

Kevin Drews

**Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Haß, Judith Schäfer (Hg.): Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit**  
2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7650>

Veröffentlichungsversion / published version  
Rezension / review

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Drews, Kevin: Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Haß, Judith Schäfer (Hg.): Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7650>.

**Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

**Terms of use:**

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

## Szenische Medien

### Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Haß, Judith Schäfer (Hg.): Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit

Bielefeld: transcript 2016 (Theater, Bd.90), 664 S.,  
ISBN 9783837636031, EUR 39,99

Der Sammelband *Episteme des Theaters*, der aus dem 12. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaften in Bochum 2014 hervorgegangen ist, lässt sich laut Nikolaus Müller-Schöll als Dokument und Ausdruck einer disziplinären Krisensituation beschreiben (vgl. S.139). Theaterwissenschaftliches Krisenmanagement als produktive Herausforderung und Befragung der eigenen Selbstverständnisse zeigt der Sammelband in 46 sehr unterschiedlichen Beiträgen, stellt das Fach aber keineswegs vor unüberwindbare Aporien, sondern ist dem Versuch fachlicher Standortbestimmung immer schon eingeschrieben: „Die Frage danach, was ‚Theater‘ in der Theaterwissenschaft eigentlich ist, begleitet die Diskurse unserer Disziplin als kontinuierliche Praxis der Selbstvergewisserung (spätestens) seit der Institutionalisierungsphase des Faches in den 1920er Jahren“ (S.45). Jörn Etzold weitet diesen Befund von Nora Probst sogar auf das Theater selbst aus, wenn er konstatiert, dass die „Blütezeiten des Theaters [...] Zeiten epistemologischer Krise[n]“ (S.219) waren. Etzolds Forderung nach einem „Modell geschichteter Krisenzeiten“ (S.230) resultiert aus der Annahme, dass theaterwissenschaft-

liche Historiografien dem Theater als Ort der Erschütterungen des Denkens eines raumzeitlichen Kontinuums nur dann angemessen begegnen können, wenn sie ihre eigenen Beschreibungs- und Ordnungskategorien neu formulieren. Der Sammelband lässt sich daher auch als ein Kompendium unterschiedlicher methodischer und begrifflicher Anstrengungen zusammenfassen, um die diskontinuierliche Zeit des Theaters mit ihren wissenschaftlichen Diskursivierungen zwar nicht zu synchronisieren, aber die differierenden Zeitlichkeiten selbst dokumentierbar zu machen. So konstatiert Marita Tatari in ihrem Beitrag etwa, dass das Selbstverständnis neuerer theaterwissenschaftlicher Beschreibungsformen letztlich immer noch durch das „Schema von Überwindung und Fortschritt – das wiederum selbst aus dem Subjektdenken des 18./19. Jahrhunderts stammt – als bestimmendes Schema für die Auslegung der geschichtlichen Bewegung der Theaterformen“ (S.102) bestimmt ist. Der Gestus der Überwindung verweise das Fach immer noch *ex negativo* auf die scheinbar überwundenen „Auswirkungen der teleologischen Theatergeschichtsschreibung“ (S.260), so Merle Nümann. Diesem

fortwährenden Bezugssystem begegnen einige Beiträge mit unterschiedlichen Strategien: Gerda Baumbach fordert eine „radikale Historisierung“ (S.295), die auch viele mittlerweile selbstverständliche Grundannahmen des Faches betreffen; Romain Jobez sieht die Notwendigkeit einer Revision der Episteme der Performativität (S.248). Die Stärke des Sammelbandes liegt somit vor allem in den mannigfaltigen Bemühungen, die allzu selbstverständlichen Ordnungen der theaterwissenschaftlichen Dinge produktiv herauszufordern.

Dass Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974) dabei den übergeordneten Referenzpunkt vieler Beiträge darstellt, ist vor dem Hintergrund des Bemühens um eine kritische Vermessung der Analysewerkzeuge und Ordnungsfiguren nicht verwunderlich, geht es doch vor allem auch um das Hinterfragen von Normierungsstrategien und Ausschlussmechanismen der eigenen Disziplin. Die kritische Bestandsaufnahme des fachlichen Selbstverständnisses drückt sich in der Frage nach diskursiven Grenzen, blinden Flecken und Marginalisierungsprozessen aus. So untersucht André Eiermann etwa, wie mit der Absage an den Begriff der Illusion und der damit verbundenen „strategischen Zielsetzung der Etablierung einer eigenständigen Disziplin“ (S.158) zugleich Verengungen entstehen, die eine produktive Aneignung etwa des Illusionsbegriffs kaum gestatten. Zum Ende hin werden anhand von Fallbeispielen weitere Formen dieser „Disziplinierung der Disziplin“ (S.619ff.) und der Aushandlung der epistemologischen Grundlagen aufgezeigt.

Anhand dieser konkreten Beispiele lässt sich erkennen, wie die Frage nach dem epistemologischen Status des Faches immer erneut mit der Aushandlung der Objekte einhergeht. Dabei äußert sich die Diskrepanz zwischen theaterwissenschaftlichen Theoriefiguren und der Kritik an ihren unzureichenden Diskursivierungsmöglichkeiten vor allem in der Suche nach anderen methodischen Zugriffen. So scheint etwa die Gefahr zu bestehen, dass sich diese fachinterne Ausrichtung auf monumentale Singularitäten zu einer „Ideologie des Flüchtigen“ (S.342) zementiert, durch die sich ein transitorischer ‚Overflow‘ einstellt, in dem sich dann die Gegenstände des eigenen Faches verflüchtigen. Diesem Unbehagen an einer rein auf dem flüchtigen Ereignischarakter des Theaters basierenden Beschreibung stellen einige Beiträge etwa Versuche entgegen, grundlegende Analyseobjekte wie den Schauspieler oder den Zuschauer nochmals neu in den Blick zu nehmen. Dabei ist eine Tendenz zu erkennen, die disziplinbegründende radikale Trennung von Werk und Aufführung zugunsten differenzierter Perspektiven zu revidieren.

Abschließend lässt sich noch feststellen, dass der begrenzte Raum, der den einzelnen Beiträgen in diesem umfangreichen Band zugestanden wurde, bisweilen dafür sorgt, dass interessante Argumentationsverläufe und Thesenentwicklungen auf stichwortartige Annotierungen reduziert bleiben mussten. Dies ist sicherlich zuvörderst dem Format der Jahrestagung geschuldet. Dieser umfangreiche Querschnitt ist letztlich aber eher als Stärke des Bandes zu betonen: Der Sammelband vermag

es so gerade, einen Überblick über die vielfältigen Frage- und Blickrichtungen des Faches zu dokumentieren. Besonders hervorzuheben sind die zehn Sammelbeiträge, die in je zwei- bis dreiseitigen Kurzstatements unterschiedliche aktuelle Forschungspositionen skizzieren. Hier zeigt sich, wie die Krise für das Fach produktiv wird: nicht in der Dokumentation abgeschlossener Projekte, sondern in der Offenheit der Fragerichtungen.

Dass die Theaterwissenschaft „zu allererst die mit ihrem Namen gesetzten

Voraussetzungen – das Theater wie die Wissenschaft – radikal in Frage stellen“ (S.150) muss, hat Müller-Schöll in seinem Beitrag hervorgehoben und bleibt auch als Aufgabe für zukünftige produktive Aneignungsformen der Krise des Faches bedenkenswert. Dann wird man sich immer erneut der Aufgabe stellen müssen, für das Denken der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in diesem Namen neue Einsatzpunkte zu finden.

*Kevin Drews (Hamburg)*