

nutzlos lauten, sondern allerhöchstens langweilig oder kreativ. Im Sinne eines geordneten Studiums zu funktionieren und dabei genügend Kreativität zu bewahren,

das darf man bei aller scheinbaren Widersprüchlichkeit dem neuen Studiengang Theaterwissenschaft in Gießen wünschen!

Andrzej Wirth/Hans-Thies Lehmann

... und in Gießen zur *Angewandten Theaterwissenschaft* wird

Mehr als eine vorläufige Skizze kann die folgende Darstellung des Gießener Studiengangs z. Z. nicht sein, denn einerseits konnte die Arbeit mangels einer funktionsfähigen Probebühne (Laborbühne) noch nicht im Sinne des Konzepts durchgeführt werden; andererseits steht auch die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit den Bausteinfächern und die Kooperation mit dem Gießener Theater noch am Anfang.

Soviel ist klar: Ein Studiengang, der sich bemüht, die traditionellen Schwächen des Fachs Theaterwissenschaft durch die doppelte Öffnung zur interdisziplinären Arbeit und zum Praxisbezug zu überwinden, muß ein tragfähiges Konzept für den Kernbereich der theaterwissenschaftlichen Studieninhalte aufweisen und zugleich, gestützt auf den *good will* der Bausteinfächer, eine sinnvolle Koordinierung der zahlreichen Elemente des Studiums erzielen.

Wie sieht zunächst das Angebot für den interdisziplinären Erwerb des akademischen Standards aus, der vom späteren Regisseur, Dramaturgen oder Kritiker in besonders hohem Maße, aber auch vom kreativ mitdenkenden Bühnenbildner, Schauspieler oder Beleuchter verlangt wird?

Wir unterscheiden das *theaterspezifische* Angebot, also die eigentliche Theaterwissenschaft „im Haus“, von den Bausteinfächern mit ihren *theaterbezogenen* Angeboten, obwohl sich die Bereiche notwendigerweise zum Teil überschneiden. Die Theaterwissenschaft konzentriert sich auf die Bereiche der Ästhetik und Semiotik des Theaters, der Inszenierungsanalyse und strukturalen Theatergeschichte, die als Analyse der Aufführungs- und Bühnensysteme begriffen wird. Solche Betrachtung (siehe z. B. das Buch von R. Southern „The Seven Ages of Theatre“) meidet das Entgleisen ins Uferlose der allgemeinen Kunstgeschichte und das Überschneiden mit der Geschichte des Dramas, hebt die Bedeutung der Theaterarchitektur hervor und legt den Akzent nicht auf die Chronologie, sondern auf das Fortdauern und den weltweiten Vergleich der historisch entwickelten Systeme bis in die Gegenwart hinein. Wir sind überzeugt, daß diese Art der Behandlung des Gegenstands besser den Aufgaben der angewandten Theaterwissenschaft entspricht als der kulturgeschichtliche Historismus (vgl. Kindermanns Theatergeschichte). Das Profil des Fachs ist selbstverständlich stark durch die methodologischen Affinitäten der beiden verantwortlichen Dozen-

ten, die das Fach vertreten, bestimmt. Der Lehrstuhlinhaber und der Hochschulassistent betreiben Analyse und Geschichte des Theaters von einem Gesichtspunkt aus, der durch die Semiotik, Texttheorie und Komparatistik einerseits, durch ein spezielles Interesse am modernen und postmodernen Theater andererseits geprägt ist. Der Lehrstuhlinhaber setzt in Gießen seine paratheatralischen Laborarbeiten fort, begonnen in New York und Stanford, in London, Oxford und Berlin. Die in diesen Experimenten erarbeitete Methode dient der Analyse des theatralischen Diskurses durch die „Internalisierung“ des Zuschauers, und stellt für die angewandte Theaterwissenschaft brauchbare Modelle her.

Der jetzige Hochschulassistent ist methodisch von der Frankfurter Schule und vom französischen Poststrukturalismus geprägt und hat z. B. an Brecht das Konzept einer „Kollektiven Lektüre“ erprobt, in dessen Perspektive das Modell der Performance als Hermeneutik steht.

Bei der interdisziplinären Zusammenarbeit mit den Philologien, die den bei weitem größten Anteil des Baustein-Studiums ausmachen, liegt der Schwerpunkt naturgemäß bei der *Dramengeschichte*, obwohl kein Purismus gepflegt werden soll: Kenntnisse in bestimmten Gebieten der allgemeinen Literaturgeschichte können nützlicher und wünschenswerter sein als eine zu weitgehende Vertiefung in Spezialaspekte der Dramengeschichte. Überhaupt ist Sinn und Zweck der interdisziplinären Zusammenarbeit, nicht „Teilanglisten“, „Teilgermanisten“ und „-romanisten“ auszubilden. Eher könnte man formulieren, daß die Studenten der Theaterwissenschaft das Angebot der anderen Fächer nutzen zu einer dramen- und literaturgeschichtlichen Allgemeinbildung einerseits, zum Erlernen der Grundlagen philologischer Arbeit andererseits. Ziel-

punkt des Studiums der Angewandten Theaterwissenschaft ist ja meist kein akademischer Beruf, sondern eine praktisch-künstlerische Tätigkeit, die wissenschaftliche Aspekte hat.

Das erworbene Allgemeinwissen wird darum nicht nach dem Kriterium umfassender Vollständigkeit gemessen, was ohnehin illusorisch wäre angesichts der Notwendigkeit, eine eng umschriebene Auswahl beim „Theorie“-Teil des Studiums zu treffen. Nehmen wir als Beispiel die Germanistik: hier besuchen die Studenten während ihres Studiums sechs Veranstaltungen – wir sehen einmal von der Differenzierung in Leistungs- und bloße Teilnahme ab. Geht man davon aus, daß eine Veranstaltung der Einführung in die Literaturwissenschaft gewidmet ist, eine zweite der Einführung in Methoden der Dramenanalyse, so bleiben gerade noch vier Seminare und Vorlesungen. Unter diesen Bedingungen ist es sinnvoll, statt eines ungezielten Pluralismus deutliche Schwerpunkte zu setzen, die sich im Sinne des Gießener Konzepts etwa benennen lassen als „Traditionslinie der Moderne“, „Spezifisch deutsche Theatertraditionen“ (deutsche Theatermythen, Shakespeare-Rezeption), zugleich als Überblick über die deutsche Dramengeschichte konzipiert, „Theater des frühen 20. Jahrhunderts“.

Natürlich sollen andere Angebote (etwa Seminare über Literaturverfilmungen) weidlich genutzt werden. Auch wäre zu wünschen, daß die Studenten, die in der Theaterwissenschaft die Semiotik der Inszenierung, „Lektüre“ des Inszenierungstextes erlernen, möglichst bei den Germanisten absichernd eine linguistische Veranstaltung zur modernen Zeichentheorie besuchen. Ähnliche Prinzipien bei der Überlegung, welche Veranstaltungen der Bausteinfächer für die Studenten von besonderem Interesse sind, gelten auch für

die anderen Philologien. So leuchtet ein, daß man sich in der Romanistik neben dem modernen französischen Theater vor allem auf die Traditionslinie des Surrealismus und die Begründer der „Moderne“ in Frankreich konzentriert, die freilich häufig reine Lyriker waren (Lautréamont, Baudelaire) – wieder ein Fall, wo ein Grenzüberschritt in andere Genres erforderlich ist, um ein Verständnis für die gegenwärtige Kunstdebatte und das Theater der Moderne zu gewinnen.

Wie Adorno einmal sagt, kann die Geschichte jeder Kunst am besten studiert werden, indem man beim allerneuesten Stand ihrer Entwicklung ansetzt. Wir gehen im übrigen davon aus, daß solche Studenten, die Theaterwissenschaft studieren, mit den Dramen der Gegenwart qua Studium und Eigeninteresse am ehesten in Berührung kommen, daß der Beitrag der Bausteinfächer darum eher auf die (dramen-)historischen Kenntnisse zielt.

Die interdisziplinäre Zusammenarbeit, die wir erhoffen, von der wir aber zugleich wissen, daß sie ein wenig den Charakter der Utopie trägt, wird selbst in unvollkommener Realisierung neue Wege weisen können für die theaterwissenschaftliche Ausbildung in Deutschland, eine neue Ausbildung, bei der nicht allein das akademische Resultat, sondern, grob gesagt, eine gewisse professionelle Basisqualifikation im Vordergrund steht. Viel wird davon abhängen, ob die Philologien bei ihrer aufgeschlossenen Haltung bleiben und etwa durch sinnvolle Anpassung der jeweiligen Anforderungen an das, was Studenten dieses Fachs können müssen und sollen (und was sie für ihre Zwecke *nicht* so gut können müssen), dem Anlaufen des neuen Studiengangs die Wege ebnen.

Überschneidungen zwischen Theaterwissenschaft und Bausteinfächern lassen sich nicht ganz vermeiden, denn sofern im theaterwissenschaftlichen Seminar eine

dramaturgische Analyse erarbeitet wird, muß selbstverständlich in gewissem Umfang die interpretierende Analyse des Dramas betrieben werden. Und soll eine englische Theaterbearbeitung eines deutschen Dramas diskutiert werden, so muß auch im theaterwissenschaftlichen Seminar eine vergleichende Analyse erfolgen, obwohl nach Möglichkeit durch Seminare der Anglisten und Germanisten die entsprechenden Stoffe vermittelt werden. Zudem ergibt sich, daß auch bei bestem Willen der Beteiligten eine zeitliche Abstimmung nicht immer erreichbar sein wird. Bietet etwa ein Anglist für den Studentenjahrgang x im fünften Semester ein Seminar zum Thema Musical an, so kann es doch – etwa aufgrund der Interessen eines Gastprofessors – notwendig sein, schon vorher exemplarisch an einem Musical zu arbeiten.

Doch haben diese Überschneidungen nicht nur eine negative Seite, denn im günstigsten Fall werden sie eine produktive Zusammenarbeit motivieren.

Bisher haben wir nur die Aspekte der *Addition* im interdisziplinären Arbeiten betont. Doch geht die Bedeutung der kooperativen Anlage des Studiengangs darüber weit hinaus. Absehbar ist, daß schon in kurzer Zeit Interessenüberschneidungen zwischen den beteiligten Dozenten fruchtbar werden, die sich schon jetzt bei Vertretern der Theaterwissenschaft, Kunstwissenschaft, Musikpädagogik, Germanistik und Anglistik herausstellen. Das könnte gemeinsame Seminare wünschenswert erscheinen lassen. Diese Form der *Kooperation* anstelle der bloßen *Addition* wäre für die Beteiligten erfreulicher im Sinne eines Lernprozesses, bei dem alle voneinander lernen. Sie wird oft schon von den thematischen Gegebenheiten nahegelegt. So wäre selbstverständlich eine *vergleichende* Thematisierung des Naturalismus (Hauptmann – Zolá), des Konversationsstücks

(Wilde, Hofmannsthal) oder bestimmter Inszenierungstraditionen in synchronischer und diachronischer Perspektive sinnvoller als die bloße Addition der Teile in den Philologien. Man könnte rationeller das Notwendigste vermitteln und erhielte Raum für Anderes. Überdies sehen wir es als eine Aufgabe an, Initiativen für gemeinsame methodologische Seminare zu ergreifen, in denen z. B. die Terminologie der Kritik in den Bereichen Theater, Kunst, Musik, Literatur behandelt würde.

Die Terminologie der Drama- und Theaterkritik weist eine Abhängigkeit auf von der Begriffsbildung in der Literaturtheorie, Ästhetik der bildenden Künste, Architektur, Tanz und Musik – die nicht genug reflektiert wird. Dabei ist es auffallend, daß das Theater mit Verspätung auf die Impulse der anderen Künste reagiert (vgl. Kubismus, atonale und serielle Musik, pop art etc.). Viele instrumentelle Begriffe der Musikkritik und der Kritik der bildenden Künste lassen sich produktiv auf das postdramatische Theater (Wirth) anwenden.

Die Öffnung des Fachs in Richtung Praxis ist im Gießener Studiengang durch die *szenischen Projekte, theaterpraktischen Kurse* (z. B. Ton, Beleuchtung, Bühnenbild, Kostüm, Bewegung) sowie die Arbeit mit *gastweise dozierenden Regisseuren und/oder Intendanten* programmiert. Bei den Gastprofessuren wird darauf geachtet, daß möglichst oft führende Experten auf denjenigen Gebieten ausgewählt werden, die inzwischen als Defizit der etablierten Theaterwissenschaft hierzulande erkannt worden sind (z. B. Performance-Theorie, multimediale Kommunikation, Ästhetik des postmodernen Tanzes) oder etablierte Theaterpraktiker des Sprech-, Schauspieler- und des alternativen Theaters, die sich als Regisseure und/oder Intendanten überregional einen Namen gemacht haben. Die Gastprofessoren bieten

vor allem Workshops und szenische Projekte, daneben auch Seminare an, die das naturgemäß beschränkte „Hausangebot“ an szenischen Projekten erweitern und auf anderem Niveau (mehr berufsorientiert) ergänzen.

Das Angebot an theaterpraktischen Kursen versucht den heutigen bzw. in der nächsten Zukunft erwartbaren Bedürfnissen der Ausbildung zu entsprechen, also z. B. eher Raumgestaltung als Bühnenbild im herkömmlichen Sinn anzubieten und die Arbeit mit Medien (Theaterphotographie) zu betonen.

Die Öffnung der Theaterwissenschaft auf die Praxis hin erfolgt in Gießen also auf vier Ebenen:

1. durch die institutsinternen Projekte;
2. durch die Gastprofessoren, die vor allem den schon etwas fortgeschrittenen Studenten Erfahrungen aus ihrer professionellen Praxis (Produktion und Organisation) nahebringen;
3. durch die theaterpraktischen Kurse, die das Wissen über die notwendigen Fähigkeiten der Theaterarbeit vermitteln;
4. durch Hospitanzen und Assistenzen am Gießener und an anderen Theatern.

Im Kontext der universitären Theaterwissenschaft in Deutschland ist dieses Modell ein Novum. Was angestrebt wird, läßt sich weder auf das Modell des amerikanischen Universitätstheaters zurückführen, noch gleicht es den Theaterabteilungen einer deutschen Hochschule der Künste. In den Staaten sind die Campus-Theater Ersatz für das nicht vorhandene Repertoiretheater; in Deutschland sind die Theaterabteilungen und alle Schulen der darstellenden Kunst als „Konservatorien“ angelegt, die spezialisiert auf die Berufspraxis in verschiedenen Theatersparten vorbereiten.

Die szenischen Projekte auf der Studio-
bühne des Instituts – sie wird hoffentlich
im Laufe dieses Jahres errichtet! – sind



Abb. 1: Sommersemester 1983, George Tabori: Abschiedssymphonie von Haydn

nicht gedacht als Aufführungen für das Publikum, sondern als *paratheatralische* Arbeiten, (s. Abb. 1), die zwar den Interessierten vorgeführt werden können, ihren Sinn aber vor allem aus der Sicht der Produktionsästhetik erhalten. Es handelt sich um Theater-Laborarbeiten, die entweder den Zuschauer in die Spielsituation integrieren (vgl. die radikale Auffassung der Brechtschen Lehrstücke) oder auch ganz ohne Publikum im üblichen Sinn auskommen. Die Ergebnisse werden mit Video aufgenommen und als Lehrmaterial für weitere Experimente benutzt. Diese Ausrichtung der Arbeit bedeutet nicht das Ausschalten des Publikums und der Rezeptionserfahrung: selbstverständlich bleiben öffentliche Aufführungen für die universitäre oder auch die weitere Öffentlichkeit möglich. Aber das verständliche Bedürfnis der Studenten, sich in Auffüh-

rungen mit einem herkömmlichen Publikum zu konfrontieren und die damit verbundene Risikoerfahrung zu machen, wird besser durch eventuelle Aufführungen an der Studiobühne des Gießener Theaters (Zigarrenfabrik) befriedigt.

An der institutseigenen Studiobühne geht es vor allem um die Suche nach Spielstrukturen, in denen Darsteller und Zuschauer gleicherweise „getestet“ werden. Die scharfe Abgrenzung zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik wird also in diesen einheitlichen Spielmodellen aus guten Gründen aufgehoben, kommt es doch für die Studenten später ebenso auf die Fähigkeit der differenzierten und analytischen Rezeption (Kritiker, Dramaturg) wie auf ihre produktiven Fähigkeiten (Dramaturg, Regisseur, Bühnenbildner etc.) an. Nehmen wir als Beispiel für derartige „*paratheatralische* Projekte“

(Wirth) das auf drei Semester angelegte Projekt „Dramaturgie des Zwischenrufs“, das der Erforschung der überlieferten berühmten Zwischenrufe dient, eine Typologie davon erarbeitet, und das Testen in einem Spiel-Szenario einschließt. Es kann erwartet werden, daß sich aus Projekten solcher Art auch selbständige Diplomarbeiten entwickeln. Eine andere Art szenischer Projekte läßt sich als „Theater ohne Drama“ apostrophieren. Hierher gehört z. B. die Inszenierung eines philosophischen Essays, von Zeitungstexten oder Gedichten. Die Voraussetzung dieser Projekte ist die Erkenntnis, daß die Theatralik eines Textes nicht von seinem Genre abhängig ist, sondern von der Art der Benutzung. Es findet hierbei auch eine Übersetzung des Konzepts der „Kollektiven Lektüre“ (Lehmann) statt, die den Akt der Lektüre und des Verstehens in Gruppen zugleich als Performance externalisiert. Von hier aus führt wiederum eine Linie zu Forschungsaufgaben für die Theaterpraxis und Theatertheorie: inwieweit läßt sich z. B. die theatralische Performance selbst als hermeneutischer Prozeß auffassen und analysieren? Ein anderes wichtiges Prinzip besteht darin, daß an der Studiobühne nicht unbe-

dingt Stücke als integrale Texte ausprobiert, sondern z. B. auch einzelne analoge Elemente aus verschiedenen Texteinheiten vergleichend einstudiert werden. So ist eine Szenencollage aus Mrozek's „Karol“, Dürrenmatts „Physikern“ und Brechts „Galilei“ vorgesehen. Durch die Komposition einer Sequenz, die aus je einer Szene dieser Dramen besteht, wird die Darstellung der Figur des „Experten“ am Theater untersucht. Ganz allgemein ist die Arbeitsweise eher die des „Workshops“ als die der „Probe“. Die vom Projektleiter gestellten Aufgaben werden von kleinen Subgruppen der Studenten durchgeführt und dann kollektiv zusammengefügt.

Eine spezielle Gruppe von Projekten, vor allem für die Studenten im Hauptstudium, wird der multimedialen Vermittlung des theatralischen Diskurses gewidmet sein. Durch diese Anmerkungen sollte verständlich werden, warum wir auf die nur scheinbar paradoxe Formel Wert legen: „Theater ohne Publikum, Theater ohne Drama, Theater ohne Aufführung“. Das analytische Nachdenken über das Theater benötigt die zeitweilige Aufhebung der Produktionszwänge, ist aber auch die beste Form der Vorbereitung für die eigene Produktivität im Theater.