungen, Fernsehadaptationen, Theaterbetriebsstrukturen und Produktionsabläufe, Bücher, die das Theater ebenso begrüßen wird wie die Schule, der unerkannte Bündnispartner der Theaterwissenschaft wie schon lange der akzeptierte und geschätzte Kollaborateur der Dramaturgen.

Diese Art der Praxisorientierung steht in keinerlei Gegensatz zur historischen Forschung. Ihr Komplement sind Hospitanzen, die in Seminaren ausgewertet werden. (Gestern wurde eine Initiative des DBV empfohlen, ich möchte auch darauf dringen, daß den Theatern, speziell den Intendanten, das Problem wieder nahegelegt wird. Der Modus von Hospitanzen bedarf der Abklärung: wen sollen die Regisseure zulassen? was soll von den Zugelassenen erwartet werden, welche Formen der Mitarbeit werden angeboten? Die Institute sollten Hospitanzen aber auch einfordern und nachbereiten!)

Und die Studiobühne, mißdeutbares Symbol des Praxisbezuges an den Instituten in München, Erlangen, Gießen? Läßt sie sich, statt als Spielwiese, für eine Arbeit verwenden, die wissenschaftlich initiiert, gelenkt und ausgewertet ist? Ich sehe drei Möglichkeiten:

1. Sie könnte denjenigen professionellen Theatern als Proberaum zur Verfügung gestellt werden, die ihrerseits bereit wären, diese Proben zu öffnen für bestimmte zu vereinbarende Beobachtungs- und Untersuchungszwecke. Also die Hospitanz im eigenen Institut!

2. Sie könnte Regieübungen und anderen Darstellungspraktika dienen, bei denen es vor allem auf die anschauliche Demonstration bestimmter Methoden und Techniken durch den Gastregisseur oder -schauspieler und nicht auf die darstellerischen Fortschritte seines studentischen Ensembles ankäme. Also die Spieler als Zuschauer!

3. Sie könnte schließlich Labor sein für den experimentellen Umgang mit Aufführungsvorlagen, möglichst komplizierten, deren Ausdruckspotential und -spannweite dabei festgestellt würde. Also Analyse durch Spiel!

In keinem Fall würde es sich um die praktische „Anwendung“ von wissenschaftlichen Erkenntnissen handeln, höchstens um deren Erprobung, im besten Fall jedoch um Erkenntnis durch Praxis, fremde und eigene. Die Chance solcher Praktika liegt nicht darin, daß in ihnen allgemein-abstrakt bekannte Sachverhalte in concreto erfahren, sondern neue, nicht anders erkennbare, aufgedeckt werden, also etwa im Probenprozeß, der ja auf Veränderung, Verbesserung zielt, solche Unterschiede bis in Feinstrukturen hinein wahrgenommen werden und, da man unterbrechen und wiederholen oder variieren kann, ihre Beschreibung und Deutung ad hoc gelernt wird.

Das mag Ihnen alles eher nach Hausordnung klingen als nach der vielberufenen „Lust am Spiel“, die man diesem Boheme-Fach immer noch zugutehält, wenn man die strenge Regularität an ihm vermißt. Nichts Kreatives mehr an der Uni? Die Theaterwissenschaft sollte ruhig auf diese Rollenerwartung eingehen und die theatralische Wissenschaft spielen, sieht sie doch daran, wieviel ihr Gegenstand noch gilt. Sie kann den Bonus brauchen, und Selbstironie macht klüger. Es lebe die Studiobühne!

Wie steht es heute mit dem Verhältnis der Theaterwissenschaft zu den Nachbarfächern? Nach wie vor gibt es da das Problem, daß ein kleines Fach, dessen Gegenstand für so viele weitere Disziplinen relevant ist, in der Anlehnung an diese leicht zum Austragsort von deren Krisen und zum Durchzugsgebiet von deren Moden wird. An der Theaterwissenschaft läßt sich das von ihren Anfängen her erkennen, wobei die Abgrenzungshysterie wie das Usurpationsgerede von den „Hilfswissenschaften“ besonders deutlich zeigen, daß so wenige Theaterwissenschaftler eben nicht in der Lage waren,

die Ergebnisse und Methoden derjenigen Nachbarfächer, denen sie sich jeweils in die Arme warfen, fachspezifisch problemgerecht zu adaptieren.

Als am wenigsten schwierig erwies sich auf die Dauer das Verhältnis zum Ausgangsfach. Obwohl die Germanistik von den frühen theaterwissenschaftlichen Sezessionisten aus hochschultaktischen Gründen für besonders unzuständig erklärt wurde, leistete sie de facto die meiste Hilfe bei der Konstituierung der Theaterforschung. Noch heute beherbergt sie theaterwissenschaftliche Abteilungen oder Studienzweige von unterschiedlichem Verselbständigungsgrad, nach wie vor ist sie das weitaus meistgewählte Kombinationsfach an den selbständigen Instituten, und zunehmend erscheinen in ihrem Rahmen Arbeiten, die auch als Fachpublikationen der Theaterwissenschaft gelten könnten.

Bei solchen Affinitäten läßt nichts zu einer Differenzierung der Interessen ein, zumal schon so viele Abgrenzungskriterien versagt haben und das indisziplinäre Verhältnis von Seiten der Theaterwissenschaft so bequem als einfache Vermittlung, Verwertung oder Fortsetzung der literaturwissenschaftlichen Vorarbeit aufgefaßt werden kann. Damit läßt sich die Theaterwissenschaft jedoch zugleich auf ein allzu eingeschränktes, wenn auch populäres Theaterverständnis ein. Denn insoweit sie sich als bloße Agentur germanistischer Forschungen verhält, sieht sie das Theater nur instrumental, als Bedingungs- und Projektionsrahmen für die Entstehung von Dramen und als spezifisches Organ der Darbietung, Vermittlung und Umsetzung literarisch vorgegebener Werke.

Selbst wo vorrangig *dieser* Aspekt interessiert, sind Stückanalysen oder Darstellungen der Rezeptionsgeschichte zwar heuristisch und didaktisch äußerst wichtig, spätestens bei der historischen Bewertung bzw. Bewertung des Historischen divergieren aber die Fragestellungen: für den Literaturwissenschaftler bleibt das Werk letztlich das geschichtlich Gegebene, zu Untersuchende, für den Theaterwissenschaftler geht es auf in einen Spielplanzusammenhang, dessen historische Signifikanz er auszumachen sucht.

So kann die Theaterwissenschaft auch den literaturwissenschaftlichen Sukkurs nur aufarbeiten, nicht in direktem Transfer nutzen. Überraschend ist jedoch die Grenzüberschreitung in umgekehrter

Richtung erleichtert worden durch die seit den siebziger Jahren gewaltig intensivierte Rezeptionsforschung. Ihre Theoreme haben literaturwissenschaftliche Positionen an die Theaterwissenschaft angenähert und dadurch auch diese zu einem brauchbaren Partner gemacht.

Eine solcherart nicht mehr von Grenzkriegen und Rückzugsgefechten geschwächte und verunsicherte Theaterwissenschaft könnte und sollte (wünscht sich der Dramaturg) theoriestärker werden, und zwar „Theorie“ nicht mehr nur als Wissenschaftstheorie und Methodologie, sondern als Theatertheorie. Sie könnte damit dem Theater helfen – nicht unbedingt, um es zu rechtfertigen und selbstsicherer zu machen – selbst im Produktionsprozeß. Sie wäre dann mehr als ein Zulieferer.

Meine Erfahrung in nur 11 Jahren Theaterarbeit ist bereits die eines Wandels: Die immer länger werdenden Vorbereitungs- und Probenzeiten werden von Regisseuren, Schauspielern, Dramaturgen nicht mehr adäquat genutzt. Es schwindet z. B. das Bewußtsein, daß dieses luxuriösen, teuren Zeiten kein bloßes Geschenk für das psychische Wohlbefinden der Probanden sind, sondern eine Chance zu intensiverer Arbeit. Solche Arbeit könnte die Theaterwissenschaft modellhaft antizipieren durch vor allem drei weitere Grundtypen von Veranstaltungen, die nicht nur für ihre Studenten nützlich sind; es sind die „klassischen“, selten praktizierten:

- Analyse von Inszenierungen als Beobachtungstraining und Übung im Verbalisieren von Eindrücken,
- Lektüre (im close reading) und Erörterung von neuesten theatertheoretischen und -kritischen Texten,
- Beschäftigung mit Theatergeschichte (als Institutionsgeschichte, Rezeptionsgeschichte, Ideengeschichte, Problemgeschichte), um dem heutigen Theaterbegriff den Schein des Natürlichen zu nehmen.



## ZWISCHEN WISSENSCHAFT UND PRAXIS

*Rolf P. Parchwitz*

Es ist nicht überraschend, daß sich in den drei Beiträgen von Günther Erken, Lenz Prütting und mir einiges überlagert. Unsere in diesen Punkten zumindest Parallelitäten aufweisende Biographie zwischen Wissenschaft und Praxis ist der natürliche Grund dafür. Zu vielem von dem, was Günther Erken eben angestimmt hat, hätte ich die zweite Stimme singen können. Diese allein hinterherzusingen, scheint wenig sinnvoll. Ich werde also versuchen, meinen Diskussionsbeitrag eher anhand einiger interessant scheinender gestriger und heutiger Argumentation zu orientieren bzw. zu aktualisieren.

### I. Vorbemerkung

Das Plädoyer der beiden Kölner Studenten für eine Studienausübung, die nicht in erster Linie oder möglicherweise gar nicht berufsbezogen ist, scheint mir bedeutsam, wenn auch nicht repräsentativ. Eine ähnlich klare und konsequente Haltung wünschte ich mir bei allen klassischen theaterwissenschaftlichen Instituten.

Zu diesem Symposium gebeten, habe ich in alten Arbeitspapieren „EINIGE ANMERKUNGEN ÜBER AUSGANGSBASIS UND AUFBAU EINER THEATERAKADEMIE ALS GEMEINSAMES ANGEBOT EINZELNER BESTEHENDER INSTITUTIONEN IN MÜNCHEN“ gefunden, die meiner bereits damaligen Skepsis gegenüber dem „Ausbildungswert“ des theaterwissenschaftlichen Studiums deutlich Ausdruck verleihen.

Ich zitiere daraus:

- „1. Das ITW hat bisher neben seinem Angebot an theoretischen Übungen auch Praktika organisiert, die jedoch eher einer „Spielwiese“ ähnelten (aus finanziellen und personellen Gründen), als daß mit ihnen Ausbildung betrieben werden konnte. Jeder Versuch, die Praktika in sich zu reformieren, entspricht einem Kurieren an Symptomen, deshalb muß in der Frage einer berufsbezogenen Theaterausbildung endlich ein grundsätzlich anderer Weg beschritten werden. Empfehlenswert wäre der Aufbau einer Theaterakademie, wie sie international einige Vorbilder hat. Da die Hoffnung auf eine völlig

neue und eigenständige Einrichtung dieser Art im Augenblick wohl illusionär wäre, sollte versucht werden, die in München bestehenden, im Bereich der Theaterausbildung arbeitenden wesentlichen Institutionen zur Installation eines gemeinsamen „akademischen Bildungsweges“ zu bewegen.

2. ITW und Akademie können einander nicht ersetzen. Das ITW allerdings würde zukünftig nur noch theoretisch arbeiten, der Ausbildung von Wissenschaftlern dienen. Gleichzeitig müßte es in der Lage sein, den gesamten Theoriebedarf der Akademie abzudecken.

...

4. Aufnahmebedingung für die Akademie sollte – ähnlich wie an anderen Einrichtungen dieser Art – nicht das Abitur sein. Insgesamt müßte der Betrieb sehr viel „verschulter“ als an der Universität sein. So erscheint eine Zahl von ca. 30 wöchentlichen Pflichtstunden durchaus realistisch. Auch die Leistungsnachweise müßten rigider sein, als an der Universität.

...

7. Jede der beteiligten Institutionen hätte zwei Beiträge für den akademischen Lehrplan zu leisten: einen allgemeinen und einen speziellen. Im Fall des ITW: allgemein wäre der gesamte fachspezifische *Theoriebedarf* der Akademie abzudecken. Speziell müßte das ITW den Hauptanteil an der Dramaturgen- und Produktionsdramaturgenausbildung beitragen. Curricula hierfür wären baldmöglichst zu erstellen.

8. Die weitere Vorgehensweise:

...

- f) Gründung eines Planungsausschusses, in dem als „Beiräte“ o.ä. auch etliche Honoratioren (Bühnenverein, Everding, Rennert etc.) als eine Art Lobby sitzen sollten.
- g) Vorlage ans Kultusministerium“

Das war 1976. Wie wir unserer Diskussion anmerken, ist seitdem in bezug auf die praxisbezogene Ausbildung leider nicht viel passiert.

## II. Thema

Der Titel unseres Symposions lautet: „Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis“. Sich der Antwort auf diese Frage anzunähern, heißt zunächst mal, für eine eigenständige Standortbestimmung und Ausübung der Theaterwissenschaft zu plädieren. Daran können wir uns hier natürlich nur marginal beteiligen. Eine dann aber klar und eigenständig verfaßte Theaterwissenschaft kann und wird nur partiell mit der Berufsausbildung zum Theatermacher zu tun haben. Darum geht es hier: Welche durch Theaterwissenschaft vermittelten Methoden und Wissensgebiete können der Theaterarbeit dienlich sein? Aber auch allgemeiner: Wo und wie nützt theoretisches Wissen und Können künstlerisch-kreativer Fähigkeit und Tätigkeit?

## III. Rückbesinnung

Zurück zum konkreten und leichter einzuordnenden Detail! Zu den wenigen gehörend, die in beiden Bereichen – im wissenschaftlichen und im praktischen – weite Strecken ihres Berufslebens zugebracht haben, sollte ich Sie zunächst mit einigen diesbetreffenden biographischen Anmerkungen belästigen. 1964 betrat ich das Münchner Institut für Theaterwissenschaft als frisch gebackener Abiturient. Das Institut bestand aus einem Zimmer, es gab 35 eingeschriebene Studenten und eine einzige Lehrkraft. Im Personalfragebogen der Universität füllte ich die Rubrik „Berufswunsch“ mit meinem Berufswunsch „Regisseur“ aus. Von da an studierte ich das Fach. Nach 18 Semestern in Wien und München verließ ich 1973 das Münchner Institut mit der Promotion (Thema: „Die Bayrische Landesbühne“, nicht im geringsten damit rechnend, später einmal Landesbühnenintendant zu sein), ich war bereits auch Regisseur geworden. Nebenbei: Mittlerweile gab es etwa 700 eingeschriebene Studenten.

Prima, das lief doch, könnte man sagen. Nur, in diesen 18 Semestern habe ich natürlich längst nicht nur Theaterwissenschaft betrieben. Zwischen Kartenabreißen, Bühnentechnik, Regie-Assistenz und Dramaturgie, Schauspiel und Regie, habe ich in Eigeninitiative versucht, alles zu lernen, was für die Theaterpraxis zu lernen ist. Das mündete in der gemeinsam mit Freunden betrieb-

benen Gründung eines eigenen Theaters, das dann immerhin fast 20 Jahre lang in München recht erfolgreich arbeitete. Mein theaterwissenschaftliches Studium hat insgesamt am allerwenigsten dazu beigetragen, *daß* ich mir meinen Berufswunsch Regisseur erfüllen konnte. Die Frage allerdings, *wie* das Studium meine Berufsausübung als Regisseur geprägt hat, ist damit noch lange nicht beantwortet.

Unmittelbar nach meiner Promotion wurde ich dann als Nachfolger von Günther Erken Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Theaterwissenschaft in München. Aufgrund meiner praktischen und theoretischen Erfahrungen wurde ich zuständig für das nicht so genau definierte Gebiet „Praxis“ am Institut, also auch für die Studiobühne. Der Versuch, damit gewissermaßen eine Keimzelle für die Verquickung von Theorie und Praxis zu installieren, war aus belegbaren, aber hier nicht weiter zu erörternden Gründen erfolglos. Ich blieb bis 1982 Assistent, spezialisierte mich auf das Theater der 20er Jahre, auf das Theater der freien Gruppen und auf das zeitgenössische Theater in der Bundesrepublik. Einer der inhaltlichen Anlässe für die Beendigung meiner Tätigkeit war das fulminante, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft mit fast einer Million DM unterstützte „Mandragola-Projekt“. In diesem Projekt wurde versucht, Aufklärung über das Kunstwerk „Theater“ zu bekommen, in dem es ganz einfach als meßbar definiert wurde. Mittels eines eher naturwissenschaftlichen Bereichen zuzuordnenden Instrumentariums wurden beispielsweise an Schauspielern bei Proben und in Aufführungen Herzfrequenzen, Schweißabsonderungen u.ä. gemessen, ganz als ob die künstlerische Brillanz eines Picasso-Bildes mittels der chemikalischen Analyse oder der mikrometrischen Ausmessung eines Farbkleckses zu bewerten sei. Das mußte schiefgehen und ist natürlich schiefgegangen. Anhand dieser Versuchsanordnung wurde mir klar, daß eine so verfaßte Theaterwissenschaft weder wissenschafts- oder praxisbezogen noch betreibenswert sein kann. Als ich 1982 das Institut verließ, näherte sich die Studentenzahl der 2000er Grenze!

Ich arbeitete dann mehrere Jahre als freier Regisseur. Die Trennung vom Theaterwissenschaftlichen Institut bedeutete allerdings keineswegs die Loslösung von theaterwissenschaftlichen

Arbeitsweisen bei der Herstellung von Dramaturgie- und Inszenierungskonzepten. 1986 wurde ich Intendant der Badischen Landesbühne Bruchsal. Allerdings: Auch zum Erwerb der für diese Position notwendigen Fähigkeiten haben die in meiner Doktorarbeit über „Die Bayrische Landesbühne“ niedergelegten Studien leider nur sehr wenig beigetragen.

War das Studium der Theaterwissenschaft für meine Berufsausübung als Theaterpraktiker nützlich? Eine Kurzantwort: Prägend, ja! Befähigend, nein! Befähigung besteht aus Handwerk und Talent, beides kann die Theaterwissenschaft nicht vermitteln, an der Prägung, an der Art und Weise also, wie die Befähigung ausgeübt wird, kann sie sehr wohl beteiligt sein. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß Kunstausübung ja auch immer zeitgeschichtlich beeinflusst ist. Mich und viele Altersgenossen hat die politische Entwicklung der 60er und 70er Jahre geprägt. Der Versuch, Kunst als gesellschaftlich bedingt zu erkennen und auch auszuüben, schloß eine große Wissenschaftsnähe in der künstlerischen Arbeit ein. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Elisabethanischen Theater, beispielsweise via Robert Weimann, das Eintauchen in die historische Bedingtheit des Theaters der 20er Jahre, Untersuchungen über den Volkstheatercharakter der *Commedia dell'arte* etc. etc. fanden häufigst ihre direkten Umsetzungen in die jeweiligen szenischen Arbeiten. Eine derartig nicht historisch-museal, sondern politisch, gesellschaftlich und zeitgenössisch fundierte Theaterwissenschaft kann den Theatermacher durchaus beflügeln und anregen. Für mich hat daher die Theaterwissenschaft fraglos einen Platz in der künstlerischen Arbeit. Andererseits muß aber die Feststellung erlaubt sein, daß es ja auch von ganz anderen Wurzeln ausgehende Kunstausübungen gibt, in deren Konzeptionen Wissenschaftsnähe eher keine oder sogar eine störende Rolle spielt. In solchen Fällen hat der von mir als positiv eingeschätzte Aspekt theaterwissenschaftlicher Betrachtungsweisen wiederum keine Bedeutung.

#### IV. Fragen

Zurück zu dem unserem Symposion-Thema ja auch immanenten „Ausbildungswert“ des theaterwissenschaftlichen Studiums. Keiner erwartet von den Studiengängen der Literaturwissenschaft, der Musikwissenschaft, der Kunstgeschichte die Ausbil-

Keiner erwartet von den Studiengängen der Literaturwissenschaft, der Musikwissenschaft, der Kunstgeschichte die Ausbildung zum Dichter, Musiker oder Maler. Daran sollte sich zunächst auch die Theaterwissenschaft orientieren. Andererseits sind die Klagen über eine mangelhafte Ausbildung zum Theatermacher allgemein, wir alle suchen nach verbesserten Wegen. Wie aber sieht die notwendige Ausbildung überhaupt aus? Erst dann läßt sich doch sagen, ob und wie weit die Wissenschaft vom Theater dazu beitragen kann. Bedeutsam erscheint mir also der grundsätzliche Versuch einer Problematisierung, Analyse und Klärung des Ausbildungsbegriffes. Worin unterscheidet sich die Ausbildung zum 100-m-Läufer, zum Schornsteinfeger, zum Kernphysiker von der zum Künstler? Und dann: Inwieweit unterscheidet sich die Ausbildung zum eher reproduzierenden Künstler, wie dem Orchestermusiker, von der Ausbildung zum beispielsweise Schauspieler, in dessen Arbeit Reproduktion und Produktion des Kunstwerkes eher zusammenfallen? Wieviel läßt sich da lernen, was läßt sich da schulisch vermitteln? Wie ist mit dem gerade in den Bereichen, in denen Material und Bildner gewissermaßen in Personalunion arbeiten, immer wieder zu beobachtenden Antagonismus zwischen Ausbildung und Ausübung umzugehen? Ist künstlerische Konvention häufig die Konsequenz solider Ausbildung, Avantgarde, Innovation aber eher ihr Gegner? Kurzum und einfach: Wie weit können Lehrer künstlerisches Lehren lernen und wie weit läßt sich Schülern künstlerisches Lernen lehren?

## V. Resümee

Zu unserem großen Erstaunen haben wir gestern abend auf Schloß Wahn gesehen, daß die deutschsprachigen Theaterwissenschaftler sich ausgerechnet auf Einladung des Deutschen Bühnenvereins erstmals seit langer Zeit an einen Tisch (im wahrsten Sinn des Wortes!) setzten und sagten, jetzt müssen wir aber mal über unseren Gegenstand reden. Daß das erst jetzt passiert (Zwischenruf: „alle 60 Jahre“), ist überraschend, aber doch immerhin ein Beginn. Ich denke, wenn diese Standortbestimmung einmal annähernd vollzogen ist und wenn man dann die Frage nach dem Ausbildungswert der Theaterwissenschaft durch

die Frage nach ihrem Praxiswert ersetzt, kann sie für die Theaterarbeit tatsächlich erhebliche Bedeutung gewinnen: Bei der Zulieferung von Material für den Theatermacher ebenso wie bei der Suche nach Methoden für die Ausbildung des Theaterlehrlings.





# **DAS UNTERSTELLTE HAMLET-SYNDROM**

## **ERFAHRUNGEN MIT THEATERWISSENSCHAFTLICHER VERGANGENHEIT BEI DER ARBEIT AM THEATER**

*Lenz Prütting*

Das Höchste wäre:

Zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist.

Goethe: Maximen und Reflexionen

1. Ich will mich erst kurz vorstellen: Ich habe Theaterwissenschaft im Hauptfach studiert, habe direkt nach der Promotion zehn Jahre lang als Wissenschaftlicher Assistent am Institut in München gearbeitet, bis mein Assistenten-Vertrag endgültig auslief und bin dann „in die Praxis“ gegangen, d. h. ich arbeitete sieben Spielzeiten lang als Dramaturg, Regisseur und Übersetzer am Stadttheater Ingolstadt. Allerdings habe ich in dieser Zeit den Kontakt zur Theaterwissenschaft nie ganz abreißen lassen und deshalb in Erlangen acht Semester lang einen Lehrauftrag über Produktionsdramaturgie ausgeübt. Jetzt, nachdem ich Ingolstadt verlassen habe und frei arbeite, habe ich auch wieder Lehraufträge angenommen, einen am Institut für Theaterwissenschaft in München und einen in der Bühnenbildklasse der Akademie der Bildenden Künste in München.

Dadurch, daß ich in den letzten Jahren meiner Assistenten-Tätigkeit an der Universität in meinen Lehrveranstaltungen mich im wesentlichen auf die Themen konzentrierte, die sich bei der Inszenierungsvorbereitung, soweit diese Arbeit am Text ist, ergeben, war der Übergang von dieser „theoretischen“ Arbeit in die praktische Arbeit eines Dramaturgen für mich eigentlich ganz unproblematisch. Einen „Praxis-Schock“ erlebte ich also nicht, sondern der Übergang von der Theorie in die Praxis, von der Theaterwissenschaft in die praktische Theater-Arbeit vollzog sich für mich als pure Umpolung von der modellhaften handlungsvorbereitenden wissenschaftlichen Reflexion auf die Ausführung der Ergebnisse eben dieser Reflexion im praktischen Zusammenhang der alltäglichen Theaterarbeit an einem Stadttheater. Ich habe also „der Theorie ein Kind gemacht“ und dabei eine ganze Reihe von Textfassungen, Bearbeitungen, Programmheft-Aufsätzen als Dokumentation der produktionsdrama-

turgischen Arbeit und eben auch Inszenierungen erstellt. Eine kleine Auswahl als Teilresultat dieser Theaterarbeit habe ich zu dem Buch „Ingolstädter Dramaturgie“ zusammengefaßt, und als dieses Buch dann fertig vor mir lag, sagte ich mir: Das ist jetzt eine Bilanz. Jetzt muß was Neues kommen. Und deshalb mußt du jetzt kündigen. Das habe ich dann auch getan.

Wenn ich in dieser Weise von Theorie und Praxis rede, so folge ich bewußt und in voller Absicht dem Sprachgebrauch, der sich in der deutschen Philosophie des 18. Jahrhunderts herausgebildet hat, wo man Theorie und Praxis so einander zuordnet, daß die Praxis komplementär zur Theorie steht, sodaß z. B. die medizinische Praxis „der andere Teil der Medizin ist, da(=wo)man dasjenige, was man in dem ersten Teile, nämlich der Theorie gelernt hat, vernünftig und geschickt auszuüben sucht.“ (1) Theorie geht, nach diesem Verständnis, der Praxis also immer voraus, wie der Plan der Tat, anders als beim Theorie-Praxis-Verständnis des Aristoteles.

Wenn man einem solchen problemlosen Brückenschlag von der Theorie zur Praxis und eventuell auch wieder zurück für erstrebenswert hält, so hätte dies für die theaterwissenschaftliche Arbeit insofern Konsequenzen, als Theaterwissenschaft dann nicht mehr als reine Verstehenswissenschaft und damit vorrangig auf historisch-hermeneutischer Basis betrieben werden müßte, sondern auch als Handlungswissenschaft, also in praktischem Interesse, wobei die historisch-hermeneutische und die praktische Orientierung sorgfältig aufeinander abzustimmen wären.

2. Wenn ich nun oben sagte, ich hätte beim Übergang von der Theorie zur Praxis eigentlich keine Probleme gehabt, so muß ich diese Behauptung jedoch ehrlicherweise dahingehend ergänzen, daß der eine oder andere meiner neuen Kollegen am Theater und im Umkreis des Theaters sehr wohl gewisse Probleme mit mir hatte, die aber, wie ich glaube und hoffe, nicht so sehr mit meiner Person selbst zu tun haben, sondern mit tief sitzenden Vorurteilen und theatralen Machtstrukturen, die sich aus dem bisherigen historisch bedingtem Verhältnis von Theater und Theaterwissenschaft ergeben.

Ich will deshalb drei Situationen schildern, die ich für typisch und repräsentativ halte und an denen sich die hier in Rede stehende Problematik aufzeigen läßt. Diesen Situationen gemeinsam ist der

Satz: „Das mag ja in der Theorie richtig sein, gilt aber nicht für die Praxis.“ Auf diesen Satz bin ich immer wieder gestoßen bzw. gestoßen worden.

Das erste Beispiel:

Ich hatte als Auftragsarbeit Molières „Eingebildet Kranken“ neu übersetzt und bearbeitet, hatte mich zu diesem Zweck anhand von Maurice Reynaud (2) tief in den medizingeschichtlichen Hintergrund des Stückes eingearbeitet und konnte dann im Konzeptionsgespräch sehr ausführlich darüber referieren, wie die medizinische Theorie zu Zeiten Molières beschaffen war und in welcher Weise dies ins Stück eingeflossen ist. Aus all dem geht nämlich hervor, daß alle medizinischen Details des Stückes orthodoxeste zeitgenössische Schulmedizin wiedergeben; daß die dort auftretenden Ärzte für Molières Publikum nicht irgendwelche Quacksalber waren, sondern zeitgenössische medizinische Autoritäten bis hin zum Leibarzt des Königs; daß der eingebildet Kranke aufgrund der ihm verabreichten Rezepte (Molke!) eindeutig als Choleriker verstanden werden muß, u. dgl. mehr. All das wurde von den Schauspielern auch dankbar als Hilfe für den Umgang mit diesem Text angenommen, zumal ich den in diesem Fall sehr umfangreichen Programmheft-Aufsatz schon sehr früh geschrieben habe und bald darauf als Manuskript an die Schauspieler verteilen konnte.

Natürlich hatte ich mich auch in die neuere Literatur über Hypochondrie einzulesen, um deutlich zu machen, mit welcher genialer psychologischer Scharfsichtigkeit Molière dieses Stück geschrieben hatte, und stieß dabei in einer Arbeit von Harald Feldmann (3) auf folgenden Satz: „In der peniblen Fürsorge, mit der das Ich des Hypochonders seinen Leib umgibt, und den Ängsten zu begegnen sucht, scheint die introjizierte Haltung der umsorgenden und liebenden Mutter wiederzukehren; das heißt, der Hypochonder spielt in regressiver Identifikation mit seinem eigenen Körper Mutter und Kind.“ Diese Analyse der Hypochondrie traf, wie mir schien, den Nagel auf den Kopf; knapper und plastischer konnte man, wie mir schien, das hypochondrische Syndrom und damit eben auch das Verhalten von Molières Argan gar nicht formulieren. Ich kam also mit diesem Satz auf die Probe, las ihn triumphierend vor und erwartete bei Regisseur und Schauspielern den gleichen Erkenntnis-Jubel, den ich selbst bei der Lektüre empfunden hatte. Stattdessen

aber wurde ich, nach einem langen Moment der Stille, gefragt: „Was sollen wir hier mit Theorie?“ und: „Was heißt das szenisch?“ Worauf ich erst mal den Satz aus dem Wissenschafts-Jargon ins Deutsche und dann aus dem Deutschen in den Theater-Jargon übersetzte, und dann zur szenischen Umsetzung des Ganzen den Vorschlag machte, alle denkbaren infantilen Züge Argans deutlich auszuspielen und dahingehend zu steigern, daß im Arrangement eine Situation gesucht werden müsse, in der Argan sowohl seiner Frau Beline als auch der Dienerin Toinette (in dieser Bearbeitung ältere, mütterlich wirkende Frau) wie ein Säugling auf den Schoß kriechen solle, um sich stillen zu lassen, was die eine, Toinette, brüsk ablehnt, die andere aber, Beline, mitspielt, sodaß dadurch dargestellt werden kann, warum Argan dieser Beline, weil sie eben seinen hypochondrischen Wahn bedient, so völlig hörig und ihren erbschleicherischen Plänen dementsprechend hilflos ausgeliefert ist. Das wurde dann auch so akzeptiert und der szenische Effekt war von entsprechend grotesker Komik und wirkte so, als ob dies alles so schon in Molières Text gestanden habe.

Wenn ich nun von diesem konkreten Fall etwas abstrahiere, dann zunächst dies, daß „Theorie“ in dem mir entgegengehaltenen Satz als reines Bücherwissen verstanden wurde, das zwar von Buch zu Buch problemlos transferiert werden kann, ohne erst übersetzt werden zu müssen, das aber, sobald es in einen theatralen Produktionsprozeß eingebracht und dort fruchtbar gemacht werden soll, ausdrücklich der Übersetzung bedarf. Diese Übersetzung, sozusagen der szenische Reim auf das theoretische Wissen, kann und will in aller Regel von den reinen Praktikern nicht geleistet werden, und zwar nicht, weil diese zu dumm wären, sondern weil sie zum einen nicht gelernt haben, und auch nicht geübt darin sind, rein begrifflich zu denken und Begrifflichkeiten zu versinnlichen, und weil sie zum anderen eine tiefsitzende Scheu davor haben, sich allzusehr auf begriffliches Denken einzulassen. Sie fürchten, dies würde ihre Kreativität beeinträchtigen und sozusagen ihr Theaterblut auskühlen lassen. Die Herkunft dieser Scheu ist problemgeschichtlich gesehen deutlich erkennbar: Ihr liegt ein lebensphilosophisches Denkmodell zugrunde, demzufolge der Geist der Widersacher der Seele ist, der Intellekt und das Training der Intellektualität die Unmittelbarkeit des für künstlerische Produktion unabdingbar notwendi-

gen Gefühls jedoch zerstöre. Dieses lebensphilosophische Denkmodell geht letztlich auf die Genie-Ästhetik des 18. Jahrhunderts zurück und der Theaterbetrieb ist eine der letzten Fluchtburgen, in denen diese Ideologie noch geglaubt wird. Da sich dieser antirationalistische Affekt am Theater aber so hartnäckig hält, bedeutet dies, daß die notwendige Übersetzung „theoretischen“ Wissens in praktisch-szenische Lösungen vom „Theoretiker“ selbst geleistet werden muß. Er muß also der Theorie das Kind schon selber machen und darf nicht auf Zeugungshilfe von seiten der reinen Praktiker warten.

Aber selbst wenn dieses „theoretische“ Wissen dann auf den spezifischen Nenner gebracht ist, bleibt es immer noch ein Vorschlag des „Theoretikers“, über dessen Annahme letztlich die Praktiker, Schauspieler und Regisseure, entscheiden, sodaß der „Theoretiker“ im hieszulande üblichen Theaterbetrieb nicht selbst Entscheidungsträger ist, sondern bestenfalls Zulieferer für den „Praktiker“. In diesen Machtstrukturen liegt der Grund für die immer wieder aufbrechenden Konflikte zwischen Regisseur und Dramaturg und für die Tendenz vieler Dramaturgen, selbst in die Regie zu gehen.

Der Sprachgebrauch, der die beiden Wörter „Theorie“ und „Praxis“ bzw. „Theoretiker“ und „Praktiker“ im heutigen Theaterjargon begrifflich besetzt, ist übrigens einigermaßen seltsam. Er entspricht natürlich nicht dem oben angeführten kantischen, wie er sich in der praktischen Philosophie durchgesetzt hat, sondern der Kontrast zwischen den beiden Wörtern „theoretisch“ und „praktisch“ und ihrem entsprechenden Umfeld wird als polarkonträrer Gegensatz gesehen, demzufolge das Kriterium, nach Maßgabe dessen jemand eher dem einen oder dem anderen Pol zuzurechnen ist, darin besteht, ob man bei der Theaterarbeit mehr oder weniger intensiv mit Büchern und mit Bücherwissen umzugehen hat. Analog dazu hat man dann eben auch mehr oder weniger große Entscheidungsbefugnisse im gruppendynamischen Kräftespiel eines Ensembles.

Das zweite Beispiel:

Als ich meine erste Regie machte, schloß ein Theaterkritiker seine Kritik mit den Sätzen: „Praktisch kann der gescheite Theoretiker Prütting nicht viel falsch gemacht haben, es sei denn, (der Schauspieler) Starcke-Brauer hätte es verhindert. Gleichviel, der Abend

ist eine Köstlichkeit. Nichts wie hin!" Da haben wir also wieder diese beiden Zauberwörter und das Vorurteil als Klammer zwischen beiden: Gescheitheit stempelt einen ab zum „Theoretiker“ und verursacht in der Theaterpraxis, insbesondere in der Regie ein ständig drohendes künstlerisches Rest-Risiko, und wenn dann unter solch prekären Umständen trotzdem eine gute Inszenierung zustande kommt, dann kann es eigentlich gar nicht wahr sein, oder die alten reinen Praktiker haben sie aus dem Feuer gerissen, oder Gott hat mitgebohrt. Wenn hingegen ein junger Mann nach einem Semester irgendein Studium hinschmeißt, Regieassistent wird und nach zwei Jahren seine erste Regie macht, besteht ein solches Risiko offenbar nicht, weil er an diesem dem „Theoretiker“ ständig unterstellten Hamlet-Syndrom ja nicht zu leiden hat. Er gilt sofort als „Praktiker“, als meinungsfreudiger Drauflosarbeiter, und genau dieser Typ scheint bei vielen Theaterleitern gefragt zu sein.

In dem Zitat aus der oben angeführten Kritik klingt also wieder mal die alte Redensart an: „Das mag in der Theorie richtig sein, gilt aber nicht für die Praxis“, hier aber in der Variante, daß die Theorie die Praxis sogar latent bedrohe und daß es ständiger Korrekturen und Sicherungsmaßnahmen durch die echten Praktiker bedürfe, um den von den gescheiten Theoretikern ständig drohenden Schaden zu begrenzen. All dies klingt aus dem Mund eines akademisch gebildeten Kritikers natürlich reichlich seltsam, weil er die problemgeschichtliche Herkunft und auch die fatalen politischen Implikationen dieses lebensphilosophischen Argumentationsmodells eigentlich kennen müßte.

Nun zum dritten Beispiel:

Ich hatte Becketts „Glückliche Tage“ zu inszenieren. Als wir den Text gemeinsam durchgingen, stießen wir auf folgende Passage: „Eine Sau kenn ich natürlich, aber einen Barch... Nun ja, was macht das schon, das sage ich immer, es wird schon wiederkommen! das ist es, was ich so wundervoll finde: Alles kommt wieder.“ An der Stelle hakte ich ein, und verwies darauf, daß es sich hier bei dieser Passage offenbar um eine Paraphrase von Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen handle (Beckett liebt ja solche Anspielungen); daß dieses Thema im Stück ständig auftauche; daß das ganze Stück sich sogar lesen lasse als böse Parodie

auf eben diese Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen und der von Nietzsche daraus abgeleiteten Ethik des „dionysischen Jasagens zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl. Diese Philosophie will den ewigen Kreislauf, dieselben Dinge, dieselbe Logik und Unlogik der Verknötung. Höchster Zustand, den ein Philosoph erreichen kann: dionysisch zum Dasein stehen. Meine Formel dafür ist amor fati. Hierzu gehört, die bisher verneinten Seiten des Daseins nicht nur als notwendig zu begreifen, sondern als wünschenswert.“ Das sei offenbar auch die Maxime von Winnies Verhalten und Denken, da die Situation, in der sie sich befindet, ihren Spielraum immer stärker einenge, sodaß ihr die auf der Stelle tretende und sich ewig wiederholende Zeit nicht mehr die Möglichkeit offenlasse, anderes und neues zu wollen, sondern nur mehr die Möglichkeit, immer wieder dasselbe zu tun, zu denken und zu erleben, und dies auch emphatisch zu wollen, sodaß auch sie mit Nietzsche sagen könnte: „War das das Leben? – Wohlan! Noch einmal!“<sup>(4)</sup>

Spätestens hier wurde ich dann aber von der Winnie-Darstellerin unterbrochen mit dem Satz: „Das ist jetzt aber Theorie. Wie soll ich das alles spielen?“ Worauf ich erst mal um Geduld bat und dann nochmal ansetzte mit der Darlegung der Gesamt-Rhythmik des Konzeptes dieser Inszenierung, das eben u. a. darin bestand, daß im zweiten Teil des Stücks auf keinen Fall das Zuendegehen und Verlöschen Winnies bedient werden dürfe, sondern das Verdrängen der objektiv immer hoffnungsloseren Situation und damit eben auch der irrationale Glaube an diese Illusion von Glück bis über die Kitsch-Passage hinweg und bis zum allerletzten Blick-Kontakt mit Willie, wo diese Illusion des Glücks-Gewinns durch dionysisches Jasagen zum Leben dann grausig zusammenbricht, worauf das Licht dann so schnell wie möglich abgeschnitten wird, um jeden Hauch von Sentimentalität oder Versöhnlichkeit zu vermeiden. Und neben der Darlegung dieser Gesamtlösung kamen wir dann sofort auch auf darauf abgestimmte Teil-Lösungen wie z. B. der absolut identischen Wiederholung bestimmter Aktionen und Tonfälle und der glaubensbekenntnishaften Wiedergabe der Sätze, die nach Maßgabe dieses Inszenierungskonzeptes in den Rang zentraler Sätze rücken, und dazu gehört dann eben auch der Satz: „Alles kehrt wieder“.

Ich breche hier ab und will auch hier wieder versuchen, von diesem konkreten Fall in Richtung allgemeinerer Fragestellungen zu abstrahieren. Hinter dem Einwand der Schauspielerin steckt also wieder die alte Redensart, allerdings hier in einer wieder neuen Variante, und die hieß diesmal: „Diese Ausführungen mögen ja in der Theorie richtig sein, taugen aber nicht für die Praxis, wenn Sie mir nicht zugleich damit auch die schauspielerische Umsetzung benennen, damit ich genau weiß, was ich spielen soll.“ Ein anderer Schauspieler hätte vielleicht hinzugefügt: „Noch lieber wäre mir aber, Sie würden mir nur die schauspielerische Lösung sagen und auf diese philosophisch-theoretischen Ausführungen völlig verzichten, die mich ohnehin nicht interessieren, die ich sowieso nicht verstehe und die ich auch gar nicht brauche.“

Diese Haltung mag ja vielleicht für den Umgang mit Stücken der Größenordnung „Raub der Sabinerinnen“ stimmen, wo es genügen mag, der Darstellerin der Madame Gollwitz zu sagen, diese Dame habe den Charme eines radioaktiven Eisbergs. . Aber, so ist zu fragen, gilt dies auch für so schwierige Texte wie den Texten Becketts oder anderer Autoren, deren Texte geprägt sind durch die ihnen immer schon immanente Selbstreflexion, die sie nolens volens zu quasi-philosophischen machen? Kann man, so ist weiter zu fragen, derartige Texte überhaupt angemessen theatralisch umsetzen, wenn man nicht genau weiß, was man mit ihnen eigentlich sagt? Und: Kann man sie als Schauspieler überhaupt „bringen“, wenn man sie nicht begriffen hat? Und wieviel davon muß man begriffen haben? Und was? Genügt die pragmatische Dimension der Texte, die emotional bestimmte und verhaltensauslösende Tiefenschicht, oder muß der Schauspieler auch die kognitive Dimension seines Textes verstanden haben? Und wenn ja, wie weit?

Ich bin natürlich sehr in der Versuchung, all diese Fragen als rhetorische Suggestivfragen zu stellen, weil ich mir natürlich wünschte, daß auch bei der praktischen Theaterarbeit ganz selbstverständlich die Verschränkung von Aktion und Reflexion eben dieser Aktion geleistet werde, weiß aber, daß die meisten Schauspieler, die ich kenne, lieber die bündige Anweisung zur szenischen Aktion befolgen wollen als den langen Weg vom Text und seinem „theoretischen“ Umfeld zur szenischen Aktion explizit nachzuvollziehen, weil sie auf der Probe so viel mit sich und der Meisterung ihres Kör-



pers zu tun haben, daß sie sich derlei Abschweifungen nicht glauben leisten zu können. Die Arbeit auf der Probe ist eben etwas anders als die Arbeit im Seminar, wo man dem Ideal folgt, sich beim eigenen Tun ständig über die Schulter zuzuschauen. Ich gebe aber doch die Frage zu bedenken, ob hinter einer solchen Kultivierung des „Knopfdruckschauspielers“ nicht auch tief verinnerlichte, zur zweiten Natur gewordene politisch-soziale Bedingungen theatraler Produktion aus feudaler Zeit stecken, die sich auch in der äußeren Struktur der Theater niederschlagen.

3. Um von diesen drei Beispielen noch weiter zu abstrahieren und unsere Fragestellung somit ins Allgemeine zu heben, will ich im folgenden einen Aufsatz referieren, den ich bei der Zusammenstellung dieser drei Beispiele sowieso immer im Auge hatte. Er trägt den Titel „Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis.“ Er stammt von Kant, der ihn im Herbst 1793 in der Berlinischen Monatsschrift veröffentlichte und dessen erster, allgemein gehaltener Teil so knapp und präzise und stellenweise auch so witzig das hier in Rede stehende Problem darlegt, daß es sich anbot, ihn hier zu Rate zu ziehen. (5)

Worum geht es Kant dabei? – Sein Aufsatz richtet sich gegen eine Ideologie, die zwischen theoretischer Vernunft und praktischer Erfahrung eine tiefe unüberbrückbare Kluft postuliert. Diese Ideologie kleidet sich in einen Gemeinspruch, also in die Form einer Redensart, und diese Redensart ist, laut Kant, nichts anderes als ein unüberprüftes Vorurteil.

Fernziel seiner Abhandlung ist also die Überprüfung und Kritik eines Vorurteils, und somit bewegt sich seine Abhandlung ganz im Rahmen der deutschen Aufklärungs-Philosophie, denn sein Ziel ist auch hier wieder die Aufforderung und Beihilfe zum Austritt des Menschen aus selbstverschuldeter Unmündigkeit, die ja auch durch die Orientierung des eigenen Handelns und Redens an unüberprüften Vorurteilen entstanden sein kann.

Nahziel seiner Untersuchung ist zum einen die Unterscheidung von wahrer, auf Praxis zielender Theorie von schlechter Theorie, die sich in „leerer Idealität“ selbst genügt und vorn vornherein alle Hoffnung auf Anwendung ihrer selbst fahren läßt, und zum anderen die Unterscheidung von wahrer Praxis als Befolgung und

Anwendung gewisser allgemeiner Prinzipien von schlechter Praxis als „purer Hantierung“ im holden Ungefähr des zufälligen empirischen Kräftespiels. Adressaten seiner Polemik sind die meinungsfreudigen Amtsträger im öffentlichen Leben, die sich, laut Kant, „darin einig sind, dem Schulmann (= dem Philosophen, dem Wissenschaftler, dem Intellektuellen, dem „Theoretiker“) zu Leibe zu gehen, der für sie alle und zu ihrem Besten Theorie bearbeitet: um ihn in seine Schule zurückzuweisen als einen Pedanten, der, für die Praxis verdorben, ihrer (angeblich) ‚erfahrenen Weisheit‘ nur im Wege steht, da sie es besser zu verstehen wännen.“(6) Sie merken: Wir sind tatsächlich mitten im Thema.

Wie geht Kant nun vor? Seine Argumentation besteht darin, daß er zunächst einmal die beiden zentralen Begriffe „Theorie“ und „Praxis“ definiert und dann klärt, wie beide, durch „Urteilkraft“, miteinander vermittelt werden. Dann geht er darauf ein, woran die Umsetzung von Theorie in Praxis scheitern kann.

Theorie ist für ihn der Inbegriff von praktischen, d. h. auf Handeln bezogenen Regeln, wenn diese Regeln „als Prinzipien in einer gewissen Allgemeinheit gedacht werden.“(7) Dieser Hinweis auf das spezifisch notwendige Abstraktionsniveau ist wichtig, weil Theorien künftigen Handelns und eigenen wie fremden Handelns notwendig situationsübergreifend sein müssen, anders als der konkrete Plan zu einer konkreten einzelnen Handlung, so daß Theorien also nicht Prinzipien einzelner Handlungen sind, sondern solche von wiederkehrenden Handlungsweisen.

Analog dazu ist für Kant nicht schon jede einzelne Handlung Praxis, sondern nur die Bewirkung von Zwecken, die „als Befolgung gewisser im Allgemeinen vorgestellten Prinzipien des Verfahrens gedacht wird.“(8) Das heißt also, ganz analog, nicht einzelne Handlungen oder auch Serien von Handlungen sind für ihn Praxis, sondern erst erkennbar wiederkehrende Handlungsweisen gemäß erkennbar wiederkehrender Zwecke und Situationen, und wenn der, der das tut, auch weiß, was er da tut, und warum.

Dieser Sprachgebrauch vor allem von „Theorie“ unterscheidet sich also grundsätzlich von dem heute üblichen, der durch die Dominanz der Naturwissenschaften uns allen vertraut ist, denn diese kantische Theorie der Praxis ist handlungsvorbereitende Theorie,

wohingegen Theorien in den Beschreibungswissenschaften Systeme von hypothetischen Sätzen sind, die die Aufgabe zu erfüllen haben, Phänomene der belebten und unbelebten Welt zu erklären. Um nun Theorie und Praxis zu verknüpfen, bedarf es, laut Kant, eines „Mittelgliedes der Verknüpfung“;(9) es muß also ein Akt der „Urteilkraft“ hinzukommen, durch den bzw. in dem beurteilt wird, „ob etwas der Fall der Regel sei oder nicht“ und welche Regel, welches Prinzip jeweils anzuwenden sei.(10)

Damit sind wir schon bei dem Thema der praktischen Anwendbarkeit von Theorie und deren Grenzen. Da Urteilkraft, laut Kant eine „Naturgabe“ ist, und als Begabung weder gelehrt noch gelernt, sondern nur, falls vorhanden, geübt werden kann, tritt immer wieder der Fall ein, daß es bestimmte spezifisch unbegabte Theoretiker gibt, die „in ihrem Leben nie praktisch werden können, weil es ihnen an (spezifischer) Urteilkraft fehlt“.(11) (Der bekannte Fall des Examensstars, der dann im Beruf versagt.) Die praktische Anwendung von Theorie scheitert in diesem Fall, aber nicht, weil sie Theorie ist, sondern allein deshalb, weil der sie Anwendende spezifisch, d. h. praktisch unbegabt ist, was ja keine Schande sein muß.

Angewendet auf unser Thema heißt dies, daß man von einem Theaterwissenschaftler nicht unbedingt verlangen darf, er müsse auch in der Theaterpraxis bestehen können, denn auch wenn er das nicht kann, so kann er natürlich trotzdem gute Theaterwissenschaft betreiben, weil in beiden Bereichen jeweils ganz andere Begabungen gefragt sind.

Die Anwendung von Theorie kann aber auch scheitern, obwohl die spezifische Begabung vorhanden ist, wenn die Theorie noch unvollständig oder sonstwie mangelhaft ist. „Da lag es dann nicht an der Theorie, wenn sie zur Praxis noch wenig taugte, also an dem Umstand, daß Theorie ‚bloß‘ Theorie war, sondern daran, daß nicht genug Theorie da war, welche der Mann von der Erfahrung (der Praktiker) hätte lernen sollen, und welche wahre Theorie ist, (auch) wenn er sie gleich nicht von sich geben und als Lehrer in allgemeinen Sätzen systematisch vorzutragen im Stande ist.“(12) Das heißt, in unseren Zusammenhang gebracht: Wenn ein Theaterpraktiker gute Arbeit leistet, sich gleichwohl aber außerstande sieht,

die Prämissen seiner Praxis, d. h. also die Theorie seiner Praxis von seiner eigenen Praxis zu abstrahieren und in die Form eines Lehrgebäudes zu systematisieren, um sie dann methodisch und didaktisch angemessen zu lehren, braucht er durchaus kein schlechtes Gewissen zu haben, weil diese Abstraktionsleistungen und dieses pädagogische Geschick ebenfalls wieder spezifische Begabungen sind, die man nicht einfachhin von jedem verlangen kann. Nicht jeder gute Praktiker muß also auch ein guter Lehrer sein, wie nicht jeder gute Theoretiker auch unbedingt praktisch arbeiten können muß. Ein Praktiker kann aber darauf vertrauen, daß derjenige, der von ihm und seiner Praxis etwas lernen will, diese hierfür notwendigen Abstraktionsleistungen entweder selbst vollbringt oder daß ein anderer ihm das abnimmt, z.B. dadurch, daß er eine Monographie über den Regisseur X schreibt. Er kann aber auch darauf vertrauen, daß diese Abstraktion durchaus nicht immer explizit vorgenommen werden muß, sondern auch durch Zuschauen und Mitmachen ersetzt werden kann, wie dies ja auch bei der gegenwärtigen Ausbildung zum Regisseur über eine Regie-Assistenz geleistet wird.

Die Vermittlung von Theorie und Praxis kann laut Kant aber auch noch aus einem dritten Grund scheitern: aus Mangel an gutem Willen, d. h. aus pfahlbürgerlicher Arroganz. „Es kann also niemand sich für praktisch bewandert in einer Wissenschaft (Fachgebiet) ausgeben und doch die Theorie verachten, ohne sich bloßzugeben (= blamieren), daß er in seinem Fach ein Ignorant sei; indem er glaubt, durch Herumtappen in (beliebigen) Versuchen und Erfahrungen weiter zu kommen als ihn die Theorie zu bringen vermag, ohne sich gewisse Prinzipien zu sammeln, die eigentlich das ausmachen, was man Theorie nennt, und ohne sich ein Ganzes über sein Geschäft gedacht zu haben.“ (13)

Das heißt: Ein Praktiker muß die ihn leitende Theorie nicht explizit und druckreif formulieren können und wie ein Wissenschaftler in ein lehrbares System bringen und außerdem auch noch mit pädagogisch-didaktischem Geschick lehren können, es genügt eigentlich schon, wenn er gute Praxis macht und es den Theoretikern überläßt, dieser Praxis ein Kind, nämlich die Theorie, zu machen. Schlimm aber wird es, wenn er schlechte Praxis stümpert und gleichwohl und vielleicht gerade deshalb die Theorie verachtet und sich

in seiner Festung aus geronnenem Theaterblut verbarrikadiert. Noch viel schlimmer ist für Kant die Selbstverachtung auf seiten der Theoretiker, d. h. die Weigerung, der Theorie ein Kind machen zu wollen und zwar nicht aus Selbstbescheidung und aus Einsicht in die je spezifische Begabungsausstattung, die das Praktischwerden in bestimmten Fällen nicht gestattet, sondern die grundsätzliche Weigerung: „Indes ist es noch eher zu dulden, daß ein Unwissender die Theorie bei seiner vermeintlichen Praxis (= seiner Wurstelei) für unnötig und entbehrlich ausbebe, als daß ein Klügling (= Halbgebildeter) sie und ihren Wert für die Schule einräumt, um etwa nur den Kopf zu üben, dabei aber zugleich behauptet: daß es in der Praxis ganz anders laute; daß, wenn man aus der Schule sich in die Welt begibt, man inne werde, leeren Idealen und philosophischen Träumen nachgehangen zu sein; mit einem Wort, daß, was in der Theorie sich gut hören läßt, für die Praxis von keiner Gültigkeit sei.“ (14)

Für diese Selbstbescheidung von Theorie hat Kant nur Hohn und Spott übrig, weil diese Theorie von rein spekulativer Art und voll „leerer Idealität“ pure Glasperlenspielerei ist, nicht im Pflichtbegriff gegründet und deshalb im kulturellen Leben nur schädlich. Denn nur die Theorie, die von vornherein auf praktische Umsetzbarkeit angelegt ist, kann für ihn wahre Theorie sein. Analoges würde dann für die Theaterwissenschaft gelten, die ja oft genug als reines „Bildungsfach“ bezeichnet worden ist. Aber da lesen wir bei Steinbeck: „Begreifen intendiert nicht Können. Theaterwissenschaft hat in Theaterpraxis kein Ziel. Theaterwissenschaft beginnt vielmehr dort, wo Theaterpraxis aufhört oder aufgehört hat.“ (15) Denn, so Steinbeck weiter, wenn die Kunsttheorie „ansetzt, die Kunstpraxis zu beherrschen“, sei dieser Anspruch „terroristisch“. (16) Naja.

Das schlimmste für Kant aber wäre, wenn eine miese Praxis die, dann eben genau so miese, Theorie bestimmen würde, wenn also die Wurstelei am Theater, die nicht weiß, was sie will und soll, die Theaterwissenschaft im Elfenbeinturm bestimmen würde. „Denn hier ist es um den Kanon der Vernunft im Praktischen zu tun, wo der Wert der Praxis gänzlich auf ihrer Angemessenheit zu der ihr untergelegten Theorie beruht und alles verloren ist, wenn die empirischen und daher zufälligen Bedingungen der Ausführung des Gesetzes zu Bedingungen des Gesetzes selbst gemacht (werden) und so eine Praxis, welche auf einen nach bisheriger Erfahrung wahr-

scheinlichen Ausgang berechnet ist, die für sich selbst bestehende Theorie zu meistern berechtigt wird.”(17) Weil dann nämlich beides, die schlechte Theorie wie die schlechte Praxis, Hand in Hand, jedoch in inniger Feindschaft zueinander, verewigt würden.

#### ANMERKUNGEN:

- 1) So in Zedlers Universal Lexicon von 1741, zit. nach: „Kant. Gentz. Rehberg. Über Theorie und Praxis”, herausgegeben und eingeleitet von Dieter Henrich, Frankfurt/Main. 1967, S. 15
- 2) Maurice Reynaud: Les medecins au temps de Molières. Moeurs, instructions, doctrine, Paris 1866
- 3) Harald Feldmann: Hypochondrie, Berlin/Heidelberg/New York 1972
- 4) vgl. Karl Löwith: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen, Stuttgart 1956, S. 63, 73
- 5) Ich zitiere im folgenden nach der o.a. Ausgabe von Henrich.
- 6) Henrich, S. 44
- 7) Henrich, S. 41
- 8) Henrich, S. 41
- 9) Henrich, S. 41
- 10) Henrich, S. 41
- 11) Henrich, S. 41
- 12) Henrich, S. 41f
- 13) Henrich, S. 42
- 14) Henrich, S. 42
- 15) Dietrich Steinbeck: Einführung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft, Berlin 1970, S. 38
- 16) Steinbeck, S. 37
- 17) Henrich, S. 43f

## DISKUSSION VI

PAVEL FIEBER: Herr Prütting, Sie sagten gerade, man darf nicht ein Universalgenie fordern. Ich habe sehr interessiert zugehört, gerade was Ihr Beispiel mit Beckett anbetrifft. Sie haben die Theorie genau erklärt und kommen dann aber zu dem Schluß, das hat gar nichts genützt, mir ist der „Knopfdruck-Schauspieler“ lieber. Ich glaube, das kann man nicht so sehen.

LENZ PRÜTTING: Haben Sie das so verstanden, daß mir der Knopfdruck-Schauspieler lieber ist? Wenn Sie das Beispiel so verstanden haben sollten, daß wir auf den Proben nicht miteinander klargekommen sind, dann haben Sie das mißverstanden. Ich habe das nur zugespitzt, um ein Problem darzustellen. Mir geht es um das Spannungsfeld, das sich auf das Problem der Übersetzung reduziert, der Übersetzung des sogenannten theoretischen Wissens in den praktischen Zusammenhang der Arbeit am Theater. Da spielt eine große Rolle, daß man eine andere Sprache spricht, wenn man von der Universität kommt. Man muß also sein Wissen erst mal mundgerecht, erst mal verstehbar machen für die Schauspieler. Wir sind dann auf der Probe sehr gut miteinander ausgekommen. Ich habe diesen Fall nur erwähnt, weil ich auch ständig vor dem Problem stehe, einen so schwierigen Text mir selber klar zu machen, das heißt, ich habe diese Stelle erst mal für mich selbst übersetzen müssen und dann für die Schauspielerin und dann in nächster Übersetzung den szenischen Reim darauf finden müssen. Das sind alles Umsetzungsprobleme.

ELMAR BUCK: Ich habe hierzu eine Frage. Sie sagten: „Ich habe zunächst einmal ins Deutsche übersetzt, dann habe ich das in den Theaterjargon übersetzt.“ Was ist denn davon übriggeblieben, was den Wert Ihrer theoretischen Formulierung ausmacht? Wie hört sich denn ein Satz an, den Sie vom Umgangsdeutschen in den Theaterjargon übertragen haben?

LENZ PRÜTTING: Die genaue Formulierung weiß ich jetzt nicht mehr. Ich habe ja danach eine szenische Metapher finden müssen.

AUGUST EVERDING: Herr Buck, er müßte das jetzt demonstrieren, das kann er jetzt nicht.

Aber ich kann Ihnen eine Hilfe geben, wenn Sie ein Bibel-Zitat zunächst übersetzen in die Sprache der Theologie und von der Theologie diesen Spruch wieder übersetzen für einen Gläubigen, der predigt, erfolgt etwas ähnliches. Dieser Weg ist notwendig, um zu einem Gläubigen zu kommen, sonst erreichen Sie den überhaupt nicht, aber das ist eine andere Diskussion.



## MAX HERRMANN'S THEATERWISSENSCHAFTLICHES INSTITUT IN BERLIN

*Hans-J. Weitz*

Ich bin Jahrgang 1904, ich bin sicher der älteste der hier Anwesenden, und ich will die Gelegenheit wahrnehmen, ein bißchen aus jener Zeit zu erzählen, die die meisten von Ihnen wahrscheinlich nicht kennen, die Zeit aus den Anfängen der Theaterwissenschaft, die mit Max Herrmann in Berlin zuerst Profil gewann; daneben in weitem Abstand Kutscher in München und Wolff in Kiel, Witkop in Freiburg, Saran in Erlangen, Flemming in Mainz, Köster in Leipzig.

Max Herrmanns Lebenstraum, ein Theaterwissenschaftliches Institut zu schaffen, wurde erst 1923 an der Berliner Universität verwirklicht. Er selber war als Jude nicht zum Ordinariat zugelassen, er war sozusagen ewiger Extraordinarius, als solcher übrigens Präsident der Vereinigung der Extraordinarien an den deutschen Universitäten. Er bekam einen „Beigeordneten“, das war sein Schüler Julius Petersen, welcher Ordinarius war. Mit ihm zusammen hat er die Direktion des Theaterwissenschaftlichen Instituts geführt.

Die Theaterwissenschaft, die er propagierte, mag ihm selber fragwürdig erschienen sein, denn er war um die Ehre dieser neuen Wissenschaft sehr bemüht. Auf zweierlei Weise: als Literarhistoriker pflegte er demonstrativ Gotisch und Althochdeutsch zu unterrichten, um zu zeigen, daß exakte Philologie die Basis ist. Das andere war die strenge Auslese, die er den Studenten auferlegte. Vierundzwanzig ordentliche Mitglieder gab es am Institut, alles andere waren Hospitanten. Die Anwärter mußten vorher eine schriftliche Arbeit abliefern und ein mündliches Examen, das Herrmann selber abnahm. Erst wenn man beides bestanden hatte, durfte man sich unter die Vierundzwanzig einreihen. Alle anderen saßen auf den Hinterbänken, sehr zahlreich, als Hospitanten.

Max Herrmann hat eine Utopie gehegt. Seine Vorstellung war, daß es möglich sei, jede frühere Inszenierung, ob bei den alten Griechen oder bei den Meistersingern, denen er sich speziell zugewandt hatte, zu rekonstruieren. Und zwar mit wissenschaftlichen Mitteln. Wir können, so meinte er, den Abend von damals re-realisieren. Das war

eine lebenswürdige Illusion, denn schon der Abend von gestern, den wir im Theater erlebt haben, ist nicht mehr zu reproduzieren.

Das ist die Gefahr überhaupt und vielleicht der heimliche Leer-  
raum, der uns hier allen zu schaffen macht in bezug auf die Theaterwissenschaft. Ich habe mir mal erlaubt, sie mit der Theologie zu vergleichen: beider Gegenstand ist nicht greifbar. Die Aufführung von gestern Abend, selbst wenn wir beide sie gesehen haben, ist in unser beider Bilde schon verschieden, und die von vorgestern ist gar nicht mehr herzustellen.

Als Max Herrmann mich fragte, ich war mit jungen Jahren ein sogenannter Senior des Instituts, ob ich nicht in die akademische Karriere einschwenken wolle, die Theaterwissenschaft brauche Nachwuchs, hatte ich die Kühnheit oder Frechheit zu sagen, wenn ich in der Praxis gescheitert sein sollte, könnten wir nochmal darüber reden. Dieser Praxis habe ich mich dann auch ohne Abschluß zugewandt.

Aber Herrmann war einsichtig; es gab eine Versuchsbühne; nach einem üblen Zwischenspiel mit einem dilettantischen Assistenten, der eine „Akademische Bühne“ gründen wollte mit gültigen Normalverträgen unter Umgehung der Anfängerjahre; dies haben wir Studierenden abgelehnt. Max Herrmann hat sich dann bereit erklärt, eine Spende, die ihm zu seinem sechzigsten Geburtstag zuteil wurde, auf die Einrichtung einer Behelfsbühne mit den aller-notwendigsten technischen Einrichtungen zu verwenden. Wir schufen eine Arbeitsgemeinschaft, in der es sehr sachlich zugeing. Es wurden einzelne Akte von Stücken durch uns inszeniert, wobei wir auch Schüler und Schülerinnen der großen Schauspiel-schulen beizogen; Bernhard Minetti, Alice Treff gehörten dazu. Mit denen haben wir dann einzelne Akte dargestellt, aber auf eine sehr nüchterne Weise. Man trat im Straßenanzug auf, ohne irgendwelche Zutaten, ohne Requisiten. Wenn ein Schuß fiel, sagte jemand ‚Peng‘. Und alle diejenigen, die an der Aufführung nicht beteiligt waren, mußten in einer folgenden Stunde Kritik üben, und die Darsteller und der Regisseur hatten eine schriftliche Rechenschaft über ihre Absichten und die Art der Verwirklichung, also ein Regiebuch im Kleinen, zu liefern.

Das ging eine Weile sehr gut. Max Herrmann selber war mit dieser Lösung einverstanden und hat sie ermöglicht. Die Frage der Theaterwissenschaft, wie er sie stellte, konnte ich für meine Person nicht bejahen, ich hatte die Möglichkeit einer Theaterwissenschaft in diesem Sinne stets bezweifelt, denn Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft, alle haben einen Gegenstand, das Theater hat zwar einen sehr kostbaren Gegenstand, dessen Kostbarkeit aber gerade in seiner Vergänglichkeit besteht. Alles andere, was wir dazu betreiben, Rezeptionsgeschichte, Publikumsgeschichte, Psychologie und so weiter ist zugegebenermaßen wichtig, aber der eigentliche Kern im Sinne Max Herrmanns war für mich utopisch.

Das Publikum des Instituts, um auch das zu erwähnen, diese Hospitanten in großer Zahl, rekrutierten sich aus sämtlichen Fakultäten, alle an ihren eigenen Berufen nicht sehr interessiert oder schon enttäuscht. Es gab Leute, die sagten, das sind alles gescheiterte Existenzen, die sich von der Bühne irgendwas versprechen.

Aber dergleichen Erscheinungen sind anscheinend noch nicht ganz vergangen.



## SCHLUSSDISKUSSION

JÜRGEN HOFMANN: Es war die Rede davon, daß man den Deutschen Bühnenverein auffordern sollte, Hospitanzen und Volontariate an den Theatern einzurichten. Ich denke, den Einwand, daß Hospitanten verstärkt als kostenlose Regieassistenten ausgenutzt werden, muß man ernst nehmen. Hier sollte man überlegen, was der Deutsche Bühnenverein tun kann, Hospitanzen zu ermöglichen. Ich denke an einen Pool, den man einrichten könnte, um Hospitanten finanziell zu unterstützen.

AUGUST EVERDING: Das müßten wir direkt in der Intendanten-Gruppe des Deutschen Bühnenvereins besprechen, denn die sind diejenigen, die die Volontariate und die Assistenzen vergeben. Ich übernehme das gerne, da ich deren Sprecher bin. Aber dadurch haben wir noch nicht mehr Geld. Aber da ist auch ein anderes Problem. Ich habe immer sehr viele Volontäre an meinem Theater gehabt, aber seit einiger Zeit wird das schwerer, denn in meiner Regieklasse sind schon zwölf Studenten, und viel mehr Hospitanten kann man in meinem Theater nicht dazusetzen, auch wegen des Arbeitsablaufes am Theater.

HANS-PETER BÄYERDÖRFER: Es wäre günstig, wenn bei der Intendantenbesprechung auch darauf hingewiesen würde, daß die theaterwissenschaftlichen Institute ganz bestimmte Interessen mit solchen Hospitanzen verbinden. Wir sollten uns gemeinsam Gedanken machen über beidseitigen Nutzen, wie auch über Verfahrensweisen von Hospitanzen. Für die Theaterwissenschaftler muß vor allem neben der Bereitschaft der Theater kalkulierbar werden, wann und unter welchen Bedingungen Hospitanzen möglich sind.

JÜRGEN WAIDELICH: Eine wichtige Frage wäre auch, wie es denn mit der Weiterbildung an theaterwissenschaftlichen Instituten bestellt ist. Gerade die Weiterbildung ist ein Thema, das das BMBW im Augenblick sehr diskutiert und wofür es modellhaft auch Interesse hat, Geld zu geben.

MARION GÖRNIG: An der Fernuniversität Hagen ist ein Weiterbildungsstudiengang zum Thema „Professionalisierung kultureller Berufe“ geplant, wo in Zusammenarbeit von Theoretikern und Praktikern Weiterbildungspakete für die Leute angeboten werden, die

in kulturellen Einrichtungen arbeiten, beim Theater, beim Film, beim Fernsehen und auch bei Zeitungen und Galerien, für Leute, die entweder kein wissenschaftliches Studium gemacht haben oder das Bedürfnis haben, ihre Arbeit in einen wissenschaftlichen und theoretischen Kontext einzubinden, oder die ein Studium gemacht haben, aber sich nach vielen Jahren der Praxis auf den neuesten wissenschaftlichen Stand bringen wollen.

HANS-PETER BAYERDÖRFER: Ich muß auf das Problem der Hospitanzen noch einmal zurückkommen. Hospitanzen sind für Studenten nur dann sinnvoll und tragbar, wenn damit die Frage der Regelstudienzeit und der Höchststudienzeit nicht aufgeworfen wird.

Wenn der Deutsche Bühnenverein mit einer entsprechenden Stellungnahme sich der Frage annehmen will, muß deutlich sein, daß diese Hospitanzen zwar studienangehörig und studienförderlich sind, daß sie aber nicht auf die Regelstudienzeit angerechnet werden dürfen.

Zur Frage der Weiterbildung: Ich habe hier deutlich zu verstehen gegeben, daß mir an vielen Formen der Zusammenarbeit mit den Theatern liegt, aber Weiterbildung können die Theaterinstitute nur leisten, wenn sie zusätzliche Ressourcen bekommen.

JÜRGEN SCHITTHELM: Ich will nur vor allzuviel Optimismus warnen, einfach deshalb, weil ich den Weg für den verkehrten halte.

Der normale Weg an den meisten Theatern ist der, daß sich interessierte Studenten der Theaterwissenschaft bei den Theatern melden und Hospitanzen mit den Theatern vereinbaren. So kommt in der Regel eine ganze Menge zustande, jedenfalls kenne ich das von unserem Haus so, das sind dann Hospitanzen, die teilweise bezahlt werden, teilweise nicht.

Das kommt immer auf die zur Verfügung stehenden Mittel an. Wir haben in jeder Produktion, nicht nur im Bereich der Regie, sondern auch in der Dramaturgie, im Kostüm- und Bühnenbild Hospitanzen, und ich weiß von vielen Kollegen, daß es an anderen Theatern ähnlich ist. Diese Hospitanzen müssen alle irgendwie zustande kommen, aber nicht durch eine Instanz, durch irgendeine Vereinbarung. Ich glaube, der direkte Kontakt zwischen den Instituten und den Theatern ist wichtig.

KLAUS PIERWOSS: Ich meine, das ist kein Widerspruch. Vielleicht kann man, indem man diese Kontaktaufnahme zwischen Instituten und Theatern allgemein unterstützt, noch mehr erreichen.

Die Frage, daß diese Tagung so wichtig war, sich näher ins gegenseitige Blickfeld zu bringen, regt mich dazu an, vorzuschlagen, ob wir diese Begegnung nicht fortsetzen sollten.

MARTIN BURKERT: Ich habe noch eine Frage zur Weiterbildung. In Nordrhein-Westfalen gibt es ja das Gesetz, das eine Woche Bildungsurlaub ermöglicht. Wäre es nicht möglich, daß die Institute für so eine Woche eine Weiterbildung anbieten?

ELMAR BUCK: Das wird nicht möglich sein, denn Sie dürfen die Lehrveranstaltungen des Kölner Instituts, weil es ein Numerus clausus-Fach ist, nur als Student besuchen, denn der Numerus clausus beruht ja auf der Fiktion, daß in diese Lehrveranstaltungen auch nicht einer über die zugelassene Zahl hinaus mehr hineinpaßt.

HENNING RISCHBIETER: Bei uns gibt es Gasthörer, die in ein Weiterbildungsprogramm der Universität mit einbezogen sind. Ein Fernziel zur Weiterbildung könnte sein, ein vom Bundesministerium gefördertes Projekt zu entwickeln. Auch an der Freien Universität hat es in unserem Nachbarbereich Publizistik einen Modellversuch zur Weiterbildung von Journalisten gegeben. Der ist inzwischen zu einem Regelangebot geworden. Da sind auch neue Ressourcen entstanden. Nach allem, was ich darüber gehört habe, war das sehr erfolgreich.

AUGUST EVERDING: Herr Pierwoß hat mir das Schlußwort vorweggenommen. Ich will auch nicht gequält alles das noch einmal zusammentragen, was Sie gesagt haben, um in den berühmten Schlußworten zu enden. Nur zur Erinnerung, gestern hat uns der Herr Staatssekretär ermuntert, diese Zusammenkunft fortzusetzen. Denken wir daran, Herr Angermann.

Begegnung war nötig, auch für die Theaterwissenschaftler. Ich hatte oft den Eindruck, als wäre die Theaterwissenschaft noch gar nicht definiert, ich habe oft auch den Eindruck gehabt, als ob wir nicht wüßten, was wir wollten. Denn jahrelang haben wir Praktiker auf die Theaterwissenschaft eingeredet und haben gefordert, nun macht doch mal endlich mehr Praxisbezogenes! Nun tun sie das und jetzt gehen wir zurück und fordern, macht wieder reine Wissenschaft!

Es wurde gestern sogar gefragt, muß denn überhaupt Theaterwissenschaft sein, um Denken zu lernen. Und Denken zu lernen wurde definiert als ein Studium, mit dem man beginnen muß. Es wurde gesagt, keiner hat die Theaterwissenschaft nötig, aber überall wo wir hineingeleuchtet haben, tauchte ein Theaterwissenschaftler auf.

Wir haben gelernt, wieviel problemloser, weil anders in der Struktur, es in der DDR zugeht. Die Studenten haben uns gewarnt, die Interpretation unserer Befragungen nicht überzubewerten. Wir haben nachgedacht über den Sinn und den Zweck – oder den Zweck der Theaterwissenschaft.

Die Frage, ob es außerhalb der Bestandsaufnahme, die wir vorgenommen haben, auch noch Perspektiven gibt, müssen wir uns selbst beantworten.

Ich danke Ihnen, daß Sie gekommen sind, und danke all denen, die das Symposium vorbereitet haben.



## TEILNEHMERLISTE

**Symposion „Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis“ am 20. und 21. März 1989 in Köln**

### **Leitung des Symposions:**

Generalintendant Prof. August Everding  
Bayerische Staatstheater München

### **Vertreter theaterwissenschaftlicher Institute**

Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität  
Berlin

Prof. Dr. Arno Paul  
Prof. Dr. Henning Rischbieter

Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der  
Ruhr-Universität Bochum

Prof. Dr. Günter Ahrends  
Dr. Jürgen Groß

Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität  
Gießen

Dr. Christel Weiler  
Prof. Dr. Andrzej Wirth

Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der  
Universität zu Köln

Prof. Dr. Elmar Buck  
Dr. Roswitha Flatz  
Prof. Dr. Renate Möhrmann  
Dr. Bernd Vogelsang

Institut für Theaterwissenschaft der Universität  
München

Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer  
Dr. Anke Röder  
Dr. Heribert Schälzky

Theaterwissenschaftliche Abteilung der Universität  
Nürnberg-Erlangen

Prof. Dr. Holger Sandig  
Dr. Peter Schmitt  
Prof. Dr. Peter Sprengel

Bereich Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität zu  
Berlin/DDR

Prof. Dr. Joachim Fiebach

Theaterhochschule „Hans Otto“,  
Leipzig

Prof. Dr. Rolf Rohmer

Institut für Theaterwissenschaft der Universität  
Wien

Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

## **Deutscher Bühnenverein**

### **Intendanten**

Intendant Dr. Erdmut August, Osnabrück  
Intendant Prof. Peter Eschberg, Bonn  
Intendant Pavel Fieber, Ulm  
Intendant Dr. Rolf P. Parchwitz, Bruchsal  
Intendant Dr. Klaus Pierwoß, Köln

### **Mitglieder des Ausschusses für künstlerische Fragen**

Intendant Günther Beelitz, München  
Intendant Heiner Bruns, Bielefeld  
Beigeordneter Dr. Richard Erny, Bochum  
Intendant Herbert Hauck, Castrop-Rauxel  
Intendant Bernd Leifeld, Tübingen  
Ministerialdirigent Dr. Dr. Hannes Rettich, Stuttgart  
Direktor Jürgen Schitthelm, Berlin

## Hauptgeschäftsstelle

Direktor Dieter Angermann, Vorstand  
Knut Lennartz, Mitarbeiter beim DBV  
Rechtsanwalt Freimut Richter-Hansen, Mitarbeiter beim DBV  
Wolfgang Ruf, Pressereferent und verantwortlicher Redakteur  
„Die Deutsche Bühne“

## Weitere Vertreter der Theater

Dr. Winfried Bonk, Dramaturg, Hessisches Staatstheater  
Wiesbaden  
Martin Burkert, Dramaturg, Westfälisches Landestheater  
Castrop-Rauxel  
Dr. Günther Erken, Dramaturg, Bayerisches Staatsschauspiel  
München  
Dr. Klaus-Peter Kehr, Chefdramaturg des Musiktheaters,  
Staatstheater Stuttgart  
Silke Klug, Freies Werkstatt Theater Köln  
Dr. Lenz Prütting, Regisseur und Dramaturg, freischaffend

## Gäste

Prof. Hans-Peter Doll, Landesbeauftragter für künstlerischen  
Nachwuchs des Landes Baden-Württemberg  
Dr. Helga Finter, Privatdozent, Universität Stuttgart  
Marion Görnig, Assistentin, Fernuniversität Hagen  
Rainer Hartmann, Redakteur, Kölner Stadtanzeiger  
Dr. Jürgen Hofmann, Theaterwissenschaftler, Berlin  
Susanne Klause, Studentin, Institut für Theaterwissenschaft  
der Universität München  
Heinz Klunker, Redakteur, Deutschlandfunk Köln  
Dr. Egon Kochanowski, Zentrale Bühnen-, Fernseh- und Film-  
vermittlung Frankfurt/Main  
Ministerialrat Dr. Wilhelm Neufeldt, Bundesministerium für  
Bildung und Wissenschaft  
Matthias Müller, Student, Institut für Theater-, Film- und  
Fernsehwissenschaft der Universität  
zu Köln  
Jens Ponath, Student, Institut für Theater-, Film- und Fernseh-  
wissenschaft der Universität zu Köln

Andreas Roßmann, Theaterkritiker, Frankfurter Allgemeine  
Zeitung  
Staatssekretär Dr. Fritz Schaumann, Bundesministerium für  
Bildung und Wissenschaft  
Wolfgang Schlump, Referent im Bundesministerium für  
Bildung und Wissenschaft  
Ulf Schmidt, Student, Institut für Theaterwissenschaft der  
Universität München  
Dr. Harald Schneider, Spielstatt Ulm, Lehr- und Forschungs-  
zentrum für Theater, Ausdruck, Spiel  
Dr. Eugen Schöndienst, Direktor i. R., Deutscher Bühnenverein  
Dr. Werner Schulze-Reimpell, Theaterkritiker  
Kai Ritzmann, Journalist, Kölnische Rundschau  
Dr. Günter Struve, Fernsehdirektor, Westdeutscher Rundfunk  
Köln  
Hans Tränkle, Geschäftsführender Direktor, Theaterakademie  
Stuttgart  
Otmar Wagner, Student, Institut für Angewandte Theater-  
wissenschaft der Universität Gießen  
Dr. Jürgen Waidelich, Fonds Darstellender Künstler  
Prof. eh. Dr. h. c. Hans J. Weitz, Ehrenpräsident der Drama-  
turgischen Gesellschaft



