

Dr. David Roesner (University of Exeter, UK)

"Vom Nutzen und Nachteil der Theatergeschichte und -theorie für die künstlerische Ausbildung"

Vortrag, gehalten an der Universität der Künste, Berlin, 26. Januar 2009

Auftakt

In gewisser Weise haben Theatergeschichte und -theorie *keinen* Nutzen und auch *keinen* Nachteil für die künstlerische Ausbildung. Um Nutzen und Nachteil ermitteln zu können, so wie die Formulierung der heutigen Themenstellung das vorsieht, muss man Theatergeschichte und -theorie getrennt von der Praxis denken: Hier findet eine Praxis statt, dort eine Theorie – wie kann letztere der ersten schaden oder nützen? Ausgangspunkt für die Überlegungen muss aber, denke ich, die Erkenntnis sein, dass jede Praxis und jede künstlerische Ausbildung bereits Teil der Theatergeschichte ist und die Theorie in ihr längst anwesend ist. Beide, Geschichte und Theorie, sind Bedingungen für das künstlerische Tun und als solche nicht getrennt denkbar. Sie zu reflektieren ist deshalb so wichtig, weil nur so die Bedingtheit der Praxis bewusst gemacht werden kann und künstlerische Entscheidungen möglich werden, wo sonst die Gefahr besteht, dass in der Praxis nur unbewusst das jeweils gängige Theaterverständnis perpetuiert wird.¹

Nehmen Sie eine Inszenierung wie Christoph Marthalers *Die Spezialisten* (Hamburg 1999), in der die Welt (und die Sprache!) des effektivitätsmaximierten Kapitalismus vorgeführt und als Gegenmodell das Spezialistentum entworfen wird. Spezialisten, das sind bei Marthaler und Stephanie Carp, seiner Dramaturgin, Menschen, die etwas völlig Nutzloses virtuos beherrschen. Die Inszenierung ist eine theatergeschichtliche und -theoretische Standortbestimmung, indem sie den Spezialisten bewusst als Künstlermetapher entwickelt und in der Inszenierungsästhetik gezielt mit bestimmten tradierten Erzählökonomien bricht. Indem die Inszenierung nämlich gerade nicht ökonomisch, geradlinig und plausibel erzählt, sondern stagniert, musikalisch mäandert und in absurden Wiederholungsschleifen kreist, feiert sie eine Ästhetik der Zeitverschwendung und behauptet eine Eigenwertigkeit des Abseitigen. Sie stellt sich nicht

¹ Ich danke Ulf Otto für die Anregung zu diesem Gedanken.

nur thematischen gegen den gesellschaftlichen Strom, sondern auch verweigert sich auch bewusst gängigen Traditionen des Repräsentationstheaters. Die Reflexion dessen ist dabei nicht Beilage oder Zubrot, sondern untrennbar sowohl Voraussetzung für die Arbeit als auch ihr Resultat.

Wenn ich im Folgenden also über Nutzen und Nachteil der Theatergeschichte und -theorie für die künstlerische Ausbildung spreche, ist diese Untrennbarkeit mitzudenken. Ich möchte jedoch zuvor noch drei Prämissen vorausschicken, um der Grundsätzlichkeit der Themenstellung einigermaßen gerecht zu werden.

I. Ausgangspunkte / Prämissen

Meine erste Prämisse lautet, dass jede künstlerische Ausbildung ein Erkenntnisprozess ist. Sie erfordert nicht nur die bloße Aneignung bestimmter Fähigkeiten, sondern die aktive – theoretische wie praktische – Auseinandersetzung mit einer Kunst, ein Zueigenmachen der Techniken, Urteile und Entscheidungen, die sie erfordert, und eine Auseinandersetzung mit sich selbst.

Den Prozess der Erkenntnis bringt Immanuel Kant in seiner Kritik der reinen Vernunft auf eine ebenso einfache wie einleuchtende Formel: Erkenntnis ist die Verbindung einer Anschauung mit einem Begriff. Oder in einer anderen Kantschen Formulierung: "Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind."² Ich denke, es ist zulässig, in diesem Zusammenhang vereinfachend die praktischen Aspekte der künstlerischen Ausbildung mit der Kantschen Anschauung und die theoretischen und historischen Aspekte mit den Begriffen in Verbindung zu bringen. Die künstlerische Praxis ermöglicht sinnliche Erfahrung und ästhetische Vollkommenheit der Erkenntnis, wie Kant das nennt, die aber unvollständig bleibt ohne die Theorie, die verstandesgemäße Erfahrung, oder logische Vollkommenheit bereithält. Erst die Synthese beider lässt den Erkenntnisprozess gelingen.

Ich habe Theatergeschichte und Theatertheorie bei den Kantschen "Begriffen" subsumiert. Mir ist natürlich bewusst, dass Geschichte und Theorie nicht ein- und dasselbe sind, dennoch lautet meine zweite Prämisse, dass sie nur gemeinsam gedacht und gelehrt werden können. Keine Theatergeschichte lässt sich vernünftig schreiben

² Aus: Die Kritik der reinen Vernunft. Der transzendentalen Elementarlehre. Zweiter Teil. Die transzendente Logik. Einleitung: Idee einer transzendentalen Logik. I. Von der Logik überhaupt. (KrV, B75, A51)

oder erzählen, ohne sowohl den theoretischen oder philosophischen Kontext der Zeit zu berücksichtigen, und den eigenen Zugang, den eigenen Blickwinkel zu reflektieren. Und jede Theoriebildung ist immer auch eng mit einem bestimmten historischen Gefüge verbunden und ihm geschuldet.

Nehmen Sie beispielsweise die theatertheoretischen Überlegungen Bertolt Brechts. Meine Studenten in England, die häufig recht a-historisch denken und für die Europa irgendwo jenseits des Ärmelkanals liegt, glauben, sie machten episches Theater, wenn sie ein paar Pappschilder mit Zwischentiteln hochhalten, oder gelegentlich mit einem Kommentar oder einer Erklärung aus einer Rolle aussteigen. Wenn man aber Brechts Theorien auf theaterpraktisches Handbuchformat stützt und sie ihrer zeitgeschichtlichen Hintergründe und Motive beraubt, also die historische Distanz ignoriert, bleibt nur ein theaterästhetisches Spielchen übrig. Es braucht hier gewissermaßen eines Verfremdungseffektes zweiter Ordnung: Brechts V-Effekt selbst muss einem zunächst wieder fremd werden, sich der Verfügbarkeit entziehen, problematisch erscheinen, damit man ihn in seiner historischen Bedingtheit wiederentdecken und sich *kritisch* zu eigen machen kann.

Meine dritte Prämisse ist die, dass es gar keine Theatergeschichte und -theorie gibt, sondern nur Theatergeschichten und Theatertheorien. Das bedeutet stets die Pluralität von Lesarten, Meinungen und Ansätzen im Blick zu behalten und eine gesunde Skepsis gegenüber der so genannten großen Erzählung, der *master narrative* zu bewahren, die uns suggeriert, dass es so und nicht anders gewesen sei und dass man Theater so und nicht anders zu verstehen habe. Besonders deutlich und anschaulich zeigen dass Phillip Zarrilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams und Carol Fisher Sorgenfrei mit ihrem 2006 erschienenen Buch *Theatre Histories*, indem sie stets mehrere Perspektiven, Zusammenhänge und Deutungsmuster alternativ präsentieren. So wird etwa die Entstehungsgeschichte des Theaters nicht linear von den Griechen und vom Beginn der Schriftkultur her entwickelt, sondern bezieht auch orale Performance-Kulturen und Rituale wie etwa die vedischen Gesänge Indiens (bereits ab 1200 v. Chr.) oder schamanistisches Schattenpuppentheater auf Bali mit ein. Als theoretische Perspektiven werden etwa das Moment des Karnevalistischen bei Bachtin neben der *Gender Theory* bei Butler oder der Semiotik bei Peirce angeboten.

II. Nutzen und Nachteil. Fünf Thesen

Damit komme ich zur Frage Nutzen und Nachteil von Theatergeschichte und Theatertheorie, die ich im Wesentlichen in fünf Thesen zusammenfassen möchte. Die erste These betrifft dabei gleich beides: Nutzen und Nachteil:

1. Das Studium von Theatertheorien und -geschichten erlaubt eine Pluralität der Perspektiven auf das Theater.

Ich sehe eine wichtige Bedeutung von Theatergeschichten und -theorien darin, der Ausbildung eines künstlerischen Handwerks, das mitunter von einer Reihe von Gewissheiten, Regeln, ja vielleicht sogar Dogmen bestimmt sein *muss*, mit einem gedanklichen Kontext zu verknüpfen, der immer *mehrere* Perspektiven erlaubt und stimuliert. Der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte formuliert dies als die Möglichkeit, stets mehrere Spotlights auf die opake Kugel, die wir Theater nennen, zu richten, um verschiedene Aspekte erhellen zu können; mitunter auch entgegen gesetzte Seiten der Kugel, die wir nicht gleichzeitig zu sehen vermögen. Denn David Mamets Einteilung des Theaterberufes in "richtig" und "falsch" in seinem gleichnamigen Buch (Berlin 2001), die als Provokation und Zuspitzung amüsant und lesenswert ist, ist im Ansatz unsinnig. Das hängt zum einen mit Mamets engem Theaterbegriff zusammen, der aus der Fülle theatraler Interaktionen nur die gelten lässt in der "ein Schauspieler auf der Bühne [steht], um dem Publikum ein Stück zu vermitteln" sucht (S. 15), zum anderen mit einer engen Schauspielästhetik ("der Schauspieler braucht eine kräftige Stimme, eine hervorragende Diktion, einen beweglichen wohlproportionierten Körper und ein rudimentäres Verständnis des Stücks.", S. 15) Wer gesehen hat, welchen Theaterzauber der dicke Josef Ostendorf oder der bayernde Josef Bierbichler entfalten, sieht die Grenzen von Mamets Horizont.

Der mögliche Nachteil dieser Multiperspektivität liegt auf der Hand: Studierende mögen und brauchen Gewissheiten, suchen Orientierung an verbürgtem Wissen und Können und lehnen womöglich die Konfrontation mit widersprüchlichen, uneinheitlichen Lesarten ab. Aufgabe einer Professur für Theatergeschichte und -theorie wäre es also die notwendige Relativität des Wissens und der Erkenntnis *produktiv* zu machen: also einen dritten Weg zu finden: nicht den der groben Vereinfachung auf schlagwortartige "Wahrheiten" und auch nicht den der verwirrenden bloßen Aufzäh-

lung von kontrastiven Ansätzen und Lesarten. Dieser dritte Weg liegt meines Erachtens darin, zum einen stets vom konkreten Beispiel auszugehen, also *induktiv* zu arbeiten, und zum anderen *problemorientiert* zu lehren und zu lernen.

Ich will das an einem Beispiel verdeutlichen. Eric Hetzler hat für seine Doktorarbeit „The Actor's Experience“ eine Reihe von Interviews mit Schauspielern geführt und dokumentiert.³ Ich möchte Ihnen einen kurzen Ausschnitt aus seiner DVD zeigen, in dem es um die Frage nach dem Zusammenhang von Gefühlen der Figur und des Darstellers/der Darstellerin geht.

Ausschnitt DVD Eric Hetzler: Amerikanische Schauspieler kommen hier zu so unterschiedlichen Schlüssen wie:

"I really feel the anger, but it's not my anger"; "I don't think emotions are essential to acting – it's a very nice byproduct that you can't depend on"; "Have you ever felt that the emotions of the character were your own? – Yeah, I honestly believe any performer who is telling you differently, is not telling the truth."

In diesem kurzen, pointierten Zusammenschnitt so gegensätzlicher Positionen und Praktiken kommt ein Widerstreit zur Sprache, der zentrales Thema von Schauspiel- oder Musical- oder Musiktheaterstudierenden sein dürfte. Gleichzeitig hat diese Auseinandersetzung eine lange historische Tradition und die Beschäftigung damit ist erhellend. In der Kürze der Zeit will ich das nur skizzieren:

Die kontrastierenden Herangehensweisen amerikanischer Schauspieler im Jahre 2007 wurden schon vor langer Zeit als diametral entgegengesetzten Positionen formuliert und postuliert. So schrieb Pierre Rémond de Sainte-Albine 1747 in seiner Schrift *Le Comédien*:

Wenn ihr diejenigen Empfindungen, die ihr uns auf dem Theater zeigen wollet, nicht selbst fühlet, so zeigtet ihr sie uns nicht selbst, sondern nur ein unvollkommenes Abbild davon, und niemals wird die Kunst die Stelle der Empfindung ersetzen.⁴

Seine Forderungen wurde als die nach einem "heißen Schauspieler" bekannt und lösten Zu- und Widerspruch aus. Scharfe Kritik gab es von einem, der im Gegensatz zu

³ Hetzler, Eric (2008) *The Actor's Experience: a survey and interviews of actors examining the experience of performing (incl. DVD)*, PhD at the University of Exeter, UK.

⁴ Roselt, Jens (2005) *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Berlin, S. 98.

Sainte-Albine tatsächlich auf der Bühne stand, Francesco Riccoboni, der vehement für den "kalten Schauspieler" plädierte: "Wenn man das Unglück hat, das, was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, [wird man] außerstand gesetzt [...] zu spielen."⁵ (in: Roselt 2005: 116f.) Wenig später brachte Denis Diderot diesen Haltung auf den Begriff des "Paradox' des Schauspielers":

Übertriebene Empfindsamkeit macht mittelmäßige Darsteller, mittelmäßige Empfindsamkeit macht die Masse schlechter Schauspieler, und das vollständige Fehlen von Empfindsamkeit ist die Voraussetzung für erhabene Schauspieler.⁶

Zunächst scheint der historisch-theoretische Exkurs vielleicht wenig hilfreich, besteht doch ein deutlicher Unterschied zwischen dem Theater der Aufklärung mit seinen Maximen einer wahrhaftigen und natürlichen Menschendarstellung und Nachahmung der Natur zur Erziehung und Erbauung der Bürger einerseits und dem Unterhaltungsanspruch und dem von Hollywood und Strasberg beeinflussten Kontext der interviewten amerikanischen Schauspieler andererseits.

Dennoch: Studierende einer Hochschule für darstellende Künste finden in den zitierten Schriften gedankliche Modelle und begriffliche Markierungen zweier Pole, die bis heute zu den zentralen Fragen des Darstellerberufs zählen.⁷ Ein theatergeschichtliches und -theoretisches Bewusstsein ermöglicht es der angehenden Darstellerin dabei, sich der Vielfalt der darstellerischen Anforderungen angemessen stellen zu können.

Das Musical z.B. steht mit seinem unauflösbaren Paradox, einerseits das für die Zuschauer vielleicht emotionalste theatrale Genre – Stichwort: "Gänsehaut pur" – zu sein, und sich gleichzeitig der künstlichsten Formen zu bedienen. Von Ausnahmen abgesehen, stehen sich hier das offene Bekenntnis zur reinen Oberfläche und das Ziel emotionaler Tiefenwirkung scheinbar unvereinbar gegenüber. Daher wohnt diesem Genre beispielsweise ein Paradox sich widersprechender Darstellungsprinzipien inne. Riccoboni und Sainte-Albine stecken zwei Pole einer Skala ab – der kalte und der heiße Schauspieler – auf der sich SchauspielerInnen oder Musical-DarstellerInnen

⁵ Ebd., S. 116f.

⁶ Ebd., S. 143.

⁷ Nicht zufällig heißt ein eben erschienen Buch von Anja Klöck: "Heiße West- und kalte Ostschauspieler? Diskurse, Praxen, Geschichte(n) zur Schauspielausbildung in Deutschland nach 1945" (Berlin, Theater der Zeit 2008)

häufig virtuos auf- und abbewegen können müssen, mitunter innerhalb desselben Stücks.

Für einen Studierenden könnte es dabei hilfreich sein, auch Lessings Position kennenzulernen, der 1754 in gewisser Hinsicht eine raffinierte Synthese der kontrastierenden Meinungen vorschlägt:

Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie ein gewisses ausdrücken, nachzuahmen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist.⁸

Auch gut 250 Jahre später, ist dieses Darstellungsprinzip von außen nach innen für viele Theaterformen gültig und wichtig, wo zunächst eine Form entsteht, die sowohl erfüllt als auch gefüllt werden muss.

Es ist in diesem Zusammenhang interessant sich Isabelle Hupperts Bemerkungen über die Zusammenarbeit mit Robert Wilson anzusehen. Sie schreibt: "After melting myself into Bob's highly formalistic universe, I discovered complete liberty."⁹ Wer hätte gedacht, dass das Zusammentreffen einer virtuoson Menschendarstellerin und einem virtuoson Verweigerer psychologischer Verkörperung als befreiend empfunden werden könnte!

Was alle genannten Positionen ignorieren bzw. außen vor lassen, ist es etwas, das mich besonders interessiert: Darstellung und Wirkung nicht lediglich als Resultat einer individuellen Darstellungsanstrengung zu begreifen, sondern den komplexeren Wechselwirkungen in der multimedialen Kunstform Theater nachzugehen – also z.B. das, was Huppert "bob's highly formalistic universe" nennt. Was passiert mit einer Figur je nachdem welches Kostüm, welches Licht, welche Musik sie umgibt? Was passiert, wenn die Vorherrschaft von Figur, Text und Geschichte aufgehoben wird? Wie verändern sich Bedeutungen und Interaktionen durch unterschiedliche Raumsituationen, seien sie real oder medial erzeugt?

⁸ Roselt, *Schauspieltheorien*, S. 100.

⁹ Huppert in: Holmberg, Arthur (1996) *The theatre of Robert Wilson*, Cambridge (u.a.), S. 138.

2) Eine Beschäftigung mit Theatertheorien und -geschichten verschafft Orientierung und Kontext für die künstlerische Praxis

Während ich in meiner ersten These den Schwerpunkt auf den Gegenstand, das jeweilige Stück, die jeweiligen Spielvorgang, das jeweilige Bühnenbild etc. gelegt habe, den es zu erhellen und auf den Begriff zu bringen gilt, fokussiert die zweite These die Umgebung des Gegenstandes. Erst die Kenntnis von Kontexten eines Stücks (z.B. sei es Hamlet, Linie 1 oder Madame Butterfly), eines theatralen Konzepts (ob vierte Wand oder Prozessionstheater), eines szenischen Phänomens (ob Monolog, Spiel im Spiel oder *Deus ex machina*) erlaubt das bewusste Benutzen, Herauslösen, Übersetzen, Ignorieren, Anverwandeln, Ironisieren oder Zerlegen dieser im Versuch ein heutiges, zeitgenössisches Theater zu machen. Orientierung heißt für mich nicht – analog zur historischen Aufführungspraxis in der Musik – über richtig und falsch zu entscheiden, sondern sich darüber klar zu werden, welche Arbeitsweise sich für welches Material eignet. Mit Stanislawski komme ich bei einfach bei Euripides, Shakespeare oder "Chicago" (John Kander, Fred Ebb, Bob Fosse) nicht weiter.

Sich mit zeitgeschichtlichen Hintergründen, Theaterkonventionen und ästhetische Diskursen auseinanderzusetzen, hilft doppelt, wenn man sich auf ein Projekt vorbereitet: die Recherche füllt den gedanklichen Raum um das Projekt oder Stück, so dass es nicht in einem Vakuum schwebt, sondern aufgehängt und verankert ist. Dies ermöglicht außerdem eine Außensicht einzunehmen – während ich mir einen mir fremden Kontext erarbeite, erfahre ich immer auch etwas über meinen eigenen. Eine Gefahr jeder Theaterausbildung und späteren Berufsausübung scheint mir zu sein, dass sie von zu viel Innensicht bestimmt ist. Zuviel Probenraum, Mensa und Kantine, sozusagen. Die Beschäftigung mit Theatertheorien und -geschichten kann hier ein Fenster sein, die Einladung, die weitere Umgebung genauer zu betrachten.

Dabei scheint mir auch wichtig, dass sowohl Geschichte und Theorie *des* Theaters als auch Geschichte und Theorie *für* das Theater Gegenstand der Betrachtung sind. Natürlich ist es wichtig, sich mit den einschlägigen genuinen Theatertheorien zu befassen, seien es Rollentheorien von Bentley, Plessner und anderen, oder Interaktionstheorien von Goffman und Paul; aber auch Theorien, die zunächst ganz andere Phänomene als das Theater auf den Begriff zu bringen suchen, also etwa die Linguistik de Saussures, die *Gender Theory* Butlers, die Phänomenologie Husserls oder de Certeaus, eröffnen wichtige Aus- und Einblicke, und verankern die Kunstausbildung im

weiteren geisteswissenschaftlichen Kontext. Eine Folge davon beschreibt meine dritte These:

3) Ein Studium von Theatertheorien und -geschichten fördert und ermöglicht Selbst-Reflexivität und eröffnet und erlaubt damit mündige künstlerische Entscheidungen

Das Wissen um Kontexte und die Möglichkeit des Perspektivwechsels, die ich als Nutzen von Theatergeschichte und -theorie beschrieben habe, ermöglichen es, das eigene künstlerische Tun zu reflektieren und in Zusammenhang zu setzen. Das ist, auch und gerade in der Ausbildung, eminent wichtig. Wer, überspitzt formuliert, vor lauter Atem- und Artikulationsübungen – deren Bedeutung ich überhaupt nicht in Frage stelle! – aus den Augen verliert, *warum* wir Theater machen, und warum gerade so, wie; gerade dann, wann und gerade dort, wo wir es tun, verfehlt meines Erachtens den tieferen Sinn der Ausbildung (und später, des Berufs).

Die an geschichtlichen und theoretischen Modellen geschulte Reflexion erzeugt ein Selbstbewusstsein in doppelter Hinsicht: als bewusste Erkenntnis über sein eigenes Tun als auch als Gefühl der Ermächtigung sich als Künstler und Mensch zu positionieren.

Ich wollte daher den Begriff des mündigen Darstellers, der mündigen Darstellerin vorschlagen, als ich auf der Homepage der UdK auf eine Formulierung gestoßen bin, die mir genauso gut gefällt: Ziel der Ausbildung sei "eine selbstbewusste Schauspielerpersönlichkeit [...], die auf allen Ebenen des künstlerischen Prozesses mitdenken und mitbestimmen kann – der konzeptionelle Schauspieler".¹⁰

Das heißt für mich übrigens auch, den Prozess selbst in Frage stellen, befragen zu können. Diesen Anspruch verfolge ich zur Zeit in einem Forschungsprojekt am Beispiel von zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen, wo es darum geht, unterschiedliche kreative Wege und Methoden im Entstehungsprozess neuer Musiktheaterformen zu analysieren und zu vergleichen.¹¹

¹⁰ http://www.udk-berlin.de/sites/schauspiel/content/wir_ueber_uns/index_ger.html [18.05.2009].

¹¹ Siehe: <http://spa.exeter.ac.uk/drama/staffsite/roesner/projects/workshop/welcome.shtml> [18.05.2009]

Eine mögliche Gefahr lauert allerdings bei dieser Forderung nach "Mitdenken und Mitbestimmen". Heinrich von Kleist beschreibt in seinem Aufsatz "Über das Marionettentheater" (1810) anschaulich, wie das geglückte Zusammenspiel zwischen Körper und Seele, das Kleist mit „Grazie“ bezeichnet, fatal gestört werden kann, durch Bewusstmachung der Differenz zwischen beiden. Es ist dabei noch nicht einmal die Reflexion also solche – bei Kleists Beispiel vom badenden Jüngling versinnbildlicht durch einen Spiegel – die die künstlerische Grazie zerstört, sondern, so interpretiert z.B. Bernhard Greiner, der hinzutretende Dritte (bei Kleist der Erzähler), der den Jüngling verlacht und ihn in den Raum der Unterscheidung zerrt. Er verneint dem Jüngling die Einheit und die verzweifelten Bestrebungen des Jünglings, diese Negation ungeschehen zu machen, lassen ihn „jede Spur von Lieblichkeit“ (Kleist) verlieren.¹²

Auf die künstlerische Ausbildung bezogen, besteht also mitunter die Gefahr, dass die Theaterwissenschaft die Rolle dieses negierenden Dritten übernimmt. Es bedarf folglich einer Sensibilität für die Notwendigkeit des Vorreflexiven, Intuitiven, „Bauchgesteuerten“, das die künstlerische Praxis genauso beinhaltet und braucht wie kluge Konzepte und Dramaturgien. Der Dialog zwischen beiden muss dabei immer wieder neu verhandelt, kommuniziert und reflektiert werden – sowohl untereinander als auch mit den Zuschauern – und dabei nützt es, sich mit Theatergeschichte und -theorie auseinanderzusetzen.

Ich will einen letzten Nutzen kurz ausführen, der im Bereich der sogenannten Darstellenden Künste leicht übersehen werden könnte. Implizit geht man bei der Ausbildung von SchauspielerInnen, SängerInnen, TänzerInnen, oder MusicaldarstellerInnen davon aus, dass da bereits etwas ist, dass es darzustellen gilt: eine Rolle oder Partie, eine Choreographie oder einen Song. Die Theaterwelt wird mittlerweile aber auch ganz erheblich bestimmt von kollaborativen Projekten, szenischen Eigenerfindungen, Collagen, Experimenten, Adaptionen und anderen Formen, bei der das Darzustellende erst gefunden oder erfunden wird – ein Prozess, an dem die Darsteller häufig maßgeblich beteiligt sind und zu Co-AutorInnen, Co-KomponistInnen oder Co-ChoreographInnen werden. Daher meine vierte These:

¹² Siehe Greiner, Bernhard (2000) *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen, S. 197-218.

4) Die Auseinandersetzung mit Theatergeschichte und -theorie nützt nicht nur dienend und unterstützend, sondern kann auch zum kreativen Motor von künstlerischen Projekten werden

Sie kann dabei sowohl Ausgangspunkt einer Recherche sein, eine zentrale Spielidee anstoßen oder eine bestimmte Versuchsanordnung nahe legen, die es dann szenisch zu erproben gilt. Das hat zunächst insbesondere die sogenannte Freie Szene immer wieder bewiesen, aber die Arbeitsweisen von Forced Entertainment, She She Pop, René Pollesch oder Rimini Protokoll haben natürlich längst auch am Stadttheater Einzug gehalten.

Heiner Goebbels hat jüngst zwei Trends im Selbstverständnis zeitgenössischen Theaters skizziert: Theater verstehe sich entweder als Museum oder als Labor. Der Verdacht liegt nahe, dass Theatergeschichte und -theorie mehr dem musealen Typus verpflichtet seien. Ich meine aber, dass beide auch für das Labor "Theater" entscheidende Anregungen bereithalten, weil sie die Fragen stellen, die zu szenischen Auseinandersetzungen anregen können. Diese Idee einer forschenden Theaterpraxis kommt aus dem amerikanischen und angelsächsischen Raum zunehmend auch nach Deutschland, und findet in Instituten wie Giessen und Hildesheim, insbesondere aber auch in den szenischen Eigenarbeiten oder in der neuen Graduiertenschule an der UdK institutionellen Ausdruck. Um "practice as research"¹³ rankt sich eine aufregende und schwierige Debatte, die an die Grundfragen unserer Disziplin rührt und es ist eine wichtige und spannende Aufgabe diese Diskussion in der künstlerischen Ausbildung zu verwurzeln.

Ich will ein Beispiel dafür geben, wie Theorie und Geschichte als kreativer Motor funktionieren können. 2002 konnte ich mich an der Universität Hildesheim in Zusammenarbeit mit dem Stadttheater mit zwei Theater-Essays beschäftigen, die Stimulus und zentrales Material für zwei Theaterprojekte wurden. Goethes "Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt" von 1788 und Jean Cocteaus "Le numéro Barbette" von 1926. In zum Teil überraschender Übereinstimmung benutzen sowohl Goethe als auch Cocteau ihre Beobachtung eines Geschlechtertauschs auf der Bühne als Ausgangspunkt einer theatertheoretischen Überlegung: beide beschreiben den besonderen Reiz einer "dritte[n] und eigentlich fremde[n] Natur", die Resultat

¹³ Siehe u.a.: <http://www.bris.ac.uk/parip> [18.05.2009].

der Beobachtung und Wiederhervorbringung einer weiblichen Figur durch einen Mann sei.

Dieser Ausgangspunkt – eine Darstellungstheorie, die spätestens durch Judith Butlers Konzept der Performativität von Geschlecht wieder ganz aktuell ist – resultierte zunächst in einem Projekt mit Studierenden, das sich besonders der Frage des Beobachtens, Nachahmens und der Geschlechterrolle als theatraler Pose und Behauptung widmete. Goethes Essay war dabei zentrales Textmaterial.

Ein zweites Projekt am Theater mit Schauspielern und Studentinnen nahm dann vor allem den bei Cocteau stark gemachten Topos des dritten Geschlechts und der Androgynität in den Blick. Wieder war es der theoretische Essay, der uns zur Auswahl weiterer Texte, musikalischer und szenischer Dramaturgie, Spielform und Bühne inspirierte und selbst Gegenstand wurde.

In beiden Projekten war das gemeinsame Studium der geschichtlichen und theoretischen Hintergründe primäres und zentrales Arbeitsprinzip – nur so konnten alle Beteiligten in diesem Theaterlabor Laboranten und nicht Versuchskaninchen sein.

5) Nachteile

Ich weiß, Sie haben auch nach Nachteilen gefragt, und ich habe mich damit bedeckt gehalten. Nutzen und Nachteile hängen beide entscheidend davon ab, *wie* Theatertheorie und -geschichte ihren Platz in der künstlerischen Ausbildung finden und behaupten.

Problematisch für die künstlerische Ausbildung sind Theatergeschichte und Theatertheorie dort, wo sie entweder praxisfern tote Ansammlungen von Fakten und Konzepten präsentieren, oder sich als bloße Dienstleister für die Praxis verstehen, die noch schnell ein schickes Virilio-Zitat für das Programmheft bereitstellen.

Die Theaterwissenschaft muss in produktiver Reibung und Widerspruch stehen, als Wissenschaft ihr Eigengewicht behaupten, aber gleichzeitig die Praxis im Blick behalten und den Dialog zwischen Theorie und Praxis auf Augenhöhe suchen.

Dieses empfindliche Verhältnis von Praxis und Theorie hat Friedrich Nietzsche als Verhältnis von Leben und Geschichte im zweiten Stück seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (1874) problematisiert, und zwar unter dem Titel: "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". Er schreibt:

Dass das Leben aber den Dienst der Historie brauche, muss eben so deutlich begriffen werden als der Satz, der später zu beweisen sein wird – dass ein Uebermass der Historie dem Lebendigen schade.¹⁴

Wenn ich heuristisch den Begriff des Lebendigen oder des Lebens mit "künstlerischer Ausbildung" bzw. "künstlerischer Praxis" ersetze, ergeben Nietzsches weitere Ausführungen zwei Warnungen und einen konstruktiven Vorschlag für unser Thema.

Gefährlich für die künstlerische Ausbildung ist die Historie dann, wenn sie Beschäftigung mit Vergangenen nicht als Schöpferisches Moment begreift, sondern die fatalistische Sichtweise des "alles was schon einmal da" einnimmt – Nietzsche nennt das monumentalistische Historie – oder die Historie als reinen Sammelgegenstand begreift: eine Masse an Fakten, Daten, Ereignissen die formlos bleibt und keine originelle Begegnung mehr erlaubt. Bei Nietzsche ist das die antiquarische Historie.

Ein mögliches Korrektiv beider sieht er in der kritischen Historie, die Ursachen, Effekte und Nützlichkeit in den Blick nimmt und darüber hinaus selbst als künstlerischer Vorgang gewertet kann.

Aber auch Nietzsche ist noch der dichotomischen Denkweise – hier Leben bzw. Praxis, dort Historie bzw. Theorie – verpflichtet, die ich eingangs in Frage gestellt habe. Gesucht werden muss demnach meines Erachtens nach einem symbiotischen, dialektischen Verhältnis von Theorie und Praxis. Christopher McCullough beschreibt das in der Einleitung zu seinem Buch *Theatre Praxis* (1998) mit Bezug auf Walter Benjamin als den zyklischen Wechselprozess zwischen fühlendem Denken und denkendem Fühlen, durch den erst die Theaterausbildung zu einem kontinuierlichen Entwicklungsprozess für die Studierenden wird.

Wenn es also so gelingt, die Anschauung begrifflich und die Begriffe anschaulich zu machen, ergeben sich sowohl für die Theaterwissenschaft und die Theaterpraxis neue Erkenntnisse, Brücken und Entwicklungen. Für die künstlerische Ausbildung an einer Schauspielschule ein doppelter Gewinn.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!

© David Roesner, 19-Mai-09

University of Exeter – School of Art, Literatures and Languages
Thornlea, New North Road, EX4 4LA, Exeter, United Kingdom
0044 1392 262421, d.p.roesner@exeter.ac.uk

¹⁴ Nietzsche, Friedrich: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Kapitel 2: KSA 1, S. 258.