

David Krych; Klaus Illmayer

Erika Fischer-Lichte, Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15720>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krych, David; Illmayer, Klaus: Erika Fischer-Lichte, Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. In: [rezens.tfm] (2010), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15720>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r79>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Erika Fischer-Lichte, Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches.

Tübingen/Basel: A. Francke 2010. (UTB 3103).
ISBN 978-3-8252-3103-3 (UTB),
978-3-7720-8277-1 (Francke). 273 S. Preis: €
19,90.

von David Krych, Klaus Illmayer

Es war wohl nur eine Frage der Zeit, bis auch Erika Fischer-Lichte, Professorin an der FU Berlin, eine Einführung in die Theaterwissenschaft vorlegen würde. Nun ist es also so weit und wie in Andreas Kottes Einführung prangt auch bei Fischer-Lichte als Haupttitel einzig und allein das Wort "Theaterwissenschaft" am Cover. Was folgt, sind drei groß angelegte Teile, in denen sich die Autorin zunächst den "Gegenständen und Grundbegriffen" des Faches zuwendet, danach "Arbeitsfelder, Theorien und Methoden" darlegt, um abschließend noch auf "Ausweitungen und Interrelationen" einzugehen.

Die Gunst des sich etablierenden europäischen Hochschulraums nutzend, wird dieser Aufbau sogleich mit einer weitreichenden didaktischen Wertung aufgeladen, da sich "die ersten beiden Teile [...] an die Studierenden eines Bachelor-Studienganges" und "der dritte Teil an Studierende von Masterstudiengängen" wenden soll (S. IX). Von Fischer-Lichte nicht expliziert, muss jedoch die Einschränkung vorgenommen werden, dass damit zuallererst der Studienplan an der FU Berlin anvisiert wird. Dies lässt sich u. a. daran festmachen, dass Fischer-Lichte zum Großteil Bezüge zu ihren eigenen Werken und solchen herstellt, die im Umfeld der FU Berlin entstanden sind (besonders das *Metzler Lexikon Theatertheorie* wird ausgiebig referenziert). Davon differierende



Ansätze und Zugänge bleiben weitgehend unberücksichtigt. So werden im Gegensatz zu den Einführungen von Christopher Balme und Jörg von Brincken/Andreas Enghart keine Methoden-Überblicke und bibliografischen Verweise ausgebreitet, sondern es wird eine konzise Darstellung der Positionierung Fischer-Lichtes innerhalb des Faches vermittelt. Womit ein Aufführungsbegriff ins Zentrum rückt, der bereits in Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* [1] ausführlich dargelegt wurde. Dies hat zwar einerseits den Vorteil, dass eine in sich geschlossene Interpretation einer spezifischen theaterwissenschaftlichen Zugangsweise geboten wird, auch weil die im Buch entwickelten Begrifflichkeiten, Beispiele und Ausführungen aufbauende Wirkung entfalten, andererseits mangelt es dadurch aber deutlich an der Vermittlung der Pluralität des Faches und der Bandbreite an verschiedenen Zugängen. Als Folge daraus lässt sich in dieser Einführung

eine bedenklich zur Vereinheitlichung des Faches ausgerichtete Tendenz feststellen.

Problematisch wird dies u. a. im Kapitel "Zur Geschichte des Faches", wo mit Bezug auf Max Herrmann der Aufführungsbegriff als das entscheidende Paradigma für die Entstehung des Faches Theaterwissenschaft benannt wird. Ausgangspunkt dafür ist ein aus dem Kontext gerissenes Zitat von Herrmann: "[...] die Aufführung ist das Wichtigste [...]" (S. 14), welches sich im Original aber explizit auf das Fastnachtspiel und das Christusspiel bezieht. Zudem lautet die Ergänzung bei Herrmann: "und umfaßt den Text als einen Teil ihres eigenen Wesens",^[2] was manchen Argumenten Fischer-Lichtes hinsichtlich des Verhältnisses von Drama und Aufführung zuwiderläuft (vgl. S. 93f.). Als historisches Gegenprogramm zu Max Herrmann werden Arthur Kutscher und Carl Niessen herangezogen, deren "Begriff des Mimus" aber nicht "als Rechtfertigung für eine neue Disziplin" (S. 21) geeignet gewesen sei. Indem Fischer-Lichte Herrmanns Verfolgung und Tod im KZ und die Verwicklungen nahezu aller anderen Protagonist_innen des Faches im Nationalsozialismus unerwähnt lässt, ignoriert sie die Arbeiten aus den letzten Jahren zu diesem Komplex,^[3] die allesamt auf den Institutionalisierungsschub im Nationalsozialismus und die damit einhergehenden Folgen für das Fach hinweisen, und zwar sowohl hinsichtlich personeller Kontinuitäten als auch hinsichtlich lange nachwirkender methodischer und inhaltlicher Beeinflussung, wofür das Mimus-Konzept beispielhaft ist. Anstatt die ideologischen Positionierungen von Kutscher und Niessen zu problematisieren, wird beiden an späterer Stelle zu Gute gehalten, dass sie als Theaterforscher "das Gegenstandsfeld auf Aufführungen des Volks- und des religiösen Theaters" (S. 102) ausgeweitet hätten. Weder werden Gründungsmythen hinterfragt, noch gibt es eine kritische Auseinandersetzung mit der Fachgeschichte, stattdessen belässt es Fischer-Lichte dabei, die deutschsprachige Theaterwissenschaft bis in die 1970er Jahre "überwiegend als Theatergeschichte" (S. 21) abzuschreiben. Implizit wird somit eine als Neuausrichtung verkleidete Tabula rasa des Faches in den 1970/80er Jahren

behauptet, deren entscheidender Paradigmenwechsel die Hinwendung zu einem aktualisierten Aufführungsbegriff in Nachfolge von Max Herrmann gewesen sei. Im Abschlusskapitel des ersten Teils, "Überlegungen zum Aufführungsbegriff", wird diese Grundlage ausführlicher erläutert.

In der Definition des Aufführungsbegriffs und den nachfolgenden Ausführungen zur Aufführungsanalyse formuliert Fischer-Lichte ihren üblichen Zugang zur theaterwissenschaftlichen Forschung: Die leibliche Ko-Präsenz von Akteur_innen und Rezipient_innen stellt die Bedingung für eine Aufführung dar, die stets "flüchtig und transitorisch" (S. 32) ist. Diese beiden Elemente bedingen einander, wobei in der Analyse der Fokus auf einer phänomenologischen Beschreibungsebene mit den üblichen Begrifflichkeiten (Lautlichkeit, Körperlichkeit, Räumlichkeit, Präsenz, etc.) liegt. Letzten Endes handelt es sich gewissermaßen um eine 'Strichfassung' der *Ästhetik des Performativen*; die dort angeführten esoterischen Reflexionen werden weitergeführt – Fischer-Lichte spricht von Energien, Kraftquellen, Lebenskräften, die im Raum zirkulieren und Rezipierende und Agierende affizieren (vgl. S. 47f.).

Im theaterhistoriografischen Abschnitt der Einführung versucht Fischer-Lichte 'grundlegende' Probleme dieser Forschungsdisziplin zu benennen. Dieses Vorhaben bleibt in ihrer Betrachtung stets paradox, da der von ihr gewählte Theaterbegriff ein Aufführungsbegriff (vgl. S. 207, S. 237) ist und somit das Schreiben über nicht 'unmittelbar' zugängliche Phänomene schon per se irrational wirkt. Wenn man nun ästhetische Erfahrung – im Sinne einer hervorgehobenen Erfahrung, welche die Alltäglichkeit durchbricht – auf einem zeitlosen Fundament der Gegenwärtigkeit erbaut (vgl. S. 101.), sowohl soziokulturell als auch historisch generierte Modi der Wahrnehmung vernachlässigt – also synthetische Urteilsbildung ausschließt –, dann ist Fischer-Lichtes Urteil über Theaterhistoriografie nachvollziehbar: "Während der Kunsthistoriker zu jeder Zeit ein Bild von Michelangelo betrachten und dabei ästhetische Erfahrung machen kann ebenso der Literaturwissen-

schaftler bei der Lektüre von Goethes Werken, sind die Aufführungen der Vergangenheit dem Theaterhistoriker für immer verloren." (S. 101.)

Eine historisch-reflektierte Betrachtung von Theater bzw. theatralen Formen fordert eine formal-inhaltliche Eingrenzung und damit die stete Berücksichtigung des definierten und zugrunde gelegten Theaterbegriffs (vgl. S. 109.); der hier angeführte, ein Aufführungsbegriff, setzt auf eine normativ-ontologische Gewissheit über den Untersuchungsgegenstand. D. h. 'Theater' wird als 'Gegebenes' vorausgesetzt und über einen deduktiven Schritt auf der Begriffsebene formuliert. Von 'Theater' schließt Fischer-Lichte schließlich auf 'Aufführung' (vgl. S. 8ff.). Doch bei genauerer Betrachtung ähnelt dieser Schritt eher einem sophistischen Kniff, da man sich bei beiden Begrifflichkeiten (Theater und Aufführung) auf zwei unterschiedliche Ebenen der Untersuchung zu begeben hat und somit der Sprung vom Theaterbegriff zum Aufführungsbegriff einen rein phänomenologisch-reduktionistischen Zugang beschreibt.

Zu Recht benennt Fischer-Lichte die Begrenztheit historiografischer Betrachtung, wenn sich diese ausschließlich auf beschränkt zugängliche Quellenforschung stützt – obwohl sie die damit verbundene Archivarbeit weder beschreibt noch erwähnt. Denn dadurch könne nur "eine mögliche und nicht [...] die Geschichte" (S. 103.) von Theater geschrieben werden. Diese einsichtige Erkenntnis ist jedoch kaum auf den Begriff der 'Theatergeschichte' einzugrenzen, sondern sollte prinzipiell Anwendung im theaterwissenschaftlichen Diskurs finden. Nur dadurch könnte ein nicht haltbarer Vollkommenheitsanspruch vermieden werden, der sich seinerseits in Formulierungen wie beispielsweise die "Mittel des Theaters" (S. 29, Hv. im Orig.), "eine Wissenschaft vom Theater" (S. 21, Hv. im Orig.), "Geschichte des Theaterbaus" (S. 33, Hv. im Orig.) oder "Literarisierung des Theaters" (S. 38, Hv. im Orig.) ausdrückt. Es trifft zu, dass innerhalb des Faches keine Einigkeit über den Theaterbegriff herrscht (vgl. S. 102), aber eine historische Reflexion über den Untersuchungs-

gegenstand könnte Formulierungen, die 'das' Theater betreffen, eindämmen: "'Das' Theater: ein terminologisches Kuckucksei, welches die Wahrnehmung der Vielfalt sowie das Nachdenken über die verschiedenen Erscheinungsformen und Funktionen theatraler Interaktionen im Keim erstickt." [4]

Letztlich ist anzumerken, dass der Abschnitt über Theaterhistoriografie der Pluralität des Faches und den damit einhergehenden Forschungsmöglichkeiten nicht gerecht wird; sei es einerseits aufgrund einseitiger Reflexionen von Seiten der Autorin, sei es andererseits aufgrund der Ausklammerung einschlägiger Literatur zu diesem Forschungsgebiet – sodass man sich beispielsweise nicht wundern sollte, wenn Rudolf Münz' Konzept zur *Historiografie von Theatralitätsgefügen* [5] in dieser Betrachtung nicht auffindbar ist. [6]

An die theaterhistoriografische Betrachtung knüpft Fischer-Lichte ihre Gedanken zur Theoriebildung an. Dieses 'Experiment' soll eine wissenschaftstheoretische Herangehensweise an wissenschaftliches Arbeiten darstellen und damit eine Reflexion über Begriffe, Gültigkeit, Entwicklungen, Transformationen von Theorien beinhalten. Dabei entwickelt sie in der theoretischen Auseinandersetzung eine Aneinanderreihung von Begrifflichkeiten, die sich sowohl isoliert als auch in Verbindung miteinander nur schwer nachvollziehen lassen. Dies zeigt sich besonders beim Versuch, den Begriff 'Theorie' zu bestimmen. Die Ausführungen dazu sind weder verständlich – es scheinen einzelne Schritte im Argumentationsverlauf zu fehlen –, noch werden die Grundlagen des wissenschaftlichen Arbeitens eingehalten; Fischer-Lichtes Formulierungen erinnern stark an jene von Helmut F. Spinner. [7]

Mit den Ausführungen zur "Theoriebildung" wird der zweite Teil abgeschlossen. Im dritten Teil wird der Theaterbegriff hinsichtlich kultureller Verflechtungen, des Verhältnisses von Theater zu anderen Künsten und einer Auseinandersetzung mit 'cultural performances' thematisiert. Der von Fischer-Lichte angewandte Theaterbegriff erweist sich in diesen Kontextualisierungen als einigermaßen amorph.

Wird im Prolog unter dem Titel "Alles Theater?" noch gefordert, "sich Klarheit über die mögliche Reichweite des Theaterbegriffs zu verschaffen" (S. 4), so wird im "Epilog" das Potential der Theaterwissenschaft postuliert, sämtliche als Aufführung oder Schauspiel zu begreifenden Formen, Ereignisse und Geschehnisse untersuchen zu können. Theaterwissenschaft wäre somit zu einer "allgemeinen Kulturwissenschaft" (S. 248) befähigt, wovon Fischer-Lichte aber abrät, einerseits aus Mangel an Ressourcen, andererseits wegen der Gefahr, dadurch "auf keinem Feld mehr wirklich substanzielle Forschung [...] betreiben" (S. 248) zu können. Obwohl ausdrücklich 'Aufführungen' als Untersuchungsgegenstand des Faches dargelegt werden, wird mit der Entscheidung Fischer-Lichtes für einen breiten Theaterbegriff das potentielle Untersuchungsgebiet zugleich enorm erweitert. Diese Kombination hat zur Folge, dass die verwendeten Begrifflichkeiten in ihren Bezügen beständig changieren und zum Teil verschiedenste Deutungen offerieren. Dies könnte durchaus dabei helfen, eine kritische Hinterfragung des Faches und seiner Methoden vorzuzeigen. Fischer-Lichtes Ansinnen konzentriert sich jedoch vielmehr darauf, mögliche Wirkungsbereiche von Theaterwissenschaft auszuloten. Dieser Gestus, der sich nahe an einem Profilierungsdrang bewegt, findet seinen Ausgangspunkt in der Beobachtung, dass "in allen Kulturwissenschaften [...] Theaterbegrifflichkeit seit den 1970er Jahren als eine Art Schlüsselbegrifflichkeit zu fungieren" scheint (S. 11). Somit können andere Fächer von der Expertise der Theaterwissenschaft profitieren, besonders wenn es gilt, die "fundamentale Unterscheidung zwischen Inszenierung und Aufführung für jegliche Forschung zu kulturellen Aufführungen" (S. 234) als relevant zu vermitteln. Zwar werden mögliche Überschneidungsfelder benannt – wobei Fischer-Lichte besonders Ethnologie und Soziologie favorisiert –, Modelle für eine Zusammenarbeit bleiben aber aus, so wie auch Verweise auf bisherige Versuche fehlen.

Ein bereits angesprochenes Manko dieser Einführung besteht darin, dass andernorts als Bezugs- oder Diskussionspunkte herangezogene Literatur und

Forschungsergebnisse bei Fischer-Lichte unerwähnt bleiben, während für Publikationen aus dem Umkreis der FU Berlin – die teilweise noch gar nicht veröffentlicht sind – geworben wird. So wird auf eine breite, diskursive Basis verzichtet, die zur Reflexion über das Fach anregen würde, und eine starre Positionierung eingenommen, die vorgeblich eine scheinbar kohärente Darstellung der Disziplin als Gewinn für sich verbuchen kann. Besonders die Fixierung auf "Theaterwissenschaft als Aufführungswissenschaft" (S. 207) beeinträchtigt die Vermittlung der Pluralität und der möglichen Bandbreite an unterschiedlichen Themen, zu denen das Fach herausfordert. Die starre Position ist insofern verwunderlich, als sich die Forderung nach verstärkter Disziplinen übergreifender Forschung wie ein Mantra durch das Buch zieht, auch weil Theaterwissenschaft unbestritten als eine "Interdisziplin" (S. 203) betrieben werden kann. In diesem Sinne entlässt uns die Autorin mit dem Schlusssatz, dass "es in der Zukunft verstärkt der interdisziplinären Kooperation" (S. 248) bedürfe. Der offensichtliche Mangel an Bereitschaft zur Wahrnehmung der disziplinären Vielfalt von Theaterwissenschaft kann damit schwerlich verschleiert werden.

[1] Vgl. hierzu die [Rezension von Michael Csulich](#).

[2] Fischer-Lichte bezieht sich schon in früheren Werken u. a. der *Ästhetik des Performativen* (2004) auf dieses Zitat, wobei sie stets die für die zitierte Ausgabe falsche Seitenzahl angibt: Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Teil II. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1914, S. 118 [recte S. 504].

[3] Vgl. z. B. Erscheinungen der letzten beiden Jahre: Birgit Peter/Martina Payr (Hg.), "Wissenschaft nach der Mode"? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943. Wien [u. a.]: Lit 2008; *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert*, hg. v. Stefan Hulfeld/Birgit Peter, 55/1-2, 2009; Andreas Englhart, "Thea-

terwissenschaft", in: *Kulturwissenschaften und Nationalsozialismus*, hg. v. Jürgen Elvert/Jürgen Nielsen-Sikora. Stuttgart: Steiner 2008 (Historische Mitteilungen im Auftrage der Ranke-Gesellschaft 72), S. 863-898.

[4] Stefan Hulfeld, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich: Chronos 2000, S. 563.

[5] Vgl. hierzu die [Rezension von Ulf Birbaumer](#).

[6] In der Bibliografie wird zwar Rudolf Münz' Buch *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, hg. v. Gisbert Amm und mit einem

einführenden Beitrag von Gerda Baumbach. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 1998 angeführt, aber nur als Verweis auf den darin enthaltenen Aufsatz "Giullari nudi, Goliarden und 'Freiheiten'" (S. 104-140). Derjenige Abschnitt, der seine Theorie von Theatralitätsgefügen aufzeigt, nämlich "Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt 'Theatergeschichte'" (S. 66-81), wird überhaupt nicht erwähnt.

[7] Vgl. Helmut F. Spinner, "Theorie", in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Studienausgabe Band 5. Religion - Transzendental*, hg. v. Hermann Krings/Hans Michael Baumgartner/Christoph Wild, München: Kösel 1974, S. 1486-1491.

Autor/innen-Biografien

David Krych

Abgeschlossene Diplomstudien der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Philosophie an der Universität Wien (2006-2014). Promotion 2017 (Universität Wien) mit einer Arbeit zum Wiener Hetzamphitheater. Seit 2017 post-doc beim FWF-Forschungsprojekt zur Kommentierung von Friedrich Nietzsches "Die Fröhliche Wissenschaft".

Klaus Illmayer

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. Mitarbeit an der Ausstellung "'Wissenschaft nach der Mode'? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943" (2007/08). Diplomarbeit zum Thema *Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich* (2009). Derzeit Arbeit an einer Dissertation mit dem Arbeitstitel *TheaterMedienWissenschaft. Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft*.