

Forum
Modernes Theater
Schriftenreihe | Band 56

Christopher Balme
Berenika Szymanski-Düll (Hrsg.)

Methoden der Theaterwissenschaft



narr\ f
ranck
e\atte
mpto

Methoden der Theaterwissenschaft

Forum

Modernes Theater

Schriftenreihe | Band 56

begründet von Günter Ahrends (Bochum)

herausgegeben von Christopher Balme (München)

Christopher Balme
Berenika Szymanski-Düll (Hrsg.)

Methoden der Theaterwissenschaft

narr\|f
ranck
e\|atte
mpto

Umschlagabbildung: Entwurfszeichnung von Katrin Brack für *Iwanow*
(Regie: Dimitter Gotscheff, Volksbühne Berlin, 2005).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISSN 0935-0012
ISBN 978-3-8233-8333-8 (Print)
ISBN 978-3-8233-9333-7 (ePDF)
ISBN 978-3-8233-0227-7 (ePub)

Inhalt

Christopher Balme und Berenika Szymanski-Düll
Einleitung 9

Grundlagen

Julia Stenzel
Methode im Plural. Eine Methodologie des Heuristischen für die
Theaterwissenschaft? 27

Nikolaus Müller-Schöll
Der unterbrochene Weg. Zu einer Allgemeinen und Vergleichenden
Theaterwissenschaft 45

Theaterhistoriographie

Meike Wagner
Theatergeschichte machen. Überlegungen zu einer praxeologischen
Theaterhistoriographie 59

Berenika Szymanski-Düll
Transnationale Theatergeschichte(n): Der biographische Ansatz 81

Patrick Primavesi
Theaterwissenschaftliche Forschung und die Methoden des Archivs 99

Inszenierungs- und Aufführungsanalyse

Matthias Warstat
Affekttheorie und das Subjektivismus-Problem in der Aufführungsanalyse ... 117

Gerald Siegmund und Lorenz Aggermann
Von der Aufführung zum Dispositiv 131

Wolf-Dieter Ernst
Akteur-Netzwerk Theorie und Aufführungsanalyse 153

Musik und Tanz

David Roesner
„Gequitsche, Gewaber oder Gewummer“. Methodische Herausforderungen
bei der Analyse von Theatermusik 169

<i>Clemens Risi</i>	
Die Oper und das Performative	187
<i>Katja Schneider</i>	
Wie stehen? Ein Vorschlag zur Kombination von Tanz- und Bewegungsanalyse mit Kontextualisierungs- und Referenzialisierungsstrategien	199
Praxis und künstlerische Forschung	
<i>Jens Roselt</i>	
Probe als Aufführung	221
<i>Peter M. Boenisch</i>	
Im Theater-Laboratorium: Zur Methodikforschung als Partnerschaft von Theaterwissenschaft und Theaterpraxis	237
Sozialwissenschaftliche Ansätze	
<i>Friedemann Kreuder</i>	
Theater zwischen Reproduktion und Transgression. Theaterwissenschaft als sozialwissenschaftliche Differenzierungsforschung	257
<i>Thomas Renz</i>	
Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterforschung	279
<i>Mara Käser</i>	
Intendantenwechsel als Auslöser institutionellen Wandels. Eine qualitative Studie am Fallbeispiel der Münchner Kammerspiele	295
<i>Jonas Tinius</i>	
Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?	315
Text und Dramaturgie	
<i>Kati Röttger</i>	
Dramaturgie als Methode? Prolegomena für eine ‚Arbeit am Drama‘	337
<i>Peter W. Marx</i>	
Zum Verhältnis von Drama und Theater. Wirklich? Nochmals?	353
Bild und Szenographie	
<i>Alexander Jakob</i>	
Bild-Anthropologie als Methode im Kontext der Theaterwissenschaft. Eine Re-Vision.	371

Birgit Wiens

Bühnenbild und Szenographie als Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft: Forschungsansätze, Perspektiven, Methoden	393
Autorinnen und Autoren	411
Bibliographie	419
Abbildungsverzeichnis	457

Einleitung

Christopher Balme und Berenika Szymanski-Düll

Der vorliegende Band basiert auf einem Symposium, das im Februar 2017 am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München stattgefunden und sich zum Ziel gemacht hat, einen Austausch über die Methoden des Faches anzuregen. Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass bei Forschungsförderorganisationen wiederholt Beanstandungen hinsichtlich der Methodologie theaterwissenschaftlicher Anträge verzeichnet worden waren. Da die Darstellung der Methode bzw. ‚Methodologie‘ einen zentralen Bestandteil von Forschungsanträgen ausmacht und für fachfremde Gutachter*innen nachvollziehbar sein muss (da in der DFG-Fachgruppe kein Fachgutachter bzw. keine Fachgutachterin aus der Theaterwissenschaft vertreten ist), könne eine Darlegung der Methoden auch fachextern von Nutzen sein. Zum anderen liegt eine solche Reflexion auch fachintern sehr lange zurück.¹ Seit den 1990er-Jahren lässt sich eine Pluralisierung der Forschungsansätze im Fach beobachten, die mit einer zunehmenden ästhetischen Heterogenität des Theaters und der Öffnung des Faches zum interdisziplinären Dialog korrespondiert. Diese Erweiterung ist bis dato jedoch ohne Reflexion der damit notwendig verbundenen methodischen Fragen geblieben.

Obwohl die Theaterwissenschaft über ein breites Angebot an Einführungen und Propädeutika verfügt, richten sich diese meistens an Studienanfänger*innen und bilden naturgemäß eine kompetitive und oft stark interdisziplinäre Forschungspraxis nicht ab.² Auch wenn die Aufführungs- bzw. Inszenierungsanalyse nach wie vor als fachspezifisches Alleinstellungsmerkmal gelten kann (die vorliegenden Beiträge untermauern dies) und deren Vermittlung zum Grundan-

1 Der letzte Versuch, das Fach umfassend methodisch-theoretisch zu reflektieren, stammt aus dem Jahr 1990: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft Heute: Eine Einführung*, Berlin 1990.

2 Zu den Einführungen vgl. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2014 [1999]; Jörg von Brincken und Andreas Englhart, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt 2008; Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*, Köln 2005; Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen 2010; Jens Roselt und Christel Weiler, *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*, Tübingen 2017.

gebot jedes theaterwissenschaftlichen Studiums gehört, deckt sie keineswegs das ganze Spektrum der Forschungsansätze ab, die heute gebräuchlich sind.

Die hier versammelten Autorinnen und Autoren bilden mit wenigen Ausnahmen eine Generation ab, die in den 1970er Jahren geboren, in den 1990er und 2000er wissenschaftlich akkulturiert und daher bereits von Anfang an im Fach sozialisiert wurde. Diese Erfahrung unterscheidet sie von ihren Lehrer*innen, die in den 1940er und 1950er Jahren auf die Welt kamen und zumeist über die Literaturwissenschaft zur Theaterwissenschaft gelangten. Sie sind Produkt einer Expansion des Fachs in den 1980er Jahren, als neue Institute gegründet und zusätzliche Professuren an älteren Instituten eingerichtet wurden. Die Kategorie ‚Generation‘ kann, wie die zeitgeschichtliche Forschung nachweist, sowohl als Differenzbegriff als auch als Kontinuitätsnachweis untersucht werden.³ Wer Kontinuität sucht, wird fündig, insbesondere im Festhalten an der Aufführungsanalyse, gelegentlich bis zu häufigem Zitieren der eigenen Lehrer*innen. Dies ist nicht verwunderlich angesichts der institutionellen Verfasstheit der deutschen Universität, die einen Begriff wie ‚Stallgeruch‘ internalisiert hat. Wer sich aber für Differenzen oder gar Brüche interessiert, kann sicherlich in der Generation der ‚Neunziger‘ und ‚Zweitausender‘ bemerkenswerte neue Schwerpunkte finden. Die wohl wichtigste Neuaufwertung ist die Hinwendung zur künstlerischen Praxis als Forschungsfrage und -methode. Die beiden Institute in Gießen und in Hildesheim widmeten sich seit den 1980er Jahren der Theaterpraxis und haben zahlreiche renommierte Künstler*innen wie auch Theatergruppen hervorgebracht. Eine vielleicht unbeabsichtigte Nebenwirkung dieser Ausrichtung war deren Rückstrahlung in die Forschungstheorie und -praxis, die von ähnlichen internationalen Entwicklungen, insbesondere in Großbritannien, unterstützt wurde.

Das Ziel der vorliegenden Publikation ist es daher, eine Auswahl der Methoden unseres Faches vorzustellen, zu reflektieren und zu diskutieren. Die hier versammelten Beiträge sind in acht Blöcke gegliedert und reichen von grundlegenden methodischen Überlegungen über historiographische und aufführungsanalytische Ansätze bis hin zu sozialwissenschaftlichen Methoden sowohl quantitativ als auch qualitativ.

Methoden und Methodologie

Der Begriff ‚Methode‘ stammt, wie Julia Stenzel in ihrem Beitrag ausführt, vom Griechischen *methodos* und „beschreibt einen spezifischen *ὁδός* (*hodos*), einen Weg, *μετά* (*meta*), nach irgendwo, aber auch auf irgendetwas hin.“ Die Sichtbar-

3 Ulrike Jureit und Michael Wildt (Hg.), *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, Hamburg 2005.

machung der Methoden ist in jedem wissenschaftlichen Prozess unabdingbar, weil sie im wahrsten Sinne des Worts, den ‚Weg‘ des Erkenntnisgewinns sichtbar und (in den Natur- und gelegentlich den Sozialwissenschaften) sogar potentiell replizierbar macht. Da Methoden im wissenschaftlichen Erkenntnisprozess meistens selbst nicht Gegenstand der Reflexion oder gar der Erforschung sind (vgl. hierzu Stenzel), gelten sie oft als gegeben oder bereits verfügbar, manchmal im Sinne eines Werkzeugkastens, aus dem gewählt werden kann, ohne dass Forscher* innen diese extra beschreiben oder erklären müssen. Methoden sind daher dem Forschungsprozess vorgängig: Sie markieren bereits beschriebene und vielfach begangene Wege und nicht das unbekannte Ziel. Da geistes- und kulturwissenschaftliche Forschung (zu der die Theaterwissenschaft im weitesten Sinne gehört) nie repliziert, sondern im bestenfalls kommentiert wird, wird auf eine genaue Explizierung des Wegs oft verzichtet zugunsten einer Fokussierung auf das Ziel. Der Rekurs auf ein pluralisches Verständnis von theaterwissenschaftlicher Methodik, die Stenzel vorschlägt, ist naheliegend angesichts der plurimedialen Konstitution der Aufführung, die Sprache, menschliche Bewegung, Bilder, Klang (manchmal auch als Musik) verbindet. Auch wenn Aufführungen und/oder Inszenierungen häufig den Gegenstand der Forschung bilden, erschöpft sich das mögliche Feld darin keineswegs, sodass auch die disziplinen-eigene Methode der Aufführungsanalyse nur eine mögliche sein kann. Allerdings kann man die Logik von ‚Weg‘ und ‚Ziel‘ mit ihrem instrumentellen Telos in Frage stellen, wie Nikolaus Müller-Schöll in seinem Beitrag zeigt. In seinem Plädoyer für eine „vergleichende und allgemeine Theaterwissenschaft“ in Anlehnung an die Literaturwissenschaft macht er sich für eine Methode der ‚Lektüre‘ stark, nicht allerdings im Sinne der reinen Textlektüre, sondern mit dekonstruktivistischem Zugriff als unabschließbaren Akt der Auseinandersetzung mit „prinzipiell unendlich ausdeutbar(en)“ theatralen Ereignissen.

Methodik, auch im Plural, ist jedoch keinesfalls mit Methodologie gleichzusetzen, auch wenn es sogar innerhalb der Wissenschaften oft zu semantischen Unschärfen kommt. Im Englischen wird klar zwischen *methods* und *methodology* unterschieden. Letztere bezieht sich auf das ganze Arbeitsprogramm oder Forschungsdesign, während *method* auf einen spezifischen zur Datengewinnung eingesetzten Ansatz meint. Mit anderen Worten: Die Methodologie eines Forschungsprojekts kann mehrere Methoden beinhalten. Diese terminologische Unterscheidung spiegelt sich auch im Aufbau von Forschungsanträgen wider. So heißt es bei Anträgen der Deutschen Forschungsgemeinschaft: „2. 3 Arbeitsprogramm inkl. vorgesehener Untersuchungsmethoden“. Hierzu merkt die DFG an, dass dieser Teil des Antrags ca. 50 % des Gesamtumfangs ausmachen. Bei den Anträgen des Europäischen Forschungsrats (ERC) heißt es schlicht: „Section b. Methodology“. Auch hier ist eigentlich das Arbeitsprogramm einschließlich

verwendeter Methoden gemeint. In den beiden Fällen wird deutlich, dass ein Forschungsprojekt nicht nur inhaltlich (was), sondern auch methodisch (wie) beschrieben werden muss.

Aufführungs- und Inszenierungsanalyse

Die Fixierung der Theaterwissenschaft auf die Aufführungsanalyse bringt ein weiteres Problem mit sich, nämlich die Verwechslung bzw. Verunklarung von Methode und Gegenstand. Wenn der Forschungsgegenstand eine oder mehrere Aufführungen bzw. die Regiearbeiten eines Regisseurs bzw. einer Regisseurin sind, so ist es fast tautologisch, dass zur Analyse dieser ‚Theaterkunstwerke‘ die Aufführungsanalyse eingesetzt wird. Der vorliegende Band macht nun deutlich, dass die Aufführungsanalyse selbst nicht mehr auf eine einzelne, klar umrissene Vorgehensweise reduziert werden kann, sondern dass sie sich inzwischen in verschiedenen Ansätzen ausdifferenziert hat. Das ist kein Defizit, sondern ein normaler Vorgang des wissenschaftlichen Fortschritts, der mit Wissensakkumulation und Komplexitätsbewältigung einhergeht. Zwischen der Erstveröffentlichung des dritten Bandes der Theatersemiotik von Erika Fischer-Lichte 1983, *Die Aufführung als Text*, wo ein äußerst komplexes, an die Textsemiotik von Algirdas Julien Greimas und Juri M. Lotman angelehntes System umrissen wurde, und der von Jens Roselt und Christel Weiler 2017 vorgelegten *Aufführungsanalyse: Eine Einführung* liegen nun über drei Jahrzehnte. Dazwischen liegt Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004) eine theoretische und inhaltliche Neubestimmung des Aufführungsbegriffs, die nun den theaterwissenschaftlichen Gegenstandsbereich erheblich erweitert, um der Performance-Kunst und den diversen Strömungen des postdramatischen Theaters gerecht zu werden. Auf theoretischer Ebene ist die Ergänzung der Semiotik durch die Phänomenologie die signifikanteste Neuerung, die insofern methodologische Implikationen aufwirft, als die subjektive Erfahrung des/r Zuschauers* in bzw. Wissenschaftlers* in nun affirmativ beglaubigt wird. Hier wird auch die Bedingung der *leiblichen Ko-Präsenz* von Akteur*innen und Zuschauer*innen für jede Art von Aufführung festgeschrieben.

Trotz der zentralen Stellung, die Aufführungsanalyse in der Lehre einnimmt, vor allem im Propädeutikum, konstatiert Matthias Warstat in seinem Beitrag, dass die Aufführungsanalyse paradoxerweise in der „theaterwissenschaftlichen Forschungsliteratur [...] eher ein Schattendasein“ führe. Dies hänge vor allem damit zusammen, dass „Theateraufführungen der Gegenwart in Monographien und Aufsätzen [selten] so detailliert beschrieben und untersucht [werden], dass das aufführungsanalytische Vorgehen tatsächlich im Einzelnen transparent wird.“ Die Aufführungsanalyse hat sich jedoch inzwischen von ihrer rein semio-

tischen Dependenz emanzipiert und weitere theoretische und methodische Ansätze integriert, die im vorliegenden Band von der Phänomenologie (Clemens Risi und Alexander Jacob) über ethnographisch geprägte teilnehmende Beobachtung (Jens Roselt) bis hin zur Akteur-Netzwerk-Theorie (Wolf Dieter Ernst) reichen und in das Feld der Bewegungsanalyse vordringen (Katja Schneider), aber auch die Frage nach Szenographie stellen (Birgit Wiens) und der Bedeutung von Theatermusik als Ansatzpunkt für prozess-, produktions- bzw. rezeptionsästhetische Untersuchungen nachgehen (David Roesner). Neben dem von Warstat konstatierten „Subjektivismus-Problem“ zeichnet sich die Aufführungsanalyse vor allem durch ihre methodische Vielfalt und Fähigkeit aus, andere Ansätze zu absorbieren. Es sind jedoch vor allem die eher sozialwissenschaftlich geprägten Ansätze, die die wichtigsten Ergänzungen zur eher ‚klassisch‘ semiotisch-phänomenologisch grundierten Aufführungsanalyse markieren. Auch die Theaterwissenschaft befindet sich in einem *social turn*, in dem weniger das Theaterkunstwerk in seiner *splendid isolation* den zentralen Forschungsgegenstand bildet als vielmehr Theater in seiner komplexen gesellschaftlichen, politischen und institutionellen Relationalität.⁴ Aufführungen, die auf keiner Bühne mehr stattfinden, sondern in der Stadt ein partizipatives Erlebnis organisieren, lassen sich genauer mit den Methoden der teilnehmenden Beobachtung als mit der Zeichenlehre erfassen (auch wenn Zeichen immer im Spiel sind). Der *social turn* lässt sich ebenfalls auf den theatralen Produktionsprozess selbst anwenden, der im Beitrag von Jens Roselt zur „Probe als Aufführung“ deutlich wird. Die Probe wird für die/den teilnehmend beobachtende/n Theaterwissenschaftler*in zu einer Aufführung ohne formales Publikum, wo aber „permanent Zuschauer-situationen hervorgebracht werden.“ Die Interaktionen auf der Probephöhne im Stadt- und Staatstheater mit ihren immer noch anzutreffenden hierarchischen Strukturen vom Regisseur*in über die Schauspieler*innen und Regieassistent*innen bis hin zu Kaffee kochenden Hospitant*innen bilden einen gesellschaftlichen Mikrokosmos ab, der vor allem eine ethnographisch-soziologische Analyse verlangt. Dies gilt ebenfalls für die kollaborativ-kollektiven Arbeitsweisen der Freien Szene, die einen gesellschaftlichen Habitus des Egalitären demonstrativ als Legitimationsdiskurs nach Außen tragen.

4 Der Begriff *social turn* wird vor allem auf Entwicklungen in der Kunst bezogen, die soziale Beziehungen und weniger einzelne Werke thematisieren. Hierzu grundlegend Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012. Vgl. auch Dominic Bükler, Esteban Sanchino Martinez und Haimo Stierner (Hg.), *Social Turn? Das Soziale in der gegenwärtigen Literatur(-wissenschaft)*, Weilerswist 2017. Die Herausgeber konstatieren eine Diskrepanz zwischen einer sozialen Themen zugewandten Gegenwartsliteratur und einer strukturalistisch und poststrukturalistisch geprägten Literaturtheorie, die Wirklichkeitsbezüge desavouiert.

Die Erweiterung des Aufführungsbegriffs über den klar umrissenen raumzeitlichen Rahmen zwischen Vorhang auf und Schlussapplaus schlägt sich im Beitrag von Gerald Siegmund und Lorenz Aggermann nieder „Von der Aufführung zum Dispositiv“. Mit dem Begriff des Dispositivs, der nach Michel Foucault im weitesten Sinne ein Ensemble von Elementen mit ordnender Kraft meint, lässt sich die Aufführung als eine besondere Anordnung von heterogenen Elementen, als eine je spezifische Materialisation des aktuellen Theaterdispositivs begreifen. Nach dieser Lesart wäre Regietheater ein eigenes Dispositiv (mit bereits absehbarem Ablaufdatum?) und dessen Aufführungen wären vor dem Hintergrund dieser je besonderen Anordnung von Elementen zu untersuchen. Methodisch hat dies zur Folge, dass das analytische Spektrum erheblich erweitert wird: Theater als Dispositiv zu betrachten, bedeutet, es in all seinen Dimensionen der institutionellen Verankerung und Arbeitsweisen, der Produktions- wie der Rezeptionsverhältnisse, der gesellschaftlichen Diskurse und ihrer materiell-technischen Praktiken zu beschreiben, und jene Momente der Dysfunktion oder Fiktion, die im Rahmen der Materialisation evident werden, als jene raren Momente zu verstehen, an welchen ein Dispositiv sinnlich erfahrbar wird.

Wenn man diese Dimensionen genauer betrachtet, so wird deutlich, dass sie unterschiedliche analytische Methoden verlangen: Fragen der institutionellen Verankerung und Arbeitsweisen können nicht mit den gleichen Methoden untersucht werden wie Rezeptionsverhältnisse.

Praxis und künstlerische Forschung

Die wohl bedeutendste Neuakzentuierung des Fachs, die im vorliegenden Band dokumentiert wird, betrifft praxisbezogene bzw. künstlerische Forschung. Darunter lassen sich mehrere Ansätze subsummieren, die künstlerische Praxis sowohl als Bestandteil als auch als Ziel der Forschung definieren. Dieser manchmal als ‚praktische Wende‘ in der Theaterforschung betitelte Ansatz umfasst mehrere Methoden, die zwar verwandt sind, aber letztlich unterschieden werden müssen.⁵ Praxisbezogene Forschung basiert auf dem Prinzip, dass es Wissensformen gibt, die außerhalb der konventionalisierten Pfade wissenschaftlicher Forschung mit ihren Prinzipien von Subjekt-Objekt-Trennung, Datenerhebung und -validierung, und Falsifizierbarkeit liegen. Es handelt sich, Donald Schön zufolge, um ein Wissen, über das erfahrene Praktiker*innen verfügen. Praxis bedeutet, wie er in seinem Buch, *The Reflective Practitioner* (1983), ausführt, nicht

5 David Whitton, „The Practical Turn in Theatre Research“, in: *Forum Modernes Theater* 24/1 (2009), S. 79-90.

nur die Anwendbarkeit von Wissen, sondern eine Wissensform *sui generis*.⁶ Die Trennung zwischen ‚reiner‘ Grundlagenforschung, die an Universitäten stattfindet, und angewandtem praktischem Wissen, das an Polytechniken, Fachhochschulen und Berufsakademien unterrichtet wird, spiegelt jedoch eine sehr klare Hierarchie wieder. An letzteren soll bereits Erforschtes vermittelt werden, muss aber selber keine Forschung durchführen. Nichtsdestotrotz hat sich in den letzten Jahrzehnten eine Forschungsdiskussion herausgebildet, die diese epistemologische und institutionelle Dichotomie grundlegend in Frage stellt.

Dass Theaterpraxis Gegenstand theaterwissenschaftlicher Lehre seit den Anfängen war, zeichnet die Disziplin vor allem im angloamerikanischen Raum aus, wie Peter Boenisch in seinem Beitrag zeigt.⁷ Die ersten theaterwissenschaftlichen Seminare in den USA fanden vor dem Ersten Weltkrieg im Rahmen der Dramatiker-Werkstatt von George Pierce Baker an der Harvard University statt. Die ersten Gehversuche der studentischen Dramatiker*innen prägten nicht nur eine bekannte Lehrveranstaltung und die spätere Schriftenreihe „47 Workshop“, sondern führten den Begriff des *Workshop* als theatrale Versuchsanordnung in die englische und viele andere Sprachen ein.⁸ Eine weitere praktische Wende kam von Seiten der US-Amerikanischen Performance Studies, wo die Gründergeneration von Richard Schechner und Dwight Conquergood die Überwindung der Dichotomie von Forschung und künstlerischer Praxis als prägendes Merkmal der neuen Disziplin apostrophierte.⁹ Während Schechner seine eigenen Inszenierungen zum bevorzugten Forschungs- und Reflexionsgegenstand machte, näherte sich der promovierte Anglist Conquergood, der sich aber als Ethnologe verstand, der Praxis über seine Feldforschung.

Die entscheidende Wende nach David Whitton war nicht die Integration der Praxis an sich, sondern der während der 1990er Jahre immer wieder erhö-

6 Donald Schön, *The Reflective Practitioner*, London 1983.

7 Aber auch die frühe deutschsprachige Theaterwissenschaft konnte eine vorübergehende praktische Wende in ihrer Beschäftigung mit der Rekonstruktion vergangener Inszenierungen vorweisen, vgl. Stefan Corssen, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1998, S. 105.

8 Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge 2004, S. 69; Christopher Balme und Nic Leonhardt, „The Workshop. On the Genesis of a Global Form“. *Working Paper Series 'Developing Theatre' 1* (2019); S. 4-20, http://developing-theatre.de/wp-content/uploads/2019/10/Working-Papers-ERC-DT_Balme_Leonhardt_1_2019-Kopie.pdf [Zugriff am 15. 11. 2019].

9 Vgl. Dwight Conquergood, „What is really radical about theatre, performance and media studies at N(orthwestern) U(niversity) is that we embrace BOTH written scholarship AND creative work, texts and performance.“ Zit. in Whitton, „The practical turn in theatre research“, S. 81. Vgl. auch die postum veröffentlichte Aufsatzsammlung: Dwight Conquergood, *Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis*, hg. von E. Patrick Johnson, Ann Arbor 2013.

bene Anspruch, dass der schöpferische Prozess der Künstler-Forscher*innen und deren Ergebnisse (meistens Inszenierungen) als valide *outputs* analog zu *peer-reviewed* Fachartikeln oder Monographien zu werten seien.¹⁰ Einer der wichtigsten Protagonisten in Großbritannien, Baz Kershaw, hat wiederholt auf die Parallelität mit einem naturwissenschaftlichen Labor, wo die praktische Arbeit selbstverständlich in die Forschungsarbeit und die daraus resultierenden Publikationen einfließt, hingewiesen.¹¹

Die Auf- bzw. Umwertung der künstlerischen Arbeit als Forschung lässt sich nicht nur wissenschaftstheoretisch im Sinne von Donald Schöns *Reflective Practitioner* erklären, sondern auch wissenschaftspolitisch als Reaktion auf massive institutionelle Veränderungen. Im ganzen westlichen Hochschulsystem kam es zu einer Fusion von Universitäten und eher praktisch ausgerichteten tertiären Einrichtungen. Dies führte einerseits zur Umbenennung von Polytechniken und Fachhochschulen in Universitäten, andererseits, und vor allem in Großbritannien, zur Assoziierung von Schauspielschulen und Theaterhochschulen mit oder deren Integration in Universitäten. In beiden Fällen wurden Lehrende, die bislang ihre berufliche Tätigkeit vornehmlich darin sahen, künstlerische Praxis und Erfahrung an Studierende zu vermitteln, vor die Aufgabe gestellt, nun zu ‚forschen‘, ohne allerdings über die formalen Qualifikationen oder das nötige methodisch-theoretische Rüstzeug zu verfügen. Im Falle der Theaterwissenschaft bildete sich eine besondere Konfiguration von Faktoren heraus, die zur Propagierung des *practical turn* führte: Anregungen aus der neuen Disziplin der *Performance Studies*, institutionelle Zwänge und eine schon länger existierende Berührung mit künstlerischer Praxis in Form von *artistic residencies* bewirkten eine offensive Befürwortung der künstlerischen Praxis als Forschung. Vor dem Hintergrund der seit den 2000ern weltweit eingeführten Forschungsevaluationsprogrammen gab es große und in vielen Teilen der englischsprachigen Welt erfolgreiche Anstrengungen, *Practice as Research* (PaR) als Forschungsoutputs anerkennen zu lassen.¹² Am weitesten entwickelt sind wohl auch Promotionsordnungen, die ebenfalls in der anglophonen Welt praktisch-künstlerische Outputs zumindest als Teilerfüllung einer PaR-Dissertation anerkennen. In Australien gibt es an manchen Universitäten den Grad des Doctor of Creative

10 Whitton, „The Practical Turn in Theatre Research“, S. 80.

11 Baz Kershaw, „Performance, Memory, Heritage, History, Spectacle – The Iron Ship“, in: *Studies in Theatre and Performance* 21/3 (2002), S. 132-149. Vgl. auch Baz Kershaw, „Practice as Research“, in: Baz Kershaw und Helen Nicholson (Hg.), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh 2011, S. 63-85.

12 Der britische Research Excellence Framework (vormals Research Assessment Exercise) akzeptiert und bewertet künstlerische Forschung seit 2008. Dies gilt auch für die größten Forschungsförderorganisationen in Großbritannien.

Arts, der sich vor allem an Praktiker*innen richtet. In allen Fällen setzt sich die Forschungsleistung aus einer Kombination von künstlerischer Produktion (Inszenierung, Chorographie, Komposition usw.) und schriftlicher theoretischer Reflexion und Dokumentation zusammen. Damit erweist sich der praxeologische Ansatz weniger als eine klar definierbare Methode als als eine „expansion of the range of possibilities open to researchers“ und somit als ein weiteres Werkzeug im Spektrum der Methodenvielfalt.¹³

Im deutschsprachigen Raum hat sich die Theaterwissenschaft erheblich später der „praktischen Wende“ geöffnet, wie Peter Boenisch in seinem Beitrag konstatiert. Er verweist auf die Ursprünge in der Theaterpraxis selbst: die ‚Studios‘ des Moskauer Künstlertheaters, die er als „Urszene“ von *actor training*“ bezeichnet sowie „die experimentelle *laboratory research* etwa von Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski und Eugenio Barba.“ Für Boenisch, der sich mit der Regiearbeit Thomas Ostermeiers beschäftigt, geht es darum, Ostermeiers künstlerische Arbeit „als Beispiel zeitgenössischer künstlerischer *practice as research* zu verstehen.“ Er untersucht, wie Ostermeier Regiearbeit als künstlerische Forschung in der Tradition des Theaterlaboratoriums fortsetzt. Das unterscheidet Boenischs Ansatz von der angelsächsischen Tradition, wo in erster Linie die eigene künstlerische Arbeit Forschungsgegenstand ist.

Neben der Regie markiert die Dramaturgie ebenfalls ein Feld, wo Praxis und Theorie interagieren, wie Kati Röttger in ihrem Beitrag „Dramaturgie als Methode?“ zeigt; ja sie scheint geradezu prädestiniert zu sein, „über die klassischen dramaturgischen Bereiche von Theater(text)analyse hinaus einen allgemeineren methodischen Zugang zu angewandter künstlerischer Forschung zu bieten.“ Aber Röttger zufolge müsse man Dramaturgie jenseits von „Theater(text)analyse“ grundlegend neu denken, um interventionistischen, posthumanen, neuen postdramatischen oder dokumentarischen Theaterästhetiken gerecht zu werden. An Stelle von nur Arbeit am Text trete zunehmend ein „Verständnis einer dramaturgischen Praxis, die Handeln und Zuschauen in doppelter Weise aufeinander bezieht, nämlich als Arbeit an und als Reflexion auf (allen) Elementen, welche eine Aufführung konstituieren.“

Im deutschen Kontext spielt zweifelsohne das 1982 gegründete Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft eine zentrale Rolle, das Verhältnis von Theaterwissenschaft und Praxis neu zu kalibrieren. Wie Meike Wagner in ihrem Beitrag zeigt, verwendete Institutsgründer Andrzej Wirth in den 1980er Jahren programmatisch den Begriff der ‚Praxeologie‘, um seinen Ansatz zu beschreiben. Als Schüler des polnischen Philosophen Tadeusz Kotarbiński verfügte Wirth über einen direkten Bezug zu einem einflussreichen Vertreter

13 Whitton, „The Practical Turn in Theatre Research“, S. 88.

praxeologischen Denkens, das Theorie und Praxis im Sinne einer ständigen Wechselbeziehung begriff.¹⁴ Es ist vielleicht kein Zufall, dass sich Absolvent*innen des Gießener Instituts sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in der Theaterwissenschaft etabliert haben, manche sogar in Doppelfunktion, wo sie künstlerische Forschung fordern und fördern.

Meike Wagners eigener Beitrag „Theatergeschichte machen: Überlegungen zu einer praxeologischen Theaterhistoriographie“ postuliert, dass die Methoden und Prinzipien der gegenwartsbezogenen Aufführungsanalyse auch zur Erforschung historischer Theaterpraxen herangezogen werden können: „Ein kritisches und experimentelles Re-Inszenieren historischer Theaterwerke ermöglicht uns zwar nicht die Erfahrung von realer historischer Theaterpraxis, aber dennoch von historisch informierter Theaterpraxis.“ Im inzwischen ausdifferenzierten Feld der praxisbasierten Forschung situiert Wagner ihren Ansatz im Lager der *praxisgeleiteten* in Abgrenzung zu *praxisbasierter* Forschung. Bezieht sich letztere auf neues Wissen, das mit praktischen Mitteln, oft in Form von künstlerischen Produkten, produziert wird, gewinnt praxisgeleitete Forschung ihre Erkenntnisse aus einer experimentellen Praxis, wo der/die Forscher*in nicht zwangsläufig selber künstlerisch produktiv wird, sondern auch eine Beobachterrolle einnehmen kann. Im hier vorgestellten Fall handelt es sich um ein Forschungsprojekt, das sich mit den historischen Aufführungsbedingungen und -praktiken von Jean-Jacques Rousseaus Melodrama *Pygmalion* beschäftigt. Hier sollte ausdrücklich mit Begriffen wie ästhetisches Erleben, das normalerweise einer Ästhetik des Performativen vorbehalten ist, am rekonstruierten Beispiel unter Laborbedingungen gearbeitet werden.

Theaterhistoriographie

Wagners Artikel findet sich im vorliegenden Band unter der Rubrik „Theaterhistoriographie“ und markiert mit seinem praxeologischen Ansatz eine eher untypische Position unter der gegenwärtigen Theatergeschichtsschreibung. Als Gründungsdisziplin der Theaterwissenschaft bestimmten Fragen der Geschichtsschreibung maßgeblich das methodische Gerüst des Fachs bis in die 1970er Jahre, als mit dem Aufkommen der Semiotik und der Videotechnologie theoretische und technologische Innovationen erstmals ermöglichten, das Gegenwartstheater immer stärker in den Mittelpunkt des Fachs zu rücken. In ihrer

14 Wissenschaftsgeschichtlich gliedert sich Praxeologie in zwei Schulen: Eine ökonomisch geprägte Herleitung, die mit dem Wirtschaftsliberalismus des österreichischen Ökonomen Ludwig von Mises in Verbindung steht und eine von Tadeusz Kotarbiński begründete philosophische Tradition, die sich mit einer Theorie wirksamen Handelns, insbesondere in Bezug auf Arbeitsorganisation, beschäftigt.

Einführung in die Theaterhistoriographie (2012) definieren Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk und Matthias Warstat neun „Perspektiven“ und fünf „Methoden“, die den gegenwärtigen Forschungsstand charakterisieren. Sind die Perspektiven und noch mehr die Gegenstände letztlich unbegrenzt, so sind die verwendeten Methoden doch überschaubar. Die Autor*innen zählen dazu Aufführungs- bzw. Inszenierungsgeschichte, Hermeneutik, Diskursanalyse, Vergleich/Transfer und Quantifizierung.¹⁵ Aufführungs- und Inszenierungsgeschichte bilden fachgeschichtlich die Gründungsmethode der Theaterwissenschaft im Zusammenhang mit der Rekonstruktion. Mit dem viel und kontrovers diskutierten Begriff der ‚Rekonstruktion‘ ist die Vorstellung verknüpft, Theaterhistoriker*innen könnten auf der Grundlage ausreichenden Quellenmaterials vergangene Inszenierungen in allen Einzelheiten so weit veranschaulichen, dass eine physische Rekonstruktion der Bühnenform und eine Durchführung von Aufführungen im historischen Stil möglich wären. Die grundsätzliche Frage nach dem Zweck einer solchen theaterhistorischen Rekonstruktion beantwortete Max Herrmann mit der Feststellung: „[D]as Ziel aller solcher Untersuchungen [ist] im wesentlichen die Herstellung verloren gegangener Leistungen, bis sie in der Anschaulichkeit eines unmittelbaren Abbildes vor uns stehen.“¹⁶ Auch wenn das Ziel letztlich unerreichbar blieb und die Inszenierungs-Rekonstruktion als Selbstzweck heute kaum mehr praktiziert wird, gilt die daraus entwickelte quellenkritische Methodik als wichtige Grundlage theaterhistorischer Forschung.¹⁷

Eine Auswertung der Quellen unterliegt bereits bei Herrmann einer hermeneutischen Vorgehensweise, die sich an etablierte Methoden der Geschichtsschreibung und der Texthermeneutik orientiert. Damit ist vor allem das Bestreben, vergangene Aufführungen, Textgattungen und Bühnenformen vor dem Horizont ihrer Zeit zu ‚verstehen‘ und zu kontextualisieren. Dieser Verstehens- und Interpretationsprozess ist letztlich unabschließbar und kann von jeder neuen Forscher*innengeneration überprüft und wieder in Gang gesetzt werden. Er zielt auf „ein tieferes Verständnis historischer Sinnzusammenhänge.“¹⁸ Auch wenn sich die Hermeneutik in den letzten Jahren immer wieder und vor allem ideologisch motivierter Kritik ausgesetzt sah, bilden Verstehens- und Interpretationsprozesse die methodische Grundlage beinahe jeder Form der Theatergeschichtsschreibung.

15 Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk und Matthias Warstat, *Theaterhistoriografie: Eine Einführung*, Tübingen 2012, S. 87-123.

16 Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914, S. 7.

17 Zur Systematisierung solcher Quellen vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 34.

18 Lazardzig, Tkaczyk und Warstat, *Theaterhistoriografie*, S. 103.

Dass die hermeneutischen Bemühungen der deutschsprachigen Theaterwissenschaft traditionell den Dramentext außer Acht ließen, kann man teilweise auch auf Max Herrmann zurückführen, der eine folgenreiche Position für das neue Fach definierte: „Das spezifisch Dichterische aber bleibt für uns ganz außer Betracht; das völlig unkünstlerische Theaterstück im engeren Sinne des Wortes ist für unsern Gesichtspunkt unter Umständen wichtiger als das größte dramatische Meisterwerk der Welt.“¹⁹ Mit diesem Erbe, das durch die Theatersemiotik noch weiter radikalisiert wurde, setzt sich Peter Marx in seinem Beitrag auseinander, der das Drama im Verhältnis zum Theater als eine „Urszene“ der deutschen Theaterwissenschaft betrachtet: „Lustvoll und doch traumatisch kehrt dieses Verhältnis immer wieder in den Forschungsdiskurs zurück.“ Marx zeigt auch, dass dieses Verhältnis, das als eine weit gefasste, bis heute grundlegende Wechselbeziehung zwischen Text und Aufführung bzw. *script* und *performance* aufzufassen sei.

Eine der wohl einflussreichsten und bis heute virulentesten Kritik an einer allzu naiven Annahme der Zugänglichkeit zu vergangenen historischen Epochen kommt von der Diskursanalyse Michel Foucaults. Sie ist sowohl eine Theorie als auch eine Methode. Sie beinhaltet eine radikale Historisierung aller Äußerungsformen, die nach Foucault bestimmen, wie und was wir über die Vergangenheit wissen können. Wenn sich Foucault zufolge Diskurse bündeln, bilden sie Episteme, ganze Wissensformationen, die eine Epoche prägen. Diskurse über ‚Bevölkerung‘, ‚Biologie‘, ‚Sexualität‘, den ‚Orient‘ usw. sind viel mehr als nur Wörter oder überzeitlich gültige Begriffe. Sie sind im Gegenteil im hohen Maße das Resultat historischer Prozesse, üben Macht aus und bestimmen und vor allem selektieren, was wiss- und sagbar ist. Deren Analyse besteht aus einer Kontextualisierung solcher Äußerungen in einer bestimmten Epoche oder über eine Untersuchung, wie sich ein Diskurs epochenübergreifend verändert.²⁰

Während Hermeneutik und Diskursanalyse inzwischen zur methodologischen Grundausstattung der Theaterhistoriographie gehören, sind Vergleich und Transfer weniger prominent, aber dennoch wichtige Methoden, die vor allem länder- und kulturkomparatistische Forschung ermöglichen. Wenn ein Phänomen in verschiedenen historischen und/oder kulturellen Kontexten auftaucht, so ist der Vergleich ein legitimes Verfahren. Ebenso gibt es aber eine große Anzahl ‚illegitimer‘, d. h. willkürlicher Vergleiche (die Äpfel-und-Birnen-Prob-

19 Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*, S. 4.

20 Ein bekanntes Beispiel wären Diskurse über Affekte, Leidenschaften, Empfindungen und Emotionen in der Schauspielkunst. Vgl. hierzu die berühmte Studie von Joseph Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Newark 1985, die sich explizit auf die Diskursanalyse Foucaults beruft.

lematik), die bisweilen die Methode des Vergleichs diskreditiert hat.²¹ Im Gegensatz dazu ermöglichen transfergeschichtliche Ansätze genauere Einblicke in die Prozesse, wie theatrale Praktiken ‚wandern‘ und durch Hybridisierung in anderen kulturellen Kontexten fruchtbar werden. Transfer im wortwörtlichen Sinne liegt dem Beitrag von Berenika Szymanski-Düll zugrunde, allerdings über sehr weite geokulturelle Räume. Ihr Aufsatz lässt sich in dem relativ neuen Feld der transnationalen Theatergeschichtsschreibung verorten.²² Obwohl der Schwerpunkt dieses Ansatzes eindeutig im 19. und frühen 20. Jahrhundert im Zeitalter einer global vernetzten Theaterindustrie vor dem Hintergrund imperialer und transnationaler Expansions-Politik und Modernisierung liegt, wird er auch in früheren Epochen, z. B. zur Erforschung der Wandertheater der Frühen Neuzeit, angewandt,²³ wobei in diesem Fall terminologisch besser mit dem Begriff des transkulturellen operiert werden sollte. Grund dafür ist, dass transnationale Geschichte auf die Späte Neuzeit, also die Zeit, in der moderne Nationalstaaten im Denken und Handeln der Akteur*innen zu einem dominanten Faktor wurden, begrenzt ist.²⁴ Während noch bis vor kurzem diese Kategorie der ‚Nation‘ in der Theatergeschichtsschreibung eine zentrale Rolle spielte, steigt aktuell das Interesse der Theaterwissenschaft an Phänomenen, die einen solchen engen nationalen Rahmen übersteigen und nach Verflechtungen, Interaktionen und Übersetzungen fragen. Damit wird auch methodisch eine Aussage getroffen: „Es geht darum, den nationalstaatlich (oder eben imperial) formatierten Untersuchungsrahmen zu überschreiten und das heißt methodisch: über im Kern internalistische Analysen hinauszugehen.“²⁵ Wie untersucht man aber solche Phänomene? Da das Wandern kultureller Praktiken und ihre Hybridisierung in einem engen Zusammenhang zu sehen sind mit der Mobilität von Akteur*innen – denn es sind insbesondere einzelne Individuen, die bestimmte Praktiken und Werke auf Reisen nehmen und so transkulturellen Austausch und transnationale Zirkulation ermöglichen – zeigt Szymanski-Düll in ihrem Artikel den biographischen Zugang anhand von „Theatermigrant*innen“. Hierbei wird deutlich, dass historiographische Ansätze, die transnationalen Biographien auf die Spur

21 Hierzu Lazardzig, Tkaczyk und Warstat, *Theaterhistoriografie*, S. 114-16.

22 Vgl. Christopher Balme, „Globale Theatergeschichte“, in: Gerda Baumbach et al. (Hg.), *Momentaufnahme Theaterwissenschaft: Leipziger Vorlesungen*, Recherchen 117, Berlin 2014, 20-31.

23 Vgl. Robert Henke und Eric Nicholson (Hg.), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, Aldershot 2008.

24 Vgl. Kiran Klaus Patel, „Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte“, in: Jürgen Osterhammel (Hg.), *Weltgeschichte*, Stuttgart 2008, S. 67-89, hier S. 77.

25 Sebastian Conrad, *Globalgeschichte. Eine Einführung*, München 2013, S. 18. Vgl. hierzu auch Isabel Hofmeyer, „AHR Conversation: On Transnational History“, in: *American Historical Review* 111 (2016), S. 1461-1464.

gehen, nicht nur die Konsultation eines vielfältigen Quellenkorpus erfordern, sondern die Theaterhistoriker*innen auch vor sprachliche Herausforderungen stellen und in unterschiedliche Archivkulturen eintauchen lassen. Die technischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte erleichtern diesen Arbeitsprozess ungemein und ermöglichen Forscher*innen durch Digitalisierung multilokales Archivmaterial vom ‚heimischen‘ Schreibtisch aufzuspüren. Dass der Digitalisierungsprozess vieler Theaterarchive und -sammlungen jedoch mühsam verläuft, oftmals an Grenzen stößt und auch Tücken mit sich bringt, dies thematisiert der Beitrag von Patrick Primavesi in diesem Band, der sich darüber hinaus mit der Frage nach Umgang und den Methoden des Archivs auseinandersetzt.

Die von Lazardzig, Tkaczyk und Warstat angesprochene Methode der Quantifizierung spielt, wie die Autor*innen konstatieren, eine untergeordnete Rolle in der theaterwissenschaftlichen Forschung, vor allem im Hinblick auf ästhetische Phänomene. Allerdings besteht das Theaterdispositiv zu allen Zeiten nie ausschließlich aus der Herstellung und Rezeption ästhetischer Erfahrungen. Theater organisiert sich in institutionellen Strukturen, die sich durchaus für eine quantifizierbare Erschließung eignen. Rechnungsbücher, Repertoireverzeichnisse, Ticketpreise, Theaterzettel liefern zahlreiche Daten, die sinnvollerweise über quantitative Methoden erfasst und ausgewertet werden können. Im vorliegenden Band wird der empirisch-quantitative Ansatz durch den Beitrag von Thomas Renz vertreten, der sich – vielleicht bezeichnenderweise – hauptsächlich mit dem Gegenwartstheater beschäftigt, da die Theater selbst und eine Reihe anderer Institutionen Daten und Statistiken produzieren, die sich ohne zeitaufwendige Aufbereitung auswerten lassen.²⁶ Das ist in der historischen Theaterforschung anders, wo die Datengewinnung und -aufbereitung viel Zeit beanspruchen kann. Allerdings widmet Renz auch einen kurzen Abschnitt der historischen Forschung, der er eine ‚Sonderrolle‘ zubilligt. Nichtsdestotrotz ist eine solide Theatergeschichtsschreibung, die nicht nur die dramatischen Leuchttürme (Antike, Shakespeare, Französische Klassik, Lessing, Weimar und Avantgarde) beleuchten will, auch auf quantitative Methoden wie z. B. die Spielplanforschung oder die historische Publikumsforschung angewiesen.²⁷

26 Paradoxe- oder vielleicht eher bezeichnenderweise sind die aussagekräftigsten empirischen Daten für das Theater in Deutschland, die *Theater-Statistik* des Deutschen Bühnenvereins nur in gedruckter Form (!) verfügbar, obwohl sie in digitaler Form vorliegen. Dadurch bleiben sie für weitere Forschung gleichsam gesperrt.

27 Hermann Korte, „Historische Theaterpublikumsforschung. Eine Einführung am Paradigma des 18. Jahrhunderts“, in: Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob (Hg.), *Das Theater gleich einem Irrenhause. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012, S. 9-54. Vgl. auch Andrea Hein, *Quantitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827-1918)*, Heidelberg 1999.

Sozialwissenschaftliche Ansätze

Das Stichwort ‚Quantifizierung‘ führt die Theaterwissenschaft in die Nachbar-disziplin der Sozialwissenschaften, wo quantitative und qualitative empirische Forschung das methodische Grundrüstzeug bilden. In den vier hier versammelten Beiträgen (Friedemann Kreuder, Thomas Renz, Mara Käser und Jonas Tinius) wird eine unübersehbare Öffnung der Theaterwissenschaft zu sozialwissenschaftlichen Methoden dokumentiert. Daran sieht man, dass die Theaterwissenschaft zunehmend die soziale und nicht nur die ästhetische Dimension des Theaterdispositivs als legitimen Forschungsgegenstand anerkennt. Dieses erneute Interesse hängt zweifelsohne mit der Wiederentdeckung des Publikums als Forschungsthema zusammen.²⁸ Publikumsforschung setzt empirische Forschung voraus, wenn sie valide, überprüfbare Aussagen treffen will. Dieses Interesse führt Thomas Renz, in seinem Beitrag „Ansätze einer empirisch-quantitativen Theaterforschung“, zumindest teilweise auf das Aufkommen des Kulturmanagements seit den 2000er Jahren zurück. Deren Leitideologie der Betriebsoptimierung setzt fundierte Erkenntnisse über die ‚Kulturnutzer*innen‘, sprich Zuschauer*innen, voraus. Dieses Erkenntnisinteresse ließe sich allerdings teilweise von Marktforschung nicht unterscheiden. Dennoch gibt es eine zunehmende Zahl an Befragungen von Theaterbesucher*innen aber auch von Nichtbesucher*innen, die versuchen, demographische Daten und Präferenzen zu erheben. Davon kann die Theaterwissenschaft profitieren.²⁹

Renz kritisiert zurecht, dass diese Form der Publikumsforschung selten qualitative Methoden zulässt. Jedoch ist für die aktuelle empirische Theaterforschung gerade die Verbindung von qualitativen und quantitativen Methoden kennzeichnend. In dieser Forschungspraxis werden quantitative Daten mit subjektiven Äußerungen ausgewählter Interviewpartner ‚trianguliert‘, d. h. kombiniert und abgeglichen. Dies wird auch als *mixed methods approach* bezeichnet. Für die qualitative Forschung hat sich das leitfadengestützte Experteninterview als bevorzugte Methode herausgestellt. ‚Expert*innen‘ können sowohl versierte Theaterzuschauer*innen als auch professionelle Theatermacher*innen (Intendant*innen, Dramaturg*innen, Regisseur*innen usw.) oder andere Stakeholder (Kulturpolitiker*innen) sein. Hier wird eine Reihe von definierten, aber

28 Erneut, weil Forderungen nach einer Annäherung von Theater und Soziologie bis in die 1920er Jahre zurückgehen und immer wieder aufflammen, vgl. Julius Bab, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Berlin 1931, und Jean Duvignaud, *L'Acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris 1965.

29 Beispielsweise: Deutscher Bühnenverein (Hg.), *Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater. Eine Studie im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins*, Köln 2003. Vgl. auch von Thomas Renz selber, *Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development*, Bielefeld 2016.

offenen Fragen in einer Gesprächssituation gestellt. Erkenntnisleitend ist die Forschungsfrage der Untersuchung.³⁰ Die Ergebnisse der Interviews werden in einem zweiten Schritt durch eine sogenannte ‚Inhaltsanalyse‘ abgeglichen und ausgewertet. Die Antworten werden nach Begriffen, Argumentationsfiguren, und programmatischen Statements abgesucht und geordnet. Hierdurch können diskursive Cluster gebildet werden, die eventuell über eine höhere und verbindlichere Aussagekraft als einzelne Äußerungen verfügen. Einen Einblick in diese qualitative Methode, die innerhalb der Theaterwissenschaft immer mehr Verbreitung findet, gibt uns im vorliegenden Band Mara Käser: Anhand leitfadengestützter Experteninterviews hat sie eine Untersuchung des Intendanzwechsels von Dieter Dorn zu Frank Baumbauer an den Münchner Kammerspielen vorgenommen.

Das Interesse an sozialwissenschaftlichen Methoden ist nicht nur durch Publikumsforschung bestimmt, sondern zeugt von einer Auseinandersetzung mit institutionellen Fragen. In seinem Beitrag plädiert Friedemann Kreuder für „eine Erweiterung des theaterwissenschaftlichen Methodenrepertoires um eine soziologisch ausgerichtete Differenzierungsforschung.“ Dies betreffe vor allem die infrastrukturell-institutionelle Dimension des Theaters, die als „Praxiskomplex“ definiert wird und in seinem Fall die Ausbildung, Auswahl und Positionierung von Schauspieler*innen in diesem Komplex untersucht. Die soziologische Ausrichtung sieht man daran, dass „insbesondere die organisations- und institutionentheoretische Perspektivierung des Praxiskomplexes als ‚organisationales Feld‘ als [disziplinär anschlussfähig]“ anerkannt wird. Der aus der Organisationssoziologie entlehnte Begriff des ‚organisationales Felds‘ nimmt nicht die einzelne Einrichtung, sondern die Bildung von komplexeren ‚Feldern‘ in den Blick, wobei sich einzelne Organisationen immer mehr angleichen (Isomorphismus) und dadurch institutionelle Macht erlangen.³¹ Auch wenn institutionelle oder organisationssoziologische Untersuchungen innerhalb der Theaterwissenschaft immer noch Seltenheitswert haben, gibt es gegenwärtig Bestrebungen, die auf eine Annäherung hinweisen. Neben Kreuders eigenem Projekt, das Teil einer DFG-Forschungsgruppe zum Thema „Humandifferenzierung“ bildet,³² gibt es an der LMU München eine ortsverteilte Forschungsgruppe, die sich mit institutionellen Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegen-

30 Vgl. hierzu Jochen Gläser und Grit Laudel, *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*, Wiesbaden 2009.

31 Grundlegend hierzu: Paul J. DiMaggio und Walter W. Powell, „The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields“, in: *American Sociological Review* 48/2 (1983), 147-160.

32 Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung (FOR 1939), www.blogs.uni-mainz.de/undoingdifferences/ [Zugriff am 20.07.2019].

wart beschäftigt (FOR 2734), und in der sozialwissenschaftliche Methoden eine zentrale Rolle spielen.³³

Neben der Organisationssoziologie ist vermutlich die Ethnologie bzw. Ethnografie dasjenige sozialwissenschaftliche Fach, das besonders in den letzten Jahren von der Theaterwissenschaft intensiv rezipiert wurde. In seinem Beitrag, „Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?“ differenziert der bekannte Sozialanthropologe Jonas Tinius, der an der Universität Cambridge über das Theater an der Ruhr in Mülheim promovierte, zwischen den verschiedenen in der Anthropologie gängigen Methoden. Dabei ist die Ethnografie, die häufig mit Feldforschung und teilnehmender Beobachtung gleichgesetzt wird, nur eine bestimmte Phase innerhalb eines anthropologischen Forschungsdesigns. Ethnografie bedeutet für Tinius daher „eine Phase und Art anthropologischer Praxis, die sich dem Widmen und Beschreiben von Feldforschung widmet. Es bedeutet eben auch einfach: Schreiben über Menschen.“ Dies setzt aber eine Beschäftigung mit „diesen Menschen“ über einen längeren Zeitraum voraus, der landläufig unter dem Begriff der teilnehmenden Beobachtung firmiert. Auch wenn zwischen Ethnografie und Performance Studies ein enger fachgeschichtlicher Konnex besteht, nicht zuletzt wegen der bereits erwähnten Gründer Richard Schechner und Dwight Conquergood, und weil Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* einige Anleihen bei Victor Turners Theorie der Liminalität macht, bleiben diese Beziehungen oft auf der Ebene der metaphorischen Begrifflichkeit und selten in einem echten Dialog über gemeinsame Methoden und Gegenstände. Da sich Ethnografie nicht auf eine Methode verkürzen lasse, so Tinius, könne man nicht mit einem fertigen methodischen Werkzeugkasten ins Feld ziehen. Im Gegenteil: Das Feld und seine Erfordernisse bestimmen die Methode(n) und nicht umgekehrt. Letztlich setzt ethnografische Forschung eine lang andauernde, sich meistens über Monate erstreckende Beobachtung und Begleitung des Forschungsgegenstands, sei es Probenprozesse,³⁴ die prekäre Projektarbeit in der Freien Szene³⁵ oder die komplexe institutionelle Verfasstheit einer einzelnen Theaterorganisation, voraus.³⁶

33 <https://www.krisengefuege.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/index.html> [Zugriff am 20.07.2019]. Aus diesem Forschungskontext ist der in diesem Band abgedruckte Beitrag von Mara Käser, „Intendanzwechsel als Auslöser institutionellen Wandels“ entstanden.

34 Gay McAuley, „Towards an Ethnography of Rehearsal“, in: *New Theatre Quarterly* 53 (1998), S. 75-85.

35 „Between Professional Precariousness and Creative Self-Organisation: The Free Performing Arts Scene in Germany“, in: Pascal Gielen und Nico Dockx (Hg), *Mobile Autonomy: Exercises in Artists' Self-Organisation*, Amsterdam 2015, S. 171-193.

36 Tanja Bogusz, *Institution und Utopie. Ost-West-Transformationen an der Berliner Volksbühne*, Bielefeld 2007.

Methoden im Plural. Eine Methodologie des Heuristischen für die Theaterwissenschaft?

Julia Stenzel

I. Methode: Weg oder Ziel?

Jenseits des Systems Wissenschaft bereitet die Definition von ‚Methode‘ scheinbar wenig Probleme. „Eine Methode ist der Weg zum Ziel“ – diese ebenso selbstbewusste wie schlichte Begriffsbestimmung nimmt ein online-Ratgeber für sich in Anspruch, der seinen Leser*innen in *5 Schritten zu mehr Ordnung im Büro* verhelfen möchte. Allerdings suggeriert der unmittelbare Kontext eine spezifische Betonung des Satzes, die jene dann doch enttäuschen muss, die nach einer einigermaßen eindeutigen Definition suchen: Denn „*Eine Methode ist der Weg zum Ziel*“, so muss es heißen; und das im Titel des Bandes formulierte Ziel ist ein Schreibtisch ohne Bücher- und Dokumentenmassive. Was aber eine Methode ist, das wird als selbsterklärend vorausgesetzt und einem alltagssprachlichen Ungefähreren überlassen. Es ist dem Verfasser eben nicht darum zu tun, einen Begriff ‚Methode‘ zu definieren, sondern eine spezifische, nämlich die für mehr Ordnung im Büro, anwendbar zu machen.

Diese Beobachtung an einem Text, der vieles für sich beanspruchen kann, sicherlich aber nicht Wissenschaftlichkeit, ist symptomatisch. Aber selbst wo es in Texten mit wissenschaftlichem Anspruch um Methoden geht, wird die Frage danach, was denn eine solche eigentlich sei, oft geflissentlich übergangen: Nicht was *eine* Methode, sondern was *die hier angewandte* Methode ist, ist dann die erste Frage.

Auf dem Weg zur Methode den Umweg über methodologische Fragen zu gehen, soll hier vorgeschlagen werden; und die folgenden Überlegungen setzen es sich zum Ziel, dafür einen möglichen Rahmen zu skizzieren. Ich mache es mir also zur Aufgabe, noch diesseits des Methodischen über methodologische Fragen nachzudenken. Es soll und kann mir im Folgenden entsprechend auch nicht um die Frage gehen, was eine Methode ist. Der Versuch einer normativen Bestimmung mit den unvermeidlichen Inklusions- und Exklusionsmechanismen wäre nicht nur vermessen, sondern auch wenig produktiv. Ich möchte

stattdessen versuchen zu rekonstruieren, welche Aspekte dazu führen können, dass geistes- oder kulturwissenschaftliches Arbeiten als methodisch geleitet und kontrolliert beschreibbar wird. Unter welchen Bedingungen wird das Umgehen¹ mit Aufführungen, Texten, Bildern, Räumen, Inszenierungen, Situationen; unter welchen Voraussetzungen wird der Blick auf ihre Dokumentationen, Reenactments, journalistischen oder ganz anderen Verhandlungen wissenschaftlich? Und: Ist Wissenschaftlichkeit an Methodik gekoppelt? Um diese Fragen stellen zu können, ist jedoch zunächst zu klären, unter welchen Prämissen ich in diesem Zusammenhang von ‚Methoden‘ sprechen werde – ich will explizit keinen Begriff etablieren, sondern eine methodologische Argumentationsweise vorschlagen.

Speziell für das Fach Theaterwissenschaft und sein – nicht erst seit der performativen Wende – genuin prozessorientiertes Umgehen mit einem medial hybriden Gegenstand ergibt sich dann die Frage nach dem Verhältnis seiner Methoden der Beschreibung und den Methoden auf der Gegenstandsebene, die es beschreibt. Interessant ist weiterhin, wie und wann diese Formen des Methodischen in produktive Interferenzen geraten (dieser letzte Punkt ist für das Fach wahrscheinlich neuralgisch). Kurz: Was heißt für die in dieser Hinsicht spezifische Theaterwissenschaft in welchem Sinne und auf welcher argumentationslogischen Ebene ‚Methode‘?

Wissenschaftstheoretische Verständnisse von ‚Methode‘ können diese Überlegungen konturieren, sollten sie aber keinesfalls deduktiv bestimmen. Arnd Mehrtens etwa unterscheidet wissenschaftstheoretisch zwischen deskriptiver und präskriptiver (man könnte auch sagen: normativer) Methodologie.² Demgegenüber kündige ich mit einer Methodologie des Heuristischen schon im

1 Davon ausgehend, dass die Beschreibung wissenschaftlicher Arbeit als ‚geistes-‘ oder ‚kulturwissenschaftlich‘ wesentlich vom Selbstverständnis des oder der Forschenden bestimmt sein sollte, enthalte ich mich an dieser Stelle einer Entscheidung für den einen oder den anderen Terminus. Vgl. kritisch etwa die Stellungnahme des Deutschen Wissenschaftsrats zum Thema (Wissenschaftsrat, *Empfehlungen zur Entwicklung und Förderung der Geisteswissenschaften in Deutschland*, www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/7068-06.pdf [Zugriff am 31.01.2019] sowie, die Leistungen der kulturalistischen Wende betonend, Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2006. Einem Ausloten der Grenzen zwischen Natur-, Kultur- und Geisteswissenschaft verschreibt sich Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Naturwissenschaft – Geisteswissenschaft – Kulturwissenschaft: Einheit – Gegensatz – Komplementarität?*, Göttingen 1998. Dass die Frage nach den Implikationen der Indices ‚Kultur‘ und ‚Geist‘ in Bezug auf die Wissenschaft bis in die jüngste Vergangenheit nicht beantwortet ist, belegt etwa der Band von Stephan Conermann, *Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den „Kleinen Fächern“*, Bielefeld 2012.

2 Arnd Mehrtens, „Methode/Methodologie“, in: Hans-Jörg Sandkühler (Hg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, S. 403-412.

Titel meines Beitrags eine Art ‚dritten Weg‘ an. Eine solche appellative Methodologie ist auf einer Beschreibungsebene anzusiedeln, die quer zur Dichotomie von ‚präskriptiv‘ und ‚deskriptiv‘, von ‚Vorschrift‘ und ‚Beschreibung‘ steht: Auf diesem Wege soll es gelingen, das Methodische theaterwissenschaftlichen Arbeitens als solches ansprechbar zu machen, ohne schon den Anspruch des Metawissenschaftlichen zu erheben.

Die folgenden Überlegungen gliedern sich in vier Teile und sind auf die eben entwickelte Leitperspektive bezogen, kommen jedoch nicht mit ihr zur Deckung: Nach einer knappen etymologischen und historischen Einordnung (II) ist zunächst kurz darzustellen, was unter einer dynamischen Methode verstanden werden soll (III). Sodann ist die Pluralität theaterwissenschaftlicher Methoden von der Pluralität dessen her zu beschreiben, was ich ihre operativen Grundhaltungen nennen werde (IV), um schließlich der Spezifik inter-methodischen Sprechens in den Geistes- und Kulturwissenschaften versuchsweise nahe zu kommen (V).

II. Methode und Antimethode

Mit ‚Methodologie‘ soll an dieser Stelle, wie gesagt, dezidiert zugleich mehr und weniger als die Gesamtheit der Methoden des Fachs Theaterwissenschaft (oder eines spezifischen Erkenntniszusammenhangs, oder gar der Wissenschaft allgemein) angesprochen werden. Dahinter stünde ein Anspruch, der einerseits vermessen wäre, sich aber andererseits auch in einer bloßen Additionsaufgabe erschöpfen müsste, verbände er sich nicht mit der grundlegenden Frage nach einer Typologie (theater-)wissenschaftlicher Methoden.³ Aus Gründen, die aus dem Folgenden deutlich werden sollten, halte ich eine solche Frage jedoch für wenig hilfreich. So scheint es konsequent, dass sich die Herausgeber*innen des vorliegenden Bandes dagegen entschieden haben, mit der Auswahl der Beiträge ein Gesamtbild aller Methoden des Fachs zeichnen oder Vollständigkeit auch nur suggerieren zu wollen. Dass diese Entscheidung mit der historischen Genese, der institutionellen Einbettung und der spezifischen Unschärfe des Gegenstandsbereiches von ‚Theaterwissenschaft‘ zu tun hat und dass der vorge-schlagene Rahmen – gerade in der Vielfalt der einzelnen Methoden, die im Fach Theaterwissenschaft zur Anwendung kommen – klar disziplinär begründet ist, liegt dabei auf der Hand.

3 Zum Begriff der Methodologie zwischen Methodensammlung und Meta-Methode vgl. Arndt Mehrrens, „Methode/Methodologie“, in: Hans-Jörg Sandkühler (Hg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Hamburg 1990, S. 403-412.