



universität  
wien

# DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„TheaterMedienWissenschaft.  
Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft“

verfasst von / submitted by

Mag. Klaus Illmayer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on the student  
record sheet:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /  
field of study as it appears on the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Modelle der Fachentwicklung.....	6
2.1. Korpus der Untersuchung.....	10
2.2. Auswertung des Korpus.....	18
2.3. Abstraktion von Modellen.....	22
Exkurs: Corssens Matrix.....	27
3. Selbständigkeit.....	30
3.1. Vorbereitungsphase 1900-1919.....	31
3.2. 1900 als symbolischer Startpunkt.....	38
3.3. Abgrenzung zur Literaturwissenschaft.....	43
Exkurs Drama – Aufführung.....	48
3.4. Verortung der frühen Theaterwissenschaft.....	53
3.5. Zusammenfassung.....	59
4. Medienkonkurrenz.....	64
4.1. Stabilisierungsphase 1920-1932.....	70
Exkurs: Medien als Mittel zur Dokumentation.....	77
4.2. Zusammenfassung.....	80
5. Medienhierarchie.....	88
5.1. Expansionsphase 1933-1945.....	93
Exkurs: Wandel des Berufsbildes.....	98
5.2. Zusammenfassung.....	102
6. Interdisziplinarität.....	105
6.1. Rekonsolidierungsphase 1945-1955.....	113
Exkurs: Publikumsforschung.....	117
6.2. Zusammenfassung.....	119
7. Medienwissenschaft.....	122
Exkurs: Mediengebrauch im zeitgenössischen Theater.....	125
7.1. Ausweitung auf Film und Medien 1970-1979.....	131
7.2. Zusammenfassung und weitere Fachentwicklung.....	135

8. TheaterMedienWissenschaft digital.....	140
8.1. Theaterwissenschaft und Digital Humanities – ein Dialog.....	143
8.2. Digitale Theaterwissenschaft.....	147
8.3. Skizze einer digitalen Forschungsplattform für fachhistorische Forschung.....	151
9. Resümee.....	156
10. Anhang.....	158
10.1. Literaturverzeichnis.....	158
10.2. Abbildungsverzeichnis.....	168
10.3. Zusammenfassung.....	169
10.4. Summary.....	170

# 1. Einleitung

Unter der Bezeichnung "Digital Humanities" werden seit etwa Mitte der 2000er Jahre computergestützte Verfahren versammelt, die auf die Geistes- und Kulturwissenschaften zugeschnitten sind.<sup>1</sup> In der Praxis äußert sich dies meist in der Anwendung von technischen Mitteln, wie der Digitalisierung von analogen Materialien, dem Aufbau von Datensammlungen, dem Einsatz von Tools zum Auswerten von Daten oder auch Vereinbarungen auf Richtlinien für die Strukturierung von Daten, um deren weitere Verwendbarkeit zu sichern.<sup>2</sup> Mit den Digital Humanities werden aber auch die Fächer der Geistes- und Kulturwissenschaften herausgefordert, denn die Digitalisierung umfasst "sowohl die Seite der Methodik als auch die des wissenschaftlichen Gegenstandes"<sup>3</sup>. Für manche Bereiche hat dieser "digital turn" sogar weitreichende epistemologische Auswirkungen: "The impact of computer technologies on thinking and representation is manifest in the very specific contexts in which scholarly and artistic practices take place"<sup>4</sup>.

Mit dieser Arbeit möchte ich einen Ansatz vorstellen, der innovative Methoden aus den Digital Humanities für eine fachliche Befragung von Theater-, Film- und Medienwissenschaft anwendet. Ich setze mich in der Folge mit der Fachgeschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft<sup>5</sup> auseinander, wobei mein Fokus auf die Integration von Medien in die Theaterwissenschaft in der Zeit von 1900 bis 1979 liegt. Mein Interesse gilt dabei zunächst einer breit gefächerten Institutionengeschichte, da damit aufschlussreiche Beobachtungen über die Etablierung und Einordnung neuer Wissensfelder und damit produzierten Wissens zu gewinnen sind. Auf dieser Grundlage aufbauend, wird das Wechselverhältnis zwischen den Untersuchungsgegenständen Theater und Medien, den Gemeinsamkeiten und Unterschieden sowie den aufgeworfenen Debatten im akademischen Diskurs der Theater-, Film- und Medienwissenschaft beleuchtet. Es gilt auszumachende Transformationsprozesse strukturell zu untersuchen, wobei Auswirkungen auf die involvierten Institutionen und auf die Wahrnehmung der Untersuchungsgegenstände im Zentrum der Analyse stehen.

---

1 Der Begriff "Humanities" lässt sich zwar nicht ohne weiteres auf "Geistes- und Kulturwissenschaften" umsetzen, da er im angelsächsischen Wissenschaftsverständnis darüber hinaus weist und – je nach Definition – auch Sozialwissenschaften anspricht, diese Definition hat sich aber inzwischen im deutschsprachigen Raum eingebürgert (wenngleich nicht unumstritten). Die Gleichsetzung von Digital Humanities mit digitalen Geistes- und Kulturwissenschaften wird in dieser Arbeit der Einfachheit halber übernommen, zu dem Begriff "Digitale Geisteswissenschaften" vgl. Cologne Center for eHumanities (2011). Hinzuweisen ist darauf, dass Digital Humanities ein "umbrella term" ist, der viele Entwicklungen zusammenfasst, die zum Teil bereits Jahrzehnte zuvor initiiert wurden, es sich dabei also nicht um eine Neuschöpfung handelt, zur Geschichte der Digital Humanities vgl. Schreibman/Siemens/Unsworth (2004).

2 Vgl. Warwick/Terras/Nyhan (2012).

3 Klawitter/Lobin/Schmidt (2012), S. 11.

4 Bartscherere/Coover (2011b), S. 8.

5 Dies umfasst die theaterwissenschaftlichen Institute an den Universitäten in Deutschland, Österreich und der Schweiz.

Eine reflektierende Auseinandersetzung mit der Fachgeschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft fand über einen langen Zeitraum nicht oder nur marginalisiert statt.<sup>6</sup> Dies hängt auch damit zusammen, dass die Gründungsgeneration dies unterband.<sup>7</sup> Ab den 1920er Jahren entstanden die ersten theaterwissenschaftlichen Institute, die Eigenständigkeit des Faches wurde schließlich im Nationalsozialismus erreicht.<sup>8</sup> Der Großteil der Fachvertreter\_innen vertrat aktiv die nationalsozialistische Ideologie<sup>9</sup>, was auch mit Veränderungen der Ausrichtung des Faches einher ging, so wurde – wie noch gezeigt wird – Film als Untersuchungsgebiet aufgenommen. Hingegen war nach 1945 nur ein Bruchteil der theaterwissenschaftlichen Akteur\_innen von der Entnazifizierung betroffen<sup>10</sup> und bestimmte das Fach zum Teil noch bis in die 1980er Jahre. In diesem Jahrzehnt wurden vermehrt Forschungen zur Fachgeschichte veröffentlicht, von denen einige wenige auch den Anteil der Theaterwissenschaft am Nationalsozialismus aufzeigten.<sup>11</sup>

Aus dieser Zeit stammt auch der bis heute noch bedeutsame Sammelband des Theaterwissenschaftlers Helmar Klier<sup>12</sup>, der darin einen Überblick zur *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* gibt.<sup>13</sup> Es ist dies zum einen eine Sammlung von Beiträgen zum Selbstverständnis des Faches – wie es im Untertitel heißt – aus dem Zeitraum von 1906 bis 1974, zum anderen ergänzt Klier diese Texte mit einer von ihm erstellten chronologischen Übersicht der Fachgeschichte von 1900 bis 1979. Diese bis heute umfangreichste Skizze der deutschsprachigen Theaterwissenschaft darf durchaus als hervorragender Beitrag zur Fachgeschichte gewertet werden, zog aber das Problem nach sich, dass keine in ähnlichen Maßstäben vergleichbare Untersuchung folgte, die nicht nur Texte zum Selbstverständnis sondern auch in Folge methodische und theoretische Fragestellungen erörtert hätte. Zwar gibt es vereinzelt Arbeiten, die sich besonders mit Max Herrmann und der Berliner Theaterwissenschaft auseinandersetzen<sup>14</sup> oder auch die Rolle Heinz Kindermanns und des Wiener "Zentralinstituts" erörterten<sup>15</sup>, aber bis heute fehlt es an einer systematischen Gesamtübersicht. Insofern muss die Forschungslage zur Fachgeschichte als durchaus prekär angesehen werden, auch wenn im letzten Jahrzehnt einige wichtige Beiträge diesen Zustand verbessern konnten.<sup>16</sup> Dies hat einerseits den "Vorteil", eine vergleichsweise übersichtliche Liste von wissenschaftlicher Literatur

---

6 Vgl. Mierendorff/Wicclair (1989).

7 Vgl. Roessler (2008).

8 Vgl. Peter (2009).

9 Vgl. Wulf (1966).

10 Vgl. Zangl (2008).

11 Vgl. Meier/Roessler/Scheit (1981), veröffentlicht im Eigenverlag.

12 Helmar Klier (geb. 1943, <http://d-nb.info/gnd/121223329> [14.06.2017]).

13 Vgl. Klier (1981a.)

14 Vgl. Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (1992), darin die Beiträge von Stefan Corssen und Mechthild Kirsch; Corssen (1998).

15 Vgl. Nieß (2007); Peter/Payr (2008); Peter (2009).

16 Bspw. Hulfeld/Peter 2009.

zur Fachgeschichte der Theaterwissenschaft auszuwerten, andererseits ergeben sich daraus eine Vielzahl von Forschungsdesideraten. Eine dieser Lücken soll mit dieser Arbeit ein Stück weit geschlossen werden, indem die fachhistorische Auseinandersetzung zum Umgang mit Medien in der Theaterwissenschaft problematisiert wird.<sup>17</sup>

Das Material für meine Untersuchung sind die Beiträge im Sammelband von Helmar Klier. Mit Methoden der Digital Humanities werde ich seine Chronologie aus, um am Verlauf der institutionellen Entwicklung des Faches die Einschreibung von Mediendiskursen aufzuzeigen. Die Texte in seinem Sammelband dienen ergänzend dazu zur Bestimmung der verschiedenen Modi des Verhältnisses zwischen Theaterwissenschaft und Medien. Durch die Auswertung des Korpus Klier definiert sich auch mein Untersuchungszeitraum von 1900 bis 1979. Ich identifiziere und beschreibe fünf Modelle von Mediendiskursen in der Theaterwissenschaft, beginnend mit den Debatten zur Selbständigkeit der Theaterwissenschaft zwischen 1900 und 1919. Die Untersuchung endet mit den 1970er Jahren und dem Aufkommen der Medienwissenschaft. Dies erklärt auch den Titel meiner Arbeit *TheaterMedienWissenschaft*, da mich nicht die separaten Entwicklungen der beiden Fachbereiche interessieren, sondern die verschiedenen Formen der Ein- und Ausgrenzung von Medien(wissenschaft), die im Laufe der Fachgeschichte in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft entwickelt wurden.

Die fünf entwickelten Modelle bieten eine Grundlage, um im abschließenden Kapitel 8 über die Verbindung zwischen Theaterwissenschaft und digitalen Medien zu reflektieren und für eine stärkere Zusammenarbeit mit den Digital Humanities zu plädieren. Um dafür einen Anstoß zu geben, skizziere ich die Struktur für eine digitale Forschungsplattform, in der fachhistorische Daten zusammengeführt und weiterbearbeitet werden können. Mit den Ergebnissen dieser Arbeit steht dafür auch eine erste Datensammlung zur Verfügung.

---

17 Die Theaterwissenschaftlerin Corinna Kirschstein hat bereits das Verhältnis zwischen Theater und Film in der frühen Theaterwissenschaft dargestellt, vgl. Kirschstein (2007). Einen anderen Zugang hat der Literatur- und Theaterwissenschaftler Hans-Christian von Herrmann gewählt, der darlegt, wie in der Theaterpraxis um 1900 technische Neuerungen wie die Kinematographie aufgenommen wurden und in Folge einen veränderten Theaterbegriff bewirkten, auf den die frühe Theaterwissenschaft reagierte, vgl. Herrmann (2005).

## 2. Modelle der Fachentwicklung

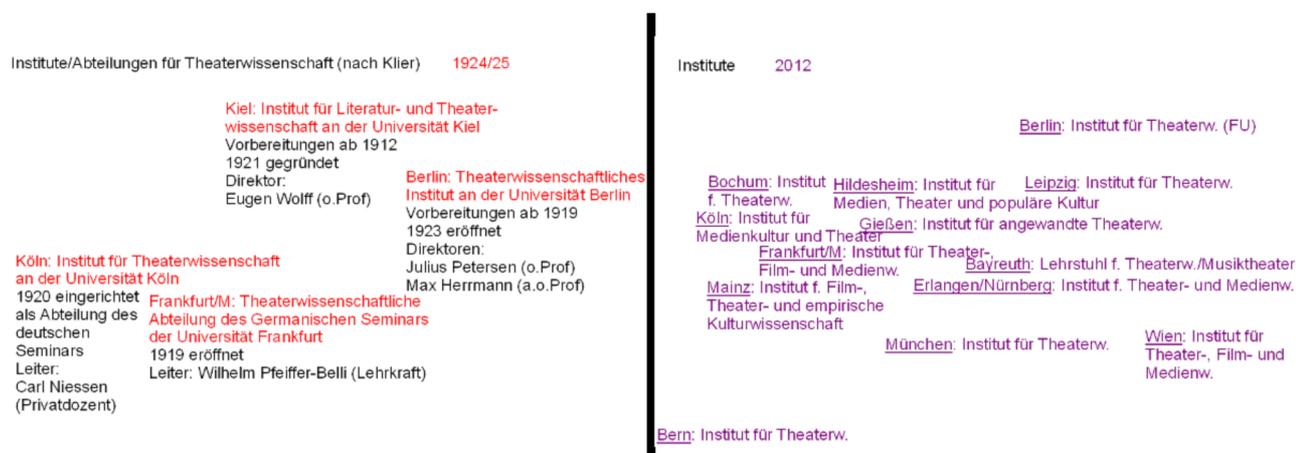


Abbildung 1: Vergleich der Benennung der theaterwissenschaftlichen Institute 1924/25, Klier (1981c), S. 330f. mit jenen 2012 (Eigenerhebung)

Diese von mir zusammengestellte Abbildung gibt einen ersten Überblick über die Entwicklung der theaterwissenschaftlichen Institute an Universitäten im deutschsprachigen Raum. Dabei wird bereits an den Veränderungen der Institutsbezeichnungen ersichtlich, wie sich im Zeitraum zwischen 1924/25 und 2012 der Begriff Medien nachhaltig in das Fach Theaterwissenschaft eingeschrieben hat. Ist in der Gründungsphase der Theaterwissenschaft in den 1920er Jahren noch deutlich die Anbindung an die Literaturwissenschaft auszumachen, so findet sich darauf 2012 kein Hinweis mehr.<sup>18</sup> Es stellt sich stattdessen die Frage, ob die Institutsbenennung eine Referenz zu Medien aufweist oder nicht.<sup>19</sup>

Zwar beschränkt sich diese Arbeit auf den Zeitraum von 1900 bis zu Beginn der 1980er Jahre, die aktuelle Situation ist aber wichtiger Bezugspunkt für die Betrachtung der Fachgeschichte. Denn es ist die erklärte Absicht, die Gründungsgeschichte der Theaterwissenschaft im Wissen über die Weiterentwicklung zu einer Theater- und Medienwissenschaft zu thematisieren. Schließlich zeigt sich der Wechsel vom Referenzrahmen Literaturwissenschaft zu jenem der Medienwissenschaft erst über einen vergleichsweise langen Zeitraum. Die Gegenüberstellung der Veränderungen der Institutsbezeichnungen ist dabei eine komprimierte Zusammenfassung dieser Entwicklung. In den nächsten Kapiteln wird dieser Wechsel auf Grundlage zeitlich kürzerer Etappen aufgezeigt. Dabei werden unterschiedliche Beweggründe für diese Veränderung in der Ausrichtung des Faches thema-

18 Wird hingegen die jeweilige Fakultätszugehörigkeit einbezogen, kann die historische Anbindungen zur Literaturwissenschaft noch ausgemacht werden, z. B. in Wien die Zuordnung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in die Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät.

19 Werden Studienpläne und angebotene Lehrveranstaltungen mitberücksichtigt, kann ein Bezug zu Medien bei allen Instituten aufgezeigt werden.

tisiert. Die Auswahl der Zeitabschnitte für diese Untersuchung ergibt sich aus expliziten Überblickslisten in der fachhistorischen Darstellung bei Helmar Klier<sup>20</sup> und einer Einteilung nach zeit-historisch gebräuchlichen Kategorien (Erster Weltkrieg, Zwischenkriegszeit, Nationalsozialismus, ab 1945<sup>21</sup>). Wobei die Überblickslisten bei Klier – die auf historische Quellen rekurrieren – die temporale Einteilung maßgeblich strukturieren. Die Auswahl der bevorzugten Untersuchungszeiträume und damit verbundene Probleme werden im anschließenden Teilkapitel erörtert.

Die Aufgabenstellung für dieses Kapitel liegt in der Bestimmung von Modellen, die das Fach zu unterschiedlichen Zeiten beschreiben. Unter "Modell" verstehe ich dabei eine vereinfachte Darstellung einer Fachdefinition zu einem bestimmten Zeitpunkt, die aus Äußerungen von Fachvertreter\_innen abstrahiert wird<sup>22</sup>. Damit verbunden sind verschiedene Kriterien, die ein Modell als eigenständig ausmachen und von anderen Modellen unterscheiden lässt. Bei der Auswahl der heranzuziehenden Kriterien werden solche bevorzugt, die in Beziehung zu den Debatten über Medien in der Theaterwissenschaft stehen. Durch einen Vergleich der untersuchten Modelle und einer Analyse ihrer zeitlich-historischen Entwicklung und Bedeutung, lassen sich in Folge Beweggründe für die steigende Bezugnahme auf Medien in den Fachdefinitionen ausfindig machen. Ein Beispiel: Wenn in der frühen Theaterwissenschaft die Bindung zur Literaturwissenschaft stärker war, so lässt sich dies an bestimmten "Konzepten" aufzeigen, z.B. der zugeschriebenen Bedeutung von Dramentheorie in einem Grundlagentext oder dem Vorhandensein von Dramentheorie in den Studienplänen. Hingegen nimmt in einem Modell von Theaterwissenschaft mit einer starken Bindung zur Medienwissenschaft die Dramentheorie eine geringere Rolle ein bzw. sie tritt mit Medientheorie in Konkurrenz. Neben dem Kriterium, ob und in welchem Ausmaß eine Dramentheorie und/oder eine Medientheorie vorhanden ist, tritt zusätzlich das Kriterium, wie diese in Beziehung gesetzt werden. Die vorgestellten Modelle in dieser Arbeit sollen über solche Relationen Auskunft geben. Zugleich ermöglichen sie dadurch eine methodische Untersuchung von Veränderungen in den Fachdefinitionen. Für die Identifizierung und Bestimmung solcher Kriterien und der daraus abstrahierten Modelle, sind Grundlagentexte über das Fach Theaterwissenschaft – wie jene von Klier gesammelten<sup>23</sup> – von

---

20 So wurde auch die in obiger Abbildung erstellte Übersichtskarte zu 1924/25 aus einer solchen Überblicksliste abgeleitet.

21 Hier wären andere Zugänge möglich und die "gebräuchlichen" Einteilungen sind durchaus problematisch. Da aber in den Exkursen ein übergreifender, thematisch orientierter Ansatz angewandt wird, belässt es der ansonsten chronologische Aufbau dieser Arbeit bei solchen Schemata der deutschsprachigen Zeitgeschichte.

22 Primär sind das Texte, die Stellung zu methodischen und inhaltlichen Ausrichtungen des Faches beziehen. Dies kann zunächst nur ein unvollständiges Modell zur Folge haben, weswegen mit dieser Arbeit ein Verfahren vorgestellt werden soll, eine erste Einordnung im Sinne des Modellcharakters vorzunehmen. Durch zukünftiges Hinzufügen von Materialien könnten diese Modelle verfeinert werden. Idealerweise sollte dies mittels einer Webplattform erfolgen, siehe dazu Kapitel 3.

23 Dies umfasst sämtliche Beiträge, da Klier die Textauswahl "als eine Dokumentation des Selbstverständnisses der Theaterwissenschaft" angelegt hat, Klier (1981b), S. 6.

zentraler Bedeutung. Für meine Arbeit sind die Texte bei Klier die hauptsächliche Quelle. Dies bedeutet zwar eine starke Einschränkung, andererseits ermöglicht dieser überschaubare Korpus in einem ersten Schritt Modellentwürfe zu destillieren und in einem zweiten Schritt diese zur Diskussion zu stellen. Die notwendige Erweiterung wiederum ist Aufgabe eines Folgeprojekts.<sup>24</sup> Da die Modelle somit Abstraktionen von Grundlagentexten sind, lassen sie Rückschlüsse auf bestimmte Vorstellungen über das Fach zu. Damit liegen Indikatoren bereit, die Veränderungen in Methodik und Theorie des Faches über längere Zeiträume hinweg erlauben. Ein solcher Indikator wäre die Einführung eines neuen Begriffs oder Konzepts in den Fachdebatten. Dies kann zugleich ein Kriterium für eine neue Modellbestimmung sein. Die meisten Grundlagentexte bei Klier bauen aufeinander auf, da sie sich direkt oder indirekt auf frühere Texte beziehen.<sup>25</sup> Für die Bestimmung der Modelle wird aus diesem Grund ein chronologischer Ansatz gewählt, der zudem deutlich macht, wie sich Medienwissenschaft und Theaterwissenschaft einander annäherten. Bedingt durch unterschiedliche Definitionen darüber, was ein Modell auszeichnet, ist es nötig, diesem Begriff eine eindeutige Bestimmung im Rahmen dieser Arbeit zukommen zu lassen. Im Teilkapitel 2.3 wird darauf näher eingegangen, wobei als Ausgangspunkt ein ähnlicher Ansatz des Theaterwissenschaftlers Stefan Corsen<sup>26</sup> herangezogen wird, dessen "Matrix" in einem Exkurs in dieser Arbeit beschrieben wird.

Die Auswahl und Bestimmung von Modellen, die die Fachentwicklung beschreiben, ist das maßgebliche Forschungsinteresse meiner Arbeit und beruht auf zwei Determinanten: So werden Überlegungen zur Gestaltung der Modelle und den dafür herangezogenen Kriterien bereits mit Bezug auf das Kapitel 8 vorgenommen, in dem auf Herausforderungen durch die Digital Humanities für die Theaterwissenschaft eingegangen wird. Um Spezifika einer digitalen Theaterwissenschaft herauszuarbeiten, gilt es die besonderen Eigenheiten des Faches ausfindig zu machen und ihre Anwendbarkeit im Digitalen zu überprüfen. Insofern ist die Identifizierung von Modellen eng verwoben mit einer potentiellen Abbildung im Digitalen. Dies hat zur Folge, dass komplexe Kriterien zwar erwähnt aber nicht in der Modellerstellung berücksichtigt werden können. Zugleich soll im Kapitel 8 eine Möglichkeit zur Weiterbearbeitung und Komplexitätssteigerung der entwickelten Modelle mit Hilfe einer digitalen Plattform vorgestellt werden. Die zweite Determinante ist die Suche nach expliziten Verweisen auf mediale Konstellationen im Untersuchungsfeld der Theaterwissenschaft. Weniger interessiert hierbei die Frage nach einer "Reinform" von Theater<sup>27</sup> – wobei ein solches Konzept im damit intendierten Abgrenzungsdiskurs durchaus von Interesse ist – als jene Überlegungen und Be-

---

24 Im Kapitel 8 wird ein solches Folgeprojekt skizziert.

25 Die chronologische Abfolge begründet Klier u.a. "wegen der anzunehmenden, chronologisch bedingten, gegenseitigen Bezogenheit der verschiedenen Stellungnahmen", Klier (1981b), S. 8.

26 Theaterwissenschaftler, vgl. <http://d-nb.info/gnd/113316917> [09.06.2017].

27 Pfahl (2010), S. 122, die Christopher Balme zitiert in Lecker (2001), S. 406f.

stimmungen, die einen intermedialen Charakter von Kunst und Kultur betonen.<sup>28</sup> An ihnen lässt sich eine Entwicklungsgeschichte der TheaterMedienWissenschaft beschreiben. Diese beiden Determinanten bestimmen nicht nur die Methodik zum Auffinden von Modellen, sondern auch die Auswertung des herangezogenen Korpus an Texten aus dem Sammelband von Klier. Mit Analysemethoden aus den Digital Humanities<sup>29</sup> werden Kennzahlen und Parameter ausfindig gemacht, über Zeitspannen hinweg verglichen und daraus die einzelnen Modelle abgeleitet, die in je eigenen Kapiteln diskutiert werden. Eine Erläuterung dieser Methodik und eine kurze Einleitung in die Digital Humanities und ihre Bedeutung für die in Folge angewandten Analyseverfahren findet sich im Teilkapitel 2.2.

Auf Basis der in den folgenden drei Teilkapiteln vorgestellten Methodik, können Umriss ausgewählter Modelle herausgearbeitet werden. Wie bereits erwähnt, wird dabei eine chronologische Vorgehensweise gewählt. Im folgenden sind es fünf Zeitepochen, in denen insgesamt fünf Modelle herausgearbeitet und in weiterer Folge verglichen werden:

<b>Untersuchte Zeitepoche</b>	<b>Herausgearbeitetes Modell</b>
1900 – 1919	Modell Selbständigkeit
1920 – 1932	Modell Medienkonkurrenz
1933 – 1945	Modell Medienhierarchie
1945 – 1969	Modell Interdisziplinarität
1970 – 1979	Modell Medienwissenschaft

Die einzelnen Untersuchungsepochen werden auf Basis der Klier-Chronologie dargestellt und unter Zuhilfenahme von Grundlagentexten aus dessen Sammelband analysiert. Dabei werden die erwähnten relevanten Modelle identifiziert und vorgestellt. Diese sind "Idealmodelle", wie es auch die von mir ausgewählten Benennungen implizieren.

Entlang der Beschreibung der Modelle wird eine historisch fundierte Basis zur Entwicklung der Theaterwissenschaft von 1900 bis 1979 vorgestellt. Diese Grundlage ermöglicht es, in weiterführenden Exkursen – jeweils einer pro Modell – methodische und theoretische Fragen zu diskutieren, die in der Fachgeschichte aufgeworfen wurden und einen Beitrag zur Öffnung des Faches hin zu einer Theater- und Medienwissenschaft lieferten. Insofern sind es zwei zentrale Forschungsinteressen, die im Zentrum der historischen Auseinandersetzung in dieser Arbeit stehen:

28 Pfahl (2010) fasst prägnant viele Modi für die seit den 1990er Jahren schwelende Debatte von 'Theater' als Medium zusammen, wobei Intermedialität eine wichtige Bedeutung einnimmt. Vgl. auch die Beiträge in Paech/Schröter (2008).

29 Ein weiterführende Definition der Digital Humanities und eine Einschätzung ihrer Bedeutung für die Theaterwissenschaft wird im Kapitel 8.1 vorgenommen.

- (1) Wie kommt es dazu, dass Medien in den Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft aufgenommen und diskutiert werden?
- (2) Auf welche Theaterbegriffe wird dabei zurückgegriffen und welche Konstellationen begünstigten eine solche Entwicklung?

Beide Fragen kulminieren in der Bestimmung der unterschiedlichen Modelle. Denn erst damit lassen sich Vergleiche ziehen, Alternativen aufzeigen, kritische Einwände beurteilen und die Transformation zu einer Theater- und Medienwissenschaft, wie sie sich derzeit darstellt, nachvollziehbar zu machen. Die Analyse in den folgenden Kapiteln wird sich also primär darauf beschränken, das Verhältnis Theaterwissenschaft zu Medien(diskursen) historisch nachzuspüren und methodisch begreifbar zu machen. Die Entscheidungen, welche Texte und Diskurse von Interesse sind, ist von diesem Erkenntnisinteresse geprägt, womit der Sammelband von Klier in den Mittelpunkt rückt.

## 2.1. Korpus der Untersuchung

Der Sammelband von Helmar Klier enthält eine Chronologie, die – von ihm verfasst – einen Überblick über die Entwicklung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft gibt. Sein Beitrag "Theaterwissenschaft und Universität. Zur Geschichte des Fachs im deutschsprachigen Raum"<sup>30</sup> benennt im Titel zwei bereits in der Einleitung diskutierte Einschränkungen: Der Bezug nur auf die deutschsprachige Theaterwissenschaft und der maßgebliche Fokus auf die Ausprägung von Theaterwissenschaft an den Universitäten und nicht an Hochschulen oder Ausbildungsstätten für Theaterberufe. Die in der Chronologie enthaltenen Daten stützen sich zum Großteil auf historisch relevante Ereignisse für die Fachentwicklung, ohne auf inhaltliche oder methodische Debatten einzugehen. Hinsichtlich der Herkunft der von Klier gesammelten und ausgewählten Aktivitäten bzw. Informationen gibt er sich bedeckt:

"Die Angaben stützten sich auf einen Großteil der in der Bibliographie aufgenommenen Literatur sowie auf eine Vielzahl von Auskünften und Mitteilungen durch Personen und Institutionen [...]"<sup>31</sup>

Auch ansonsten ist die Chronologie nicht frei von Widersprüchen und offensichtlichen Lücken. Trotz alledem ist Klier der Erste, der eine in Grundzügen von wissenschaftshistorischem Interesse geleitete Übersicht zur Fachentwicklung vorlegt.<sup>32</sup> Insbesondere bedient er sich eines vergleichen-

---

30 Klier (1981c).

31 Klier (1981b), S. 12f.

32 Tatsächlich ist Kliers Übersicht die bis heute einzige umfangreichere, standortübergreifende und chronologisch sortierte Darstellung der Entwicklung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft von 1900 bis 1979.

den Ansatzes, der sich deutlich unterscheidet von damaligen auf einzelne Institute oder Personen bezogene Darstellungen.<sup>33</sup> Damit gelingt es ihm, einen mehr oder weniger konzisen Blick auf die Geschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu werfen. Zugleich bietet fast jedes der von ihm angeführten Ereignisse reichlich Stoff für vertiefende Folgearbeiten. Interessanterweise ist dies nur sporadisch geschehen, zugleich fehlt bis heute eine aktualisierte und rundum erneuerte Chronologie in einem ähnlichen Übersichtsformat, wie es Klier vorgelegt hat. Zwar wird in nahezu allen Einführungsbüchern zur Theaterwissenschaft auf die Fachgeschichte eingegangen, aber dies in reichlich kurzer narrativer Form und damit nur unvollständig.<sup>34</sup> Das ist insofern bedauerlich, als Klier mit seiner an Tabellen orientierten und auf Ereignisse fokussierten Aufzählung ein hervorragendes Format für weiterführende Bearbeitungen gewählt hat.

Gerade wegen der Einmaligkeit seines Ansatzes und der monopolistischen Stellung sowohl des Sammelbandes als auch der Chronologie, gilt es auf einige Gefahren für die folgende Auswertung hinzuweisen. So hat die Chronologie – wie bereits skizziert – keine eindeutigen Referenzen. Es ist in manchen Fällen völlig unklar, woher Klier die Informationen zu einem Ereignis bezieht. Er verweist zwar auf die Bibliographie im Gesamtanhang des Sammelbandes und gibt somit einen Hinweis darauf, dass auch aus den von ihm ausgewählten und publizierten Beiträgen Informationen extrahiert wurden, eine Überprüfung seiner Daten wäre aber nur möglich, wenn die Bezüge im einzelnen klar ausgewiesen wären. Dies wäre auch nötig gewesen um den Auswahlprozess nachvollziehen zu können, da eine Auswertung der abgedruckten Texte ergibt, dass darin enthaltene Angaben zur Fachhistorie nur in einigen Fällen in die Chronologie aufgenommen wurden. Referenzen zu Ereignissen sind also allenfalls indirekt zu gewinnen. Wenn sich in den Beiträgen dann doch eine Information finden lässt, so ist diese selten mit einem Datum versehen, während Klier in seiner Chronologie zum Teil genaue Datumsangaben verwendet, was belegt, dass noch weitere Quellen vorhanden waren. Dies könnten persönliche Gespräche gewesen sein, von denen Klier angibt, dass diese bei der Erstellung der Chronologie geholfen haben, ohne dass er aber die Gesprächspartner\_innen aufzählt.<sup>35</sup> Für eine nachträgliche Bewertung der bei Klier aufgelisteten Ereignisse ist dies eine alles

---

33 Ein symptomatisches Beispiel solcher auf Einzelpersonen fixierten Darstellungen – noch dazu aus dem selben Jahr wie Kliers Sammelband – ist die Dissertation von Matthias Bauer über den Wiener Germanisten und Theaterwissenschaftler Eduard Castle (1875-1959), vgl. Bauer (1981). Ähnlich auch der Ausstellungskatalog der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, in dem sich in einem Überblick zu Castles gesamtem Schaffen auch wertvolle Informationen zur Fachgeschichte des Wiener theaterwissenschaftlichen Instituts finden, vgl. Würtz (1995). Das Zusammenführen solcher verstreuten Quellen zur Geschichte der Theaterwissenschaft ist von großer fachhistorischer Bedeutung, aber mit viel Aufwand verbunden, was Kliers Chronologie so bedeutsam macht.

34 Ein aktuelles Beispiel ist das Einführungsbuch der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, die auf zehn Seiten die "Geschichte des Faches" ausbreitet, dabei aber nahezu nur die Geschichte der Berliner Theaterwissenschaft unter Max Herrmann zum Thema macht, vgl. Fischer-Lichte (2010), S. 13-23. Die in der fünften Auflage erhältliche Einführung des Theaterwissenschaftlers Christopher Balme behandelt die Fachgeschichte auf sieben Seiten, vgl. Balme (2014), S. 13-19.

35 Im angeführten Zitat von Klier belässt er es bei dem unbestimmten Hinweis auf Auskünfte durch "Personen und In-

in allem unbefriedigende Situation, da sowohl die Nachvollziehbarkeit der Daten als auch eine Einschätzung der Zuverlässigkeit der Angaben nur eingeschränkt oder gar nicht möglich ist. Ohne eine tiefgreifende Revision und Überprüfung der Klier'schen Chronologie bleibt nur die Möglichkeit, seinen Angaben zunächst zu vertrauen, sie aber durch eine eindeutige Markierung und zugleich reflektierende Einbeziehung jederzeit in Frage stellen zu lassen, ohne dass es die Thesen dieser Arbeit grundlegend gefährden würde.<sup>36</sup>

Unabdingbar ist es, Kliers angegebenen Fakten jeweils auf den Grund zu gehen und einer Überprüfung zu unterziehen. Auch hinsichtlich der Grundlagen, warum er manche Ereignisse aufnimmt, andere aber ignoriert. Selbst wenn dies nachvollziehbare und gerechtfertigte Kriterien waren, ist es auch der Abstand von 36 Jahren, der manche Auswahlkriterien inzwischen hinterfragbar macht. Es muss zugleich klar sein, dass eine solche Arbeit eine teils mühsame fachhistorische Entwirrungsarbeit bedeutet, die einen großen Rechercheaufwand nach sich zieht.<sup>37</sup> Teils können einige Angaben bei Klier auf Basis der Beiträge aus dem Sammelband belegt werden. Zu berücksichtigen ist dabei, dass es sich bei diesen Texten meist um subjektive und ebenfalls selten mit Referenzen versehenen Perspektiven von Fachvertreter\_innen handelt, die schon der programmatischen Absicht wegen in ihren Beiträgen wenig Wert auf eine ausgewogene fachhistorische Darstellung gelegt haben.<sup>38</sup> Insofern kann sich die in dieser Arbeit vorgenommene Auswertung der Daten von Klier zum Teil verändern, wenn sich die bei ihm angegebene Informationen als unzutreffend erweisen sollten oder auf wichtige Ereignisse vergessen wurde.<sup>39</sup> Dies gilt besonders für die Frühphase der Theaterwissenschaft, wo nur wenige Einträge bei Klier vorhanden sind.

Hinzuweisen ist darauf, dass für die statistische Auswertung der Klier'schen Darstellung die Einträge nicht verändert bzw. korrigiert wurden, selbst wenn Zweifel an deren Richtigkeit vorliegen. Dies erfolgt aus Gründen der Nachvollziehbarkeit, die durch von mir hinzugefügte Daten gefährdet wäre.

---

stitutionen", Klier (1981b), S. 13. Vorstellbar ist, dass darunter Heinz Kindermann und Margret Dietrich fallen, da beiden die Möglichkeit gegeben wurde, ihre abgedruckten Beiträge mit einem Nachtrag zu versehen. Das Wissen um die Interviewpartner\_innen von Klier ist auch deswegen von Interesse, da damit Entscheidungen für oder gegen die Aufnahme von Ereignissen in die Chronologie besser nachvollziehbar wären.

36 Für eine Revision und Erweiterung der Daten müssten zudem mehrere Blickwinkel berücksichtigt werden, die eine Einzelperson allein nicht erfüllen kann. Eine digitale Forschungsplattform wäre der geeignete Ort, um die bei Klier gesammelten Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten, mit weiterführenden Referenzen zu versehen und mit nicht berücksichtigten Daten zu ergänzen.

37 Dieser Rechercheaufwand wird auch ersichtlich an der großen Menge an Aktivitäten, die Klier in seiner Chronologie versammelt hat. Diese Erstinitiative gesetzt zu haben, muss ihm hoch angerechnet werden.

38 Besonders ersichtlich wird dies bei den Beiträgen, die auch auf die Fachentwicklung eingehen. Dies betrifft vor allem jene Texte, die nach 1945 von im Nationalsozialismus engagierten Theaterwissenschaftler\_innen verfasst wurden, z.B. Heinz Kindermann und Carl Niessen.

39 Klier verweist darauf, dass ein Kriterium für die Auswahl von Daten die Nachweisbarkeit von "enge[n] Bezüge[n] zu theaterwissenschaftlichen Instituten oder Abteilungen" war, vgl. Klier (1981b), S. 12. Was unter "enge Bezüge" gefasst wird, kann aber recht deutlich schwanken, je nachdem wie die Wirkung eines Ereignisses eingeschätzt wurde. Dies kann sich verändern bzw. hat sich bereits durch neue Forschungsergebnisse verändert. Insofern gibt Klier hier einen Hinweis auf die notwendig subjektive Auswahl der Daten in seiner Chronologie.

Im Kapitel 8.3 wird ein Vorschlag erarbeitet, wie mit Mitteln der Digital Humanities die Qualität der zugrundeliegenden Daten gesteigert und die prinzipielle Datenlage in Zukunft zuverlässiger gestaltet werden kann. Wird daraus ein tragfähiges Modell entwickelt, so kann dieses für eine Aktualisierung der Statistiken herangezogen werden. Die hier angewandte Auswertung kann zum einen somit als eine Vergleichsmöglichkeit gesehen werden, wie die Interpretation der Fachgeschichte über die Zeit hinweg selbst Veränderungen unterliegt, zum anderen werden Erkenntnisse gewonnen, die für zukünftige Datensammlungen und Analysen wertvoll sind.

Welche Daten sind nun bei Klier zu finden und in welcher Form sind sie aufbereitet? Als Beispiel dafür wird Abbildung 1 herangezogen, die u.a. die Fachsituation der Theaterwissenschaft 1924/25 darstellt. Die Informationen dazu beziehen sich auf einen Eintrag in der Chronologie unter der Jahreszahl "1925". Klier geht wie gesagt chronologisch vor und unterteilt zunächst nach Jahreszahlen. Innerhalb eines Jahres zählt er die stattgefundenen Ereignisse auf und gruppiert sie nach den Orten, an denen sie stattgefunden haben. Wenn ein genaues Datum zu eruieren war, dann gibt es Klier zu einem Ereignis zusätzlich an. Ein Eintrag besteht aus wenigen Sätzen (oft nur ein Satz), in denen alle wichtigen Fakten nebeneinander gereiht sind. Im Falle der Informationen zur Abbildung 1 wird unter der Ortsangabe "Berlin" (da die *Theaterwissenschaftlichen Blätter* in Berlin erschienen sind) vermerkt: "Nach einer Umfrage der Herausgeber der 'Theaterwissenschaftlichen Blätter', existieren 1924/25 vier theaterwissenschaftliche Institute oder Abteilungen".<sup>40</sup> Es folgt im Anschluss eine Zusammenfassung der Angaben zu den vier Instituten bzw. Abteilungen in Berlin, Frankfurt/Main, Kiel und Köln. Hier scheint ausnahmsweise eine Quelle auf, wie es auch bei den weiteren folgenden Übersichtslisten der Fall ist. Dies bildet eine Ausnahme, zugleich fehlen detaillierte bibliographische Informationen wie die konkrete Nummer der Ausgabe und die Seitenzahl auf der die Umfrage gefunden werden kann. Üblichere Einträge in der Chronologie sind hingegen kurze Notizen zu personellen oder organisatorischen Geschehnissen, so findet sich unter der Jahreszahl "1926" und der Ortsangabe "Magdeburg": "Ein erster Kongreß der deutschen Theaterwissenschaft findet statt."<sup>41</sup>

Kurz zuvor erfolgt unter der Jahreszahl "1921" und der Ortsangabe "Wien" der Eintrag: "Nach dem Tod des Literarhistorikers *Alexander von Weilen* (1863-1918) hält *Eduard Castle* theatergeschichtliche Vorlesungen und Übungen ohne speziellen Auftrag."<sup>42</sup>

Im Prinzip finden sich bei diesen Beispielen bereits alle Typen von Informationen, die Klier zusammenstellt. Es sind dies für gewöhnlich entweder Angaben zu Personen und Ereignissen oder

---

40 Klier: (1981c), S. 330.

41 Klier: (1981c), S. 331.

42 Klier (1981c), S. 328, H. i. O.

Überblickslisten. Angaben zu den Personen umfassen deren Lebensdaten, bekannte Forschungsgebiete oder Berufsbezeichnungen, ihr Beitrag für die Entwicklung der akademischen Disziplin Theaterwissenschaft und etwaige gesetzte Aktivitäten wie die Abhaltung von Vorlesungen. Die Beschreibung dieser Aktivitäten ist grosso modo sehr kurz gehalten und bezieht sich auf ein für die theaterwissenschaftliche Fachgeschichte relevantes Ereignis. Der Umfang und die Form der Einträge folgen keinem speziellen Muster und können teils sehr detailliert sein oder kurz angebunden, wie im obigen Beispiel zum Kongress in Magdeburg. Hier zeigt sich auch eine der Schwächen der prägnant-dichten Angaben bei Klier, da es gerade bei diesem Beispiel von großem fachhistorischen Interesse gewesen wäre, welche Personen und Institutionen am Kongress in Magdeburg vertreten waren. So hätte ein Einblick über den Stand der Vernetzung der Theaterwissenschaft zu dieser Zeit gewonnen werden können. Entweder sind diese Informationen aber unvollständig oder sie konnten nicht erstellt werden. Eine Referenz hätte hier weitergeholfen, auch weil die Vermutung nahe liegt, dass mit diesem Kongress die "theaterwissenschaftliche Woche" gemeint ist, die im Zuge der "Deutschen Theaterausstellung Magdeburg" 1927 stattfand<sup>43</sup>. Es kann in diesem Fall entweder von einer falschen zeitlichen Zuordnung ausgegangen werden oder – wenn dies nicht zutreffen sollte – die Frage gestellt werden, warum die 1927 stattgefundenene Woche keinen engen Bezug zur Theaterwissenschaft aufweist, da sie dann nämlich bei Klier keine Erwähnung findet<sup>44</sup>.

Es handelt sich dabei zunächst nur um kleine Ungenauigkeiten, denen zur Zeit, als Klier die Daten erhoben hat entweder unvollständige Erinnerungen oder ein Mangel an Forschungsmaterial zu Grunde liegt. In der Summe können diese nicht so einfach aufzuspürenden Lücken aber eine empfindliche Belastung für die Auswertung der Klier'schen Daten ergeben. Trotz alledem sollte der Grundtenor der fachhistorischen Darstellung nicht in Frage gestellt sein. Vorsicht ist nur angebracht bei jenen Zeitabschnitten, in denen wenige Informationen zur Verfügung stehen. Dies betrifft besonders die Frühphase der Theaterwissenschaft von 1900 bis zu den ersten Institutsgründungen rund um 1920. Erstaunlicherweise liegen auch einige Lücken für die Zeit des Nationalsozialismus vor. Dies zeigt sich in einem Vergleich der Einträge pro Jahr in der Chronologie von Klier.

Ein weiteres Problem stellt sich, da die Chronologie von Klier 1979 abbricht und – wie bereits geschildert – in den Jahren danach keine Ansätze aus dem Fach unternommen wurden, die Datensammlung zu ergänzen und weiterzuführen. Im Hinblick auf mein Untersuchungsinteresse ist dieser Abbruch 1979 bedauerlich, da es besonders die Folgejahre sind, die die enge Verbindung einer TheaterMedienWissenschaft hervorbringen. Diese Lücke zu schließen, wäre für die Fachgeschichts-

---

43 Vgl. Die vierte Wand (1928); vgl. Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft m.b.H. (1928).

44 Für 1927 gibt Klier keinen Eintrag zu Magdeburg an, auch die Theaterausstellung selbst wird weder 1926 noch 1927 erwähnt, vgl. Klier (1981c), S. 328.

schreibung von bedeutendem Interesse, neben einer Steigerung der Qualität der Daten von Klier. Beides geht einher mit der Aufgabe, für mehr Quantität zu sorgen. Der Anstieg an Einträgen bei Klier ab den 1960er Jahren lässt erwarten, dass damit die Datenfülle bedeutend zunimmt – besonders wenn Daten für die Zeit nach 1979 gesammelt werden –, was eine gewisse Unübersichtlichkeit nach sich ziehen kann. Aus diesem Grund muss ein solches Projekt mit Mitteln der modernen Datenverarbeitung realisiert werden, eben in Form einer digitalen Forschungsplattform. Dies ist unabdingbar, da ohne eine Aktualisierung der für die Fachgeschichtsforschung wertvollen Klier'schen Datensammlung, diese Grundlagenarbeit obsolet zu werden droht. Stattdessen sollte eine gemeinsame Anstrengung unternommen werden, die Chronologie in eine digitale Form zu überführen, als Basis einer weitreichenden Erweiterung durch die Zusammenführung von fachhistorischen Forschungsergebnissen aus den vergangenen vier Jahrzehnten. Insbesondere zu berücksichtigen sind dabei jene Arbeiten, die auf die bedeutende Rolle der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus hinweisen. Vorbildhaft dafür ist das von Birgit Peter initiierte und geleitete Projekt zur Dokumentation und Problematisierung der nationalsozialistischen Gründung des Wiener theaterwissenschaftlichen Instituts 1943.<sup>45</sup> Nicht nur beschäftigen sich die Beiträge in dem dabei entstandenen Sammelband mit fachhistorischen Ereignissen aus verschiedenen Perspektiven, die eine Aktualisierung und Erweiterung der Klier'schen Daten nach sich ziehen müssen<sup>46</sup>, sondern es ist auch eine ähnlich tabellarische aber viel detailreichere Chronologie wie jene von Klier enthalten<sup>47</sup>, die als Referenz sowohl von der Form als auch dem aufbereiteten Inhalt heranzuziehen ist. Für eine Fortführung und Qualitätssteigerung einer übergreifenden fachhistorischen Datensammlung muss es gelingen, solche Detailanalysen mit zu integrieren und adäquat abzubilden.

Dabei ist eine Verdichtung von verschiedenen Perspektiven auch deswegen notwendig, da damit die Gefahr gebannt wird, eine lineare Entwicklungsgeschichte zu beschreiben. Kliers Chronologie ist der Versuch, eine konsensfähige Deutung der institutionellen Entwicklung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu formulieren. Indem neutral formulierte "Fakten" chronologisch sortiert nach Jahreszahlen und geographischen und/oder institutionellen Orten aneinandergereiht werden, wird Kontinuität behauptet. Dies ist für eine erste Übersicht und Auswertung zunächst durchaus ein geeignetes Format, müsste aber im Bewusstsein von Lücken und Reduzierungen beständig durch aktuelle Forschungen ergänzt und relativiert werden. Insbesondere wäre herauszuarbeiten, welche In-

---

45 2008 wurden von Birgit Peter, gemeinsam mit Student\_innen (unter anderem ich) und der Leiterin der Fachbibliothek, Martina Cuba (früher Payr), eine Ausstellung veranstaltet und ein Sammelband veröffentlicht, der die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943 umfangreich beleuchtete und die enge Verbindung des Faches zur nationalsozialistischen Ideologie ausführlich belegte, vgl. Peter/Payr (2008)

46 Vgl. die Beiträge von Peter (2008), Delavos/Herfert (2008), Arzt/Hochrieder/Kenscha-Mautner/Schmidt (2008), Illmayer (2008) und Zangl (2008), die fachhistorische Ereignisse herausarbeiten und kontextualisieren.

47 Vgl. Mayerhofer/Tschank (2008).

terpretationslinie Klier für seine chronologische Darstellung gewählt hat und welches Bild der Etablierung der Theaterwissenschaft, bezogen auf Orte und Personen, sich daraus ergibt. Es stellt sich die Frage, wie sehr durch die Erwähnung ausgewählter Fakten bestimmte Fachmodelle bevorzugt und dazu konkurrierende Zugänge ausgeschlossen werden, die für das Thema dieser Arbeit aber von Interesse wären. Die Auswertung der Klier'schen Chronologie liefert Hinweise auf diese Interpretationslinie und zugleich darauf, wo Lücken liegen, die es aufzuarbeiten gilt. Die durchgehende Frage nach der Durchlässigkeit von Fachmodellen zum Medienbegriff vermag entsprechende Hinweise zu liefern, da diese Fragestellung von Klier nicht berücksichtigt wurde und somit nur wenig Niederschlag in der Auswahl und Gestaltung seiner Chronologie einnimmt. Eine wichtige Rolle nehmen von mir durchgeführte statistische Auswertungen ein, die die Perspektiven von Klier, aber auch jene der Autor\_innen der versammelten Beiträge, nachvollziehbar machen können. Ähnlich wie in Abbildung 1, sind die weiteren Grafiken gestaltet. Die Daten von Klier werden manuell umgewandelt in zählbare und von mir gruppierte Blöcke, die dann als Basis für die Erstellung von Grafiken dienen. Da Kliers Ausgangsmaterial solche Vorgehensweise auf Basis von statistischen Auswertungen erlaubt, ermöglichen die Grafiken einen prägnanten ersten Blick auf die Datenlage. Zur Erinnerung sei hier nochmals angemerkt, dass die Informationen von Klier für die Auswertungen umstandslos übernommen und allenfalls im Begleittext oder in den Fußnoten auf Unregelmäßigkeiten eingegangen wird. Der manuelle Umwandlungsprozess muss an manchen Stellen interpretativ sein, da nicht jeder Eintrag einer eindeutigen statistischen Größe zuzuordnen ist. Die dabei zusammengetragenen Rohdaten werden eine Basis für die im Teilkapitel 8.3 beschriebene Datenbank zur Fachgeschichte und sollen dort veröffentlicht werden. Für weitere Details zur statistischen Auswertung und den Umgang mit Unklarheiten sei auf das folgende Teilkapitel 2.2 verwiesen.

Interessant in Kliers Chronologie sind Überblickslisten zu den etablierten theaterwissenschaftlichen Instituten bzw. Abteilungen, die eine präzise Zusammenfassung der jeweiligen institutionellen Situation der Theaterwissenschaft erlauben. Dies ist zugleich für meine Ausführungen wichtig, da damit dem Analyseteil eine innere Ordnung verliehen wird. Hilfreich ist dabei, dass die Listen in den ersten Jahrzehnten regelmäßig erscheinen. Zugleich treffen hier auch alle Probleme zusammen, die bereits ausgeführt wurden: Zwar gibt jede der Überblickslisten eine Referenz an, unklar bleibt aber, warum genau diese ausgewählt wurde und ob es noch weitere gegeben hätte. Auch fehlt eine quellenkritische Auseinandersetzung, da diese Listen unter Umständen unvollständig sein könnten oder zumindest nach unterschiedlichen Kriterien erstellt wurden. Im speziellen die Namensgebung der Institute und die jeweilige organisatorische Zuordnung (z.B. ob es sich um eigenständige Institute oder um Abteilungen eines größeren Instituts handelt) wäre zu hinterfragen. Trotz dieser Kritik-

punkte lässt sich aber mit den Überblickslisten eine brauchbare Darstellung der Fachentwicklung im Zeitraffer erstellen. Im Analyseteil werden die Listen visualisiert und in ihrer chronologischen Reihenfolge diskutiert. Hier folgt zunächst eine Übersicht aller von Klier aufgenommenen Listen:

<b>Jahreszahl bei Klier</b>	<b>Referenz zur abgedruckten Liste</b>	<b>Anzahl Institute bzw. Abteilungen</b>
1925 <sup>48</sup>	Umfrage "Theaterwissenschaftlichen Blätter"	4
1932 <sup>49</sup>	Angaben der "Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen"	7
1942 <sup>50</sup>	Angaben der "Reichstheaterkammer"	7
1979 <sup>51</sup>	Angaben durch Klier	6

Allgemein bleibt festzuhalten, dass mit der engen Bindung der Korpusauswertung an Klier, der sich an prägenden Eckdaten orientiert, die in Folge dargestellte Chronologie ein Abbild mit allen Stärken und Schwächen davon ist. Im speziellen bedeutet dies, dass in diesem Kapitel weniger auf methodische Unterschiede und innerdisziplinäre Debatten eingegangen wird, vielmehr die historische Entwicklung des Faches dargestellt und eingeordnet wird. Von Interesse sind die allgemeinen Instiutialisierungsvorgänge der Theaterwissenschaft, besonders wie sie innerhalb des Faches erzählt werden. Denn gerade dies erleichtert es, das Aufgreifen von Mediendebatten in ihren wirkkräftigen, weil öffentlich kommunizierten Ausprägungen aufzuzeigen. Was allerdings mit diesem Ansatz nicht geleistet werden kann, ist eine alternative Fachgeschichte zu schreiben. Mancherorts kann auf Ereignisse und Entwicklungen hingewiesen werden, die bei Klier unberücksichtigt geblieben sind und wenig oder keinen Niederschlag in offiziellen Darstellungen gefunden haben, aber derzeit ist eine solche detaillierte Rechercharbeit noch ein Forschungsdesiderat. Für eine Darstellung der Entwicklung der deutschsprachigen Institutslandschaft und eine Analyse von Mediendiskursen in der Theaterwissenschaft sind die Informationen bei Klier ausreichend, auch weil die Selbstdarstellungen der einzelnen Institute und der prägenden Akteur\_innen herausgelesen und kritisch untersucht werden können. Dies bedeutet allerdings nicht, dass damit eine generelle Hinterfragung von tradierten Erzählungen der Fachgeschichte geleistet wird.<sup>52</sup> Trotzdem kann diese Arbeit aber einen Beitrag zu einer notwendigen Neubewertung der Entwicklung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft liefern. Eine wichtige Voraussetzung dafür ist, einen ersten Überblick zu geben, an welchen Linien

48 Klier (1981c), S. 330f.

49 Ebd., S. 332.

50 Ebd., S. 333.

51 Ebd., S. 342f.

52 Darunter verstehe ich die bereits erwähnten Darstellungen in Einführungsbüchern zur Theaterwissenschaft, deren knappe Form die komplexe und widersprüchliche Fachgeschichte zu sehr vereinfacht.

sich Fachgeschichtsschreibung orientiert. Die Auswertung der Chronologie von Klier und die Ausarbeitung von fünf Modellen, die Fachdefinitionen beschreiben, geben hier entsprechend wertvolle Informationen.

## 2.2. Auswertung des Korpus

Den Schwierigkeiten der Klier'schen Darstellung ist mit einer inhaltlich-qualitativen Begutachtung und Kontextualisierung seiner faktenorientierten Einträge zu begegnen. Dafür muss zunächst markiert werden, wo Schwachstellen liegen und wo Nachrecherchen nötig sind. Schließlich hat Klier eine große Datenmenge zusammengestellt, um die Fachentwicklung abzubilden. Da die Faktenlage bei Klier im Prinzip zufriedenstellend ist – auch wenn für manche Zeitspannen wenige Informationen vorhanden sind –, können mit Hilfe statistischer Auswertungen der Chronologie erste Anhaltspunkte für weitergehende Auseinandersetzungen gezogen werden. Zugleich kann damit ein kritischer Blick auf seine Überblicksdarstellung geworfen werden. Dafür werden zwei Vorgehensweisen kombiniert: Zum ersten die Komprimierung der Chronologie in Datenvisualisierungen, die es erlauben, zeitliche Entwicklungen in einer vereinfachten Form darzustellen und dadurch Verdichtungen und Lücken aufzuzeigen<sup>53</sup>. Zum zweiten eine Auswertung der zueinander in Bezug gesetzten Fakten, zum Beispiel mit Hilfe einer Netzwerkanalyse. Beide Vorgehensweisen setzen die Umwandlung der Einträge bei Klier in weiterverarbeitbare Daten voraus. Dabei kommen Methoden und Tools der Digital Humanities zum Einsatz. Diese erlauben vertiefendere Anwendungen und Einsichten, die zu Beginn der 1980er Jahre noch nicht möglich waren. Der Mehrwert dieser Vorgehensweisen liegt dabei in einer Neubewertung und Rekontextualisierung der von Klier zusammengetragenen Informationen. Eine zukünftige Darstellung der Fachgeschichte wird schwerlich ohne einen Einsatz der Mittel und Möglichkeiten von Digital Humanities auskommen. Die Erfahrungen, die in dieser Arbeit mit der Aufbereitung des Korpus von Klier gemacht werden, sollen dabei helfen, einen tragfähigen und zukunftsorientierten Vorschlag einer fachhistorischen Datensammlung und -auswertung zu entwickeln.

Statistiken können dabei helfen, eine einheitliche Darstellungsform zu finden, auf der aufbauend qualitativ geprägte Untersuchungen die Datensammlungen hinterfragen und ergänzen. Dies wird im vorliegenden Fall durch die besonders gut auswertbare Form der Klier'schen Chronologie erleichtert. Indem dieser seine Übersicht nach Orten und Jahren strukturiert, beginnend mit 1900 und en-

---

53 Je komplexer solche Visualisierungen gestaltet sind, umso mehr erlauben sie eine "Exploration" von Mustern in Datensammlungen, die durch ihre Form Rückschlüsse zulassen, die in einer Detailanalyse oft übersehen werden. Voraussetzung dafür sind aber valide und große Datenmengen, die der Klier-Korpus nicht erfüllt.

dend mit 1979<sup>54</sup>, sind zwei konstante, miteinander zu kombinierende Bezüge vorhanden. Auf Basis der Zeit- und Ortskombinationen können damit Grafiken erstellt werden, die prägnant die örtlichen Fachentwicklungen über verschiedene Zeitphasen hinweg zusammenfassen. Da Klier die Einträge formalisiert und mit ähnlichen Bezugspunkten versehen hat, erlaubt dies eine Stringenz und Vergleichbarkeit seiner Daten. Von Vorteil ist dabei, dass er einem Großteil der Einträge einen Ort zugeordnet hat. Diese Zuordnungen werden gezählt und danach ausgewertet. Damit wird eine Datenvisualisierung für eine Überblicksdarstellung ermöglicht. Da ein Hauptaugenmerk meiner Arbeit die Auswertung der institutionellen Entwicklung des Faches ist, wird die zeitliche Abfolge von Ereignissen auf einer geographisch-fiktiven Karte übertragen. Die zu Beginn dieses Kapitels gezeigte Abbildung 1 ist das Resultat eines solchen Transformationsvorgangs. Die bei Klier erwähnten Orte werden so angeordnet, wie sie in etwa auf einer herkömmlichen Landkarte aufscheinen. Die Anzahl an Nennungen dieser Orte wird durch die Verwendung von unterschiedlichen Schriftgrößen angezeigt. Je häufiger ein Ort erwähnt wird, desto größer wird von mir die Schrift gewählt. Was bei diesem Verfahren nicht berücksichtigt wird, ist eine zusätzlich mögliche Bewertung der Angaben. So könnten manche Ereignisse als wichtiger eingestuft werden als andere und damit eine stärkere Gewichtung erhalten. Da hier eine allgemein gehaltene Einführung in die institutionelle Entwicklung gegeben wird, sind solche Bewertungen – die notwendigerweise auf eine konkrete Forschungsfrage zurecht zu schneiden sind – nicht nötig. Sie sollten aber möglich sein für zukünftige Auswertungen, weswegen solches Datenmaterial auf einer digitalen Forschungsplattform zur Verfügung gestellt werden sollten. Ermittelt werden die Daten durch manuelle Extraktion aus dem Ausgangstext, der mittels Texterkennung digital aufbereitet wurde. In einer Tabelle werden die Jahreszahl, die jeweilige Anzahl an Einträgen (inkl. einer laufenden Nummer aller Einträge<sup>55</sup>) und die dabei erwähnten Orte abgelegt und mit Analysetools grafisch aufbereitet. Das Ergebnis wird aus Gründen einer eingänglichen Darstellung auf eine schematische Landkarte appliziert.<sup>56</sup>

Im Zuge der Bereinigung des digitalisierten Ausgangstextes – die Texterkennung hat zwar eine gute Erfolgsquote, trotzdem müssen Fehler manuell behoben werden<sup>57</sup> – werden sogenannte "Named Entities" im Text ermittelt. Dabei handelt es sich neben Ortsangaben um Personennamen und -funktio-

---

54 Wobei Jahre, in denen Klier keine Ereignisse erfasst hat, ignoriert werden.

55 Die laufende Eintragsnummer wird ermittelt, indem die Absätze der Reihe nachgezählt werden. Die Absätze sind fast immer visuell zu erkennen, entweder weil die letzte Zeile nicht bis ans Ende reicht oder weil ein Absatz mit einer Ortsangabe und/oder Zeitangabe eingeleitet wird (was aber nicht immer der Fall ist).

56 Da die Chronologie von Klier nicht über eine ausreichende Anzahl an Datensätzen verfügt und noch keine theaterwissenschaftlich fundierten digitalen Kontrollvokabularien vorhanden sind, muss diese Aufbereitung manuell vorgenommen werden. Auf Basis dieser Erfahrungen können aber solche Vokabularien erstellt werden, die in Zukunft automatisierte Verfahren für die Auswertung größerer Korpora ermöglichen, vgl. Teilkapitel 8.3.

57 Auch weil die Tabellenstruktur aufrechterhalten werden soll und solche strukturierenden Elemente Texterkennungsprogramme vor Schwierigkeiten stellen. Verwendet wurde für die Texterkennung (OCR) das freie Tool "Tesseract Open Source OCR Engine", <https://github.com/tesseract-ocr/tesseract> [09.06.2017].

nen, Institutionen, Publikationen und Aktivitäten, die gesondert erfasst und mit der Jahreszahl und einer laufenden Nummer, die jeder Eintrag von Klier erhält, versehen werden. Diese komplexere Datenstruktur bietet die Grundlage für die zweite Vorgehensweise der Auswertung, in der die Einträge miteinander in Bezug gesetzt werden. Die Analyse basiert dabei auf formulierten Fragestellungen, wie zum Beispiel der Bedeutung von Vereinen und von Literaturwissenschaftler\_innen für die Zeit vor der Gründung der ersten theaterwissenschaftlichen Institute. Damit können vertiefend Thesen überprüft oder ungewöhnlichen Zusammenhängen gezielt nachgegangen werden. Idealerweise ergeben sich daraus Netzwerkstrukturen, die Argumente und Hinweise geben für die Bestimmung von Modellen der Theaterwissenschaft.

Es könnte nun eingewandt werden, dass es sich hier einzig und allein um eine metrische Analyse der von Klier gesammelten Daten handelt, die auch ohne digitale Tools mit einfachen Strichlisten umsetzbar wäre. Auch besteht so die Gefahr, dass mit der 1:1-Übernahme der Klier'schen Daten die im Original angelegten Tendenzen einfach reproduziert werden. Beide Einsprüche sind durchaus berechtigt für die Überblickslisten – die aber nur informativen Charakter haben –, hingegen besteht ein Mehrwert darin, dass die Datensammlung jederzeit ergänzt werden kann und die digitalisierten Daten, ihre Kategorisierung und die damit erfolgte Verknüpfung es erlaubt, tiefergehende, explorative Auswertungen vorzunehmen. Mit solchen statistischen Verfahren können Thesen auf ihre Nachhaltigkeit überprüft werden. Wobei klar zu stellen ist, dass ohne ein gewisses interpretatives Zutun die Daten schwer zueinander in Beziehung gebracht werden können. Dies ist zugleich bereits im Original angelegt, in dem ebenfalls Ereignisse teils nicht nachvollziehbar aufgenommen oder ignoriert wurden. Es gilt ganz allgemein den interpretativen Charakter hervorzuheben, klar auszustellen und gebotene Skepsis gegenüber dem Datenmaterial aufrechtzuerhalten. Trotzdem helfen solche Auswertungen dabei, Strukturen – insbesondere über längere Zeiträume hinweg – besser auszumachen und zu beschreiben. Sie helfen auch, die offizielle, institutionelle Fachgeschichtsschreibung und bisher nicht hinterfragte Deutungen zu problematisieren. Zugleich – und dies ist entscheidend für meinen Zugang – erleichtern solche Auswertungen das Ausmachen von Mustern und Regelmäßigkeiten, die zusammengefasst und beschrieben werden können als Modelle der Theaterwissenschaft. Für weitreichende Aussagen stößt dieser Ansatz damit an eine Grenze, da hier ausschließlich Klier'sche Daten verwendet und diese nicht korrigiert und ergänzt wurden. Damit lassen sich aber Lücken auffindbar machen, die auf Grund der Bedeutung der Chronologie von Klier für die Fachgeschichtsschreibung seit den 1980er Jahren falsche Rückschlüsse produziert haben können. Für mich ist von größerer Bedeutung, dass sich an diesen Daten erproben lässt, wie erfolgversprechend eine solche digitale Methodik ist. Zwar machen es die knapp gehaltenen Angaben bei Klier nicht

einfach, für uneindeutige Angaben eine korrekte Zuschreibung zu finden, aber auf dieser Basis lassen sich Regeln formulieren, wie fachhistorische Daten erhoben, korrigiert und digital ausgewertet werden können. Eine Zusammenfassung dieser Regeln, Kriterien für gute Datenqualität und Vorschläge zum Umgang mit Spezialfällen, wird in weiterer Folge als work-in-progress Dokument gemeinsam mit dem Datenmaterial auf einer digitalen Forschungsplattform veröffentlicht werden. Die Auswertungen sollen damit überprüfbar, korrigierbar und weiterverwendbar gemacht werden. Das Ziel muss es sein, die Datensammlung so digital aufzubereiten, dass sie auch gemeinschaftlich ergänzt werden kann. Dafür benötigt es ein Datenmodell, das aus den Erfahrungen für die Auswertung der Daten von Klier erstellt wird. Das Datenmaterial beruht somit aus den Einträgen der Chronologie sowie den im Sammelband publizierten Texten. Erfasst werden daraus relevante Informationen, die zur Beantwortung der Fragestellung dieser Arbeit hilfreich sein können. Für eine zukünftige Erweiterung dieses Ansatzes wird es gemeinsame Projekte benötigen, um Daten zur Fachgeschichte mit Hilfe dieser Erfahrungen und dem dabei entwickelten Datenmodell digital zu erfassen und weiterverwendbar zu machen.

Im Prinzip erklärt sich mit der Datenauswertung auch der Aufbau der folgenden Analyse. Jedes Kapitel zu einem der fünf Modelle beschreibt zugleich eine ausgewählte Zeitphase zwischen 1900 und 1979 – wie in der Tabelle zur Modellübersicht bereits gezeigt –, wobei linear vorgegangen wird. Die Grundlage ist die Chronologie von Klier, weswegen zunächst eine Übersicht auf statistischer Basis zu den Einträgen der jeweiligen Zeitphase gegeben wird. Darauf folgen Erläuterungen zu dieser Auswertung und darauf aufbauend grundsätzliche Überlegungen, die zugleich den Bogen zu Beobachtungen, Ereignissen und Texten spannen, die über die Chronologie hinausweisen. Dazu gehören nicht nur historische sondern auch aktuelle Debatten, wobei Bezüge zu Mediendiskursen hergestellt werden. Dies ist zugleich die Basis für die Ableitung eines Modells der Theaterwissenschaft. Ein Beispiel: In der Debatte über die Entstehung der Theaterwissenschaft wird zwischen 1900 und 1919 selten ein Bezug zum Aufkommen von Massenmedien hergestellt, stattdessen steht in der damaligen akademischen Debatte die Abkapselung von der Literaturwissenschaft im Zentrum.<sup>58</sup> Daraus leitet sich das Modell "Selbständigkeit" ab, das im Zuge der Herausbildung des Untersuchungsgebietes zwar potentiell einen offenen Blick auf Medien, wie z.B. Film, einnimmt, aber dies nicht einlöst, da die Fachvertreter\_innen mit der Bestimmung des Untersuchungsgebietes Theater beschäftigt sind.

Die fünf genauer untersuchten Modelle werden je vorgestellt und mit den historischen Debatten in Bezug gebracht. Die digitale Auswertung der Klier'schen Daten sind hilfreich als Indikator für die

---

58 Vgl. das Kapitel 3 zum Modell Selbständigkeit.

Bestimmung der Modelle und einer Überführung in eine formelhafte Darstellung. Die dabei entstandenen Statistiken dürfen nicht als Selbstzweck verstanden werden, sondern als Mittel zum Zweck. Sie können schlecht für sich alleinstehen, sondern brauchen den Bezug zu den historischen Debatten, aus denen die grundlegenden Daten bezogen werden, und jenen zu aktuellen Diskursen, um daraus eine nachhaltige Interpretation ableiten zu können. Die Fragestellungen, die die Auswertungen bestimmen, werden dabei so gestaltet, dass sie auf die Abstraktion der Modelle verweisen und deren Grundlage darstellen. Wobei die Modelle – deren grundsätzliche Konzeption nachfolgend beschrieben wird – eine Schnittstelle zwischen Ereignissen und Diskursen herzustellen erlauben.

### **2.3. Abstraktion von Modellen**

Der Begriff des Modells wird in verschiedenen Wissenschaften unterschiedlich angewandt.<sup>59</sup> Insbesondere in den Natur- und Technikwissenschaften wird unter einem Modell oftmals eine Versuchsanordnung oder die Veranschaulichung eines komplexen Gegenstandes verstanden.<sup>60</sup> Der Wissenschaftstheoretiker Jürgen Mittelstraß definiert Modelle allgemein als "Nachbildungen eines realen oder imaginären Gegenstandes mit dem Ziel, etwas über diesen oder mit diesem zu lernen".<sup>61</sup> Dabei sind nach Mittelstraß die zwei Aspekte Vereinfachung und Veranschaulichung zentral.<sup>62</sup> Im Fall dieser Arbeit wird der Modellbegriff in einer wissenschaftshistorischen Perspektive angewandt, indem ich darunter eine abstrakte, vereinfachte Darstellung einer eigenständigen Kombination von Konzepten verstehe, mit dem zu einem historischen Zeitpunkt das Fach Theaterwissenschaft beschrieben wurde. Dies setzt ein Dokument voraus, in dem zumindest eine kurze Definition des Faches vorliegt. Darunter fallen auch solche Debatten, in denen Absichten und Aufgaben aufgezählt werden, mit denen die Theaterwissenschaft weiter zu entwickeln sei. Auf Basis solcher Dokumente können Modelle abstrahiert werden, die als "Denkmodelle" betrachtet werden können, in denen sich "aus der Tradition [einer Disziplin] gespeiste Blickweisen, gewisse Denkmuster"<sup>63</sup> ableiten lassen. Aus diesem Grund ist der Sammelband von Klier so relevant, weil in den darin enthaltenen Grundlagentexten entweder Definitionen des Faches oder eine Auseinandersetzung mit solchen geboten werden. Zugleich werden in diesen Texten – indirekt oder explizit – methodische Probleme behandelt. Allen gemeinsam ist der Versuch einer Bestimmung oder Weiterentwicklung des Faches Theaterwissenschaft. Wodurch der Begriff Modell hier auch nicht mit Theorie gleichgesetzt werden

---

59 Vgl. Mittelstraß (2005), S. 65, der auch auf weiterführende Literatur verweist.

60 Vgl. die verschiedenen Modelldefinitionen in: Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (2005).

61 Mittelstraß (2005), S. 65.

62 Ebd.

63 Klein (2005), S. 45.

kann, da weniger die Frage *Was ist Theater?* interessiert, als vielmehr *Was ist Theaterwissenschaft?* Erste Frage ist zwar – zumindest implizit – in der zweiten Frage inkludiert, da eine Definition des Faches schwerlich ohne eine Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand möglich ist, die Frage nach der Bestimmung des Faches weist aber darüber hinaus. Sie inkludiert auch Fragen zur Organisation des Faches, zu Absichten und möglichen Eingrenzungen oder Ausweitungen des Faches. Besonders in den Debatten zur Erweiterung des Untersuchungsgegenstandes finden sich häufig Mediendiskurse, während Bestimmungen des Theaterbegriffs meist auf dem Gegenstand fixiert bleiben und selten "Übergangsbereiche" thematisieren. Die in Folge beschriebenen Modelle sind Abstraktionen von Fachdefinitionen aus einem oder mehreren Texten des Klier'schen Sammelbandes. In vereinfachender Darstellung werden damit historische Fachdiskurse zusammengefasst. Wobei ein Fokus auf solche Modelle gelegt wird, die einen Bezug zu Medien herstellen. Daraus ergibt sich, dass die von mir identifizierten Modelle zunächst nur eine von mehreren Abstraktionsmöglichkeiten darstellen und zudem, dass ich hier eine explizite Auswahl treffe. Weil sich die Modelle aus konkreten Texten ableiten, repräsentieren sie eine Momentaufnahme, die als ein Bewusstseinszustand des Faches gelesen werden kann, ohne damit das gesamte Spektrum der Fachdebatten abzubilden. Was sich an den Modellen zeigt, sind verschiedene Modi, wie in der Theaterwissenschaft auf Medienphänomene reagiert wurde und diese – ob stark oder schwach – mit dem Untersuchungsgegenstand Theater in Verbindung gesetzt wurden. Manche dieser Modelle haben eine Wirkkraft bis heute, manche wiederum werden inzwischen als obsolet angesehen. Aufgabe hier ist es, in den historischen Debatten Muster aufzufinden, die sich so weit unterscheiden, dass von unterschiedlichen Zugängen gesprochen werden kann. Das Unterscheidungskriterium meiner Arbeit ist dabei, wie sich darin Veränderungen zum Verhältnis über Medien ableiten lassen.<sup>64</sup> Um einen Hinweis des Kunsthistorikers Horst Bredekamp und des Physikers Klaus Pinkau aufzugreifen, dass "Modellbildung darauf bezogen sein muß, was das Ziel der wissenschaftlichen Tätigkeit in den einzelnen Disziplinen ist"<sup>65</sup>, kann an den unterschiedlichen Zugängen, die sich in den Modellen ausdrücken, die Veränderung der wissenschaftlichen Ziele der Theaterwissenschaft bezogen auf das Aufkommen von Medien analysiert werden.

Modelle könnten in gewisser Weise mit wissenschaftlichen "Schulen" gleichgestellt werden. Besonders auf die frühe Theaterwissenschaft trifft das zu, wo Fachdefinitionen gleichzusetzen sind mit dem Umfeld der jeweiligen Autor\_innen. Dies liegt zum einen in den damaligen Wissenschafts-

---

64 Es sind weitere Unterscheidungskriterien denkbar, aus denen sich neue Modelle ergeben, die auch im Widerstreit mit meinen herausgearbeiteten Modellen liegen können. Letztlich ist dies ein Versuch, anhand des definierten Parameters der Mediendiskurse allgemeine Beobachtungen aus der Fachentwicklung zu schließen, mit denen ein zusätzlicher Aspekt in Fachdiskurse eingebracht werden kann.

65 Bredekamp/Pinkau (2005), S. 11. Wobei sich beide hier allgemein auf den Modellbegriff beziehen und diesen eher als Methode innerhalb einer Disziplin verorten, z.B. Modelle in der Architektur oder in der Medizin.

strukturen und deren Personalisierung von Fächern durch Ordinariate begründet.<sup>66</sup> zum anderen kann die Anordnung der Texte bei Klier und die darin enthaltenen häufigen Rekurse auf einzelne wenige Akteur\_innen<sup>67</sup> zu einer solchen Annahme verleiten. Tatsächlich spricht Klier selbst von Schulen<sup>68</sup>, aber andererseits weist er auch darauf hin, dass in der Theaterwissenschaft keine "[k]ontinuierliche Entwicklung" in der Methoden- und Theorieentwicklung auszumachen sei.<sup>69</sup> Trotz allem ist klar, dass konkrete Ausformungen von Modellen eng mit Akteur\_innen, deren Institutionen und den dort vorhandenen Strukturen und Möglichkeiten zusammenhängen. Das Auftreten von neuen Modellen und die damit einhergehende Veränderung bis dahin gültiger Ansätze, hängt eng zusammen mit Faktoren wie Etablierungsprozessen des Faches, einer sich einstellenden Generationenabfolge, einer sich abzeichnenden Expansion des Faches oder Veränderungen in den Untersuchungsgegenständen. Kurz gesagt: oft mit externen Ereignissen und weniger auf Grund von kontinuierlichen und nachvollziehbar geführten Debatten.<sup>70</sup> Modelle weisen also über das hinaus, was unter "Schulen" verstanden wird und beziehen insbesondere historische Entwicklungen mit ein. Dies ist mit ein Grund, die Klier'sche Chronologie zum Ausgangspunkt für eine Erstbestimmung von solchen Modellen zu machen.

Ein Modell ist somit eine momenthafte, wissenschaftshistorische Bestandsaufnahme einer bestimmten Definition von Theaterwissenschaft und unterliegt in seiner konkreten Ausformung einem beständigen Wandel. Modelle treten dabei in aller Regel parallel auf und sie können als Positionierungen verstanden werden. Zugleich können Aspekte eines Modells in ein anderes Modell übergehen oder ein Modell wird zum Teil oder gänzlich von einem anderen Modell abgelöst. Selten sind diese Übergänge eindeutig zu bestimmen, weswegen Momentaufnahmen dazu geeignet sind, in vergleichender Weise entwicklungshistorische Analysen anzuwenden. Mit der Sammlung an Fachdefinitionen durch Klier steht ein Korpus zur Verfügung, der es erlaubt, eine breite Palette an historisch abgeleiteten Modellen der Theaterwissenschaft auszuarbeiten. Identifiziert werden dafür Ausprägungsmerkmale in Form von Konzepten und Parametern. Konzepte entsprechen in dieser Arbeit am ehesten Theoriebegriffen, gehen aber darüber hinaus. Ein Konzept definiere ich für diese Arbeit als ein Merkmal eines oder mehrerer Modelle, das maßgeblich zur Bestimmung des Modells beiträgt. Darunter fällt bspw. das Konzept des Theaterbegriffs, der sich in allen Modellen findet, aber auch das Konzept der Flüchtigkeit des Theaterereignisses, welches nicht überall von Bedeutung ist. Parameter wiederum geben einem Konzept eine zusätzliche Spezifizierung, indem sie ausdrücken, wie

---

66 Vgl. Rüegg (2004).

67 Wobei dies auch an der lange Zeit überschaubaren Anzahl an theaterwissenschaftlichen Professuren liegen kann.

68 So erwähnt er eine "Wiener Schule", Klier (1981b), S. 10.

69 Ebd., S. 1.

70 Was ganz allgemein für Wissenschaften gilt, vgl. Kuhn (1997).

sich eine konkrete Ausformung in einem Modell äußert. Damit sind Parameter Indikatoren dafür, ob bereits ein neues Modell oder eine Adaption eines alten Modells vorliegt. So kann ein Theaterbegriff den Parameter eng oder breit haben. Ein enger Theaterbegriff tendiert zur Abgrenzung, ein breiter Theaterbegriff zur Aufnahme von medialen Ausdrucksformen. Der Wechsel von einem engen zu einem breiten Theaterbegriff kann bereits ein neues Modell initiieren, weg von einem Medien ablehnenden und hin zu einem Medien integrierenden Ansatz. So kann deduktivistisch anhand von unterschiedlichen Parametern überprüft werden, wie deckungsgleich eine spezifische Position, zum Beispiel einer der Texte aus Kliers Sammelband, mit einem abstrakten Modell ist. Induktiv wiederum können Modelle dafür eingesetzt werden, ein prägnantes, wiederkehrendes Verhalten zur Definition von Theaterwissenschaft ausfindig zu machen, um dieses einordnen zu können. Die Identifizierung von Konzepten und Parametern geschieht in dieser Arbeit auf Basis von theaterwissenschaftlichen Positionierungen zu Mediendiskursen.

Diese Perspektive und die Beschränkung auf den Klier'schen Korpus bedingt – wie bereits erwähnt – dass hier keine Vollständigkeit in der Bestimmung und Beschreibung von Modellen der Theaterwissenschaft angestrebt wird. Dies muss als ein work-in-progress angesehen werden, wobei Modelle dabei helfen können, verschiedene Perspektiven und Arbeiten miteinander in Bezug zu setzen. Hinsichtlich der im Teilkapitel 8.3 vorgestellten Forschungsplattform, wird damit ein möglicher gemeinsamer Nenner für die Einordnung verschiedener Darstellungen der Fachgeschichtsschreibung erprobt.<sup>71</sup> Mit dem Klier'schen Korpus stehen ausreichend Informationen zur Verfügung, um einige allgemeine Modelle abstrahieren zu können. Dies umfasst die bereits zu Beginn dieses Kapitels aufgezählten fünf Modelle, die jeweils im Detail vorgestellt und analysiert werden. Abgeleitet von den fachhistorischen Informationen aus der Chronologie von Klier und mittels Einbindung inhaltlicher Debatten, seien es die Primärtexten aus Kliers Sammelband selbst oder ergänzende Sekundärtexte, werden verschiedene Konzepte und ihre Bedeutung für die Modelle identifiziert. Ziel ist eine erste Kartierung hinsichtlich des zeitlichen und örtlichen Auftretens der Modelle im Untersuchungszeitraum. Da die hauptsächliche Datenbasis die Klier'sche Chronologie bildet, werden die Modelle chronologisch sortiert angeordnet, und zwar in Form einer horizontalen Erzählweise. Dies soll nicht zur Fehlannahme verleiten, dass die hier ausgewählten Modelle als Entwicklungsstufen zu lesen seien. Denn Modelle sind zum einen je nach Perspektive anders strukturiert und existieren zum anderen oft parallel nebeneinander. Erschwerend kommt hinzu, dass sie in einem diskursiven Austausch stehen und sich gegenseitig beeinflussen, was zur Entstehung eines neuen Modells führen kann. Es zeigen sich daran die heterogenen Ansätze, mit denen nicht zuletzt die Theaterwissenschaft

---

71 Wobei für solche Analysen nicht nur historische Texte von Interesse sind, sondern auch aktuelle Debatten zur Fachgeschichte mit Hilfe von Modellen nachvollzogen werden können.

konfrontiert ist und die in Folge unterschiedliche und sich verändernde Positionen zulassen, wie z. B. auf Herausforderungen durch das Aufkommen neuer Medien reagiert wird. Der Wissenschaftshistoriker Eberhard Knobloch merkt – zwar auf mathematische Modelle bezogen aber auch hier anwendbar – an: "Die Motive, ein Modell einem anderen vorzuziehen, lagen in der besseren Möglichkeit, Probleme zu lösen, in der höheren Prognosefähigkeit und im besseren Verständnis des Geschehens."<sup>72</sup> Implizit wird also durch die Abfolge von Modellen eine Entwicklungslinie angedeutet, die sich in dieser Arbeit darauf bezieht, dass sich in der Theaterwissenschaft – wie in Folge gezeigt wird – unterschiedliche Zugänge ausformten, wie auf das Aufkommen und der Verbreitung von Medien reagiert wird. Letztlich führt diese Debatte schließlich in den 1980er Jahren zu einem Modell, dass Theater selbst als Medium begreift. Es deutet sich also eine Entwicklung an, die von der Selbständigkeit der Theaterwissenschaft hin zu einer Debatte führt, die den Untersuchungsgegenstand mit Mitteln der Medienwissenschaft zu begreifen versucht. Diese Beobachtung gibt den Rahmen vor, um dabei entwickelte heterogene Ansätze miteinander in Bezug zu setzen. Dies umfasst sowohl Schritte hin zu einem integrativen Verständnis von Theater und Medien, als auch davon weg. Die Anordnung der Modelle lässt sich somit als Blaupause begreifen, die mit den 1980er Jahren nicht endet, aber bis dahin bereits einige der wichtigsten wiederholt eingesetzten Bausteine von innerfachlichen Positionierungen in der Mediendebatte aufzeigt. Einzuräumen ist, dass eine gewisse Gefahr besteht, mit diesem konzentrierten Blickwinkel auf die Rolle von Medien sich von anderen zentralen innerfachlichen Debatten zu weit zu distanzieren oder deren Bedeutung falsch einzuschätzen. Es stimmt, dass mit dem Schwerpunkt auf Medien eine Einschränkung einher geht, diese scheint mir aber nötig, da verwickelte Fachgeschichte am besten aus verschiedenen Betrachtungswinkeln dargestellt und analysiert werden muss, um sie nur ansatzweise zu begreifen. Mir ist wichtig aufzuzeigen, welche Zugriffe auf Medien im Laufe der Entwicklung der Theaterwissenschaft erarbeitet wurden und was diese Debatten in weiterer Folge über die Fachgeschichte selbst auszusagen erlauben.

Um diese doppelte Verbindung und Aussagekraft herstellen zu können, werden für die Herausarbeitung der unterschiedlichen Modelle verschiedene Zeitspannen definiert, in denen sie besonders einflussreich wirkten. Zudem orientiert sich diese Zuordnung, wie bereits erwähnt, an der inneren Logik von Kliers Chronologie und traditionellen historischen Epocheneinteilungen. Auch weil die Debatte über Medien nicht eine rein innerfachliche ist, sondern eng mit gesellschaftlichen Entwicklungen zusammenhängt, auf die das Fach reagiert hat. Die herausgearbeiteten Modelle selbst sind nicht zwingend der jeweiligen Zeitspanne alleine zuzuordnen, aber üblicherweise wurden sie in dieser hervorgebracht. In Folge entfalten die Modelle unterschiedliche Wirkungen: Manche lassen sich

<sup>72</sup> Knobloch (2005), S. 52.

bis heute ausfindig machen, andere wiederum nehmen zu unterschiedlichen Zeiten keine bedeutende Rolle mehr ein oder geraten in Vergessenheit. Nichtsdestotrotz trägt die Untersuchung jedes der Modelle ihren Teil dazu bei, die Entwicklung der Theaterwissenschaft zu dokumentieren. Über die Anbindung zum Mediendiskurs wird zudem eine Klammer hergestellt, die die Modelle in Relation zu Medien vergleichbar macht und zudem Aussagen für aktuelle Debatten bereithält, die hier an Entwicklungen der digitalen Medien und der Verortung der Theaterwissenschaft zu den Digital Humanities herangeführt wird.

Jedes Kapitel zu den Modellen enthält einen Exkurs, in dem nicht ein chronologischer Ansatz im Mittelpunkt steht, sondern ein Querschnitt Debatten über und zu den erarbeiteten Modellen in Verbindung bringt. Der Fokus liegt dabei auf einer genaueren Bestimmung eines ausgewählten Konzepts und den verschiedenen Ausformungen als Parameter. Dabei interessiert das zeitlich vertikale Auftreten, also über verschiedene Zeitspannen hinweg. Manche dieser Konzepte erscheinen nur einmalig, andere wiederum finden sich verteilt über viele Modelle. Wobei Konzepte hier unter unterschiedlichen Begriffsbezeichnungen firmieren können.<sup>73</sup> Hinzuweisen ist noch einmal darauf, dass mit der Einschränkung auf den Korpus Klier eine solche erste Abstraktion überhaupt erst machbar ist, da ansonsten zu viel an Material zur Verfügung stehen würde. Zwar besteht die Gefahr, dass dabei Modelle in ihrer Bedeutung über- oder unterschätzt werden, wichtiger ist aber die Identifikation von auszufüllenden Lücken und von konkurrierenden Gegenentwürfen, die in Folge ein umfassendes Bild über die Beziehungen zwischen Theaterwissenschaft und Medien herstellen können. Mit der erwähnten Blaupause soll es aber möglich sein, weitere Modelle auszuarbeiten und dabei Schritt für Schritt ein komplexeres Bild zu zeichnen. Für eine solche beständige Weiterentwicklung benötigt es die Entwicklung einer virtuellen Forschungsplattform, die sich dieser Aufgabe widmet.

## **Exkurs: Corssens Matrix**

Einen mit dem Modellansatz vergleichbaren Zugang verfolgte bereits Stefan Corssen in seiner 1998 veröffentlichten Arbeit zu Max Herrmann.<sup>74</sup> Zur Beschreibung der "sukzessive[n] Entwicklung der Wissenschaft vom Theater" bei Herrmann, entwickelt Corssen eine "Matrix, die sich an der Struktur

---

73 Auch wenn unterschiedliche Begriffsbezeichnungen auf ähnliche Konzepte verweisen, können damit absichtsvoll differierende Konnotationen verbunden sein. Gleichwohl es nötig ist, diese Konnotationen nicht zu ignorieren, werden hier mit der Verwendung der allgemeinen Konzepte diese nivelliert. Dies hat zum einen einen pragmatischen Grund, da es schlicht zu viel Aufwand bedeuten würde, auch auf dieser Ebene eine Auseinandersetzung zu führen. Zum anderen einen strukturellen Grund, da eine zu detailreiche Auseinandersetzung den hier angestrebten überblicksartigen Zugang in Frage stellen würde. Dieser Zugang kann dazu führen, manche Modelle ungenau oder unzureichend abzubilden. Hinzuweisen ist deswegen auf die sich daraus ableitende Aufgabe, die Detailgenauigkeit in späteren Studien Schritt für Schritt auszubauen.

74 Corssen (1998).

des Theaters orientiert".<sup>75</sup> In dieser Matrix treffen "sechs als konstitutiv erkannte[n] Segmente" aufeinander<sup>76</sup>, deren jeweilige Kombination als Fingerabdruck der unterschiedlichen Theorien zum Theater gelesen werden können. Wobei das Grundproblem darin besteht, dass durch die Unabgeschlossenheit der Theoriebildung der frühen Theaterwissenschaft "einheitliche Bewertungskriterien" zur Analyse schwer zu finden sind.<sup>77</sup> Corssen versucht deswegen "ein systematisches Herangehen" zu kombinieren mit der Integration von "chronologische[n] Sequenzen".<sup>78</sup> Dazu werden "historische[n] Aussagen" an die Matrix mit den als "gemeinsame[r] Nenner" verstandenen Segmenten Raum, Text, Szenographie, Schauspieler\_innen, Regie und Publikum gekoppelt.<sup>79</sup> Mit dieser Vorgehensweise beschreibt Corssen nicht nur das "Theatermodell"<sup>80</sup> bei Herrmann, sondern auch die Veränderungen, die dieses über die Zeit hinweg erfuhr. Die Segmente bei Corssen wiederum sind vergleichbar mit den Konzepten in den von mir vorgestellten Modellen. Der Unterschied besteht aber ganz allgemein darin, dass Corssen sich mit Hilfe der Matrix bemüht, dem jeweiligen konkreten Theaterbegriff bzw. dem, was unter "Theatralität" verstanden wird<sup>81</sup>, auf die Schliche zu kommen und sich damit weniger auf eine wissenschaftshistorisch abstrakte Ebene bezieht. Letztlich wagt sich aber auch Corssen an einen Modellierungsversuch, wobei er einräumt, dass die "aus einem heutigen Wissenschaftsverständnis heraus konzipiert[e]" Matrix zwar "einer gewissen Künstlichkeit und Willkür" unterliegt, dies aber für die "Rekonstruktion des Wissenschaftsbildes" kein Problem darstellen sollte<sup>82</sup>, da die Matrix als ein "Werkzeug zur Untersuchung einer Geschichte der Wissenschaften" zu verstehen ist.<sup>83</sup>

Vielleicht auf Grund der Schwierigkeit, eine solche Matrix über einen längeren Zeitraum konsistent aufrecht zu erhalten, untersucht Corssen zwar in Folge in sechs Teilkapiteln die verschiedenen Sequenzen und ihre Bandbreite, greift aber nicht mehr deren konkrete Ausformungen auf. So stellt er zwar eine Methodik für weitere Vergleiche auf, füllt sie aber selbst nicht mit den entsprechenden Daten. Wobei für eine detaillierte Untersuchung der einzelnen Theoriezugänge in der Theaterwissenschaft die Idee der Matrix vielversprechend erscheint, ist es zugleich auch ein kompliziertes und aufwändiges Verfahren, die entsprechenden Daten zu abstrahieren und in einer Matrix so einzutragen, dass ein Muster erkennbar und Vergleiche ermöglicht werden. Hingegen wähle ich einen vereinfachten Zugang, der allgemeine Festlegungen beinhaltet, zudem eingeschränkt auf den kon-

---

75 Ebd., S. 9.

76 Ebd., S. 94.

77 Ebd., S. 93.

78 Ebd., S. 94.

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 95.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 94.

kreten Bezugspunkt zu Mediendebatten. Interessant wäre es, die Sequenzen bei Corssen mit den Konzepten meines Zugangs in Verbindung zu bringen. Wo finden sich in den sechs Sequenzen Anknüpfungspunkte zu einer Integration von Medien in die Theaterwissenschaft? So ist der Publikumsaspekt ein gemeinsamer Nenner, der sowohl Medien als auch Theater unter einem Dach vereint. Es können mit Hilfe der Matrix von Corssen Überlegungen angestellt werden, die auf einer detaillierter ausgeführten Ebene Aussagen darüber erlauben, wo eine frühe Theater- und Medienwissenschaft möglich gewesen wäre bzw. welche Kategorien eine solche Verbindung zwischen Theater, Film und Hörspiel nahelegen.<sup>84</sup> Zugleich lässt sich damit noch genauer eine Hierarchie der Künste an den akademischen Einrichtungen beschreiben und wie sich diese verändert hat. Denn einige Parameter der von Corssen ausgemachten Segmente erlauben eine offene oder eine geschlossene Anwendung, die zugleich einen engen oder breiten Theaterbegriff zur Folge hat, was wiederum eine Offenheit oder Geschlossenheit zu Medien widerspiegelt. Da dies auf Grund der Komplexität der Fragen und der geringen Menge an zu untersuchenden Materialien hier nur unzureichend abgehandelt werden kann, wird die vielversprechende Kombination zwischen Corssens und meinem Ansatzes in einer zukünftigen virtuellen Forschungsplattform zu integrieren sein. Die nun in Folge vorgestellten Modelle können als vereinfachte Alternativen zu Corssens Matrix gelesen werden, wobei weniger "Fingerabdrücke" aufgefunden werden sollen, sondern stattdessen erste Sondierungen für kategorisierende Einteilungen vorgenommen werden.

---

84 Alle sechs von Corssen angeführte Segmente sind sowohl im Theater als auch im Film und Hörspiel auszumachen. Dies ist auch der Grund, warum die Mediendebatte in der Theaterwissenschaft existiert. Mit der Kombination von Matrix und Modell kann der intensive Austausch aufgezeigt werden.

### 3. Selbständigkeit

Für die Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum war die Entwicklung zum eigenständigen Fach zunächst eine Absetzbewegung weg von der Literaturwissenschaft und der dominierenden Dramenforschung. Mit der Forderung nach einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Aufführung<sup>85</sup>, also dem tatsächlichen Ereignis und nicht der schriftlichen Vorlage, wurde ein Modell geschaffen, auf dessen Basis eine selbständig ausgerichtete Fachdisziplin angedacht und umgesetzt wurde. Die akademische Debatte dazu lässt sich zumindest bis ans Ende des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen, wenn nicht sogar noch früher.<sup>86</sup> Aus unserem heutigen Verständnis erscheint es seltsam, dass beim akademischen Sprechen über Theater lange Zeit nur dem Dramentext die wissenschaftliche Aufmerksamkeit gegolten hat. Zugleich bestätigt es das lange Zeit vorherrschende Primat des Textes, eben auch über theatrale Aktivitäten. Interessant ist hierbei, dass Corssen mit seiner Matrix aufzeigt, dass bei Herrmann – der aus der Literaturwissenschaft kam – eine Verschiebung stattfand "vom passiven Objekt hin zum aktiven Subjekt der perzeptiven und apperzeptiven Wahrnehmung".<sup>87</sup> Zweierlei lässt sich damit zeigen: Zum einen, dass diese Entwicklung wohl nicht alleine von der Theaterwissenschaft angeregt wurde, sondern Ausdruck einer generell sich veränderten Wahrnehmung der Rolle von Wissenschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts ist. Ein Beleg dafür ist das generelle Entstehen einer Fächervielfalt an den Universitäten.<sup>88</sup> Zum anderen wäre denkbar gewesen, dass die Chancen dieses generellen Umbruchs, den theateraffine Wissenschaftler\_innen dafür nutzten um ein eigenständiges Fach zu etablieren, auch von den damals sich entwickelnden und sich ausprägenden Medien Film und Hörfunk ergriffen werden hätte können. Ähnlich wie bei den ebenfalls erfolgreichen Zeitungswissenschaften<sup>89</sup>, waren für die Selbständigkeit Faktoren ausschlaggebend, die den Vertreter\_innen dieser Medien fehlten: dies umfasst eine bereits vorhandene Verankerung von maßgeblichen Akteur\_innen an den Universitäten (wenngleich in anderen Fächern) und ein allgemeines Interesse speziell von Seiten der Praktiker\_innen an einer spezifischen Fachausbildung. So hat es der Theaterwissenschaft nicht geschadet, dass mit der Dramenforschung bereits ein etabliertes Teilgebiet der Literaturwissenschaft sich mit einem Aspekt von Theater auf akademischen Niveau intensiv auseinandersetzte. Der Beginn des Prozesses zur Erringung einer institutionellen Selbständigkeit lässt sich dabei um 1900 veranschlagen und vollendet sich um 1920, als die ersten Institute für Theaterwissenschaft dann tatsächlich begründet wurden.<sup>90</sup> Von Interesse

85 Vgl. Corssen (1998), S. 112-122, zu den "Differenzierungen zwischen Drama und Theater" in der frühen Theaterwissenschaft.

86 Vgl. Hulfeld (2007).

87 Corssen (1998), S. 94.

88 Vgl. Rüegg (2004).

89 Vgl. Meyen/Löblich (2006).

90 Vgl. Klier (1981c), S. 328f. In Folge wird auf die einzelnen Institutsgründungen noch genauer eingegangen.

hier sind die Koordinaten des Modells Selbständigkeit, also die wirksamen Begründungen für die Eigenständigkeit und wie diese in Folge die Bedingungen formten, die das Fach lange Zeit rahmte und von deren Loslösung bzw. Neuinterpretation der Fachdiskurs in den 1970er und 1980er Jahren geprägt wird.

### **3.1. Vorbereitungsphase 1900-1919**

Die Etablierung eines eigenständigen wissenschaftlichen Fachgebietes bedarf einer Vorbereitungsphase, in der Strukturen aufgebaut, Einflüsse geltend gemacht und Entscheidungsträger\_innen überzeugt werden. Das Bewusstsein für die Notwendigkeit einer Institutionalisierung muss allerdings erst geschaffen werden. Dies zeigt sich insbesondere an der Fachgeschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, deren vorinstitutionelle Phase Helmar Klier in seiner Chronologie mit 1900 beginnen lässt. Da die erste bei ihm ausdrücklich erwähnte theaterwissenschaftlich-institutionelle Gründung 1919 erfolgte<sup>91</sup>, ergibt sich für den ersten Beobachtungszeitraum 1900 bis 1919 folgende Übersicht an von Klier erwähnten Einträgen<sup>92</sup>:

---

91 In Frankfurt/Main eine "Theaterwissenschaftliche Abteilung des Germanischen Seminars", Klier (1981c), S. 327. Es könnte aber auch argumentiert werden, dass die 1913 erfolgte Einrichtung des "Königliche[n] Literaturwissenschaftliche[n] Seminar[s] an der Universität Kiel" als erste Gründung zu verstehen ist, da dort erstmals die "kontinuierliche Abhaltung theaterwissenschaftlicher Vorlesungen und Übungen statuarisch festgelegt" wurde. Weil aber im Gegensatz zu Frankfurt/Main keine dezidierte Nennung des Begriffs Theaterwissenschaft in der Institutsbezeichnung vorkommt (es gab stattdessen eine eigene Gruppe Theatergeschichte), wird diese Interpretation hier nicht übernommen. Vgl. Klier (1981c), S. 327.

92 Klier (1981c): S. 327-328, umfasst neun Jahreseinträge und 18 Absätze (nicht erwähnte Jahre werden in der Illustration ohne Punkt gekennzeichnet). Die Größe der jeweiligen Kugel in der Illustration kennzeichnet die Anzahl an dokumentierten Aktivitäten im jeweiligen Jahr: 1909 hat einen Eintrag, 1900 hat zwei Einträge, 1912 vier Einträge.

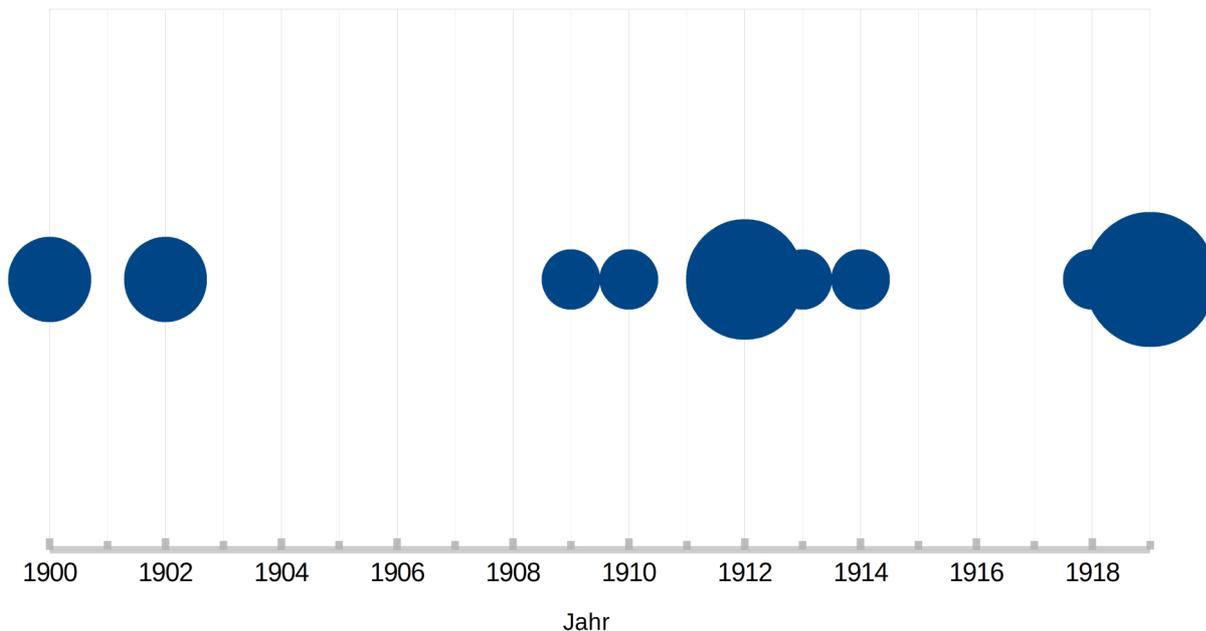


Abbildung 2: Anzahl der dokumentierten Aktivitäten pro Jahr, 1900-1919, Klier (1981c), S. 327-328

Was an dieser Grafik zunächst problematisiert werden muss, ist die Anzahl an Aktivitäten, die Klier dokumentiert hat. Es sind dies – bezogen auf Abschnitte mit Ortsnennungen – insgesamt achtzehn Einträge. Dies ist eine recht dünne Datenlage und ermöglicht nur grobe und demgemäß mit Vorsicht zu behandelnde Folgerungen. Hier wäre eine Ergänzung an Datenmaterial dringend nötig.<sup>93</sup> Trotzdem können einige allgemeine Beobachtungen getroffen werden: Zunächst zeigt sich an der Grafik ein hoffnungsvoller Beginn um 1900, dem eine auffällig lange Pause folgt, bis um 1910 die Aktivitäten wieder zunehmen und sich verdichten, bevor der Erste Weltkrieg eine weitere Lücke schlägt, an die aber bereits 1919 mit der ersten Institutsgründung und einer deutlich gesteigerten Anzahl an Aktivitäten in diesem Jahr angeschlossen wird.

Es stellen sich nun zwei Fragen: Was sind dies für Aktivitäten, die in diesen Jahren erfolgten und wie lassen sich diese mit dem Modell Selbständigkeit in Verbindung setzen? Ein Übersichtsdiagramm kann Auskunft über die Verteilung der Tätigkeiten geben<sup>94</sup>:

93 Dies soll zugleich ein Aufruf sein, eine gemeinsame Plattform zu starten, in der solche Aktivitäten auf Basis eines gemeinsamen Datenmodells gesammelt werden und so Schritt für Schritt detailliertere Darstellungen und deswegen empirisch haltbarere Folgerungen zuließe. Wie eine solche Plattform aussehen könnte, wird – wie bereits erwähnt – im Teilkapitel 8.3 erläutert.

94 Die Kategorien Lehre, Verein, Veröffentlichungen, Sammlung, Institut wurden von mir gewählt und jeder Eintrag in Kliers Chronologie mit einem oder mehreren dieser Schlagwörter markiert. Insgesamt ergibt dies 21 Aktivitäten bei 18 Absätzen.

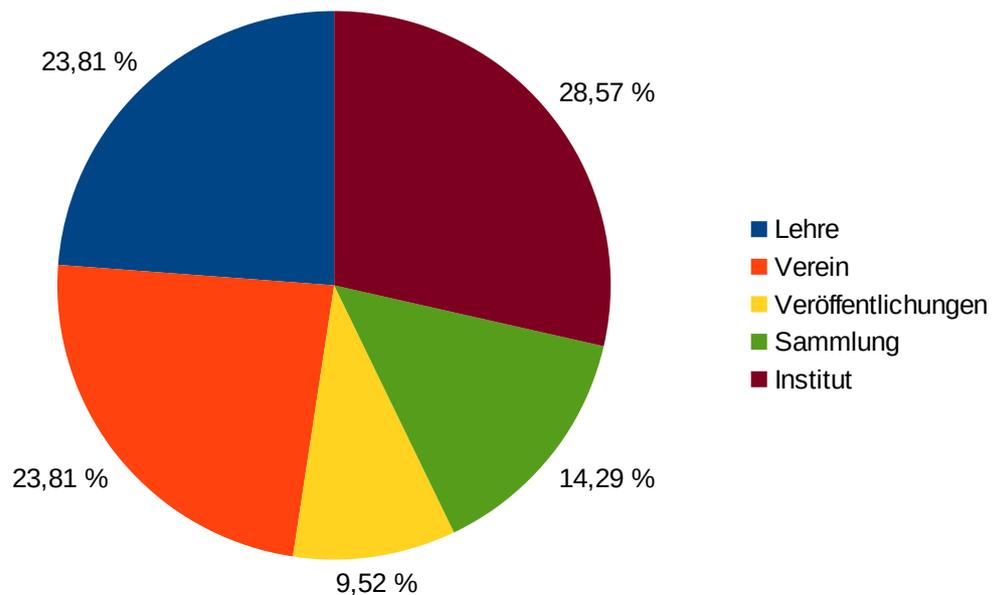


Abbildung 3: Aufteilung der Aktivitäten 1900-1919, Klier (1981c), S. 327-328.

Wenig überraschend betreffen die meisten Einträge bei Klier Vorbereitungen zu Institutsgründungen (mit der Aktivität "Institut" belegt). Wobei der erste explizite Eintrag dazu erst 1912 erfolgt.<sup>95</sup> Davor sind es insbesondere Lehrveranstaltungen, die mit der Bezeichnung "theaterwissenschaftlich" eine veränderte Wahrnehmung zur Dramenforschung belegen und eine neue Methodik intendieren.<sup>96</sup> Zugleich lässt sich damit zeigen, wie damit vom bereits etablierten Feld "Dramenforschung" eine Bewegung hin zu einem neuen Feld initiiert wurde. Oft waren es junge Literaturwissenschaftler\_innen<sup>97</sup>, die den neuen Blickwinkel aufnahmen und über die Folgejahre hinweg zu etablieren begannen.

Anbei folgt eine weitere von mir erstellte Grafik, in der das im Durchschnitt berechnete Auftreten der verschiedenen Aktivitäten dargestellt wird. Ersichtlich wird daraus das zeitliche Auftreten und die Intensität der verschiedenen Aktivitäten:

95 Dabei handelt es sich um Vorbereitungen zur Gründung des Kieler Instituts, Klier (1981c), S. 327.

96 Obwohl nicht festgestellt werden kann, ob der Begriff "theaterwissenschaftlich" eine Zuschreibung von Klier ist oder ob diese Bezeichnung tatsächlich so verwendet wurde.

97 Vgl. Klier (1981c), S. 327: Max Herrmann war 35 Jahre alt, als er 1900, erste theaterwissenschaftliche Vorlesungen abhielt. Artur Kutscher war 1909, bei seinen ersten verzeichneten Vorlesungen, 31 Jahre alt.

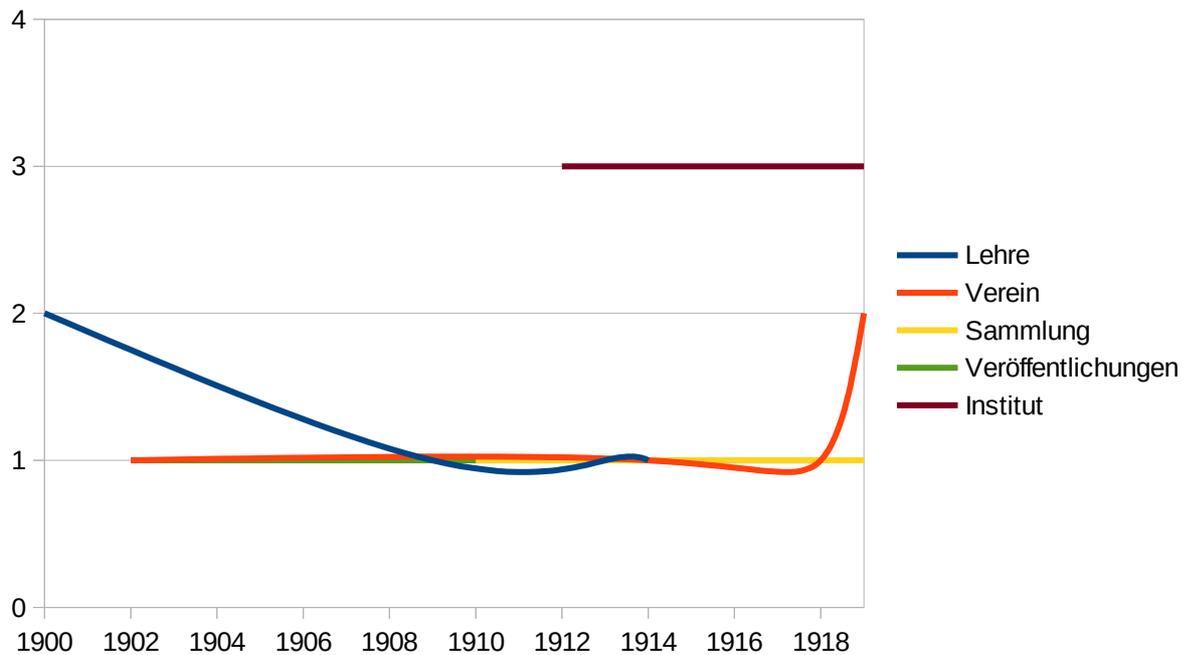


Abbildung 4: Unterschiedliche Aktivitäten und ihr durchschnittliches Auftreten 1900-1919, Klier (1981c), S. 327-328.

An dieser Aufstellung sind die wichtigsten beteiligten Faktoren und ihre – zumindest annäherungsweise – Entwicklung abzulesen. Bereits an den Universitäten verankerte Vertreter\_innen besonders aus der Literaturwissenschaft beginnen über die Lehre ein theaterwissenschaftliches Problembewusstsein zu entwickeln und in die akademische Debatte einzubringen. Diese Lehraktivität wird später übergeführt in die Forderung nach institutioneller Etablierung. Die zeitliche Abfolge lässt sich – ungeachtet mancher Lücken und unter Aussparung von historischen Bedingungen wie dem Ersten Weltkrieg – in der Grafik gut ablesen: Mit dem Aufkommen einer dezidierten theaterwissenschaftlichen Lehrtätigkeit folgt ein Interesse am Austausch, was zur Organisation von Vereinen führt, die besonders auch Praktiker\_innen aus dem Untersuchungsfeld Theater umfassen, die einen Bedarf an einer akademischen Ausbildung von Fachpersonal wie Dramaturg\_innen, Regisseur\_innen ausdrücken. Interessant an diesem Austausch ist, dass damit auch potentiell ein Kontakt hergestellt wird zu anderen Medien, wie Film und Hörspiel. Einem solchen intermedialen Austausch standen zwar die meisten Beteiligten zunächst ablehnend gegenüber<sup>98</sup>, mit der fortschreitenden Verbreitung speziell des Films waren aber sowohl Praktiker\_innen als auch Kritiker\_innen und Forscher\_innen konfrontiert.<sup>99</sup> Da eine Ausbildung im Bereich der Theaterwissenschaft im Prinzip genauso eine Befähigung zur Anwendung dieser Erkenntnisse im Film oder dem Hörspiel bereitlegte<sup>100</sup>, ergibt sich bereits recht früh ein Potential zur Ausweitung des Fachgebietes auf neue Medien-

98 Vgl. Kirschstein (2007).

99 Vgl. Mühl-Benninghaus (1997).

100 Das von der frühen Theaterwissenschaft verwendete Konzept der Aufführung kann auch als Reaktion auf eine gene-

apparate. Auch weil manche Praktiker\_innen bereits versuchten, diese damals neuen Medien auf der Bühne zu integrieren.<sup>101</sup> Dem gegenüber stand eine einflussreiche Fraktion, die solche Annäherungen und "Vermischungen" ablehnte und für eine Bewahrung und alleinige Auseinandersetzung mit einer Vorstellung eines "reinen" Theaters eintrat.<sup>102</sup> Dafür können bei Klier die Aktivitäten der Sammlungen stehen, die parallel zu den Vereinen operierten. Denn in ihnen drückt sich eine Hinwendung zu einer bereits im Verschwinden begriffenen bildungsbürgerlichen Vorstellung von Theater aus, die sich in den Sammlungspolitiken widerspiegelt. Deren Aufscheinen als Aktivitäten bei Klier erfolgt nicht ohne Grund, da Schenkungen solcher Sammlungen nicht unbeträchtlich dazu beigetragen haben, Institute dauerhaft zu etablieren.<sup>103</sup> Damit einher geht aber nicht nur eine gewisse Erwartungshaltung der Schenker\_innen, sondern auch das Vorhandensein von großen Mengen an zu untersuchendem Material, dass durch unreflektierte Auseinandersetzung die Sammlungslogik reproduzierte und somit implizit ein spezifisches Bild von Theater aufrechterhielt. In diesem hatten andere Medien keinen Platz und erst recht nicht die Vermischung von Theater mit Medien. Hochgehalten wurde stattdessen die Bewahrung einer bildungsbürgerlichen Idee von Theater und somit einer expliziten Positionierung gegen Medien, wie in Folge noch gezeigt wird. Somit scheint mir die Etablierung der Theaterwissenschaft geprägt von einer bereits angelegten potentiellen Ausweitung auf das Feld der damaligen neuen (Kunst-)Medien, die sich aber aus ideologischen Gründen nicht entwickeln konnte. Anzunehmen ist, dass eine solche Ausweitung an den bildungsbürgerlich geprägten Universitäten zur damaligen Zeit eine schwer zu akzeptierende Vorstellung war. Zudem lag der Schwerpunkt für die frühe Theaterwissenschaft in der Etablierung von Theater als eigenständiges Untersuchungsfeld, dies hatte wohl zu Recht eine größere Dringlichkeit. Nötig – zumindest hinsichtlich einer Abgrenzung aber auch bezüglich einer Selbstvergewisserung – war es trotzdem, eine Auseinandersetzung mit den damals neuen Medien zu führen, wobei die Vereine und Gesellschaften der wahrscheinlichste Ort dafür waren, auch aufgrund ihrer Zusammensetzung aus Praktiker\_innen und Forscher\_innen.<sup>104</sup>

---

relle Veränderung der Aufführungsbedingungen durch die Medien Film und Radio interpretiert werden. Weil eine gelungene Aufführung als wirtschaftlicher Faktor immer wichtiger wurde (speziell im Film), rückte damit auch ein gesteigertes Interesse an einer Ausbildung ins Zentrum, die auf eine Perfektionierung von dramaturgischen Mitteln und Regieleistungen abzielte.

101 Als bekanntes Beispiel ist der Regisseur Erwin Piscator (1893-1966, <http://d-nb.info/gnd/118594648>) zu nennen, der in den 1920er Jahren in Berlin begann, filmische Mittel im Theater anzuwenden, vgl. Piscator (1980).

102 Vgl. Kirschstein (2007); Piscator (1980), S. 109 berichtet, wie "[e]in großes Geschrei" sich erhob, weil er "Film in das Theater" einbezog.

103 Der erste mit Sammlung beschlagwortete Eintrag bei Klier ist die 1910 "[m]it Hilfe der Theatersammlung der Schauspielerin *Clara Ziegler*" erfolgte Einrichtung des Theaternuseums in München, Klier (1981c), S. 327, H. i. O.; Sammlungen und damit verbundene Politiken waren auch maßgeblich für den Aufbau des Wiener Instituts 1943, vgl. Cuba (2017).

104 Der erste Eintrag bei Klier mit der Beschlagwortung Verein stammt von 1902. Gegründet wurde die "Gesellschaft für Theatergeschichte", u.a. vom Schriftsteller und Theaterjournalisten Heinrich Stümcke (1873-1923, <http://d-nb.info/gnd/117356786>), dem Regisseur und Schauspieler Max Grube (1854-1934, <http://d-nb.info/gnd/116879483>),

Wobei nur ein Eintrag bei Klier ein solches Potential direkt erkennen lässt und zwar die 1914 von Hugo Dinger in Jena abgehaltenen "*Hochschulkurse für dramatische Kunst*".<sup>105</sup> Bei diesen Kursen könnte sich die Vorstellung von Dramaturgie als gemeinsamer Nenner zwischen Theater, Film und Hörspiel auffinden lassen. Auch weil durch die höchstwahrscheinlich praxisorientierte Ausrichtung sicher ein Interesse bestand, dem aufstrebenden Arbeitsmarkt des Films und dessen Bedarf an dramaturgischer Expertise nicht außen vor zu lassen. Wobei dies Spekulation bleiben muss und noch einer genaueren Untersuchung bedarf.<sup>106</sup> Eines wird bei der Datenlage von Klier aber klar, dass eine umfangreichere Sammlung an Ereignissen und Aktivitäten für die frühe Theaterwissenschaft notwendig ist, um die Verbindung von Theaterwissenschaft zu Medien besser analysieren zu können. Das Aufzeigen der involvierten mannigfaltigen Interessenlagen benötigt ein noch stärkeres und gezielteres Zusammentragen von unterschiedlichen Archivmaterialien und "Aktivitäten", die es erlauben, weitere Zugänge auszumachen<sup>107</sup> und noch intensiver gesellschaftliche Veränderungen mit zu berücksichtigen. So ist das Aufkommen von Film ein Aspekt von mehreren, die als Mediendiskurs Auswirkungen auf den Theaterbetrieb nehmen und damit auch indirekt auf die entstehende Theaterwissenschaft. Ganz prinzipiell wäre das Potential von Mediendiskursen noch stärker aufzuzeigen, das mit den gesellschaftlichen Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts einher gingen, wobei im Gegensatz dazu die Diskussionen in den 1970er/1980er Jahren stehen, in denen von der Theaterwissenschaft aus aktiv Medienbezüge hergestellt wurden. In der Frühphase der Theaterwissenschaft handelt es sich stattdessen – bedingt durch das Nebeneinander und den noch nicht etablierten Stand des Faches – um ein zu erkennendes Potential noch unbestimmten Verhältnisses, dass in Folge unterschiedliche Phasen durchlaufen wird<sup>108</sup>, aber ständig präsent bleibt.

Um wieder auf die Abbildung 4 zurückzukommen: Die drei Fundamente Lehre, Vereine und Sammlungen führten zu Debatten und zu Anträgen, die halfen, das Fach Theaterwissenschaft als akademische Einrichtung zu etablieren. Wobei nicht nur eine institutionelle Verankerung sondern auch eine eigenständige Struktur angestrebt wurde, die Professuren und Prüfungstätigkeiten umfassen soll-

---

den Literarhistorikern Ludwig Geiger (1848-1919, <http://d-nb.info/gnd/11903719X>) und Berthold Litzmann (1857-1926, <http://d-nb.info/gnd/117066478>), Klier (1981c), S. 327.

105 Klier (1981c), S. 328, H. i. O. Unterstützt wurden diese Kurse von "der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen", ebd. Zu überprüfen wäre der genaue Inhalt dieser Kurse, sowie die Position der Vereinigung und der Genossenschaft zu Tätigkeiten im Film. Diese Kooperation wird wohl auch der Grund gewesen sein, dass Klier diesen Eintrag aufnahm.

106 Zu vermuten ist, dass es sich dabei um Kurse auf Basis von Hugo Dingers zweibändiger Untersuchung von "Dramaturgie als Wissenschaft" handelt, die von 1904 bis 1905 erschienen ist. Ob er zehn Jahre später bereits den Film auch behandelte, müsste auf Basis von Archivmaterial geklärt werden.

107 Dafür muss eine zukünftige Untersuchung den berücksichtigten Korpus deutlich ausbauen, da Kliers Datenlage zur frühen Theaterwissenschaft nicht ausreicht für eine breite Analyse. Zudem müssen, um den Problemen der Kompilation von Klier und der Gefahr einer Reproduktion von etablierten Fachnarrationen zu begegnen, viel mehr Material berücksichtigt werden, als in dieser Arbeit möglich war.

108 Siehe dazu die folgenden Kapitel zu den weiteren Modellen.

te.<sup>109</sup> Lobbyarbeit und die Finanzierungen von z.B. Veröffentlichungen durch Vereine und Gesellschaften, sowie die Schenkung oder Zurverfügungstellung von Theatersammlungen als zu bearbeitender archivalischer Grundstock, trugen maßgeblich dazu bei, dass die Eigenständigkeit des Faches nach und nach hergestellt wurde. Bereits früh wurde somit auch Kontakt zu Praktiker\_innen aufgebaut, wobei dies in Folge noch zu vielen Auseinandersetzungen Anlass geben sollte. Insbesondere der Vorwurf von mangelnder Praxisnähe durch Praktiker\_innen versus jener einer zu journalistisch geprägten Forschung<sup>110</sup>, der die nötige Distanz zum Untersuchungsgebiet Theater fehlen würde. Dies wäre eine eigene Untersuchung wert, auch weil eine gewisse Nähe zur Mediendebatte in der Theaterwissenschaft zu konstatieren ist.

Ganz allgemein kann hier – bedingt schon durch das angestrebte Ziel einer Selbständigkeit des Faches – die Einteilung dieser frühen Entwicklung unter der Prämisse "Problemidentifizierung" gestellt werden, wie es die Kommunikationswissenschaftler\_innen Stefanie Averbeck und Arnulf Kutsch für die damalige Zeitungswissenschaft von 1892 bis 1925/26 vorschlugen.<sup>111</sup> Gerade aber weil für die Theaterwissenschaft noch keine ausgeprägte Definition des Untersuchungsfeldes vorhanden war, sondern zunächst die hauptsächliche Motivation für eine Eigenständigkeit in der Ablehnung einer wissenschaftlichen Abhandlung von Theater durch die alleinige Reduzierung auf den Text der Dramenvorlage in der Literaturwissenschaft stand, ergibt sich hier auch ein Austausch von Ideen und eines potentiell breiten Theaterbegriffs, der auch Phänomene von anderen Medien inkludierte. Wie die bereits erwähnte Dramaturgie als ein möglicher gemeinsamer Nenner zwischen Theater und Film. Klar muss sein, dass sich die Theaterwissenschaft – gerade weil sie im Entstehen begriffen war – mit dem Aufkommen der Medien Film und Radio auseinandersetzen musste, besonders wenn diese den Anspruch erhoben, als Künste wahrgenommen zu werden und sich somit in einer Beziehung zum Theater setzten. Diese Auseinandersetzung, selbst wenn sie sich als Ignorieren des Aufkommens neuer Medien ausdrückte, formte den Diskurs über Medien im Fach für einen längeren Zeitraum und lässt sich nach wie vor auffinden.<sup>112</sup>

Es gilt nun einige ausgewählte Faktoren bzw. Etappen in der Etablierung der Theaterwissenschaft

109 Vgl. Herrmann (1981). In diesem Vortrag noch vor der Gründung des Berliner Instituts, formuliert er bereits, welche institutionelle Ebene für die Theaterwissenschaft an den Universitäten anzustreben ist.

110 Klier (1981b), S. 1 drückt dies folgendermaßen aus: "Theaterwissenschaft befindet sich im ganzen gesehen weiterhin in der schlechtesten aller denkbaren Situationen, nämlich in der, weder von den anderen Wissenschaften noch vom Theater hinreichend ernstgenommen zu werden." Balme (2014), S. 7 beginnt seine Einführung mit dem Bonmot: "Die Theaterwissenschaft habe zwei Feinde, soll ein Germanist einmal gesagt haben: Das Theater und die Wissenschaft."

111 Vgl. Meyen/Löblich (2006), S. 40, die hier Averbeck/Kutsch (2002) zitieren.

112 Vgl. Pfahl (2010), die insbesondere für die Theaterkritik, aber auch in Teilen für die Theaterwissenschaft, ein Unvermögen feststellt, die "besondere Ästhetik" des vom starken Medieneinbezug geprägten Theaters von Robert LePage zu begreifen (sie bezieht sich auf ein 2010 gezeigtes Stück). Sie sieht dies als Ausdruck eines "kulturdefätistische[n] Misstrauen[s]" gegenüber Theater, dass "eine diagnostizierte formale und/oder ästhetische Nähe [...] zu anderen Medienformaten" herstellt, ebd., S. 120.

genauer zu untersuchen, um die bis jetzt aufgeworfenen Aspekte besser zu ergründen und damit einen genaueren Umriss dieses ersten Modells "Selbstständigkeit" zu erhalten. Dies umfasst zunächst den von Klier zugeschriebenen Beginn der Fachentwicklung um 1900, der damit bereits einer gewissen Narration folgt bzw. diese so wiedergibt, dass damit eine bedeutende fachhistorische Interpretationsfährte gelegt wird. Danach muss das Verhältnis zur Literaturwissenschaft als Referenz- und Abgrenzungsbezug kurz beleuchtet werden, auch weil sich in dieser Abspaltung am ehesten ein Potential auffinden lässt, das den Fachbereich definitiv betrifft. Dies inkludiert nicht nur die Gründe für die Unzufriedenheit mit der bisherigen Dramenforschung und des Einforderns eines anderen Blicks auf die Kulturtechnik Theater, sondern auch die Frage, ob damit eine Öffnung zu anderen Medienformen ermöglicht wird und wenn ja, ob diese Chance genutzt wurde. Weiter von Interesse sind die Rolle von Organisationen als Träger und Gestalter der Theaterwissenschaft sowie die Tradition von Standorten und damit verbundene Fachtraditionen.

### **3.2. 1900 als symbolischer Startpunkt**

Unbestritten ist in der Fachliteratur<sup>113</sup>, dass an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert das Interesse an einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Theater stark zunahm. Bereits davor gab es zwar theatergeschichtliche Übersichten und auch der Begriff Theaterforschung fand Verwendung<sup>114</sup>, aber erst um 1900 wurden konkrete Forderungen zur Etablierung einer eigenständigen Theaterwissenschaft gestellt. Von diesem "Beginn" um 1900 bis in die 1920er Jahre lässt sich eine stetig steigende Professionalisierung der Diskussion um eine eigenständige Theaterwissenschaft beobachten, die schließlich in der Gründung der ersten Institute kulminierte. Die Entwicklung selbst ist in ihrer Gesamtheit komplex und uneinheitlich. Warum an manchen Orten eine Institutionalisierung stattgefunden hat und an anderen nicht, ist selten eindeutig nachvollziehbar. Dies wird bisweilen zu Gunsten einer wohlgeformten Darstellung der Fachentwicklung wenig berücksichtigt.<sup>115</sup> Auch kann es nicht als ausgemacht gelten, dass die Eigenständigkeit des Faches Theaterwissenschaft einer logischen Entwicklung aus den Veränderungen an den Universitäten um 1900 folgte, in dem vermehrt Einzeldisziplinen entstanden und neue Forschungsfelder sich ausprägten. So überrascht es im Rückblick zunächst, dass sich trotz des Erfolgs des Massenmediums Film über Jahrzehnte hinweg weder ein entsprechendes Fachgebiet im universitären Feld etablieren konnte, noch das Untersuchungsge-

---

113 Vgl. Herrmann (2005); Hulfeld (2007).

114 Vgl. Klier (1981b), S. 3; Corssen (1998).

115 Die Klier'sche Darstellung und die Aufnahme ausgewählter Aktivitäten entspricht einer solchen wohlgeformten Darstellung, die zur Vereinfachung neigt. [aber wohl auch schwer anders zu lösen ist bei einem chronologischen Abriss]

biet Film als wissenschaftlich seriös angesehen wurde. Nun ist zu berücksichtigen, dass die Universitäten zu jener Zeit durchwegs bildungsbürgerlich geprägt waren und im (Kunst-)Theater ein Distinktionsmerkmal hatten, während Film stark mit proletarischer Kultur assoziiert und als "bloße" Unterhaltung abgewertet wurde.<sup>116</sup> Dieses Erklärungsmuster steckt zudem einen inhaltlichen Rahmen ab, der die Gegenstandskonstruktion der frühen Theaterwissenschaft wesentlich beeinflusste. Überraschend mag noch bleiben, dass es bezüglich der zeitlich "alten" Kunstform Theater so lange dauerte, bis sich eine eigenständige Wissenschaft etablierte.<sup>117</sup> Dazu kann auf die Entwicklung der Universitäten im 19. Jahrhundert verwiesen werden, an denen das Modell einer Ausdifferenzierung in viele Teilfächer lange Zeit nicht nur unbekannt sondern vermutlich – auf Basis des Ideals einer Universalgelehrtheit – unverständlich war. Beispielhaft sei darauf verwiesen, dass Germanistik erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Rang einer eigenständigen Disziplin erhielt.<sup>118</sup> Einen Schub an Ausdifferenzierung von Fächern gab es im Zuge radikaler Umbrüche Ende des 19. Jahrhunderts an den Universitäten, besonders im Wilhelminischen Kaiserreich. Dort führten stark steigende Studierendenzahlen und eine "Wissenschaftsoffensive" zur Schaffung vieler neuer Ordinariate, wodurch eine Spezialisierung auf neue ausdifferenzierte Fachgebiete begünstigt wurde, um sich von den bisherigen Allgemeinprofessuren abzugrenzen. Unter dem zusätzlichen Aspekt der "Nationalisierung" des Deutschen Reichs, betrafen diese Änderungen im besonderen Ausmaß den Fachbereich der Germanistik und ermöglichten somit unter anderem die Schaffung von Professuren, die sich mit Aspekten des Dramas bzw. des Theaters auseinandersetzten.<sup>119</sup> Dies begünstigte in Folge die Etablierung einer eigenständigen Theaterwissenschaft aus dem methodischen und fachlichen Korpus der Germanistik.

Dies kann ein Grund dafür sein, warum Klier seine chronologische Darstellung mit der runden Jahreszahl 1900 beginnen lässt, auch wenn damit mehr Symbolik als ein für die Fachentwicklung entscheidendes Ereignis verbunden ist. Die Symbolik liegt auch darin begründet, dass in dem ersten Eintrag bei Klier sowohl Berlin als auch Max Herrmann erwähnt werden<sup>120</sup>, wodurch Herrmann als erster Akteur der sich später etablierenden Theaterwissenschaft benannt wird. Abgesehen davon, dass die Narration vom "Gründungsvater" Herrmann zumindest für die akademische Entwicklung so falsch nicht ist, vereinfacht sie die komplexe und weit weniger homogen verlaufende Phase der

---

116 Vgl. Kirschstein (2007); Nitsche/Werner (2012).

117 Anders die Akzeptanz der Kunstform Drama, wie es sich eben bereits im 19. Jahrhundert in der Dramenforschung der Literaturwissenschaft ausdrückte.

118 Vgl. Hermand (1994)

119 Vgl. Kirschstein (2009a), S. 10f.; Corssen (1998), S. 33-36.

120 Klier (1981c), S. 327, H. i. O.: "1900 Berlin: *Max Herrmann* (1865-1942) hält erste theaterwissenschaftliche Übungen und Vorlesungen an der Friedrich-Wilhelms-Universität ab." Darauf folgend wird für das Jahr 1900 auch der Beginn der Vorlesungstätigkeit von Hugo Dinger in Jena genannt, der dort "Professor für Ästhetik und Dramaturgie" war.

Fachetablierung, auch weil hier viele Akteur\_innen beteiligt waren, deren jeweiliger Beitrag für die tatsächliche Etablierung zum Teil noch unerforscht oder falsch eingeschätzt wird. Alleine nur die Auswertung der Einträge bei Klier bis 1919 ergibt bereits ein umfangreiches Personennetzwerk.

Zwar verweist Klier in seiner Einleitung darauf, dass es keine kontinuierliche Entwicklung in der Theaterwissenschaft gab und stattdessen eine Vielzahl heterogener Ansätze entwickelt wurden<sup>121</sup>, dass es zudem "lange vor eigentlicher Theaterwissenschaft [...] Theaterforschung" gab<sup>122</sup> und er kritisiert auch Versuche von Hans Knudsen und Heinz Kindermann "eine Art Stammbaum der Theaterwissenschaft" daraus abzuleiten<sup>123</sup>, trotzdem ist es ihm ein Anliegen, den symbolischen Beginn des Faches bei Max Herrmann anzusetzen. Das mag zum einen pragmatisch begründet sein und erlaubt mit der runden Jahreszahl 1900 einen runden Einstieg in die Chronologie, zum anderen zeigt sich darin eine implizite Kritik an jene Stammbaumapologeten<sup>124</sup>, deren Nachweis einer langen Tradition an vermeintlichen theaterwissenschaftlichen Aktivitäten auffällig häufig mit ihrem eigenen Wirkungsort zusammenfällt.<sup>125</sup> Insofern muss Kliers Chronologie als ein Eingriff in die Darstellung der Fachgeschichte jener Generation gedeutet werden, die im Nationalsozialismus aktiv waren und auf Jahrzehnte hinaus bis zum Teil in die 1980er Jahre die Deutungshoheit über die Fachgeschichtsschreibung wahrnahmen. Trotzdem vereinfacht auch Kliers Chronologie die Fachentwicklung, wenn gleich er dies offen markiert und seinen Fokus damit begründet, dass Herrmanns Ansatz zur damaligen Zeit

"[a]m hoffnungsvollsten erschien [...], der neben der begrifflichen Unterscheidung von Drama und Aufführung gleichzeitig eine spezifische Methode, die der Rekonstruktion, vorstellte und später zwischen Theaterwissenschaft und Theatergeschichte differenzierte."<sup>126</sup>

Lapidar verweist wiederum Corssen darauf, dass 1900 "häufig als 'Geburtsstunde der Theaterwissenschaft' bezeichnet" wird, weil Herrmann im Sommersemester zum ersten Mal eine Vorlesung "zur Geschichte des Theaters in Deutschland" hielt, wengleich die Bezeichnung Theaterwissenschaft in Berlin erst "ab dem Wintersemester 1920/21" verwendet wurde.<sup>127</sup> Tatsächlich zeigt ein

---

121 Klier (1981b), S. 1.

122 Ebd., S. 3.

123 Ebd., Fußnote 3.

124 Diese Kritik zeigt sich an einem Nebensatz von Klier noch deutlicher: "Deshalb beginnt sie [die Sammlung an Texten, K.I.] auch mit Max Herrmann, dem **eigentlichen** Nestor deutschsprachiger Theaterwissenschaft", Klier (1981b), S. 6, Hervorhebung von mir.

125 Kindermann (1966) verweist auf wissenschaftliche Arbeiten zu Theaterthemen aus den 1880er/1890er Jahren, die ihn zur Schlußfolgerung bringen, dass "in den achtziger und neunziger Jahren an österreichischen und an einigen deutschen Universitäten die ersten Zentren der Theaterwissenschaft entstanden", ebd., S. 418. Zwar gesteht er Max Herrmann zu, der "eigentliche[n], methodische[n] Vater der jungen Theaterwissenschaft im deutschen Sprachgebiet" zu sein, kann sich aber nicht verkneifen darauf hinzuweisen, dass dieser ein "aus Schlesien gekommene[r] Literaturhistoriker" war, ebd. S. 420. Obwohl Herrmann in Berlin geboren ist, vgl. Deutsche Biographie (2017).

126 Klier (1981b), S. 3f.

127 Corssen (1998), S. 74.

Blick in aktuelle Facheinführungen<sup>128</sup>, dass die Ernennung der Berliner Theaterwissenschaft über die Person Max Herrmann als Ort der Begründung der Theaterwissenschaft vermutlich die aktuell am stärksten bzw. konsensuell wirkende Traditionslinie darstellt. Diese Traditionslinie bekräftigt Klier zusätzlich damit, dass er als ersten Text des Sammelbandes die Mitschrift eines Vortrags von Herrmann aus 1920 heranzieht, die die ansonsten durchgehend chronologische Ordnung durchbricht.<sup>129</sup> Dies argumentiert Klier damit, dass von Herrmann "der eigentliche Impetus zur Etablierung einer eigenständigen Theaterwissenschaft ausging, und er als erster begriffliche Differenzierungen vornahm und methodische Ansätze entwickelte".<sup>130</sup> Dieser Lesart folgen nach 1945 die meisten Darstellungen zur Etablierung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft als akademische Disziplin, wobei unter Auslassung eines real vorhandenen Kontextes oft örtliche Entwicklungen beigelegt werden, die eine Tradition der Theaterforschung an diesem Ort nahelegen sollen.<sup>131</sup> Nun soll Herrmanns Leistung nicht in Frage gestellt werden und seine Rolle für die Fachentwicklung macht es legitim, ihn zum Ausgangspunkt der Selbständigkeit des Faches zu machen, es ist aber doch auffällig, wie sich die zuvor zerstrittene Theaterwissenschaft nach 1945 einhellig auf ihn als "Gründervater" der Theaterwissenschaft einigte. Aus den Debatten der 1920er/30er Jahre wäre dies nicht abzuleiten gewesen, da dort an mitunter polemischer Kritik an Herrmann nicht gespart wird.<sup>132</sup> Zudem war er bei der von ihm unermüdlich vorangetriebenen Errichtung eines eigenständigen Instituts in Berlin vielen Widerständen auch aus theaterwissenschaftlichen Reihen ausgesetzt, was auch dazu führte, dass er sich nach erfolgter Gründung die Direktion mit dem Germanisten Julius Petersen teilen musste.<sup>133</sup> Entscheidend für diese Einschränkungen war die jüdische Herkunft Herrmanns, wodurch ihm eine reguläre universitäre Karriere an den durchwegs antisemitisch geprägten deutschen Universitäten verwehrt blieb.<sup>134</sup> Mit der Machtübernahme des Nationalsozialismus wurde Herrmann zwangsweise in den Ruhestand versetzt, erhielt in Folge Berufs- und Publikationsverbot um schließlich 1942 nach Theresienstadt deportiert und dort ermordet zu werden. Nahezu alle anderen Akteur\_innen aus der Zeit der Selbständigwerdung des Faches wirkten hingegen im Nationalsozialismus weiter und nutzten ihre oft überzeugt nach außen hin getragene Teilhabe am Regime dafür, ihre Positionen und die Etablierung des Faches zu sichern ohne dass ihnen die Vertreibung, De-

---

128 Vgl. Brincken/Englhart (2008); Fischer-Lichte (2010); Balme (2014).

129 Danach folgen zwei Beiträge aus den Jahren 1906 und 1919.

130 Klier (1981b), S. 9.

131 Vgl. Castle (1946), der in seiner Denkschrift zur Erhaltung des Wiener Instituts eine spezifisch wienerische Lesart der Fachentwicklung anwendet, die einen übermäßigen Anteil an Wiener Theaterforscher\_innen behauptet. Kindermann (1966) entwickelt eine ähnliche Lesart, wobei er wiederum Castle übergeht.

132 Ein typisches Beispiel dafür ist der 1928 veröffentlichte Beitrag des Schweizer Theaterwissenschaftlers Oskar Eberle (1902-1956, <http://d-nb.info/gnd/101879040>), der Herrmanns Forschungen zu einer "literaturlose[n] Theaterforschung" und zu einer "Sonderforschung" erklärt, Eberle (1981), S. 89.

133 Vgl. Klier (1981c), S. 330; Corssen (1998), S. 87ff.

134 Zum Antisemitismus Herrmann gegenüber, vgl. Hulfeld (2007), S. 327ff.; Hollender (2013).

portation und Ermordung Herrmanns öffentlich die Rede wert gewesen wäre.<sup>135</sup>

Das Fach Theaterwissenschaft erlebte im Nationalsozialismus einen Höhepunkt, auch weil die zentralen Akteur\_innen mit ihren fachlichen Zugängen aktiv an einer nationalsozialistischen Wissenschaft mitarbeiteten<sup>136</sup>. Die institutionelle Ebene untermauert diese Beobachtung, da die volle Lehrbefugnis in Form eines Ordinariats explizit und allein für den Lehrstuhl Theaterwissenschaft erst im Nationalsozialismus geschaffen wurden.<sup>137</sup> Herrmanns Beitrag zur Fachgründung wurde zugleich verdrängt. Erst nach dem Ende des NS-Regime wurde Herrmann wieder in den Gründungskanon aufgenommen.<sup>138</sup> Damit wurde eines der wenigen Opfer der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus zurück in den Mittelpunkt der Fachentwicklung gerückt, wohl auch als Strategie, um die überwiegende Anzahl an Täter\_innen zu entlasten bzw. von ihnen abzulenken. Plötzlich würdigten jene die Leistungen des ermordeten Max Herrmann, den sie noch Jahre davor bereits "vergessen" hatten. Zusätzlich wird mit der starken Bezugnahme auf ihn – unter Ausblendung der Herrmann auferlegten Einschränkungen an der Berliner Universität und der teilweise starken Ablehnung durch andere Protagonist\_innen der Theaterwissenschaft – ein harmonisiertes und widerspruchsfreies Bild der Frühphase der Etablierung entworfen. Im Gegensatz zu Herrmanns wissenschaftlich fundiertem Zugang<sup>139</sup> stehen nämlich eine Vielzahl an uneindeutigen Fachpositionen. So verdrängte die Hervorhebung des wissenschaftlich seriösen Vorgehens von Herrmann die zugleich völkischen und oft ins esoterische und zugleich unwissenschaftliche abgleitenden Gegenpositionen der meisten anderen Fachvertreter\_innen, wie Niessen, Kindermann und Knudsen.<sup>140</sup> Deren spätere positive Hervorhebung von Herrmann lenkt somit zugleich von deren eigener wissenschaftlicher Unfähigkeit ab. Sie schmückten sich mit fremden Federn und mißbrauchten Herrmann als "Entlastungszeugen". Diese Konstruktion wurde zwar inzwischen korrigiert<sup>141</sup>, nach wie vor wird aber in der Darstellung von Fachgeschichte das positive Bild der Berliner Theaterwissenschaft um Herrmann präferiert, während die Vielzahl an problematischen Zugängen außen vor gelassen werden. Denn so

135 Vgl. Corssen (1998), S. 81ff. Eine Ausnahme stellt der Theaterwissenschaftler Bruno Th. Satori-Neumann (1886-1943, <http://d-nb.info/gnd/116974079>) dar, der Assistent bei Max Herrmann war und nach der Zwangsemeritierung auch das Berliner Institut verließ. Er blieb Herrmann "nach 1933 weiterhin eng verbunden" und veröffentlichte 1935 eine "Bibliographie der Schriften aus der theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns", zu dessen 70. Geburtstag, vgl. Kirsch (2009), S. 124.

136 Vgl. Peter (2009); Kröll (2009); Enghart (2008).

137 Vgl. Klier (1981c), S. 332: 1936 wird Carl Niessen in Köln "beamteter a. o. Professor. Damit wird im deutschen Sprachraum der erste Lehrstuhl speziell für Theaterwissenschaft geschaffen", zwei Jahre später wird in Köln Theaterwissenschaft "erstmalig selbständiges Prüfungsfach".

138 Ein zynisches Beispiel ist der "Nachruf" auf Herrmann von Hans Knudsen, 1955 in Maske & Kothurn erschienen, der von Heinz Kindermann begründeten und geleiteten theaterwissenschaftlichen Fachzeitschrift. Beides nationalsozialistische Täter, die nach 1945 das Gedenken an Herrmann vereinnahmten, vgl. Knudsen (1955) sowie Kindermann (1966).

139 Vgl. Hulfeld (2007), S. 237ff.

140 Vgl. die Beiträge von Niessen, Kindermann und Knudsen in Klier (1981a), die nach 1945 erschienen aber noch deutlich solche Spuren tragen; zu Kindermann vgl. Peter (2008); zu Niessen vgl. Ellrich (2009).

141 Siehe Corssen (1998).

sehr Herrmanns wissenschaftliche Seriosität und seine Überzeugung der Notwendigkeit einer eigenständigen Theaterwissenschaft ihn als maßgeblichen Akteur der Fachetablierung auszeichnen, darf doch nicht darauf vergessen werden, dass er nicht der einzige Theaterwissenschaftler seiner Zeit war<sup>142</sup> und sein methodischer Zugang nach 1945 nicht mehr aufgegriffen wurde.<sup>143</sup>

Wichtig ist darauf hinzuweisen, dass mit diesen Beobachtungen nicht Kliers Chronologie desavouiert werden soll, sondern für mein Thema von Interesse ist, worauf der Fokus liegt, wenn der Selbstständigkeitsprozess der frühen Theaterwissenschaft Thema ist. Dieser ist nämlich noch bis heute zum großen Teil mit der Ablöse von der Dramenforschung und der Literaturwissenschaft verknüpft und der damit einhergehenden Etablierung eines autonomen Aufführungsbegriffs. Diese – bei Klier offen angesprochene – Verengung der komplexen Institutionalisierungsgeschichte der frühen Theaterwissenschaft erschwert die Auseinandersetzung mit Mediendiskursen in dieser ersten Phase, die vorhanden waren und die durchaus zur Theorie- und Methodenbildung mit beigetragen haben.<sup>144</sup> Auch Herrmann setzte sich in späteren Schriften mit Reflexionen zum Verhältnis Bühne und Kino aus der Perspektive des Publikums auseinander, wenngleich auch nur in Nebensätzen.<sup>145</sup> Trotzdem ist dies ein weiterer Beleg dafür, dass bereits in der Phase der Selbständigwerdung der Theaterwissenschaft ein Interesse und somit auch ein Potential zur Auseinandersetzung mit Mediendiskursen vorhanden war.

### 3.3. Abgrenzung zur Literaturwissenschaft

Wie schon im vorangegangenen Teilkapitel erwähnt, ist die Debatte der Eigenständigkeit der Theaterwissenschaft eine, die sich vor der Folie einer Ablösung von der Literaturwissenschaft abspielte. In dem bei Klier abgedruckten Vortrag von Max Herrmann aus dem Jahr 1920<sup>146</sup>, erwähnt dieser einige Argumente für diese Abtrennung:

"Wer heute zum Theater gehen will, muß als Fach 'Deutsche Philologie' studieren und Gothisch und Althochdeutsch lernen. So notwendig ich es in meiner Germanisten-Seele halte, so vollkommen zwecklos ist die Beschäftigung mit diesen Wissenschaften für den, der zum Theater gehen will. [...] Derjenige, der auf die Universität kommt, muß

---

142 Z. B. Der Leipziger Theaterwissenschaftler Albert Köster (1862-1924, <http://d-nb.info/gnd/116301015>), vgl. Kirschstein (2009a) und Kirschstein (2009b).

143 So gab es keine nennenswerten Neuauflagen seiner Arbeiten, außerdem verfolgten die Fachvertreter\_innen nach 1945 ihre eigenen Zugänge, z. B. in Wien Heinz Kindermann, der explizit Herrmann zurückstufte indem er ihn als "Vorschule" der theaterwissenschaftlichen Entwicklung bezeichnet, Kindermann (1966), S. 420. Corssen (1998), S. 187 weist hingegen auf den Theaterhistoriker Alois Maria Nagler (1907-1993, <http://d-nb.info/gnd/116880422>) hin, der in den USA lehrte und den Corssen als "indirekter Herrmann-Schüler" bezeichnet.

144 Vgl. Kirschstein (2007) und das folgende Kapitel 4.

145 Vgl. dazu den Exkurs: Publikumsforschung in Kapitel 6.

146 Herrmann (1981).

die Möglichkeit haben, sich auf die Wissenschaften zu beschränken, die ihm nottun"<sup>147</sup>

In dieser Wortmeldung vermischen sich folgende interessante Punkte: Zum ersten die offensichtliche Forderung nach einem für die Forschung zum Theater relevanten Studienplan, ohne diesen noch genauer auszuformulieren. Stattdessen wird diese Forderung mit einem negativen Argument untermauert: Gotisch und Althochdeutsch seien Fachbereiche für die Germanistik, aber nicht für die Theaterwissenschaft geeignet. Wobei zu fragen wäre, ob nicht andere Bereiche der Germanistik durchaus brauchbar wären. Was Herrmann zweitens betont, ist der Ausbildungsaspekt, also die Relevanz eines Lehrplans für eine Tätigkeit am Theater. Sein Ansatz ist ein pragmatischer und wohl auch einer, der geprägt ist von Diskussionen mit Theaterpraktiker\_innen.<sup>148</sup> Zudem drückt sich drittens hier auch ein Plädoyer für eine Spezialisierung aus, was wohl eine Konsequenz der Ausdifferenzierung der Wissenschaften um 1900 ist und somit einem vermutlich zu jener Zeit modernen Wissenschaftsbegriff entsprach. Damit ist eine weitere gewichtige Argumentationslinie benannt, die für die Theaterwissenschaft von großer Bedeutung wird: Es gibt einen Ausbildungsbedarf für das Untersuchungsgebiet, kurz gesagt: das Untersuchungsgebiet selbst ist ein selbständiges, das eine dazugehörige Wissenschaft verdient. Wissenschaft über Theater wiederum ist nicht adäquat abgebildet und es fehlt ein entsprechender Lehrplan. Daraus würden sich zwei Perspektiven ergeben: Entweder ein Aufbau einer entsprechenden Ausbildungsschiene in der Literaturwissenschaft bzw. der Germanistik oder ein eigenständiger Ansatz. Herrmann plädiert für die Eigenständigkeit, weil für ihn die Auseinandersetzung mit Theater eine "vom Raume [ist], die sich also mit Dingen abgibt, die im Raum zu tun haben"<sup>149</sup>. Neben weiteren Argumenten findet er einen bemerkenswert innovativen Kontrapunkt gegen eine Ausbildungsschiene in den Literaturwissenschaften, der zugleich seine solitäre Stellung in der frühen Theaterwissenschaft ausdrückt und ihn in Opposition zu einer national gedachten Theaterwissenschaft stellt:

"Indem das theaterwissenschaftliche Institut mit dem 'Germanistischen Seminar' zusammenhängt, wird ferner die Beschäftigung mit den deutschen Verhältnissen zu stark betont. [...] So gut wie in der bildenden Kunst nicht nur Dürer gekannt wird, so muß auch im Interesse der Allgemeinheit das Theater der anderen Länder betrachtet werden."<sup>150</sup>

Auffällig ist, dass Herrmann in seinem Vortrag explizit darauf eingeht, wie die Theaterwissenschaft Regisseur\_innen, Dramaturg\_innen, Theaterbeamte und Theaterkritiker\_innen ausbilden soll. Dies

---

147 Ebd., S. 16.

148 Dies zeigt sich auch daran, dass Herrmann nur einige Zeilen weiter darauf hinweist, dass auch von Seiten der Theaterpraktiker\_innen die wissenschaftliche Ausbildung verpönt ist, da nur die Theaterpraxis zähle. Es benötige für den Erfolg des jungen Faches also ein Umdenken auf beiden Seiten, vgl. ebd.

149 Ebd., S. 15.

150 Ebd., S. 21.

ist wohl auch dem Umstand geschuldet, dass sein Vortrag auf Einladung der "Gesellschaft der Freunde und Förderer des theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin" stattfand<sup>151</sup>, zugleich sagt dies auch indirekt etwas aus über die Zusammensetzung dieses Vereins aus.<sup>152</sup> Für diese zielgerichtete Ausbildung sei die Germanistik der falsche Ort, sie "erfordert zu viel der Betrachtung des Historischen"<sup>153</sup>, stattdessen benötigt es für die Herausforderungen der Praxis neben Theatergeschichte Kenntnisse unter anderem in Theaterrecht, Theatersoziologie (speziell im Bezug auf das Publikum) und Schauspieltheorie. Diese starke Bindung an eine wissenschaftlich fundierte Ausbildung für die Theaterpraxis lässt sich als zentrales Eigenständigkeitselement in Herrmanns Vortrag auffinden. Dabei handelt es sich um eine durchaus problematische Strategie, da zuviel Praxisnähe zur Hinterfragung des Wissenschaftsstatus führen könnte, andererseits lässt sich schwerlich argumentieren, dass eine solche Ausbildung an der Literaturwissenschaft verankert sein kann, da die Beschäftigung nur mit dem Dramentext diese als praxisfremd erscheinen lässt. Für die Suche nach Mediendiskursen ist diese Bindung von großer impliziter Bedeutung, denn je stärker sich Medien und deren Gebrauch im Theater finden lassen, umso stärker diese Medien vom wissenschaftlichen Fach reflektiert und integriert werden müssen, um die Praxisnähe aufrechtzuerhalten. Dies gilt sowohl auf künstlerischer Ebene – wie die Medien ästhetisch eingesetzt werden – als auch auf technischer Ebene, die von Herrmann ebenfalls als notwendiger Fachbereich erwähnt wird.<sup>154</sup> Prinzipiell könnte in Herrmanns Vortrag über weite Strecken ohne viel Aufhebens die Begriffe Theater und Theaterwissenschaft durch Film und Filmwissenschaft ersetzt werden, da sich vieles darin erwähnte auch für den Film sagen ließe, der genauso ein Interesse an Recht, Soziologie, Regie, Schauspieltheorie und technische Fragen teilt. Mag sein, dass um 1920 Filmgeschichte noch nicht so relevant war, wie dies Herrmann für die Theatergeschichte betont, aber aus heutiger Sicht würde sich dieser Punkt ebenfalls äquivalent verhalten. Klar ist, dass eine solche Lesart in den 1920er Jahren wohl auf Widerstand gestoßen wäre, aber Herrmanns zentrale Feststellung, dass das Entscheidende am Theater das Publikum sei, ließe sich bereits damals vom Film und Hörfunk ebenfalls behaupten. Auffallend hier ist das Fehlen von Begriffen wie Flüchtigkeit und Transitorik, die zur späteren Abgrenzung der Theaterwissenschaft von Vergleichen mit Medienformen ins Zentrum gerückt werden. In dieser frühen Phase ist noch das Potential gegeben, andere Medienformen ebenfalls in den Geltungsbereich der Theaterwissenschaft aufzunehmen. Warum dies nicht geschah, ist noch im Detail

---

151 Der Vortrag wurde gehalten "am 27. Juni 1920 im Sitzungssaale des Lessing-Museums zu Berlin auf Einladung der 'Gesellschaft der Freunde und Förderer des theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin'", ebd., S. 15.

152 Schauspieler\_innen dürften dabei wenige vertreten gewesen sein, denn diese werden von Herrmann explizit aus dem Ausbildungsfokus einer Theaterwissenschaft ausgenommen: "Schauspielkunst hat mit der Universität nichts zu tun [...] Für das wenige, was gelernt werden kann, reicht eine Fachschule aus", ebd., S. 20.

153 Ebd., S. 21

154 Ebd., S. 20: "technische Fragen müssen auch erörtert werden".

zu erforschen, wobei die Problematisierung der Gefahr einer zu engen Bindung zwischen dem sich etablierenden Fach zur Literaturwissenschaft einen Hinweis darauf gibt. Denn die maßgebliche Distinktion für die Etablierung der frühen Theaterwissenschaft ist in einem bildungsbürgerlichen Verständnis von Kunst und Kultur zu finden, das eine Auseinandersetzung mit Film verunmöglichte. Bereits die Beschäftigung mit Theater abseits der literarischen Form des Dramas hatte in diesem gesellschaftlichen Klima etwas anrühiges an sich. So beschreibt Herrmann die "Abneigung vieler Fakultäten" gegenüber der Theaterwissenschaft damit, dass für manche "Theater so etwas Minderwertiges"<sup>155</sup> habe. Herrmann, der selbst Literaturwissenschaftler war, wird solche Vorwürfe aus seinem Fachbereich wohl zu Genüge gekannt haben, weswegen wohl auch diese Erfahrung zentral war für seine Forderung nach Eigenständigkeit im Gegensatz zum Ausbau einer Theaterforschung in der Literaturwissenschaft.<sup>156</sup>

Ganz allgemein fällt auf, dass viele Akteur\_innen der frühen Theaterwissenschaft aus der Literaturwissenschaft stammen. Bei den von Klier genannten Personen in der Zeitspanne 1900 bis 1919 sind es nahezu die Hälfte, die der Literaturwissenschaft zuordenbar sind.<sup>157</sup> Wobei besonders viele davon Literarhistoriker\_innen sind. Dadurch sind auch die Debatten erklärbar, sich von der Literaturwissenschaft zu lösen, da es sich dabei für viele Akteur\_innen zugleich um einen Abgrenzungsdiskurs handelte, um ihr eigenes Forschungsgebiet abzugrenzen. Zugleich prägt diese literaturwissenschaftliche Ausbildung auch die zu entwickelnde Methodik für das neue Fach. Zu recht kann wohl von einer philologischen Phase gesprochen werden, die die frühe Theaterwissenschaft prägte. Um eine davon unterschiedene Methodik zu entwickeln, wurden alle möglichen Fächer als potentiell interessant für einen inhaltlichen Austausch erachtet, während die Germanistik nur nebenbei oder erst gar nicht erwähnt wird.<sup>158</sup> Erklärbar ist dies großteils damit, dass die Suche nach einer eigenständigen Methodik mit einer philologischen Ausbildung der frühen Theaterwissenschaftler\_innen zusammenfällt, die davon unterschiedliche methodische Ansätze zu entwickeln versuchen. Diese Anstrengungen äußern sich auch in Kliers Auswahl der zwei Beiträge für den Sammelband, die in den Untersuchungszeitraum 1900 bis 1919 fallen. Denn sowohl der Philosoph und Kunsthistoriker Max Dessoir als auch der Theaterintendant und Schriftsteller Edgar Gross sind keine Literaturwissen-

---

155 Ebd., S. 16.

156 In Wien wurde hingegen in den 1920er Jahren vom Literar- und Theaterhistoriker Eduard Castle (1875-1959), <http://d-nb.info/gnd/118667440> eine Integration bevorzugt, vgl. Bauer (1981).

157 Von 21 genannten Namen, sind es 10 mit einem Bezug zur Literaturwissenschaft (entweder ist die Berufsangabe Literarhistoriker\_in, Germanist\_in oder Literaturwissenschaftler\_in). Die Daten wurden aus der gemeinsamen Normdatei (GND) der Deutschen Bibliothek ermittelt, vgl. Deutsche Nationalbibliothek (2016).

158 Vgl. Herrmann (1981), S. 21f. Siehe auch Corssen (1998), S. 37, der verschiedene Traditionslinien der Theaterforschung skizziert, die in die frühe Theaterwissenschaft überführt wurden, darunter fallen u.a. Altphilologie, Archäologie, Philosophie, Völkerpsychologie und Ethnologie.

schaftler<sup>159</sup>, weswegen ihre Texte exemplarisch für die Suche nach methodischen Alternativen zu einer philologisch bestimmten Fachdefinition stehen. Wobei Dessoir und Gross, die beide nicht in Kliers chronologischer Aufzählung erwähnt werden, hinsichtlich ihrer fachlichen Herkunft als Ausnahme gelten müssen. Dies zeigt sich deutlich bei der Auswertung der beruflichen Zuordnung, der von Klier erwähnten Personen zwischen 1900 und 1919<sup>160</sup>:

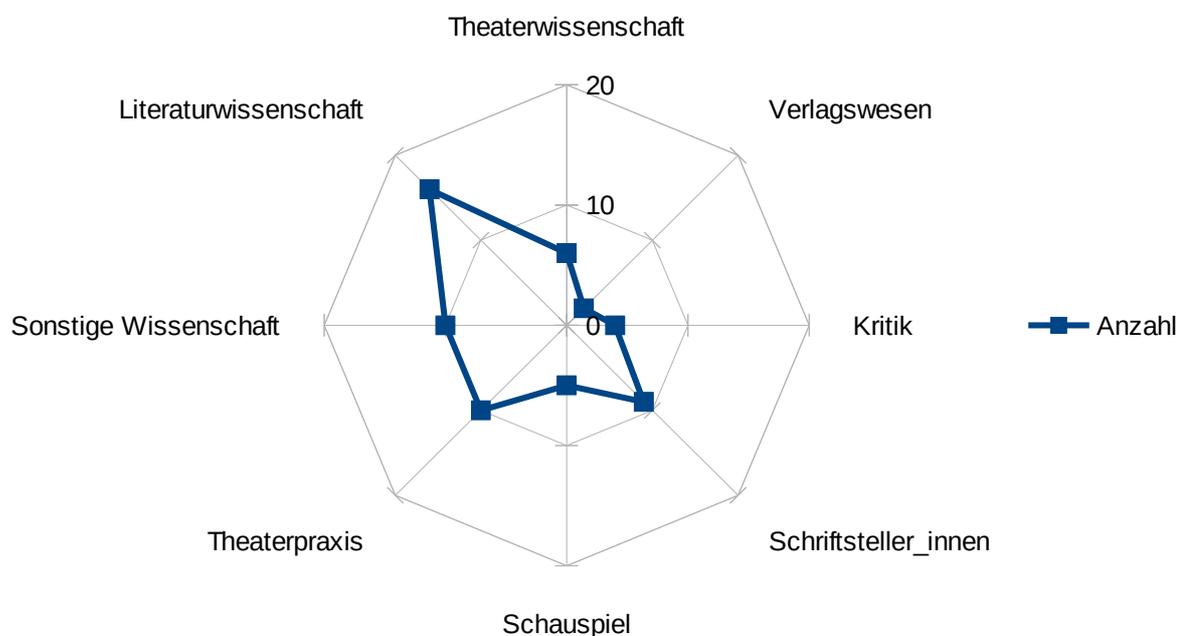


Abbildung 5: Berufsbezeichnungen der von Klier erwähnten Personen, 1900-1919, Klier (1981c), S. 327-328.

Ein Blick auf diese Grafik zeigt, dass die tragenden Akteur\_innen in der Literaturwissenschaft verankert waren, dass aber auch viele Praktiker\_innen aktiv waren, was auf die Zusammensetzung der Vereine verweist. Es zeigt sich eine gemeinsame Interessenlage für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Theater, die zum einen den Netzwerkaufbau belegt, der zur Unterstützung der Etablierung des neuen Faches herangezogen werden konnte. Zum anderen ist dies ein Hinweis auf eine institutionelle Entwicklung in der Germanistik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wo in Wechselwirkung zwischen Theaterforscher\_innen und eines von selbstbewusst auftretenden Akteur\_innen geprägten Praxisfeldes, dieser "Rand" der Literaturwissenschaft sich mehr und mehr emanzipierte, eigene Strukturen aufbaute und schließlich seine Eigenständigkeit in die Wege leiten konnte. Diese

159 Max Dessoir (1867-1947, <http://d-nb.info/gnd/118524933>); Edgar Gross (1886-1970, <http://d-nb.info/gnd/116868716>).

160 Herangezogen wurden die Berufsbezeichnungen der bei Klier erwähnten Personen aus der Gemeinsamen Normdatei (GND) der Deutschen Nationalbibliothek. Eine Person kann mehrere Berufszuordnungen haben. Es wurden zusammengehörige Gruppen gebildet, so fallen unter Literaturwissenschaft sowohl die Berufe Germanist\_in als auch Literarhistoriker\_in. Ausgenommen wurden die Berufe Hochschullehrer\_in, Privatdozent\_in und Geheimer Hofrat.

Position abseits des Zentrums erlaubte es, methodische Debatten fern vom Kanon der Literaturwissenschaft zu führen. Es handelt sich in dieser frühen Phase also zum Teil um Literaturwissenschaftler\_innen, die aus einer Randposition heraus durch die Unterstützung eines beständig expandierenden Netzwerkes ein neues Fach etablierten und diesen Schritt mit einer Abgrenzung von dort starten mussten, von wo sie sich wegbewegen wollten. An diesem Punkt wäre für die frühe Theaterwissenschaft das Potential für eine Öffnung hin zu ebenfalls marginalisierten Randthemen wie dem Untersuchungsfeld Film gegeben gewesen. Zugleich wäre damit das Risiko verbunden gewesen, sich auf Kosten einer anderen Randposition zu profilieren. Zwischen diesen Polen sind großteils die in Folge entwickelten Modelle zu verorten. Entscheidend für die erfolgreiche Etablierung der Theaterwissenschaft scheinen letztlich die mittels persönlicher Kontakte und der Organisation in Vereinen aufgebauten Netzwerke zu sein. Zumindest dürfte dies – neben anderen Kriterien – erklären, warum sich eine eigenständige Filmwissenschaft nicht begründen ließ.

## **Exkurs Drama – Aufführung**

Im Zuge der Ablösung von der Literaturwissenschaft findet eine maßgebliche Debatte statt entlang des Unterschieds zwischen der Textzentriertheit der Dramenforschung und der Herausforderung nach der Entwicklung einer Methodik, die das Prozessorientierte von Aufführungen anerkennt. Bis heute ist dies in der Theaterwissenschaft eine herausfordernde Auseinandersetzung. Hier seien einige Punkte erwähnt, die dabei für die Debatte um die Eigenständigkeit und die Bezüge zu Medien von Interesse sind. Zunächst ist die Dramenforschung bzw. die Dramentheorie eine Domäne der Literaturwissenschaft und wird mit philologischen Mitteln betrieben, wobei der Text das primäre Untersuchungsgebiet ist und etwaige Umsetzungen – etwa als Aufführung – von geringem Interesse sind. Auch wenn dies innerhalb der Literaturwissenschaft eine in sich geschlossene Logik hat, widerspricht dies doch der Erfahrung, dass Dramen in den meisten Fällen nicht für sich allein stehen, sondern eben in einem System Theater eingebunden sind und aufgeführt werden. Wobei dieses Spezifikum auch für andere darstellenden Künste bzw. Medien gilt, was auch der Punkt ist, der von Beginn an die Medienwissenschaft in die Nähe der Theaterwissenschaft rückt. Selbst wenn die Semiotik<sup>161</sup> die nicht-textuelle Beschaffenheit des Aufführungskontextes auf eine "lesbare" Form zurück reduzieren möchte, ist dies doch von nur geringem Erfolg gekennzeichnet. Zumindest ist nachvollziehbar, dass in der frühen Theaterwissenschaft der Begriff der Aufführung als offensichtliche Praxis in die Debatte eingebracht werden konnte, da diese außerhalb des Forschungsbereichs der Literaturwissenschaft anzusiedeln war. Eine durchaus konzise und gelungene Argumentation für

---

161 Vgl. Fischer-Lichte (1983).

die Eigenständigkeit des Faches. Zugleich findet sich hier ein Konzept, dass das Modell der Selbständigkeit stark prägte und sich in den anderen Modellen ebenso auffinden lässt. Wenngleich mit je unterschiedlicher Intensität: So wird das Faktum der Aufführung, nachdem es sich von der Nichtbeachtung gelöst hat, immer diffiziler analysiert. Während beispielsweise im Modell Selbständigkeit das Thema der Flüchtigkeit der Theateraufführung keine Rolle spielt, wird dies in den Folgemodellen wichtiger.

Festzustellen ist, dass trotz des Arguments eines Spezifikums der Aufführung zunächst keine eigenständige Methodik dafür entwickelt wurde.<sup>162</sup> Es werden Anleihen von unterschiedlichen Fächern aufgegriffen, besonders die Rekonstruktionsmethode in der Archäologie wird als brauchbar angesehen, um damit theaterhistorischen Ereignissen nachzuspüren.<sup>163</sup> Für die frühe Theaterwissenschaft ist zudem die Geistesgeschichte des Philosophen Wilhelm Dilthey<sup>164</sup> von entscheidender Bedeutung.<sup>165</sup> Zugleich ist augenfällig, dass in der frühen Theaterwissenschaft das zeitgenössische Theater nicht behandelt wird. Eine fehlende Methodik ist dafür der naheliegendste Grund. Es ist dies aber auch sehr bezeichnend für das Eigenständigkeitsmodell, in dem Potentiale gesucht und angeregt aber nicht ausgeführt werden. Die Ablösung von der Dramenzentriertheit wird nämlich zunächst stark über theaterhistorische Themen forciert, da diese besser archivalisch greifbar sind. Zwar wird die Aufführungsrekonstruktion als Neuheit behauptet, letztlich wird damit aber nur versucht davon abzulenken, dass nach wie vor philologische Debatten das Fach prägten. Denn die Rekonstruktion wird selten mit innovativen Methoden betrieben, wobei eine Ausnahme die von Herrmann und Köster angeregte Auseinandersetzung mit dem Raum von Theater ist, die dazu führte, Modelle früherer Theaterbühnen zu bauen und an den Anweisungen in den Dramen indirekt eine Rekonstruktion der dahinterstehenden Theaterpraxis vorzunehmen. Wie dieses Beispiel aber zeigt, ist letztlich der Text noch immer im Zentrum und Ausgang jeglicher Analyse. So bleibt eine philologische Grundkonstante bestehen, die aber auch nicht überraschen kann, schließlich sind die meisten der frühen Akteur\_innen ausgebildete und praktizierende Literaturwissenschaftler\_innen. Sich davon gänzlich zu lösen und weiterhin akademische Forschung zu betreiben, darf als wohl nahezu unmöglicher radikaler Paradigmenwechsel angesehen werden. Stattdessen wird zwar die alleinige Dramenforschung kritisiert, deren Methodik bzw. deren Erfahrungen aber durchaus weiterverwendet, wenngleich von ihrer hauptsächlichen Textorientierung gelöst und erweitert um neue Fragestellungen, die den Kontext der Aufführung miteinbeziehen. So wird auch die Hierarchie des Textes in Frage gestellt, wenn-

---

162 Gross (1981), S. 40 weist 1919 darauf hin, dass "die junge Theaterwissenschaft im Beginn ihrer Laufbahn eine nur zu begreifliche Scheu vor allen methodischen Festlegungen gehabt" hat.

163 Vgl. Corssen (1998), S. 38-41.

164 Wilhelm Dilthey (1833-1911, <http://d-nb.info/gnd/118525727> [11.06.2017])

165 Vgl. Corssen (1998), S. 15-21.

gleich noch zögerlich. Der Ausführung eines Dramentextes wird zumindest als untersuchenswert erachtet, auch wenn in der frühen Phase diese Schlussfolgerung noch zaghaft umgesetzt wird und über die historische Distanzierung der Gefahr einer Wissenschaftlichkeitsdebatte ausgewichen wird. Die Literaturwissenschaft bleibt damit sowohl Abgrenzungsort als auch Referenzpunkt. Interessant für die Frage nach potentiellen Mediendebatten ist, dass die frühe Theaterwissenschaft eine Aufbruchstimmung verbreitete, die eben auch zu neuen Überlegungen und zu einem Sammeln von unterschiedlichen Ansätzen Anlass gab. Es kann von einer Experimentierphase gesprochen werden, in der die inhaltlichen und methodischen Angelpunkte erst noch gesucht und Grenzen ausgelotet wurden. Dies barg die Chance auf eine Auseinandersetzung mit frühen Medienüberlegungen, die aber nicht genutzt wurde. Es scheint doch, dass die Befürchtung bestand, hier der Unseriosität bezichtigt zu werden, was die Eigenständigkeit in Gefahr gebracht hätte. Zugleich gehe ich von den bereits länger an den Universitäten vertretenen Akteur\_innen davon aus, dass sie das bürgerlich-konservative Umfeld Universität nicht nur richtig einzuschätzen verstanden, sondern vermutlich zum großen Teil selbst aktiv stützten. Die Schere zwischen den bürgerlich anerkannten Dramen und der verpönten Theaterpraxis zu schließen, war wohl Denkhorizont und Anstrengung genug. Hier auch noch auf die offensichtlichen Überschneidungen mit Medien – wie der proletarisch geprägten und kulturell abgelehnten Kunstform Film – einzugehen, hätte wohl die Etablierungsbestrebungen desavouiert.

Eine andere Perspektive zu diesem Themenkomplex wäre darin zu finden, dass für die frühe Theaterwissenschaft die Identifizierung der Konventionen des Theaters als primäres Untersuchungsfeld von großer Bedeutung war. Die daraus sich ergebende Aufzählung und Bewusstwerdung der verschiedenen Einzelbereiche, die eine Theateraufführung ausmachen, bildete die Voraussetzung dafür, solche vergleichbaren Strukturen auch in anderen Kunstformen aufzufinden. Die Theaterwissenschaftlerin Julia Pfahl<sup>166</sup> wirft in einem Text von 2010 die Frage auf, warum manche Medien im Theater als "fremd" wahrgenommen und ihr Einsatz auf der Bühne als intermedial begriffen werden (z. B. Film, Video), während andere als "'genuine[r]' Theatermedien" verstanden und nicht in ihrer Medienform weiter thematisiert werden (z. B. Stimme, Körper, Licht.)<sup>167</sup>. Für Pfahl hängt dies eng mit den Theaterkonventionen zusammen, in denen jene Teilmedien, die bereits integriert wurden, nicht mehr als Störung und deswegen auch nicht in ihrer ästhetischen Dimension begriffen, sondern als selbstverständlicher Teil von Theater behandelt werden.<sup>168</sup> Umgelegt auf die frühe Theater-

---

166 Julia Pfahl (<http://d-nb.info/gnd/130642932>, [13.06.2017]).

167 Pfahl (2010), S. 125.

168 Ebd., S. 126. Pfahl unterscheidet mit Bezug auf die Philosophin Sybille Krämer zwischen Kunst und Kulturtechnik. Das Herausfordernde ist noch Kunst, während ein Medium das bereits selbstverständlich geworden ist, als Kulturtechnik zu begreifen ist, die wiederum von Wiederholung und Routine geprägt ist.

wissenschaft (und die Texte im nächsten Teilkapitel belegen dies deutlich) musste es zunächst darum gehen, diese Konventionen offen dar zu legen und die Einzelmedien, aus dem sich Theater um 1920 konstituierte, herauszufinden und beschreibbar zu machen. Der Ausgangspunkt der Aufführung diente so oftmals zur Identifizierung der einzelnen Teile, die über das Medium Text bzw. Drama hinausweisen. Der dabei angetretene Weg führt fast zwingend dazu, dass sich ab einem gewissen Moment die Frage stellen muss, wie das Verhältnis zu anderen "Medienapparaten" besteht, die in ähnlicher Weise – noch dazu oft die gleichen – Einzelmedien kombinieren. Dies betrifft insbesondere zu jener Zeit Film und Radio.

Somit wäre dann auch nicht von einer Ablösung von der literaturwissenschaftlichen Methodik zu sprechen, sondern vielmehr von einer Erweiterung des Horizonts, der zur Analyse einer Aufführung unabdingbar ist. Schließlich bleibt – zumindest im Großteil der bürgerlich geprägten Theaterpraxis – das Einzelmedium Text erhalten, ihm werden aber mehr und mehr weitere Einzelmedien zur Seite gestellt. In diesem Sinne könnte Herrmanns Hinweis verstanden werden, dass eine Theaterwissenschaft nötig sei und sich dabei auch von der Literaturwissenschaft unterscheide, weil sie die dem Untersuchungsgegenstand Theater gemäßen Eigenheiten in der Ausbildung mit zu berücksichtigen habe.<sup>169</sup> Indem er insbesondere die Aspekte Publikum und Raum hervorhebt, zeigt sich die Tragweite dieses Fokuswechsels von Drama zur Aufführung. Zugleich wird die Schwierigkeit dieser schwer zu bändigenden Ausweitung des Forschungsinteresses nachvollziehbar. Sie führt nämlich, wie Klier dies in seiner Einleitung ausdrückt, zu dem Dilemma, dass Theater "ein in sich so vielfältiger Komplex [ist], daß für die Beschäftigung damit grundsätzlich alles denkbar ist"<sup>170</sup>. Meines Erachtens liegt in dieser prinzipiellen Fokusverschiebung vom Drama zur Aufführung bereits der Kern für eine TheaterMedienWissenschaft begründet. Denn entweder wird für die Analyse versucht, Theater in seine Einzelteile zu zerlegen und diese nach und nach miteinander in Verbindung zu bringen, oder es wird der umgedrehte Weg eingeschlagen, sich in allgemeinen z.B. metaphysischen Betrachtungen deduktiv dem Phänomen anzunähern. In beiden Fällen folgt die Konfrontation mit einer medienapparativen Konstellation. Wie anders sollten sich auch die verschiedenen Teile zum Ganzen verhalten? Zumindest aus heutiger Sicht lässt sich dies in medialen Kategorien gut beschreiben.<sup>171</sup> Ungleich schwieriger ist es, solche Verbindungslinien aufzuzeigen, wenn kein medienwissenschaftliches Vokabular in Verwendung ist. So äußert sich im Modell der Selbständigkeit, welcher durch Mediendiskurs-Potentiale gekennzeichnet ist, zumeist eine taxative Aufzählung von Elementen des Theaters, die es weiter zu untersuchen gilt. Hierin zeigen sich zum einen andeutungs-

---

169 Vgl. Herrmann (1981).

170 Klier (1981b), S. 5.

171 Pfahl (2010) zählt einige dieser Varianten auf.

weise bereits die zukünftigen Linien von Mediendiskursen in der Theaterwissenschaft, zugleich schränkt die Festlegung auf ausgewählte Elemente, die es zu untersuchen gilt, die möglichen Verbindungen zu Medien ein bzw. bestimmt, welche Medien zukünftig bevorzugt in den Fokus rücken. Im Modell Medienkonkurrenz treten solche Entscheidungen offensichtlicher zu Tage, weswegen sie im Kapitel 4 im Detail betrachtet werden.

Es gilt hier noch auf einen möglichen anderen Blickwinkel dieser Thematik einzugehen, die eventuell auch das Fortwirken von Dramenforschung eben nicht nur in der Literaturwissenschaft sondern auch in der Theaterwissenschaft mit Bezug auf Mediendiskurse erläutert. Denn mit der Bewegung vom Drama hin zur Aufführung wird zugleich eine mögliche Klammer zwischen Theater und zumindest narrativ orientierten Medien aufgegeben. Die besteht darin, dass die textliche Grundlage bzw. die Vorlage von Medienproduktionen wie Film und Hörspiel strukturell und inhaltlich mit dem Drama vergleichbar ist. Wie in diesen Textvorlagen für die unterschiedlichen Medien konkret Anweisungen gegeben und Inhalte adaptiert werden, ermöglicht auf solcher Basis Eigenheiten und Gemeinsamkeiten aufzuzeigen. Dass einem solchen Metablickwinkel mit Skepsis zu begegnen ist – erst recht wenn dies der einzige Hebel für eine solche vergleichende Analyse ist – liegt auf der Hand. Schon alleine auf Grund des Ausblendens der multipluralen Aspekte solcher komplexer Medienformen wie Film und der Einschränkung auf spezifische Teilaspekte ausgewählter Medienformen.<sup>172</sup> Zugleich deutet sich solch ein Zugang bereits beim Dramaturgen und Literaturwissenschaftler Hugo Dinger<sup>173</sup> am Beispiel der von ihm 1914 abgehaltenen Hochschulkurse für dramatische Kunst an.<sup>174</sup> Nun liegt die paradoxe Situation vor, dass in einem ersten Moment die Hinwendung zur Aufführung diese vermittelnde Klammer als unbedeutenden Aspekt überflüssig zu machen scheint, da die Aufführung zunächst dem Theater originär zugeordnet wird. Diese Selbstverständlichkeit löst sich aber bei genauerer Betrachtung auf, denn es zeigen sich durch die Zerlegung der Aufführung in Einzelteile mehr und mehr gemeinsame Schnittstellen, als wenn dies nur die philologische Gemeinsamkeit der Textvorlage geblieben wäre. Dazu zählen die Hinweise von Herrmann auf das Publikum und den Raum, alles Aspekte, die nicht alleine Theater zuordenbar sind. Kunstmedien sind auch deswegen solche, weil sie einen Aufführungsaspekt beinhalten. Somit gesellt sich zur gemeinsamen Klammer des Vorlagentexts ein ganzes Bündel an neu zu untersuchenden Phänomenen, die das Untersuchungsfeld erweitern lassen. Der einzige Ausweg nun, um die Eigenständigkeit einer Theaterwissenschaft (die eben nicht mit Film verglichen werden möchte) aufrechtzuerhalten, kann nur im Auffinden oder Proklamieren originärer Aspekte von Theater bestehen. Einer Auf-

---

172 Schließlich lässt sich schlecht Textforschung betreiben, wenn es keine Textvorlage gibt bzw. eine solche von einem Medium nicht benötigt wird.

173 Hugo Dinger (1865-1941, <http://d-nb.info/gnd/116137517> [11.06.2017].

174 Vgl. Klier (1981c), S. 328.

gabe, die mit der Etablierung an den Universitäten an Bedeutung zunimmt und die auch darauf reagiert, dass Theater in der Konkurrenz um Aufmerksamkeit von Film und Radio mehr und mehr bedrängt wird.

### 3.4. Verortung der frühen Theaterwissenschaft

Klier lässt die Institutionalisierungsphase 1900 mit Lehrtätigkeiten beginnen, denen die Gründung von Vereinen und Publikationsschriften sowie die Erwähnung von Sammlungen und die Gründung eines Theatermuseums 1910 in München folgen.<sup>175</sup> 1912 fällt erstmalig in einem Eintrag der Begriff "Institut". Dies betrifft die Errichtung des Kieler Instituts, das zwar eine literaturwissenschaftliche Neugründung ist, den bereits existierenden theaterwissenschaftlichen Diskurs aber insofern aufgreift, als eine eigene "Gruppe für Theatergeschichte" eingerichtet wurde.<sup>176</sup> Zugleich beginnt Albert Köster in Leipzig den "systematischen Aufbau seiner Theatersammlung"<sup>177</sup>. Es verdichten sich also die Bemühungen zur Etablierung einer Theaterwissenschaft, wenngleich hier noch im Rahmen der Literaturwissenschaft. Der Erste Weltkrieg unterbricht diese Entwicklung, aber 1919 fällt schließlich – zwar noch immer im Rahmen der Literaturwissenschaft – zum ersten Mal der Begriff Theaterwissenschaft bei der Benennung der "Theaterwissenschaftliche[n] Abteilung des Germanischen Seminars" in Frankfurt/Main.<sup>178</sup> Damit setzt eine rasante Entwicklung ein, die im Kapitel 4 verhandelt wird. Kliers Chronologie zeigt auf, wie die Selbständigkeit einer akademischen Disziplin Theaterwissenschaft nicht an einem einzelnen Ort verhandelt wurde, sondern an verschiedensten Orten in Deutschland mehr oder weniger zugleich erfolgte. So gesehen ist ein Spezifikum und auch einer der Gründe für die Etablierung des Faches deren dezentralisierte Entwicklung, was wohl auch Ausdruck gesellschaftlicher Umbrüche jener Zeit war. Die von Klier versammelten Ereignisse von 1900 bis 1919 zeigen anhand ihrer jeweiligen Ortszuschreibung diesen Zusammenhang nochmals in aller Deutlichkeit<sup>179</sup>:

---

175 Klier (1981c), S. 327.

176 Ebd.

177 Ebd., S. 328.

178 Ebd.

179 Ebd., S. 327-328, umfasst acht Jahreseinträge mit zehn Ortsnennungen

## Theaterwissenschaftliche Orte (nach Klier) 1900-1918

Kiel

Berlin

Leipzig

Jena

München

Abbildung 6: Theaterwissenschaftliche Orte, 1900-1918, Klier (1981c), S. 327-328.

In dieser Übersicht zu den Orten der vorinstitutionellen Phase der Theaterwissenschaft fällt besonders Kiel auf, das heutzutage nicht mehr mit einem Institut für Theaterwissenschaft in Verbindung gebracht wird. Hier war der Literaturhistoriker Eugen Wolff<sup>180</sup> ab 1912 tätig, der aus "privaten Mitteln den Grund zu seinem späteren Institut" legte, und den es im darauffolgenden Jahr bereits gelang, die "kontinuierliche Abhaltung theaterwissenschaftlicher Vorlesungen und Übungen statuarisch festzulegen."<sup>181</sup> Ähnlich gestaltete sich die Situation in Jena, heutzutage ebenfalls ein weißer Fleck auf der theaterwissenschaftlichen Karte, wo der bereits erwähnte Hugo Dinger von April bis Mai 1914 Hochschulkurse für dramatische Kunst abhielt.<sup>182</sup> Wobei sich hinsichtlich Kliers Zusammenstellung die Frage stellt, wie sich die Anwendung des Begriffs "theaterwissenschaftlich" für manche der von

180 Eugen Wolff (1863-1929, <http://d-nb.info/gnd/117450022> [11.06.2017]).

181 Klier (1981c,) S. 327-328. Bei Klier bleibt unklar, inwiefern diese statuarische Festlegung umgesetzt wurde. Wenn tatsächlich Vorlesungen folgten, müsste wohl Kiel als erste theaterwissenschaftliche institutionelle Gründung im deutschsprachigen Raum anerkannt werden, (auch wenn das Institut selbst ein literaturwissenschaftliches war, was aber auch bei der Frankfurter Gründung zunächst nicht anders war).

182 Ebd., S. 328. Leider gibt Klier hier nicht den institutionellen Rahmen an, in dem diese Vorlesungen stattfanden, so z.B. an welcher Abteilung oder Institution in Jena die Hochschulkurse abgehalten wurden.

ihm aufgenommenen Ereignisse argumentieren lässt. Denn wenn, wie es bei Hugo Dinger der Fall ist, auch Dramaturgie-Vorlesungen an Hochschulen zur Entwicklungsgeschichte der Theaterwissenschaft zählen, dann ist die Darstellung reichlich unvollständig. So hielt etwa Schriftsteller, Dramaturg und Theaterdirektor Alfred Freiherr von Berger<sup>183</sup> von 1886 bis 1899 "im Rahmen des philosophischen Studiums an der Universität Wien ästhetische und dramentheoretische Vorlesungen"<sup>184</sup> ab. Weitere ähnlich gelagerte Beispiele ließen sich problemlos finden, wengleich bis heute eine zugleich umfangreiche wie übersichtliche Darstellung früher wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit Theater fehlt. Dies betrifft auch eine Übersicht zu verschiedenen Definitionen des Begriffs Theaterwissenschaft, wie sie in der Frühphase verhandelt wurden. Wohl auch weil solche "Frühformen" von Theaterforschung in der später etablierten Theaterwissenschaft vergessen wurden, aber auch weil zu deren Arbeiten und Zugängen prinzipiell wenig Material aufbereitet und gesammelt verfügbar ist.<sup>185</sup> Ein Grund dafür mag in einer Abwertung solcher frühen Versuche liegen, da der Gegenstandsbereich Theater von diesen Proponent\_innen oft nebenbei und ohne klare Methodik betrieben wurde. Ein weiterer Grund könnte in der Nähe dieser frühen Ansätze zur Dramenforschung liegen, auch wenn Dramaturgie auf eine Aktivität am Theater schließen ließe bzw. die Eigenheiten von Theater für die Dramenumsetzung berücksichtigt. Besonders den Akteur\_innen der frühen Theaterwissenschaft ging es wohl um eine Distanzierung von solchen Versuchen, da diese ihren Pionier\_innenstatus streitig gemacht hätten. Eine Ausnahme davon sind die bereits erwähnten Darstellungen von "Stammlinien", die für Zwecke des Nachweises einer lokalen Tradition konstruiert wurden. Wodurch viele frühe Darstellungen der Entwicklung von Theaterforschung bzw. -wissenschaft zu einer willkürlichen Aufzählung gerinnen, da die inhaltliche Kompatibilität in Bezug auf eine "Stammlinie" als entscheidender Faktor für die Aufnahme in einer solchen Übersicht gilt. Oft ist die dahinterliegende Absicht darin begründet, dass mit der Verknüpfung zu einer Tradition die Aufwertung des eigenen methodischen Zugangs erreicht werden sollte.<sup>186</sup>

In eine ähnliche Kerbe schlägt die Abgrenzung zu tatsächlichen oder unterstellten nicht-wissenschaftlichen Zugängen. Was zugleich eine Strategie für die Etablierung und dadurch der Deutungs-  
hoheit des "Sprechens" über das Untersuchungsfeld Theater nach sich ziehen sollte. So beklagte sich Albert Köster 1922 über Autor\_innen populärer Theatergeschichtsschreibung als "dilettantische[r] Geschwindschreiber einer Geschichte des Theaters", die die Probleme von Theaterfor-

---

183 Alfred Freiherr von Berger (1853-1912, <http://d-nb.info/gnd/118655930> [11.06.2017]).

184 Praxl (2009): S. 3.

185 Das macht auch die Stärke der Klier'schen Textsammlung aus, da er sich bemüht, einen solchen Korpus zu initiieren. Darauf aufbauend sollten solche Texte und deren Analyse in einer digitalen Forschungsplattform erfasst und zusammengetragen werden.

186 Vgl. Kindermann (1966); Kindermann (1981); Niessen (1981).

schung nur unzureichend berücksichtigen würden.<sup>187</sup> Durch dieses aktive Verdrängen früherer Zugänge zu einer Forschung über Theater und der Ignoranz gegenüber populären Theaterbüchern, die weder inhaltlich noch im Sinne der Fachentwicklung als Teil des Fachkanons wahrgenommen wurden, wurde die Fachgeschichte in ähnlicher Weise manipuliert, wie es auch bei Entscheidungen hinsichtlich der Breite des zugrundeliegenden Theaterbegriffs eine Rolle spielte. Diese Reduzierung eines zunächst großen Potentials in ein mehr und mehr abgeschlossenes Untersuchungssystem, lässt sich auch für den Umgang mit Medien wie den Film feststellen. Aus dieser Entwicklung heraus, die ansonsten auf eine Kooperation und gemeinsame Betrachtung ähnlicher Phänomene zwischen verschiedenen Medienformen hätte hinauslaufen können, überrascht das relativ rasche Aufkommen einer Medienkonkurrenzdebatte wenig. Diese kann hinsichtlich der Etablierung der Theaterwissenschaft als Ausdruck eines gefestigten Status interpretiert werden und wird in dieser Arbeit als eigenes Modell identifiziert, das im nächsten Kapitel 4 behandelt wird.

Letztlich zeigt sich in der Distanzierung zu populären Formen jeglicher Art, wie sich hier ein bürgerliches Selbstbewusstsein ausdrückt, dass mit dem Aufkommen der Debatte über die Wissenschaftlichkeit von Theaterforschung zugleich daran arbeitet, ausgewählten Formen von Theater, die dem bildungsbürgerlichen Selbstverständnis entsprachen, eine akademische Unterstützung zur Seite zu stellen. Sowohl Corssen als auch Kirschstein verweisen auf eine solche zugrundeliegende Debatte, die letztlich auch entscheidend darauf einwirkte, wie die potentiell große Themenvielfalt in der Frühphase des zukünftigen Faches schließlich reduziert wurde auf eine Betrachtung und sogleich Verteidigung von Kunsttheater.<sup>188</sup> Die letztlich geringe Anzahl an Akteur\_innen, die theaterwissenschaftliche Stellen innehatten, sind als Vertreter\_innen des Bildungsbürger\_innentums zugleich Träger jener ersten Verengung des theaterwissenschaftlichen Standpunkts, wie er nach der Etablierung zunächst voranschritt. Mit Nachdruck verbreiteten sie ihre methodischen und inhaltlichen Interessen als wissenschaftliche Normen und Vorgaben und selbst wenn es Streit gab, wie die Debatte zwischen Herrmann und Köster hinsichtlich der Rekonstruktion der Meistersingerbühne<sup>189</sup>, waren sich alle doch mehr oder minder einig, dass dem Fach eine Debatte zu populären Formen sowohl von Wissen als auch von Kunst (sei es Theaterformen wie dem Boulevard, dem Zirkus oder dem Film) schaden würde. Anders formuliert: In einer Positionierung gegen solche Formen bestand die Chance, der Theaterwissenschaft mehr Anerkennung innerhalb der Universitäten zu verleihen. So sehr dies alles dem akademischen Habitus der 1920er entsprechen mag, muss doch für eine Wissenschaftsgeschichte der frühen Theaterwissenschaft die Wechselwirkung zwischen Öffentlichkeit und

---

187 Köster (1981), S. 76.

188 Vgl. Corssen (1998), S. 22ff.; Kirschstein (2009b).

189 Kirschstein (2009a), S. 54ff.

Universität stärker berücksichtigt werden, die sich eben im Verhältnis zwischen populärer und wissenschaftlicher Theatergeschichtsschreibung widerspiegelt. Dass hier ein Forschungsdesiderat besteht das bis heute einer Bearbeitung harrt, darauf hat schon Corssen 1998 hingewiesen, der besonders das Interesse an den verwendeten Theaterbegriffen in all diesen Bereichen hervorhebt.<sup>190</sup> In dem bis heute wenig an einer Korrektur des Blicks auf die frühe Theaterwissenschaft gearbeitet wurde, werden solche einseitigen Fachgeschichtsschreibungen nicht nur gefestigt, sondern auch weiterbetrieben, was der Selbstreflexion des Faches nicht förderlich ist.

Einen nicht geringen Anteil an dieser Verengung des Blickes – die auch pragmatisch zu begründen wäre, insofern als bereits diese Einschränkungen des Untersuchungsgebietes schwer mit den zur Verfügung stehenden Mitteln und Personal abzudecken war, zugleich aber diese Verengung den methodischen Horizont beschränkte und zu ideologischen Definitionen von Theater führte – lässt sich auf die Ebene des vorhandenen Forschungsmaterials und des Unterstützungsnetzwerkes zurückführen. Bereits erwähnt wurde, dass nicht wenige Institute von eng mit ihnen angeschlossenen oder örtlich nebeneinanderliegenden Theatersammlungen profitierten. Nicht selten aufgebaut von Schauspieler\_innen selbst, die an den großen Häusern des Kunsttheaters wirkten, folgte deren Sammlungspolitik zugleich dem bildungsbürgerlichen Blick ihrer Sammler\_innen. Da diese Sammlungen zugleich das Material für die Forschung wurden, reproduzierte sich diese Logik eben auch in den Forschungsergebnissen. Dass dies nicht hinterfragt wurde, hängt letztlich wohl damit zusammen, dass die Forscher\_innen selbst dem bildungsbürgerlichen Milieu entstammten und diesen Blick explizit oder auch implizit anwandten. Der zweite Aspekt ist das bildungsbürgerliche Netzwerk, in dem die Akteur\_innen des Faches eingebettet waren, entweder als Teil oder gar als Gründer\_innen von theaterwissenschaftlichen Gesellschaften, in denen Lobbyarbeit für die Einrichtung einer eigenständigen Theaterwissenschaft geleistet wurde. Die Bedeutung dieser Gesellschaften wird in Kliers Übersicht angedeutet, aber nicht weiter dargelegt. So wurde 1920 in Berlin eine "Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin" konstituiert, der neben Wissenschaftler\_innen auch Künstler\_innen, wie Max Reinhardt und Gerhart Hauptmann angehörten.<sup>191</sup> Schon im Jahr zuvor gründete sich eine "Akademische Vereinigung für Theaterwissenschaft" mit dem selben Ziel. Auch in Wien wurde 1919 von Eduard Castle eine "Freie Gesellschaft für theatergeschichtliche Forschungen" begründet.<sup>192</sup> Eine weitere solche Gründung lässt sich bei Klier bis 1902 zurückverfolgen, nämlich jene der "Gesellschaft für Theatergeschichte", der neben Wissenschaftler\_innen auch Künstler\_innen angehörten.<sup>193</sup> So sehr es letzt-

---

190 Corssen (1998), S. 47, Fußnote 82.

191 Klier (1981c), S. 329.

192 Ebd., S. 328. Diese Gesellschaft besteht bis heute.

193 Ebd., S. 327.

lich von Einzelpersonen abhing, ob und wie sich an einer Universität ein Institut begründen konnte, so waren solche Gesellschaften eine wichtige Basis für die Fachentwicklung, die zudem gewährleisten, dass die Diskussion um die Theaterwissenschaft einen breiteren Rahmen einnahm bzw. der Gedanke einer eigenständigen Theaterwissenschaft eine (bildungsbürgerliche) Öffentlichkeit erreichte. Die dadurch angeregte Diskussion über eine Wissenschaft vom Theater muss als eine wichtige Vorarbeit zur Etablierung der akademischen Disziplin anerkannt werden. Trotzdem steht dazu nur wenig Material zur Verfügung, obwohl die Arbeit solcher Interessengesellschaften wichtige Einblicke in die Verzahnung von Wissenschaft und Öffentlichkeit geben.<sup>194</sup> Abseits eines vernetzten Umfelds etablierten sich zwar einzelne theaterwissenschaftliche Standorte, aber meist auf kurze Dauer. Denn oft war diese Forschung an eine einzelne Professur gebunden, deren Lehrstuhlinhaber einem anderen Fach zugeteilt war und nur ein Zusatzinteresse an Theater hatte, ohne dies in eine darüberhinausgehende, nachhaltige Struktur zu überführen. Dies verweist trotz der existierenden Vernetzung sowohl auf die Zerrissenheit der theaterwissenschaftlichen Akteur\_innen als auch auf unterschiedliche, nicht in Übereinstimmung zu bringende Zugänge. Es ist dies auch ein Nebeneffekt der bereits erwähnten Entwicklungen um 1900 an den Universitäten, wo durch neu geschaffene Ordinariate viele Spezialgebiete begründet wurden, denen besonders im Bereich der Literaturwissenschaft auch die explizite Betrachtung von Theater beigelegt wurden. Wie Corinna Kirschstein herausarbeitet, sind dies zwei Seiten einer Medaille: Einerseits wurde damit das Untersuchungsfeld Theater anerkannt, andererseits führte dies auch zu einer Zersplitterung der theaterwissenschaftlichen Forschung, die zudem immer der Gefahr des abrupten Endes ausgesetzt war, wie das Beispiel Leipzig zeigt, wo nach dem Tod Albert Kösters der von ihm etablierte Zugang nicht weitergeführt wurde.<sup>195</sup> Was sich ebenfalls für Institute mit einer zugeordneten Professur folgern lässt ist, dass damit vorausgesetzt werden kann, dass die Auseinandersetzung mit den Arbeiten einer Person identisch sind mit der Programmatik an diesem Standort. Nur dort, wo ein ausgeprägtes Netzwerk theaterwissenschaftlicher Forschung existierte – wie z.B. in Berlin –, ist von einer komplexeren Situation auszugehen. Erst durch Neubesetzungen und Erweiterungen des Faches in den 1960er und 1970er Jahren entspannte sich dieser Zustand, bis dahin hingen Institute oft genug am seidenen Faden einer einzelnen Person.<sup>196</sup> Womit sich weitere Potentiale ergeben: Erstens die Frage, wie in den erwähnten Sammlungen damit umgegangen wurde, dass Theaterpraktiker\_innen – trotz häufigen

---

194 Vgl. zu den Potentialen der Untersuchung solcher Verzahnung: Nikolow/Schirmmacher (2007).

195 Vgl. Kirschstein (2009a); Kirschstein (2009b). Mit ihrer Darstellung der Entwicklung der Leipziger Theaterwissenschaft unter Albert Köster zeigt sie auch auf, wie Köster aus der Fachgeschichtsschreibung verdrängt wurde, obwohl er maßgeblichen Anteil an deren Entwicklung nahm. Nach dem Tod Kösters 1924 wurde nicht nur kein Institut in Leipzig gegründet, sondern auch noch seine umfangreiche Sammlung trotz gegenteiliger Beteuerungen veräußert und vom Münchner Theatermuseum erworben, vgl. Klier (1981c), S. 330.

196 Wie sich im Fall der frühen Theaterwissenschaft neben Leipzig auch an Kiel zeigen lässt.

Widerstands und Ächtung – immer wieder auch für den Film und das Radio arbeiteten? In solchen Fällen bot das zu bearbeitende Material nämlich sehr wohl eine Möglichkeit, Gemeinsamkeiten zwischen medialen Ausdrucksformen auszuloten. Hinsichtlich der Vereine und Gesellschaften stellt sich eine ähnliche Frage, da auch hier zumindest von Seiten der Künstler\_innen zumindest eine Auseinandersetzung mit Film und Radio geführt wurde (selbst wenn es sich dabei um Ablehnung handelte).<sup>197</sup> Schließlich ermöglicht die enge Bindung zu einzelnen Professuren, dass diese auch ein Interesse für Film und Radio jederzeit in ihre Forschungsagenda überführen konnten, wie sich am Beispiel Kiel im nächsten Modell zeigen lässt. Abschließend lässt sich mit Verweis auf den Überblick über die Ortserwähnungen bis 1919 aufzeigen, wie sehr hier tatsächlich Potentiale vorhanden waren. Schließlich werden einige der dort angeführten Orte heute nicht mehr mit Theaterwissenschaft in Verbindung gebracht, während wiederum viele aktuell bestehende Institute noch nicht aufscheinen.

### 3.5. Zusammenfassung

Das Modell Eigenständigkeit lässt sich also historisch zunächst beschreiben als eine Absetzungsbe-  
wegung vom Modell Dramenforschung in der Literaturwissenschaft. Zentral ist dabei, dass eben  
nicht alleine die Textgrundlage Drama von Forschungsinteresse ist, sondern dass sich das For-  
schungsinteresse auf Theater und den Begriff der Aufführung verschiebt. Darunter wird schon früh  
ein ganzes Bündel an unterschiedlichen Teilaspekten verstanden, wie u.a. Raum, Regie, und  
Schauspiel. Eine Wordcloud-Analyse<sup>198</sup> der beiden von Klier abgedruckten Texte aus dem Zeitraum  
von 1900 bis 1919<sup>199</sup>, zeigt auf, an welchen Einzelementen besonderes Interesse bestand, zugleich  
kann damit erörtert werden, um welche Aspekte neben dem Drama die wissenschaftliche Be-  
trachtung von Theater erweitert wurde:

---

197 Die beiden Regisseure Max Reinhardt (1873-1943, <http://d-nb.info/gnd/118599380>) und Leopold Jessner (1878-1945, <http://d-nb.info/gnd/118557491>) sind zwei solche Beispiele, da beide auch im Beirat der "Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin" vertreten waren, vgl. Klier (1981c), S. 329.

198 Diese zeigt an, welche Wörter besonders häufig in einem Text verwendet werden und ordnet diese in einer Grafik an, die einer Wolke gleicht. Ignoriert werden Wörter aus einer definierten Stoppliste, die für die grammatikalische Struktur aber nicht für das inhaltliche Verständnis benötigt werden. Für die Erstellung wurde Voyant Tools verwendet, siehe Sinclair/Rockwell (2017).

199 Das umfasst zwei Texte, jenen von Max Dessoir zu "Mimik und Bühnenkunst", 1906 erschienen und jenen von Edgar Groß zu "Wege und Ziele der Theatergeschichte", 1919 erschienen, vgl. Dessoir (1981) und Groß (1981).

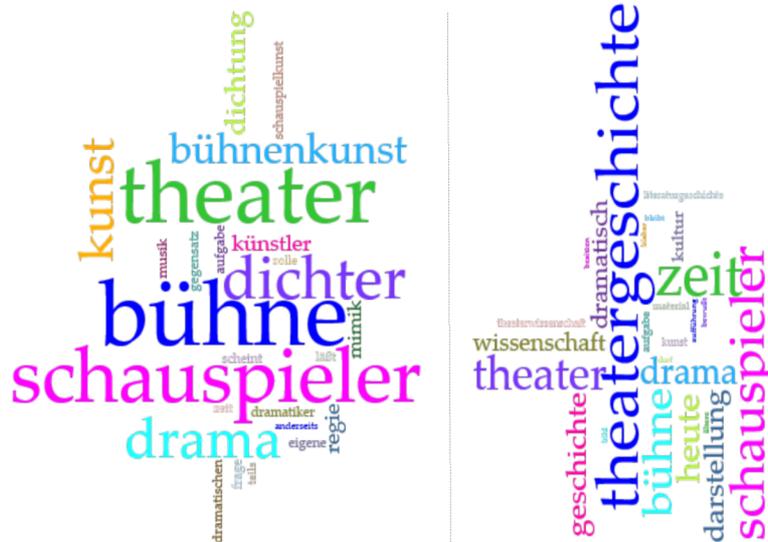


Abbildung 7: Wordcloud-Auswertung des Textes von Dessoir (1981) (links) und des Textes von Groß (1981) (rechts).

Das Drama und dessen Erzeuger\_in ist nach wie vor stark präsent, aber es interessieren eben auch andere Faktoren wie besonders Schauspiel und Regie. Damit einher geht, dass Theater verstanden wird als eine Menge, die aus Einzelteilen besteht. Indem das schwer greifbare Konstrukt Theater auf diese Weise analysierbar gemacht wird, schreibt sich bereits eine Form der Medientheorie ein, die erst bei späteren Modellen zu einer bewussten und wichtigen Grundlage wird. Es zeigt sich nämlich bereits hier, dass ein übergeordneter "Medienapparat" aus mehreren Einzelmedien besteht. Hierin gleichen sich die in der Frühphase der Theaterwissenschaft aufkommenden Medienapparate Film und Radio mit jenem des Theaters. Das Potential für die Herstellung einer Verbindung ist damit offensichtlich gegeben, wenn auch nicht angewandt. Vorrangig aus ideologischen Gründen, da eine solche Verknüpfung die Sphäre des bildungsbürgerlichen Kunstbegriffs verlassen und sich mit populären Formen verbündet hätte, die mit Massen bzw. proletarischen Schichten assoziiert wurden. An der frühen Theaterwissenschaft lässt sich diese nicht haltbare Unterscheidung aufzeigen, sie wird durch die Erodierung des Bildungsbürger\_innentums in den Folgejahren immer brüchiger. So begannen nicht nur Theaterpraktiker\_innen im Film zu wirken, sondern auch das Feuilleton interessierte sich mehr und mehr für eine solche Auseinandersetzung.<sup>200</sup> Mit einer Ausbildung in Theaterwissenschaft konnte dieses neue Interesse gestillt werden, denn sowohl für Kritiker\_innen als auch Regisseur\_innen war das Wissen über Dramaturgie und über Aufführungspraxen nicht nur für das

<sup>200</sup> Ein prominentes Beispiel dafür ist Siegfried Kracauer, vgl. Später (2016).

Theater sondern auch für den Film und das Radio anwendbar.

Für eine allgemeine Übersicht zu dem Modell Selbständigkeit, muss es im Vergleich zum davor wirkenden literaturwissenschaftlichen Modell gesetzt werden<sup>201</sup>:

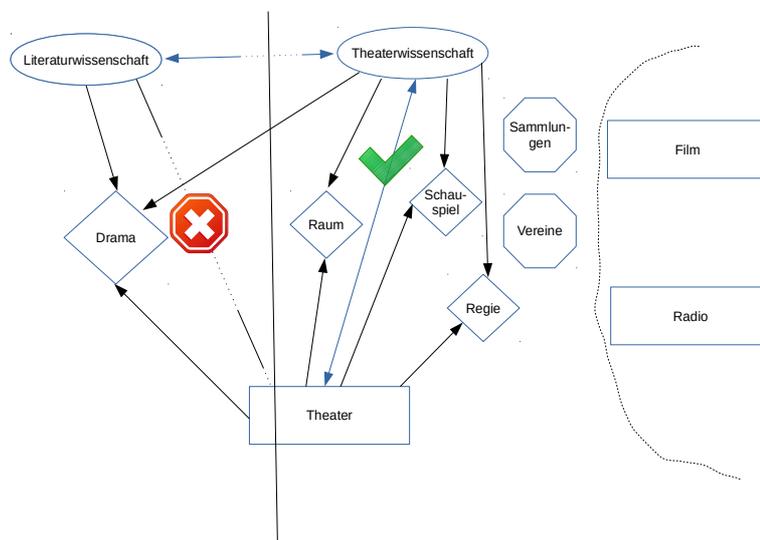


Abbildung 8: Skizze des Modells "Eigenständigkeit", links zum Vergleich das literaturwissenschaftliche Modell

Das Eigenständigkeitsmodell der Theaterwissenschaft versucht eine direkte Verbindung zum Ereignis Theater aufzubauen. Dabei werden unterschiedlichste Elemente des Theaters identifiziert und für die weitere Auseinandersetzung markiert. Zwar ist das Drama nach wie vor ein zentrales Untersuchungsfeld – und in seiner Wertigkeit höher eingeschätzt als die anderen Elemente, bedingt auch durch das Aufrechterhalten eines philologischen Methodenansatzes – aber im Gegensatz zur Literaturwissenschaft ist es nicht das alleinige zu untersuchende Feld. Durch die ideologische Barriere des Bildungsbürger\_innentums sind zwar die Medienapparate Film und Radio davon getrennt, sie rücken aber näher und können nicht gelehnet werden. Das Potential eines Mediendiskurses erscheint am Horizont. Erwähnt sei noch, dass durch die Identifikation der Menge an Einzelelemente von Theater, zu deren Analyse Methoden und Zugänge anderer Wissenschaften als jener der Literaturwissenschaft herangezogen werden. Neben der Kunstgeschichte sind dies die Architektur und besonders die Archäologie, deren Methoden der Rekonstruktion insbesondere bei Max Herrmann und Albert Köster für die Theatergeschichtsforschung als fruchtbringend angewandt wurden. Um die

201 Diese Skizze ist von mir erstellt. Getrennt durch den geraden senkrechten Strich befindet sich links eine grobe Zusammenfassung des literaturwissenschaftlichen Modells zu Vergleichszwecken.

Breite des Untersuchungsgebietes Theater zu erfassen, wird somit bereits früh eine interdisziplinäre Herangehensweise in Betracht gezogen, schon alleine, weil eine eigene Methodik und Theorie der Theaterwissenschaft noch nicht vorhanden war.

Daraus lassen sich nun einige Konzepte und ihre Parameter ableiten:

<b>Konzept</b>	<b>Parameter</b>
Mediendiskurs	Potential vorhanden, aber ideologische Barriere; tendenziell ablehnend.
Interdisziplinarität	Angedacht, aber nur teilweise umgesetzt.
Methodik	Philologisch orientiert, aber auch geistesgeschichtlich-historisch geprägt: Nachvollziehbarkeit des Ereignisses Theater herstellen.
Theaterbegriff	Noch stark vom Drama gedacht, aber Fokus auf Identifikation weiterer Aspekte von Aufführungen. Zugleich auch Forderungen nach einer Verteidigung einer bildungsbürgerlichen Vorstellung von Kunsttheater.
Weite des Theaterbegriffs	Letztlich bildungsbürgerlicher Begriff und Bevorzugung des Kunsttheaters, aber teilweise Interesse an anderen Theaterformen. Im besten Fall undefiniert bleibend (Max Herrmann: "Es gab und gibt auch heute Theater ohne Drama" <sup>202</sup> ), im schlechtesten eingeschränkt alleine auf ein Kunsttheater das auf Basis eines kanonisierten, dem Geniegedanken anhängenden Dramenkorpus operiert.

So zeigt sich an dieser Tabelle, dass der Gegenstandsbereich noch stark geprägt ist von Debatten der Literaturwissenschaft, dass aber schon alleine aus einem Unterscheidungsmerkmal und einem Eigenständigkeitsargument heraus, dieser in Frage gestellt wird und sich ausweitert (auch weil ein noch engerer Theaterbegriff kontraproduktiv für die Forschung wäre). Es zeigt sich dabei wenig überraschend, wie eng der Mediendiskurs in einem Modell mit Theaterbegriffen zusammenhängt. Es könnte argumentiert werden, dass in der Etablierungsphase vorrangig versucht wurde, eine Bestimmung und Einigung über einen gemeinsam genutzten Theaterbegriff zu erreichen. Tatsächlich zeigen die Texte diesbezüglich aber keine expliziten Vorschläge in einer solchen Richtung, sondern vielmehr eine Erleichterung, sich aus der Klammer der Dramenforschung befreit zu haben und damit die möglichen Potentiale einer Theaterwissenschaft auszuloten. Dieser uneindeutige Suchpro-

<sup>202</sup> Herrmann (1981), S. 19.

zess sammelt viele Beobachtungen und Erfahrungen, ohne diese in durchargumentierte Methoden oder Theorien zu überführen, ist aber die Voraussetzung für die Diskussionen in Modell 2. Dieses Modell bestimmt sich über eine Medienkonkurrenz, um darüber dem Theaterbegriff ein Profil zu geben und Spezifika ausfindig zu machen, die Theater von der Konkurrenz durch Film und Radio unterscheiden. So entsteht aus den Potentialen des Modells "Selbständigkeit", der zu den ersten institutionellen Strukturen führte, das Modell "Medienkonkurrenz", das diese strukturellen Errungenschaften verteidigt und dabei versucht, auch eine methodische Eigenständigkeit voranzutreiben. Das darauffolgende Modell "Medienhierarchie" wird dann zeigen, wie die Potentiale aus dem ersten Modell aufgegriffen werden um das etablierte Fach im Nationalsozialismus auf Expansionskurs zu bringen.

Abschließend sei hier nochmals darauf hingewiesen, dass insbesondere die Frühphase der Theaterwissenschaft stark geprägt ist durch die Linse der in dieser und mehr noch in der nächsten Phase an Instituten etablierten Forscher\_innen. Sie schrieben sich in die Fachgeschichte ein und bestimmten auch lange das Bild, wie über die Frühphase zu berichten sei. Wie auch die geringe Anzahl an Aktivitäten in Kliers Chronologie zeigt, wurde der Zeit zwischen 1900 und 1919 nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl bereits hier grundlegende Formationen angedacht, ausprobiert oder abgelehnt wurden, in denen Mediendiskurse bereits eine wichtige Rolle spielen. Für die im Teilkapitel 8.3 beschriebene digitale Forschungsplattform wäre eine Erweiterung der Klier'schen Chronologie für diesen Zeitraum ein guter Einstiegspunkt zur Erprobung, wie Material zur Fachgeschichte gezielt zusammengeführt und gemeinsam ausgewertet werden kann.

## 4. Medienkonkurrenz

Die Gründung der theaterwissenschaftlichen Abteilung in Frankfurt/Main 1919 ist das erste Resultat einer breit angelegten Etablierung der Theaterwissenschaft, wie die Folgejahre belegen. Mit Köln, Kiel und Berlin werden bis 1923 drei eigenständige Institute begründet, die den Begriff Theaterwissenschaft im Namen tragen. Mit dieser Anerkennung und Stabilisierung ging der Auftrag einher, dem Fach ein stärkeres Profil zu geben und dadurch in seiner Entwicklung zu stabilisieren. Klier hat für den Zeitraum 1920 bis 1932 insgesamt 25 Aktivitäten dokumentiert, wobei sich bis 1927 eine beständige Debatte aufzeigen lässt, die danach etwas verflacht<sup>203</sup>:

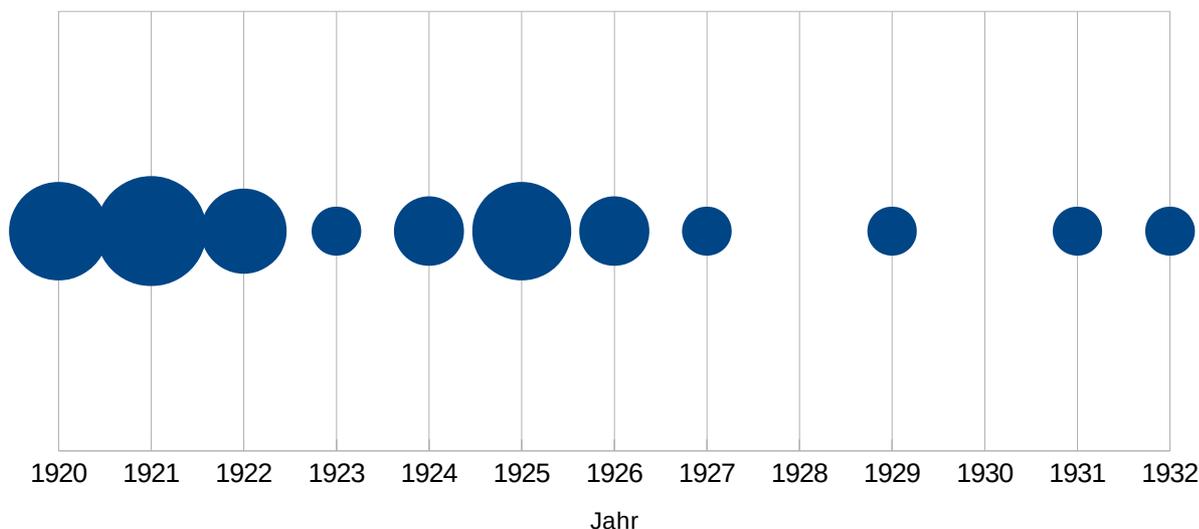


Abbildung 9: Aktivitäten zwischen 1920 und 1932, Klier (1981c), S. 328-332.

Ein Großteil dieser Aktivitäten – was die erfolgreiche Etablierung in den Jahren bis 1919 belegt – bezieht sich auf Institute, zugleich nehmen Veröffentlichungen im Vergleich zum Modell Selbständigkeit stark zu:

<sup>203</sup> Die Daten aus Klier (1981c), S. 328-332 wurden manuell gezählt und in die Grafik überführt.

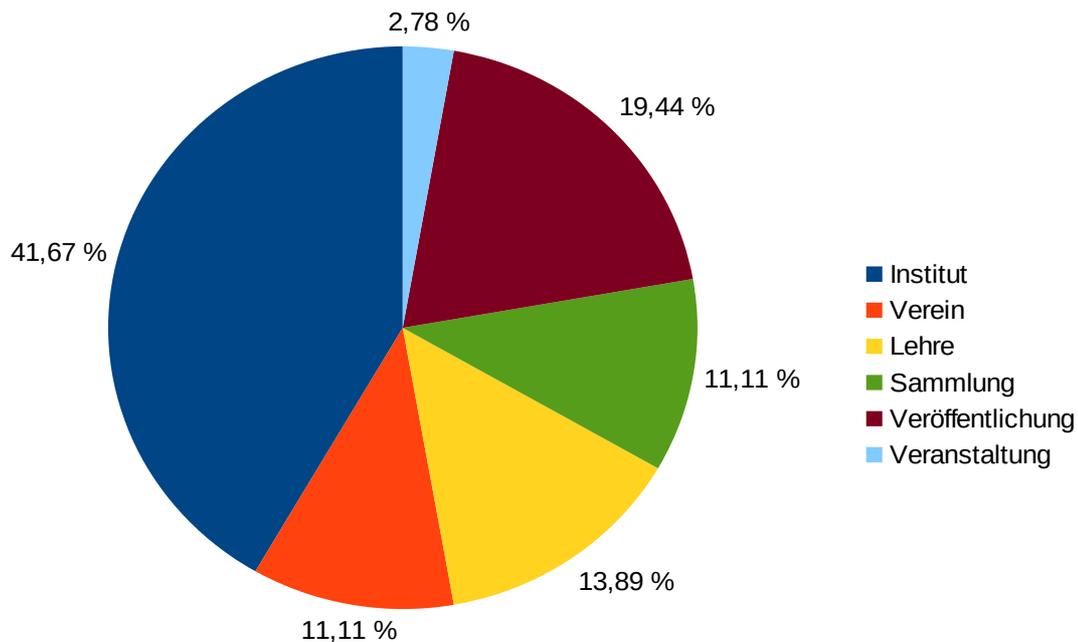


Abbildung 10: Aufteilung der Aktivitäten 1920-1932, Klier (1981c), S. 328-332

Vereine, Lehre und Sammlung bleiben gleich stark und verweisen auf ein weiterhin gut funktionierendes Netzwerk, besonders auch mit Praktiker\_innen. Dieses Netzwerk ist vermutlich auch der Grund, warum 1924 in Kiel und 1925 in Berlin an den jeweiligen Instituten Arbeitsgemeinschaften zu Fragen der Theaterpraxis begründet werden.<sup>204</sup> Die relative Expansion der Theaterwissenschaft äußert sich auch in einer Veranstaltungsaktivität, nämlich einem 1926 erstmals stattgefundenen "Kongreß der deutschen Theaterwissenschaft"<sup>205</sup> in Magdeburg. Leider gibt es zu diesem Kongress nur wenig Material, es dürfte sich aber um ein lohnenswertes Rechercheprojekt handeln, da es sowohl Sonderausstellungen zu "Theater und Film", "Theater und Rundfunk" sowie "Theater und Lautforschung" gegeben haben soll.<sup>206</sup> Zusätzlich soll eine weitere enge Verknüpfung zwischen Theater und Medien stattgefunden haben:

"Um die Zusammenhänge zwischen Theater, Film und Rundfunk wenigstens in der Ausstellung anzudeuten wurde beim Mitteldeutschen Rundfunk in Leipzig ein Ausschuss einberufen, der Auswirkungen theatralischen [sic!] Kunst auf die anderen Medien ausstellungsgemäß gestalten soll."<sup>207</sup>

Unklar bleiben sowohl die Inhalte dieser Teile der Ausstellung, sowie die Frage, welche Theater-

204 Ebd., S. 330.

205 Ebd., S. 331, wobei – wie erwähnt – Klier hier vermutlich ein falsches Datum angibt und dieser 1927 stattgefunden hat.

206 Wichmann (2017), der auf seiner Website – leider ohne genaue Angaben woher die einzelnen Passagen stammen – Informationen zur Ausstellung in Magdeburg zusammengestellt hat, die zum Teil aus: Die vierte Wand (1928) und Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft m.b.H. (1928) stammen.

207 Ebd.

wissenschaftler\_innen bei der – wie bereits erwähnt – ebenfalls stattgefundenen "theaterwissenschaftlichen Woche" teilnahmen. Direkte Auswirkungen der möglichen in der Ausstellung aufgeworfenen Linien zwischen Theater und Medien müssten noch im Detail erforscht werden. Zugleich zeigt sich an diesem Beispiel, dass im Gegensatz zum Modell Selbständigkeit, wo die Verbindung zu Film und Radio nur als Potential vorhanden war, im Modell Medienkonkurrenz bereits eine bewusste Auseinandersetzung möglich war. Auch der bei Klier abgedruckte Beitrag des Schweizer Theaterwissenschaftlers Oskar Eberle, der aus dem hier untersuchten Zeitraum stammt (1928), erwähnt an zwei Stellen, dass gewisse Formen des Theaters dem Film gleichen.<sup>208</sup>

Für die Profilbildung der akademischen Disziplin Theaterwissenschaft im untersuchten Zeitraum 1919-1932 kann festgestellt werden, dass das Aufkommen von audiovisuellen (Massen)Medien von großer Bedeutung ist. Der Film und das Radio machen dem Theater mehr und mehr Konkurrenz, was auch die theaterwissenschaftlichen Akteur\_innen wie eben Oskar Eberle zu einer Stellungnahme herausfordert. Das Ende des Ersten Weltkriegs mit der Niederlage des Deutschen Reichs und der Ausrufung der Weimarer Republik, veränderte zudem die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen deutlich. Einen besonderen Ausdruck fand dies in der Kulturproduktion, die insbesondere in Berlin einen Kulminationspunkt erlebt. Damit einher ging auch eine Massenkultur, die den bisher dominanten Kulturbegriff des Bildungsbürger\_innentums in Frage stellte. Aus dieser Entwicklung heraus entstanden im theaterwissenschaftlichen Diskurs methodische Ansätze, die als Reaktion auf die Massenmedien gelesen werden können. Wie bereits im Modell Selbständigkeit beschrieben, konnten viele bisherige Beobachtungen zum Theater auch auf den Film angewandt werden.<sup>209</sup> Es musste nun also die Aufgabe sein, klar herauszustellen, was die Besonderheit von Theater sei. Insbesondere da die Ästhetik des Films auch begann, Auswirkungen auf die Theaterbühne zu nehmen, wie die bereits erwähnten Aufführungen von Erwin Piscator aufzeigen, der durch den Einsatz von Projektionen die Technik des Films für das Theater einzusetzen wusste. Das Potential eines Mediendiskurses auf der Theaterwissenschaft galt es nun abzurufen und – wie sich zeigen wird – bildete sich dieses zunächst in einem Konkurrenzverhältnis ab. Statt den technisch konstruierten Massenmedien wird das "natürliche" des Theaters, statt Distanz die Nähe und die unvermittelte Körperlichkeit gegeneinander in Stellung gebracht. Auf der einen Seite befindet sich damit die technisch vermittelte Welt des Films und des Radios, dort die von Theater mit seinen körperlich anwesenden Schauspieler\_innen und deren unvermittelten Beziehung zum Publikum. In gewisser Weise spielt sich in der thea-

---

208 Eberle (1981), S. 82 sowie S. 83, wobei er Formen des Unterhaltungstheaters mit Film in Verbindung setzt.

209 Wobei zu berücksichtigen ist, dass zu jener Zeit Film stumm war. Zumindest das gesprochene Wort schien noch sicher vor dem Zugriff durch Film, wiewohl absehbar sein musste, dass auch dies sich mit dem technischen Fortschritt verändern würde. Das inkludierte auch die Praxis der musikalischen Begleitung von Filmen vor Ort, sowie eine immer stärker ausgeprägte (Stumm)Filmästhetik, vgl. Mühl-Benninghausen (1997).

terwissenschaftlichen Debatte der 1920er Jahre ein Kulturkampf ab, den das Fach schwer gewinnen konnte. Es war nur möglich, den Schaden gering zu halten und dafür zu sorgen, dass an den Universitäten der sich in Etablierung befindlichen Theaterwissenschaft keine Konkurrenz durch eine Filmwissenschaft entstand. Zugleich definierte sich das Fach in dieser Debatte methodisch und inhaltlich erstmalig aus und entwickelte eigenständige Zugänge. Ein Prozess, der ohnehin unabdingbar gewesen wäre, der aber ohne die Medienkonkurrenz wohl anders verlaufen wäre. So verhalfen der Erfolg von Massenmedien wie Film und Radio der Theaterwissenschaft zu einer verstärkten Profilbildung.

Wie das Modell Selbständigkeit implizit angedeutet hat und es sich nun im Modell Medienkonkurrenz explizit äußert, gab es in der frühen Theaterwissenschaft eine rege Auseinandersetzung mit medialen Ausdrucksformen – speziell Film –, einerseits um den Gegenstandsbereich Theater abzugrenzen, andererseits um das eigene Wirkungsfeld zu erweitern. Diese auf den ersten Blick gegensätzlichen Strategien weisen bereits auf die uneindeutige Struktur von Theater als auch von Medien hin. Im Gegensatz zu Medien war Theater aber in den 1920er Jahren das für den akademischen Diskurs gebräuchlichere Konstrukt, da dies dem bürgerlichen Distinktionsverhalten der akademischen Elite entsprach.<sup>210</sup> Medien wie Film, Radio wurden zumindest im geisteswissenschaftlichen Feld eher abschätzig betrachtet. Corinna Kirschstein beschreibt ein "gefährliche[s] Verhältnis" zwischen Theater, Film und Wissenschaft, da diese Verbindung die ideologische Verfasstheit der frühen Theaterwissenschaft in Bezug auf die Übernahme bildungsbürgerlicher Ideale herausforderte.<sup>211</sup> So benennt sie die "Idee eines eigenständigen Theaterkunstwerks" als zentrales Anliegen der "ästhetische[n] Theoriebildung" der frühen Theaterwissenschaft, da die "Inszenierung oder Aufführung [...] in der bürgerlichen Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts noch als gänzlich unkünstlerischer Zusatz zur dramatischen Vorlage" galt, was zu einer "untergeordnete[n] Stellung" von Theater führte.<sup>212</sup> Dies galt es für die akademische Etablierung einer Theaterwissenschaft zu ändern, indem auf den theoretisch bedeutsamen Unterschied zwischen Aufführung und Text verwiesen wurde. Trotz allem distanzierten sich die Gründungsfiguren des Faches nur oberflächlich vom Drama. In vielen Aussagen lässt sich besonders bei Max Herrmann, Albert Köster, Artur Kutscher und Carl Niessen belegen<sup>213</sup>, dass sie dem Kunsttheater bzw. dem Theater mit dramatischer Grundlage nach wie vor den höchsten Stellenwert zusprachen. Eine geglückte Vereinigung von Drama und Theater wurde als idealer Kunstaussdruck implizit mitgetragen. Es ist dann auch dieses Beharren auf der Verbindung von Aufführung und Drama, die eine zu große Nähe zu medialen Formen als Gefahr ansah,

---

210 Vgl. Corssen (1998).

211 Vgl. Kirschstein (2007).

212 Ebd., S. 179f.

213 Ebd., S. 180. Siehe auch deren Beiträge in Klier (1981a).

denn damit wäre zumindest die Stellung innerhalb einer bürgerlichen Kultur und der darauf aufbauenden universitären Struktur gefährdet gewesen. Kirschstein beschreibt dies als Aufrechterhaltung eines Bruchs zwischen "der kulturellen Praxis 'Theater' und der als 'eigentliche' Hochkunst des Theater gefassten Aufführung"<sup>214</sup>. Mit dem Begriff der Aufführung konstituiert sich die frühe Theaterwissenschaft als eigenständiges Fach ohne dabei auf den "'institutionalisierten Begriffsapparat'"<sup>215</sup> verzichten zu müssen. Der Werkbegriff bleibt somit aufrecht und damit auch die Hierarchie der bürgerlichen Ästhetik mehr oder weniger unangetastet, außer, dass mit der Aufführung ein neuer Begriff eingeführt wird, dessen Nähe zum Drama aber genügend Identifikationspotential entfaltet. Kirschstein weist darauf hin, dass dieses bürgerliche Bildungsideal "durch den Aufschwung der Natur- und Ingenieurwissenschaften" ins Wanken gerät<sup>216</sup>. Hier zeigt sich ein Aspekt der Oppositionshaltung zu den als technisch verstandenen Medien. Nicht ohne Grund sind ein Großteil der Dissertationen an der Universität Wien zum Medium Film bis in die 1920er Jahre an den technischen Fächern verortet.<sup>217</sup> Erst danach setzt langsam auch eine geisteswissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Medium ein, konkret in Wien durch die des Psychologen Karl Bühler begründete psychologische Forschung.<sup>218</sup> Die Situation in Wien kann dabei ohne weiteres mit jener an Universitäten in Deutschland verglichen werden.

Die Theaterwissenschaft zeigt sich in dieser Debatte als Träger eines bildungsbürgerlichen Ideals, der sich im Feld des Theaters von diesem Ideal leiten lässt und ihm durch ihre Programmatik ideologisch abzusichern trachtet. Dass sich diese Position nicht lange aufrecht erhalten lässt, belegen die kontinuierlichen Änderungen im Fach, da es sich den offeneren Zugängen im Theater zu Medien hin nicht auf Dauer verschließen lässt. Kirschstein zeigt dies am Beispiel der Reaktion der konservativen Kunstdebatte und deren "Legitimationskrise" zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezogen auf deren Ablehnung dem "neue[n] Medium Film" gegenüber.<sup>219</sup> Es handelt sich dabei um ein "problematisc[he]s Beziehungsgeflecht [...] das das neue Medium gerade mit dem Theater verbindet"<sup>220</sup>. Dabei wurde dieses Verhältnis nicht ignoriert, wie verschiedene theateraffine Bibliographien zeigen, in denen Lemmata zum Kino oder Film aufgenommen wurden.<sup>221</sup> Dem Film wird damit "zumindest

---

214 Ebd., S. 181.

215 Ebd., wobei Kirschstein hier den Theaterwissenschaftler Helmar Schramm (1949-2015, <http://d-nb.info/gnd/124861121> [13.06.2017]) zitiert.

216 Ebd.

217 Im Forschungsprojekt *Filmwissenschaft in Wien 1929-1980* (Leitung: Elisabeth Büttner) wurden von Christian Carnelli und mir eine Liste mit Dissertationen zu Filmthemen ab 1900 in Wien erhoben, die diese frühe Verankerung an technischen Hochschulen belegen, vgl. auch Fußnote 437.

218 Karl Bühler (1879-1963, <http://d-nb.info/gnd/118516957>). In der Liste an Dissertationen (siehe vorangegangene Fußnote) sind auch die Betreuer\_innen vermerkt. Nach der Berufung Karl Böhlers 1922 an die Universität Wien finden sich vermehrt von ihm betreute Dissertationen zu Filmthemen.

219 Kirschstein (2007), S. 181.

220 Ebd., S. 182.

221 Ebd.

nominell ein[en] Platz im System der Künste" zugestanden, wenngleich dies oft mit einer Abwertung einher ging.<sup>222</sup> Dies schlug aber in Ablehnungen um, "wenn das Kino als eigenständiges Medium (oder gar als Kunstform)" betrachtet werden sollte.<sup>223</sup> Von Seiten der Theaterwissenschaft, die hier mit den maßgeblichen Meinungen des Bildungsbürger\_innentums übereinstimmte, wurde solches Ansinnen abgelehnt und umgewandelt in eine "Gefährdung des Theaters durch den Film"<sup>224</sup>. Kirschstein verweist insbesondere auf Max Herrmann, Artur Kutscher und Max Martersteig, die in der mit dem Film verbundenen "Schaulust" und "leichte[n] und massenhafte[n] Konsumierbarkeit" eine moralische und kommerzielle Gefährdung erkannten. Das Kino wurde "als Angriff auf das konservative Theaterverständnis der noch jungen Theaterwissenschaft" verstanden, wobei die bevorzugte Ästhetik eines "Kulturtheaters", die "zum alleinigen Gegenstand ihrer Wissenschaft" erhoben wurde, im gleichen Atemzug "auch bestimmte Formen des 'Unterhaltungs'-Theaters (wie etwa das Varieté)" ebenso abwertete.<sup>225</sup> Für Kutscher konnte dies zugleich einen durchaus positiven Effekt hervorrufen, wenn "der Film die so genannten 'niederen' Theaterformen zurückzudrängen vermöchte" und das Kunsttheater alleine bestehen bliebe.<sup>226</sup> Für Kirschstein zeigt sich in den Debatten, dass von "den Auseinandersetzungen um einen modernen Kunstbegriff [...] Theater besonders betroffen" war, auch weil "in den Schriften der Theaterwissenschaftler" mit Theater "immer ein dramatisch vermitteltes Theater" gemeint wurde.<sup>227</sup> Dies erklärt auch das Desinteresse bzw. die Ablehnung oder Degradierung von "zeitgenössischen Massenmedien" und "verfestig[te] die konservative Wahrnehmung des Kulturtheaters und seiner Hervorbringungen als originäre und eigenständige Kunst"<sup>228</sup>. Dabei bedeuten nach Kirschstein neben der Theaterreformbewegung und deren Umdeutung von Theater, die "medientechnischen Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts de[n] zweite[n] Angriff auf den Kunstwerkcharakter der Theateraufführung"<sup>229</sup>, wie dies auch von Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz angedeutet wird.<sup>230</sup> Als Konsequenz für die Theaterwissenschaft ist die Hervorhebung der Aufführung als "transitorische[s] Theaterereignis" zu identifizieren, womit eine "Abgrenzung gegenüber anderen Theaterformen und gegenüber dem Film durchzusetzen" beabsichtigt wurde: "Das Miterleben einer einzigartigen Aufführung wird zum entscheidenden Definiens und gleichzeitig zum Unterscheidungskriterium"<sup>231</sup>. Nach Kirschstein wird diese Hervorhebung des transitorischen von der "jüngere[n] Theatergeschichtsschreibung als Zäsur beschrieben",

---

222 Ebd., S. 182.

223 Ebd., S. 183.

224 Ebd.

225 Ebd., S. 184.

226 Ebd., S. 185.

227 Ebd.

228 Ebd., S. 186.

229 Ebd.

230 Vgl. Benjamin (1980).

231 Kirschstein (2007), S. 186.

wie sie mit Verweis auf den Theaterwissenschaftler Theo Girshausen belegt<sup>232</sup>. Eine gewichtige Konsequenz dieser Hinwendung zur Transitorik ist nicht nur die Frage nach dem "materielle[n] Fundament" für die Wissenschaft, sondern "auch eine extreme Eingrenzung des Gegenstands 'Theater'", wie es sich in der Abwehrhaltung gegenüber Medien ebenso lesen lässt. Dies umfasst auch "jedes sich nicht als Inszenierung begreifende Theater", da dieses mit dieser Konstruktion "theoretisch nicht erfasst werden" kann<sup>233</sup>.

#### 4.1. Stabilisierungsphase 1920-1932

Die Kommunikationswissenschaftler\_innen Stefanie Averbeck und Arnulf Kutsch definieren die Zeit von 1925/26 bis 1933/35 für die Zeitungs- und Publizistikwissenschaft als eine Phase der "Problemdefinition". Dabei werden als "Formalobjekt" die "öffentliche Kommunikation und ihre[r] sozialen Bedingungen" sowie das "Materialobjekt Zeitung" bestimmt.<sup>234</sup> Ähnlich verhält es sich auch für die Theaterwissenschaft, die ebenfalls ihr Problemfeld erst abstecken muss, wobei das Materialobjekt Theater durch den Bezug auf Transitorik im selben Moment einer Untersuchung auf solcher Basis entgleitet. Hinsichtlich des Formalobjekts ist die Situation alles andere als eindeutig. Denn es scheint sich hier eine Teilung anzudeuten, die sich an einem engen Kunsttheaterbegriff und an einem breiteren Theaterbegriff auf Basis des Mimus-Konzepts<sup>235</sup> abzeichnet. Oskar Eberle setzt diese Beobachtung am Anfang seines Beitrags in Kliers Sammelband: "Zwei Möglichkeiten einer Grundeinstellung vertreten Max Herrmann in Berlin und Artur Kutsch in München. [...] Kutschers Grundbegriff des Theaters heißt 'Mimus', der Herrmanns 'Kunst'."<sup>236</sup>

Diese Entwicklung gilt es im nächsten Modell noch genauer zu verfolgen, da die Mimus-Theorie für die Theaterwissenschaft besonders im Nationalsozialismus relevant wird. Gerade Eberles Beitrag ist dafür ein beredtes Beispiel, der erkennbare Präferenzen für Kutschers Zugang erkennen lässt. Eberle lehnt Unterhaltungstheater ab und sieht darin "das semitische Element"<sup>237</sup> wirken, womit er einen Hinweis auf den antisemitischen Diskurs in der frühen Theaterwissenschaft gibt – dem auch Max Herrmann ausgesetzt war – sowie auf die Bedeutung des Mimus-Konzepts für diesen Diskurs. Denn Eberle behauptet weiter, dass "fast das ganze deutsche Theater [...] in jüdischen Hän-

---

232 Ebd., wobei Theo Girshausen (1950-2006, <http://d-nb.info/gnd/108970353>) dies 1980 schreibt, was als ein Hinweis auf veränderte Debatten und einer noch andauernden Infragestellung des bürgerlichen Bildungsdiskurses in den 1970er und 1980er Jahren gelten kann.

233 Ebd., S. 187.

234 Meyen/Löblich (2006), S. S. 40.

235 Aus der "Völkerpsychologie" kommend, vgl. Corssen (1998), S. 51-56.

236 Eberle (1981), S. 77-78.

237 Ebd., S. 83.

den" sei, was daran liege, dass "Juden die Bühne beherrschen" weil sie "ein Mittelmeervolk [sind] und damit wie die Italiener oder Spanier von besonderer mimischer Begabung" seien.<sup>238</sup> Diese antisemitische Argumentation, die von Klier unkommentiert bleibt<sup>239</sup>, verweist auch bereits auf das frühe Wirken einer völkisch-nationalen Ebene in der Theaterwissenschaft, wie sie sich im Nationalsozialismus dann vollständig durchsetzt.

Eine ganz andere Perspektive lässt sich dagegen in den Beiträgen von Herrmann und Köster herauslesen. Auch wenn bei Köster bereits ebenfalls völkische Argumente im Hintergrund wirken<sup>240</sup>, so sieht er doch den "Internationalismus", den auch Herrmann einforderte, als notwendig für die Theaterwissenschaft an. Besonders Köster geht es um Vergleiche zwischen Theaterformen, anhand des Mediums Theaterbau.<sup>241</sup> Was Köster und Herrmann noch eint ist die Andeutung von soziologischen Fragestellungen, die relevant seien.<sup>242</sup> Damit ähneln sie der Zeitungswissenschaft in jener Zeit und ihrem Formalobjekt der öffentlichen Kommunikation und deren sozialen Bedingungen. Tatsächlich erkennt der Literaturhistoriker und Theaterwissenschaftler Eugen Wolff<sup>243</sup> diese Nähe und als Leiter des Kieler "Instituts für Literatur- und Theaterwissenschaft", das 1921 gegründet wird, versammelt er neben einer "Abteilung für Theaterwissenschaft" auch eine "Abteilung für Zeitungswissenschaft".<sup>244</sup> Das Institut in Kiel ist ganz allgemein gesehen ein spannender Fall, der einer genaueren Analyse noch bedarf, wobei eine digitale Forschungsplattform helfen könnte, verschüttetes Material aufzufinden und miteinander in Verbindung zu bringen. Im fachhistorischen Diskurs ignoriert Kiel nämlich im Gegensatz zu anderen Instituten nicht die neuen technischen Medien und ihre Möglichkeiten. Stattdessen wird eine ganz andere Form des Umgangs gefunden, der zum einen eng mit der Transitorik-Debatte zusammenhängt und zugleich eine nicht unerwartete Positionierung zur Medienkonkurrenz-Situation herstellt. Und zwar werden in Kiel die technischen Medien zu Hilfsmitteln degradiert, um Theater zu dokumentieren und analysierbar zu machen.<sup>245</sup>

Die Zeit zwischen 1920 und 1932 profitiert also von einer Breite des Faches, dass sich an mehreren Standorten etabliert. Besonders ab 1919, wo zum ersten Mal eine Institution an einer deutschsprachigen Universität eröffnet, die den Begriff *Theaterwissenschaft* im Titel trägt, nämlich mit der bereits erwähnten Gründung einer "Theaterwissenschaftlichen Abteilung des Germanischen Seminars"

---

238 Ebd.

239 Vgl. Klier (1981b), S. 10.

240 Vgl. Köster (1981), S. 59f., wo er die Entwicklung von Bühnenformen an die Entwicklung von "Völker" bindet und Bühnenformen ganz generell als "völkisch bedingte[n] Schöpfungen" ansieht, ebd., S. 60.

241 Ebd., S. 54.

242 Köster fordert die Berücksichtigung von "sozialgeschichtlichen Problemen" ein, ebd., S. 69. Herrmann (1981), S. 19 wiederum nennt explizit "Theatersoziologie" als eine Aufgabe von theaterwissenschaftlicher Forschung.

243 Eugen Wolff (1863-1929, <http://d-nb.info/gnd/117450022> [11.06.2017])

244 Klier (1981c), S. 329. Der Aufbau zur Gründung des Kieler Instituts erfolgt – wie bereits erwähnt – schon 1912.

245 Siehe dazu den folgenden Exkurs: Medien als Mittel zur Dokumentation.

in Frankfurt/Main.<sup>246</sup> Parallel dazu laufen mehrere Bemühungen zur Errichtung von Instituten, die in Berlin, Kiel und Köln erfolgreich verlaufen, so dass sich 1924/25 folgende Situation für die akademisch etablierte Theaterwissenschaft ergibt<sup>247</sup>:

Institute/Abteilungen für Theaterwissenschaft (nach Klier) 1924/25	
	<p><b>Kiel: Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft an der Universität Kiel</b>  Vorbereitungen ab 1912  1921 gegründet  Direktor:  Eugen Wolff (o.Prof)</p>
	<p><b>Berlin: Theaterwissenschaftliches Institut an der Universität Berlin</b>  Vorbereitungen ab 1919  1923 eröffnet  Direktoren:  Julius Petersen (o.Prof)  Max Herrmann (a.o.Prof)</p>
<p><b>Köln: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln</b>  1920 eingerichtet  als Abteilung des deutschen Seminars  Leiter:  Carl Niessen  (Privatdozent)</p>	<p><b>Frankfurt/M: Theaterwissenschaftliche Abteilung des Germanischen Seminars der Universität Frankfurt</b>  1919 eröffnet  Leiter: Wilhelm Pfeiffer-Belli (Lehrkraft)</p>

*Abbildung 11: Institute/Abteilungen für Theaterwissenschaft 1924/25, Klier (1981c), S. 330.*

Abgesehen von Kiel gibt es theaterwissenschaftliche Institute an den anderen drei Standorten auch heute noch.<sup>248</sup> Es zeigt sich daran, wie wichtig eine frühe Etablierung in Folge sein sollte, da damit auch direkt oder indirekt auf eine "Tradition" Bezug genommen werden konnte. Dies gilt auf jeden Fall für den jeweiligen Standort und die etablierte Struktur; ob und in welchem Ausmaß dies auch für die Inhalte, Methodiken und Theorien sowie die Begrenzung oder Ausweitung des Fachgebietes in Bezug auf mediale Ausdrucksformen gilt, wird in Folge zu überprüfen sein. Hier sei noch verwiesen darauf, wie nicht nur in der Zuordnung sondern auch in der Bezeichnung dieser Institute eine Nähe zur Literaturwissenschaft nach wie vor festzustellen ist. Die Theaterwissenschaftler\_innen Stefan Hulfeld und Corinna Kirschstein weisen je darauf hin<sup>249</sup>, dass entgegen der späteren Deutung dieses Umstands als des Ausdrucks einer Konkurrenzsituation, vielmehr die Erweiterung

246 Klier (1981c), S. 328.

247 Ebd., S. 330 greift für diesen Überblick auf eine Umfrage zurück aus dem Periodikum *Theaterwissenschaftliche Blätter. Fachorgan für die Wissenschaft, Kunst, Technik und Kultur des Theaters* aus dem Jahr 1925.

248 Durch die Teilung Berlins nach 1945 wurde im Westen die Freie Universität eröffnet, an der ein theaterwissenschaftliches Studium bis heute eingerichtet ist. Die Theaterwissenschaft an der Humboldt Universität, an der das Berliner Institut 1923 eröffnet wurde, wurde aufgrund von "Strukturbereinigungen" 2010 geschlossen. So gesehen befindet sich das Fach Theaterwissenschaft in Berlin heute streng genommen an einer anderen Universität.

249 Vgl. Kirschstein (2009a); Hulfeld (2007).

des literaturwissenschaftlichen Portfolios um Theaterforschung als eine Bereicherung empfunden wurde. Konflikte bereiteten viel eher Forderungen nach Geldmitteln und Personal, wobei hier darauf verwiesen werden muss, dass ein Institut nicht gleichgesetzt werden darf mit einem Studium, also der Möglichkeit ein Fach Theaterwissenschaft als Prüfungsfach abzuschließen. Unter diesem Aspekt können streng genommen nur Berlin und Kiel als eigenständige Institution aufgezählt werden, weil ihnen jeweils ein Ordinariat vorstand.<sup>250</sup> Interessant im Vergleich zu den Entwicklungen bis 1919 ist das Fehlen von Leipzig. Mit dem Tod von Albert Köster 1924, der die theaterwissenschaftliche Forschung im Bereich seiner literaturwissenschaftlichen Professur betrieb, verschwand auch die Theaterforschung in Leipzig für einen langen Zeitraum.<sup>251</sup> Dies belegt, wie prekär die Etablierungsphase der Theaterwissenschaft war. Denn auch in Köln, Frankfurt und Kiel war eine dauerhafte Existenz keineswegs gesichert. So ist im Falle von Kiel ein ähnliches Phänomen wie in Leipzig zu beobachten, zumindest in den Ausführungen von Klier, wo Kiel nach dem Ableben von Eugen Wolff 1929 keine erwähnenswerte Rolle mehr einnimmt.<sup>252</sup> Zudem wird aus der Abbildung 11 auch klar, dass die Institute großteils trotz existierender theaterwissenschaftlicher Gesellschaften von Einzelpersonen abhingen bzw. Einzelpersonen maßgeblichen Anteil daran hatten, wie sich das Fach etablierte und – daraus naheliegend – auch konstituierte also programmatisch aufstellte.

Was in der Abbildung fehlt, sind Verweise zu theaterhistorischen Sammlungen. Sowohl Köster in Leipzig als auch Wolff in Kiel bauten solche auf<sup>253</sup> und orientierten ihre Forschungen stark an diesen Sammlungen, die auch in einem wechselseitigen Verhältnis das Fach beeinflussten. Wenn wie in Kiel auch Tondokumente in einem "Phonogrammarchiv" gesammelt wurden<sup>254</sup>, gab es zumindest eine auf technischer Ebene basierte Auseinandersetzung mit dem Medium der Tonaufnahme. In Wien wurde 1922 durch den Kunsthistoriker und Theaterwissenschaftler Joseph Gregor<sup>255</sup> die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek begründet, die bis heute noch besteht. Speziell Gregor ist auch deswegen von Interesse, weil er sich auch mit dem Film auseinandersetzte.<sup>256</sup> Es ist nicht zu unterschätzen, wie solche Theatersammlungen auch eine Öffentlichkeit schufen, die es in Folge erleichterte, ein theaterwissenschaftliches Institut zu begründen. Folgerichtig muss auch für diese Phase noch darauf verwiesen werden, wie wichtig auch hier noch die Wirkung von theaterwissenschaftlichen Gesellschaften einzuschätzen ist<sup>257</sup>, wodurch in Folge ein Netzwerk an Ressour-

---

250 In Kiel war dies Eugen Wolff, in Berlin Julius Petersen.

251 Vgl. Kirschstein (2009a); Kirschstein (2009b).

252 Obwohl das Institut weiterexistierte, vgl. die Überblicksliste bei Klier (1981c), S. 332.

253 Hinzu kommt noch die Sammlung in München.

254 Klier (1981c), S. 333.

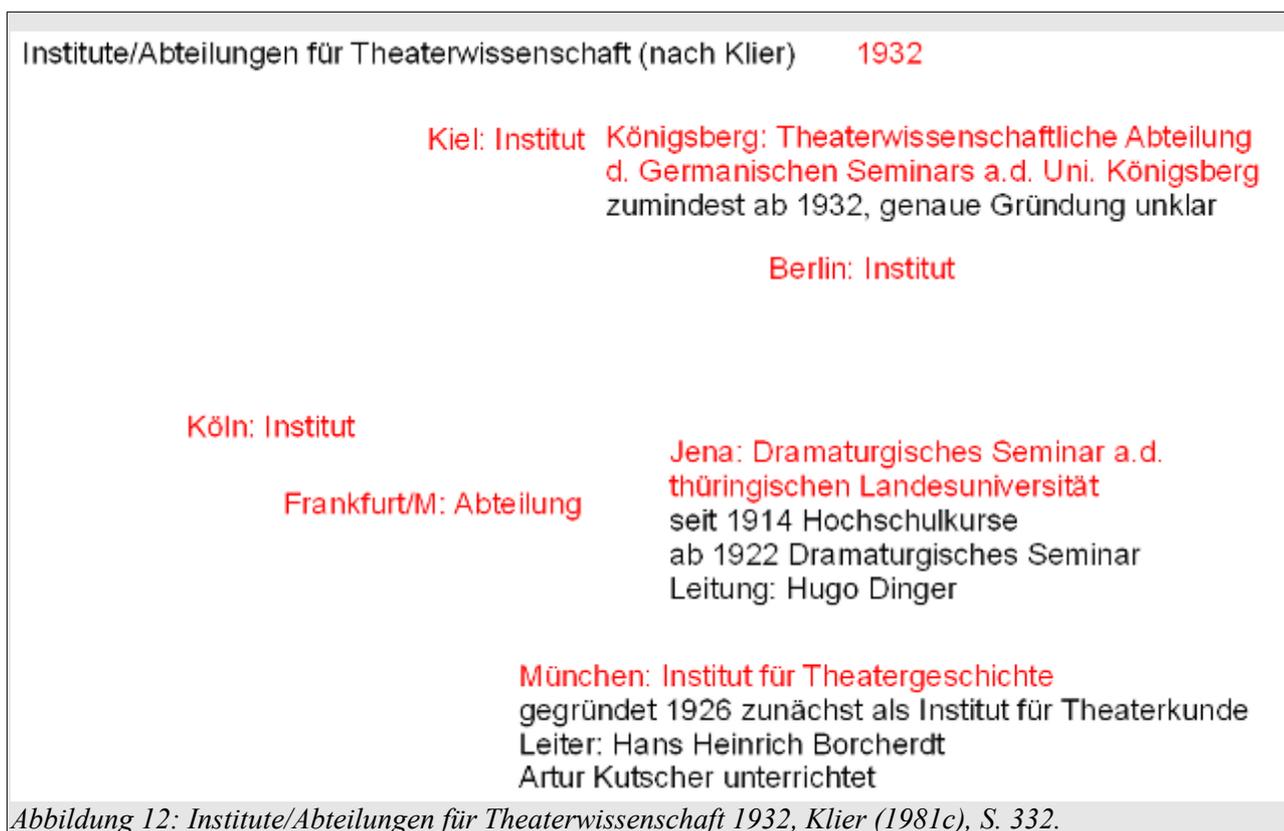
255 Joseph Gregor (1888-1960, <http://d-nb.info/gnd/118697455>)

256 Vgl. Gregor (1932). Zu der Theatersammlung und der Verbindung zum Wiener "Zentralinstitut", vgl. Cuba (2017).

257 Vgl. Klier (1981c); S. 329: Die "öffentlichen Initiativen der Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin" führen zu einem "Erlaß des Preußischen Ministeriums für

cen dargestellt werden könnte, die es erleichterten, an einem Standort ein Institut nicht nur zu errichten, sondern auch aufrechtzuerhalten und somit von der Bindung an eine verantwortliche Einzelperson abzutrennen. Damit ließe sich auch eine Verbindung zu anderen Medien herstellen, wie das Beispiel Kiel und die dortige Sammlung von Tondokumenten belegt. Formal gesehen lässt sich nämlich an Hand der Bezeichnungen und Zuordnungen der Institute keine Medienauseinandersetzung finden. Dies wäre aber auch überraschend gewesen, da in der Phase der Stabilisierung die Priorität verständlicherweise auf die Verwissenschaftlichung des Untersuchungsfelds Theater gelegt wurde. Auseinandersetzungen mit anderen Medien wären hier eher in einer Abgrenzungsbewegung zu finden, die dem Forschungsfeld Theater eine stärkere Präzision verleihen, auch wenn die Kulturtechnik Theater in dieser frühen Phase oft als selbstverständlich identifizierbar behandelt wurde.

Die Institutionalisierung sollte in den Folgejahren einen weiteren Aufschwung erfahren, so dass sich bis 1932, aus der die nächste Überblicksdarstellung stammt, die Anzahl an akademischen Institutionen auf sieben deutlich erhöhte, wobei Königsberg, Jena und München neu hinzukamen<sup>258</sup>:



Wobei zu Königsberg, heute Kaliningrad, keine Informationen vorhanden sind. Hier wären weitere

Wissenschaft, Kunst und Volksbildung an die Philosophische Fakultät der Universität, zur beabsichtigten Institutsgründung Stellung zu nehmen".  
258 Ebd., S. 332. Klier greift für diesen Überblick auf nicht weiter spezifizierte Angaben der "Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen zurück".

Forschungen nötig.<sup>259</sup> In Jena wiederum dürften sich die Hochschulkurse von Hugo Dinger im Laufe der Jahre zu einem Dramaturgischen Seminar weiterentwickelt haben. München wiederum hatte bereits mit der 1910 erfolgten Etablierung eines Theatermuseums eine vorhandene Struktur, die nach Klier 1925 "durch den Erwerb der Sammlung des verstorbenen Leipziger Literaturhistorikers Albert Köster bedeutend erweitert" wurde.<sup>260</sup> Insofern war die dortige Gründung 1926 nur folgerichtig, was sich auch daran zeigt, dass das Institut in den Räumen des Theatermuseums untergebracht wurde, auch wenn nach Klier die "Philosophische Fakultät" der Universität dieser Gründung skeptisch gegenüberstand.<sup>261</sup> Zugleich zeigt sich hier wie stark umkämpft bereits die wissenschaftlichen Stellen für Theaterwissenschaft waren, da nicht Artur Kutscher, der bereits ab 1909 theaterwissenschaftliche Lehrveranstaltungen in München abhielt<sup>262</sup>, zum Zug kam, sondern der Literaturhistoriker Hans-Heinrich Borchardt<sup>263</sup> die Leitung übernahm. Ähnlich zeigte sich die Situation in Berlin, wo am neu geschaffenen Institut sich Max Herrmann, trotz seiner jahrzehntelangen Bemühungen um diese akademische Institutionalisierung, die Leitung mit Julius Petersen teilen musste.<sup>264</sup> Konkurrenz bestand nicht nur nach außen, zu den Medien und zur Literaturwissenschaft, sondern auch mehr und mehr nach innen. Dies führte auch zur Ausprägung unterschiedlicher Zugänge bzw. Schulen, die stark personenbezogen die Debatte in den Folgejahren mehr und mehr dominierten.

Denn ganz allgemein lässt sich feststellen, dass in der Frühphase der Theaterwissenschaft die Überschneidungen zwischen den wenigen akademisch aktiven Wissenschaftler\_innen und den von diesen gegründeten ersten institutionellen Einrichtungen komplementär sind. Einerseits hängt dies strukturell damit zusammen, dass schon auf Grund der personellen Situation im Regelfall diese Einzelakteur\_innen als einzige dauerhafte wissenschaftliche Stellen einnahmen und somit alleine für das wissenschaftliche Programm zuständig waren. Andererseits entwickelten sich auf inhaltlicher Ebene erst langsam gemeinsame Forschungsfelder, womit die durchaus vorhandene Pluralität in den methodischen Ansätzen einer Wissenschaft von Theater sich unabhängig positionieren konnten und selten gemeinsame Dispute das eigene Forschungsprogramm in Frage gestellt hätten. So scheint

---

259 Auch weil zumindest eine Quelle angibt, dass Hans Ernst Schneider – der im Nationalsozialismus aktiv war, sich 1946 dann für tot erklären ließ und in Folge als Hans Schwarte Karriere machte (u.a. an der Erlanger theaterwissenschaftlichen Abteilung), bevor er 1995 enttarnt wurde – in Königsberg – seinem Geburtsort – Theaterwissenschaft studiert hätte, vgl. Kahl (1999). Andere Quellen wiederum berichten, dass er zwischen 1928 und 1935 neben Königsberg auch in Wien und Berlin studierte, vgl. Fischer/Lorenz (2015), S. 403.

260 Klier (1981c), S. 330.

261 Ebd., S. 331.

262 Ebd., S. 327.

263 Hans-Heinrich Borchardt (1887-1964, <http://d-nb.info/gnd/118661744> [11.06.2017]).

264 Julius Petersen wurde 1921 von Frankfurt/Main nach Berlin auf den "Lehrstuhl für deutsche Literaturgeschichte" berufen und forderte ein, an dem zu schaffenden theaterwissenschaftlichen Institut in Berlin in der Direktion beteiligt zu werden, Klier (1981c), S. 329. Vgl. zu den Vorgängen auch Corssen (1998), S. 85ff. Das Max Herrmann nicht als alleiniger Direktor bestellt wurde, ist auch die Folge des latenten Antisemitismus an den deutschen Universitäten.

ausgehend von der Situation 1924/25 das Kieler Institut unter Eugen Wolff nur wenig Kontakt mit anderen Instituten oder Abteilungen gehabt zu haben.<sup>265</sup> Während die Institutionen in Köln und Frankfurt/Main der Germanistik untergeordnet waren und mehr von den Einzelinteressen der dortigen Lehrkräfte bestimmt wirken.<sup>266</sup> Somit liegt es auf der Hand, dass sich das Berliner Institut als wirkkräftigste Institution durchsetzen konnte. Zwar gab es durchaus einen Mangel an finanziellen Mitteln und die Eigenständigkeit und Integration in die Universität hatte ihre Grenzen z.B. konnte Theaterwissenschaft nicht als Prüfungsfach gewählt werden, trotzdem war von der Struktur und von den Bedingungen her eine Ausprägung eines eigenständigen Forschungs- und Studienfaches möglich.<sup>267</sup> Dies hing Großteils mit Max Herrmann zusammen, der sich einer solchen Zielsetzung verschrieben hatte und seine Erfahrungen, Beziehungen und Wissenschaftskarriere dafür einsetzte. So positionierte er sich auch gegen eine Angliederung der Theaterwissenschaft an die Germanistik, wie es an manchen Instituten der Fall war. Aus den leider nur bruchstückhaften Stenogramm seiner Rede "am 27. Juni 1920 im Sitzungssaale des Lessing-Museums zu Berlin" geht hervor, dass er dringlich einforderte, "daß das theaterwissenschaftliche Institut eine Existenz von sich selber allein führt" und führt als Gegenbeispiel an: "Frankfurt und Kiel angegliedert an das 'Germanische Seminar'".<sup>268</sup>

Diese Überschneidungen zwischen Personen, Methodik, Inhalt und örtliche Gebundenheit wäre in seiner Tragweite noch genauer zu untersuchen. Ähnlich wie Köster, der davon ausgeht, dass der Theaterbau maßgeblichen Einfluss auf die dafür entstehenden Dramen ausübt, müssen auch die Wirkungsorte der jeweiligen Theaterwissenschaftler\_innen einen Einfluss auf die Ausrichtung der Institutionen anzunehmen sein. Insbesondere die Konfrontation mit dem Massenmedium Film gestaltet sich in einer Metropole wie Berlin anders als bspw. in Kiel. Es wäre lohnend, diesen Gedanken genauer zu verfolgen und die Kriterien zu identifizieren, die dazu führten, warum an den von Klier erwähnten Orten sich theaterwissenschaftliche Aktivitäten entfalteten.<sup>269</sup> Besonders von Inter-

265 Zumindest deutet bei Klier (1981c) nichts darauf hin und auch in den Beiträgen aus dieser Zeit wird Kiel nur einmal bei Max Herrmann erwähnt, als Beispiel einer zu engen Verknüpfung mit der Literaturwissenschaft, Herrmann (1981), S. 21.

266 Dazu fehlen noch tiefergehende Forschungen, wobei hier insbesondere die institutionelle Rolle von Niessen in Köln von Interesse wäre, da sein Mimus-Ansatz mehr Überschneidungen zur Ethnologie hatte, vgl. Ellrich (2009).

267 Vgl. Corssen (1998), S. 89f.

268 Herrmann (1981), S. 21. Beide Sätze folgen aufeinander, wobei kein Bindewort dazwischen steht, aber aus dem historischen Kontext geht hervor, dass er diese Modelle ablehnte. In gewisser Weise ironisch, dass er sich die Leitung des späteren Instituts mit Petersen teilen musste, der bis 1920 in Frankfurt/Main die Professur für "Neuere deutsche Sprache und Literatur" innehatte und damit maßgeblich für die theaterwissenschaftliche Abteilung verantwortlich war, für die er 1920 noch Wilhelm Pfeiffer-Belli unterstützte, der damit Leiter der Abteilung wurde, siehe Klier (1981c), S. 329. Interessant wäre zu wissen, wie Herrmann sich zu dem 1921 veränderten Modell in Kiel positionierte, dass mehr einer kleinteiligen Fakultätsstruktur entspricht.

269 Zu verweisen ist auf die Übersichtsgrafik der Abbildung 20 in Kapitel 7, wo sämtliche erwähnte Orte aufgeführt werden. Hier ist noch zu ergänzen, dass es bei manchen Standorten viele Gründe sein werden, warum sich dort ein Institut begründete. An anderen Orten wiederum wird dies schon schwerer fallen. Das zu erforschen wäre eine lohnenswerte Aufgabe für eine virtuelle Forschungsplattform.

esse ist dabei wie bereits erwähnt Kiel, wo in besonders nachhaltiger Weise die Idee aufkam, das Theater mit Mitteln des Films und der Schallplatte zu dokumentieren.

## **Exkurs: Medien als Mittel zur Dokumentation**

Kirschstein weist auf einen Aspekt in der Debatte um Film in der frühen Theaterwissenschaft hin, der auch andere Medien betrifft und ein nicht zu unterschätzender Aspekt eines gewichtigen Mediendiskurses in der Theaterwissenschaft darstellt: Nämlich der potentielle Einsatz von technischen Medien als "Mittel der Quellensicherung und -speicherung", um damit dem "'Fluch' der Transitorik" zu entgehen.<sup>270</sup> Ein Vorreiter dieses Zugangs dürfte Eugen Wolff in Kiel gewesen sein, der für das 1924 eröffnete Theatrum "g r a m m o p h o n i s c h e u n d p h o n o g r a p h i s c h e A u f n a h m e n" in Betracht zog, "um die eigentliche Seele der Theaterkunst für die Nachwelt und die Forschung festzuhalten". Zu diesen Zwecken sah er ein ">Filmarchiv der Schauspielkunst<" vor.<sup>271</sup> Wobei über die "Besonderheiten des jeweiligen Speichermediums" nicht reflektiert wurde, sondern auf den technischen Fortschritt insistiert wurde, der der "Konservierung von Theateraufführungen" neue Möglichkeiten eröffne.<sup>272</sup> Kirschstein weist hier explizit darauf hin, dass mit dieser Betrachtungsweise auch eine Diskussion über den Kunstwert von Film vermieden werden konnte, da einem technischen Medium zur Konservierung "per definitionem keine Eigenständigkeit zuerkannt werden darf"<sup>273</sup>. Damit umschifft dieser Zugriff auf Medien einerseits die ideologische Debatte um bürgerliche Bildungskultur während andererseits Medien zwar anerkannt werden aber in einer zu reinen Hilfsmitteln degradierten Form. Wolfgang Liepe, der 1928 Eugen Wolff in Kiel nachfolgte<sup>274</sup>, übernahm dessen Zugang und ihm gelang es, "[m]it der Hamburger Rundfunkgesellschaft 'Norag' [...] einen Vertrag für Direktsendungen aus dem Institut abzuschließen und als 'Theatrum Academicum' noch 1933 ein chinesisches Schattenspiel und Goethes 'Satyros' zu übertragen."<sup>275</sup>

Zugleich verfolgte er eine Sammlung von Schallplatten,

"auf denen Liepe die Sprechkunst des deutschen Theaters von den Meinungen über den Expressionismus bis hin zur neuen Sachlichkeit in Aufnahmen hervorragender Schauspieler und Rezitatoren festhielt, aber auch die Ansprachen des Goethejahres 1932 (Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Ortega y Gasset u.a.) und ganze Inszenierungen wie die des 'Prinzen von Homburg' von Max Reinhardt."<sup>276</sup>

---

270 Kirschstein (2007), S. 183, das Zitat bezieht sich auf Eugen Wolff.

271 Ebd., S. 182-183, Zitat ebenfalls von Eugen Wolff, Sperrungen im Original.

272 Ebd., S. 183

273 Ebd.

274 Merkwürdigerweise findet Liepe in Kliers Chronologie keine Erwähnung. Vgl. zu Liepe: Kirsch (2003), S. 1092f.

275 Wodtke 1963, S. 236.

276 Ebd.

Dieses Beispiel zeigt, dass sowohl Schauspieler\_innen, Regisseur\_innen und Autor\_innen bereitwillig technische Medien in ihrer Dokumentarfunktion anerkannten. Die auf diese Weise angestrebte Konservierung von Aufführungen ermöglicht zumindest eine Annäherung an das Ereignishafte von Theater, was wiederum vermutlich die Hoffnung auf eine Empirisierung der Theaterwissenschaft nährte. Damit ist auch ein Konzept für den Umgang mit Medien und dem medialen Aspekten des Theaters formuliert, das bis heute eine Anziehungskraft ausübt, trotz der berechtigten Kritik daran.<sup>277</sup> Es wäre eine lohnenswerte Aufgabe, eine Kulturgeschichte des Theaters zu schreiben, anhand der unterschiedlichen Techniken, mit denen versucht wurde, Aufführungen wiederholt aufrufbar zu machen und wie diese Medienformen zugleich das Sprechen über Theater beeinflussten.

Die Dokumentation von Aufführungen mit Hilfe technischer Mittel ist zudem in Verbindung zu setzen mit den Rekonstruktionsbestrebungen, wie sie von Herrmann und Köster erprobt wurden. Denn durch solche Dokumentation wird das Quellenmaterial vermehrt und im Prinzip erleichtert es eine zukünftige Rekonstruktion einer Theatersituation. Besonders wenn mit Fotografien und Filmaufnahmen der Bühnenraum nachvollziehbar gemacht werden kann. Wobei hier mit Corssen darauf hingewiesen werden muss, dass es Herrmann nicht um eine "Rekonstruktion einer einmaligen Aufführung" ging, sondern um das Herausarbeiten von "rekonstruierbaren Elementen", die dabei helfen sollten, ein besseres Verständnis einer Bühnensituation zu erlangen und zugleich damit ein "quellenkritisches Prüfverfahren" anzuwenden.<sup>278</sup> Insofern ist die Dokumentation durch technische Mittel eine logische Weiterführung prinzipieller Sammlungsstrategien, auf deren Basis erst Theater(geschichte) wissenschaftlich erforscht werden kann. Wobei diese Zugangsweise zwar die Kritik an der Rekonstruktionsmethodik abschwächt, dass sie nämlich das Ereignis selbst nur inadäquat abbilden kann, aber indem auf generelle Abstraktionen verwiesen wird, distanziert sich dieses Verfahren von einer Berücksichtigung der kommunikativen Situation im Theater, die ein gemeinsamer Nenner zu anderen Medien wäre:

"Die Theaterwissenschaftler[\_innen] der Gründungsphase begriffen Theater weniger als eine kommunikative Vermittlung denn als feststehendes ästhetisches Phänomen, das sich nach erfolgter Rekonstruktion ähnlich wie ein Gegenstand der bildenden Kunst analysieren läßt."<sup>279</sup>

Somit steht dieser Zugang zunächst noch für eine in der historisch-philologischen<sup>280</sup> bzw. geistesgeschichtlichen Phase verhafteten Methodik, die sich trotz des Bewusstseins über Transitorik nur schwer von einem theaterhistorischen Zugang lösen kann. Für Oskar Eberle lässt sich die Theater-

---

277 Vgl. Steinbeck (1970); Steinbeck (1981).

278 Corssen (1998), S. 106-107.

279 Ebd., S. 64.

280 Vgl. Kirschstein (2009b), S. 91f.

wissenschaft Ende der 1920er Jahre in drei Bereiche aufteilen: "Theaterphilologie, Theaterkunde, Theatergeschichte"<sup>281</sup>. Zwar versteht er explizit unter Theaterphilologie nicht nur "Dramenkunde", sondern weiter gefasst eine "Wissenschaft vom Spielsinn der Aufführung"<sup>282</sup>. Trotz allem ist hier noch der Nachklang der philologischen Forschungsmethode zu finden, wenngleich zu dieser Zeit bereits mit Begriffen wie dem "Mimus" oder der gesteigerten Aufmerksamkeit auf den "transitorischen Charakter[s]" des Theaterereignisses sich eine grundlegende Veränderung andeutet.

Ein weiterer Aspekt, der in den drei von Klier aufgenommenen Beiträgen aus der untersuchten Zeitspanne 1919-1932<sup>283</sup> von Relevanz ist und eng mit Medien als Dokumentationsmittel zusammenhängt, ist die Forderung nach einer Untersuchung der Technik am Theater bzw. auf der Bühne. Bei Herrmann 1920 findet sich der Nebensatz: "technische Fragen müssen auch erörtert werden"<sup>284</sup>, wobei ihm klar ist, dass es dafür nötig ist, "[v]on der technischen Hochschule [...] Dozenten aus[z]uborgen"<sup>285</sup>. Bei Köster 1922, der in seinem Beitrag über den Bühnenbau rät, ist es eine ähnliche Forderung, nämlich dass "sich die technischen Hochschulen und die Universitäten die Hände reichen", um gemeinsam aufzulösen, wie in früheren Zeiten die Bühnen konstruiert waren.<sup>286</sup> Für Eberle 1928 fällt das "Sonderkapitel Technik: Theatertechnik" unter die Aufgaben der "Theaterkunde", wozu er auch ein "Sonderkapitel Kunstgeschichte: Bühnenhaus und Dekoration", ein "Sonderkapitel Soziologie: Theaterpublikum" und weitere Einzelbereiche des Theaters zählt.<sup>287</sup> Nicht dass es darum gehen sollte, Medien auf ihre technischen Spezifika zu reduzieren, es zeigt sich hier aber in deutlichem Maße, dass mit der voranschreitenden Identifikation von zu untersuchenden Teilaspekten des Theaters, wie eben der Technik der Bühne, eine "Medialisierung" stattfindet. Denn hier kommen mediale Verfahren ins Spiel, die auf Besonderheiten der integrierten Technik und der möglichen dahinterliegenden Medienformate Rücksicht nehmen müssen. Mit einem Fokus auf die Technik der Bühne stellt sich auch die Frage, wie diese Auswirkung auf die Form und den Inhalt von Theater nimmt. Denn wenn Köster die Bühnenform als maßgeblich für die jeweilige Aufführung betrachtet, muss dies logischerweise auch für die Bühnentechnik gelten. In diesem Sinne zeichnet sich hier bereits eine Vorform der späteren Medienwissenschaftsdebatte ab, die zugleich verständlich macht, warum ab den 1970er Jahren der medienwissenschaftliche Zugang so reizvoll für die Theaterwissenschaft wird. Zugleich beinhaltet die Abhandlung von Technik auf der Bühne

---

281 Eberle (1981), S. 89.

282 Ebd.

283 Es sind dies die Stenografie von Max Herrmanns Vortrag "Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts" (1920), Albert Kösters Artikel "Ziele der Theaterforschung" (1922) und Oskar Eberles "Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe" (1928), vgl. Herrmann (1981); Köster (1981); Eberle (1981).

284 Herrmann (1981), S. 20.

285 Ebd., S. 22.

286 Köster (1981), S. 69.

287 Eberle (1981), S. 90f.

auch die Möglichkeit, unbequeme Vermischungen zwischen Theater und Film unter diesem Teilspekt abzuhandeln ohne auf Film- bzw. Medienästhetik eingehen zu müssen. Der Einsatz von Projektionen auf der Bühne ist dann nur eine Ergänzung der Technikmöglichkeiten der Bühne.

Im Prinzip reagieren die theaterwissenschaftlichen Akteur\_innen unentschlossen auf die Konkurrenz durch Medien wie Film und Radio. Die hier angegebenen Beispiele zeugen mehr von einem aktiven Umgang mit der Medienkonkurrenz. Anstatt diese zu Ignorieren oder Abzulehnen, werden sie nur über ihren technischen Kern definiert und in weiterer Folge zu Aufschreibesystemen oder Effektmaschinen abqualifiziert. Interessant hierbei ist, dass diese aktive Positionierung Fragen darüber provoziert, welche Spezifika Medien haben müssen, damit sie für das Theater bzw. die Theaterwissenschaft verwendbar sind. Dies wird im nächsten Modell weiterentwickelt, das die Medienkonkurrenz umwandelt in eine Medienhierarchie, an deren Spitze Theater steht.

Kirschstein weist in ihrer Zusammenfassung der medialen Debatten um 1920 darauf hin, dass die frühen Theaterwissenschaftler\_innen "Kino als eigenständiges Medium (oder gar als Kunstform)" schlichtweg ablehnten, zugleich aber von einer "Gefährdung des Theaters durch den Film" warnen.<sup>288</sup> Film wird oft als unmoralisch gebrandmarkt, auch noch 1928 bei Eberle, der Film mit Unterhaltungstheater vergleicht, wobei Film "von Sensation und Sentimentalität [lebt] und [...] mimisch und technisch oft unerhört gewandt Gefahren und Gefühle vor[täuscht]"<sup>289</sup>. Zugleich deutet sich hier schon ein Wandel an, da Eberle beklagt, dass sich die Theaterwissenschaft bisher zu einseitig auf "die Dramenkunst der literarischen Forschung" gestützt habe, es brauche aber "keine Geschichte literarischer Spitzenleistungen, sondern eine Geschichte der Theatertexte überhaupt"<sup>290</sup>. Es spräche hier nichts mehr dagegen, auch den Filmtext aufzunehmen. Dies gilt zugleich auch für die von Eberle zusätzlich eingeforderte "Theaterkunde", die in vielem einer "Filmkunde" gleichen würde.

## 4.2. Zusammenfassung

Parallel zur Etablierung der Theaterwissenschaft rückten verschiedenste neue Medien in die öffentliche Wahrnehmung und wurden breit diskutiert, wenngleich auf akademischer Seite meist eine reservierte Haltung zu diesen Mediendiskursen eingenommen wurde. Besonders Film als Kunstform wurde lange Zeit als nicht anerkennenswert für eine universitäre Betrachtung kategorisiert.<sup>291</sup> In

---

288 Kirschstein (2007), S. 183.

289 Eberle (1981), S. 82.

290 Ebd., S. 90.

291 Belá Balázs, der neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit auch als Filmkritiker und -theoretiker wirkte, forderte 1924 an die "Hüter der Ästhetik und Kunstwissenschaft" gerichtet: "vor den Toren eurer hohen Akademie steht seit Jahr und Tag eine neue Kunst und bittet um Einlaß", Balázs (2001), S. 9.

gewisser Weise stellt dies eine erstaunliche Situation her, da sich zeitgleich die Theaterwissenschaft sehr wohl etablieren konnte. Wohl nicht ohne Grund wurde deswegen in den Debatten über die Eigenständigkeit des neuen Faches besonders auf das historisch-kulturelle Erbe von Theater insistiert. Mediendiskurse fristeten hingegen abseits technischer Fragestellungen ein Nischendasein im akademischen Feld und verlagerten sich großteils auf Fachdiskussionen in Zeitschriften oder populären Büchern, die vielfach von Privatdozent\_innen verfasst wurden, die keine Aussicht auf eine wissenschaftliche Anstellung mit einem solchen Thema hatten.<sup>292</sup> In diesen Beiträgen lassen sich bereits erste Formen jener Medienbegriffe finden, die später doch noch an den Universitäten relevant werden sollten. Zudem geben diese Texte eine Basis für das Verständnis des Verhältnisses zu Medien in der frühen Theaterwissenschaft. Wie wurde aufeinander eingegangen und welche Medienhierarchien wurden etabliert? Hinweise auf die veränderte Wahrnehmung von und durch Medien<sup>293</sup> geben deren jeweilige Stellung innerhalb der Künste wieder, beginnend damit, ob sie überhaupt als Kunst anerkannt oder lediglich als Hilfsmittel wahrgenommen wurden. Hier muss bereits unterschieden werden zwischen verschiedenen medienwissenschaftlichen Strängen, die sich in Folge ausprägten: Jenem, der sich mehr den Kunst-/Kulturwissenschaften zugehörig sah und bspw. Spielfilm als Kunstwerk anerkannt wissen wollte, und einem anderen, der den sozialwissenschaftlichen Aspekt in den Mittelpunkt stellte und sich vermehrt um die Veränderung von Gesellschaften durch Medien bemühte, wodurch der Kunstbezug nur als Beiwerk dieses Wandels begriffen wurde.<sup>294</sup> Inwiefern sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts solche verschiedenen Blickwinkel etablierten und welchen Einfluss sie nach sich zogen, lassen sich ab dem Modell 2 aufzeigen. Wobei hier eingeschränkt wird auf Überschneidungen, die sich zwischen Theaterwissenschaft und Medien ergeben. Es zeigt sich dabei, dass das Aufkommen von Medien auch der Theaterwissenschaft dabei half, ein stärkeres Profil zu finden. Dabei bildet sich die verstärkte Debatte über Transitorik aus, als mutmaßlich eigenständiges und bezeichnendes Element, das Theater von Medien zu unterscheiden vermag. Der Begriff der Transitorik ist bis heute eines der prägenden Episteme der Theaterwissenschaft.<sup>295</sup> Damit wurde zwar ein Abgrenzungsdiktum eingeführt, zugleich stellte dies die Bedeutung von Archiv- und Quellenmaterial in Frage, dass für die Analyse einer Aufführung im Nachhinein gesichtet wurde bzw. mit dessen Hilfe Theater rekonstruiert werden würde. Hier sind die Wechselwirkungen zwi-

---

292 Vgl. die Beiträge in Kümmler/Löffler (2002).

293 Der Kunstwerk-Aufsatz von Walter Benjamin, 1935 erstveröffentlicht, kann hier als eine der innovativsten und komplexesten Mediendiskurse genannt werden, vgl. Benjamin (1980). Zugleich verweist Benjamins Biografie, dem nicht erst durch die Verfolgung durch das NS-Regime der Zugang zu einer akademischen Karriere verwehrt wurde, auf die prekäre Position hin, mit der insbesondere jüdische Theoretiker\_innen, die sich auch mit Medien auseinandersetzten, konfrontiert waren. Benjamins Habilitation über das Trauerspiel wurde zurückgewiesen und seine Arbeiten zum Hörspiel nur unzureichend wahrgenommen.

294 Ein Mediendiskurs-Strang, der aktuell in den Diskussionen zu sozialen Medien besonders auszumachen ist, hingegen in der theaterwissenschaftlichen Sichtweise nach wie vor eine geringe Beachtung findet.

295 Vgl. Cairo/Hannemann/Haß/Schäfer (2016).

schen der sich etablierenden Theaterwissenschaft und den parallel sich entwickelnden (massen)medialen Formen wie dem Film von Interesse. Denn trotz der Abwehrhaltung gegenüber der Vorstellung eines Kunstwerkes Film, erlaubte die historisch-philologische Methodik durchaus eine Integration. Nämlich im Vorschlag, die Techniken Film und Radio zu Dokumentationszwecken von Theater einzusetzen, damit späteren Generationen die theaterhistorische Arbeit erleichtert werden würde. Eine Eigenständigkeit dieser Techniken als Untersuchungsgegenstände zum Theater oder gar als gleichberechtigte mediale Formen wurden entweder gar nicht in Erwägung gezogen oder schlichtweg abgelehnt. Eine Akzeptanz als eigenständige und untersuchenswerte Kunstrichtung blieb dem Film also zu dieser Zeit verwehrt, was mit der Wissenschaftsideologie der bildungsbürgerlich geprägten Universitäten zusammenhing. Hauptsächlich wurde der Austausch zwischen Theater und medialen Ausdrucksformen aber in der Praxis erprobt. Max Reinhardt, Erwin Piscator, Bertolt Brecht als nennenswerte Akteure, setzten sich mit den Möglichkeiten dieser neuen Techniken auseinander und versuchten sie damit auch in ihren Spezifika wahrzunehmen.<sup>296</sup> Regisseur\_innen, Autor\_innen und Schauspieler\_innen wechselten zwischen Theater, Film und Hörspiel, was auch immer wieder zu Konflikten führte, besonders am Theater, wo die Konkurrenz durch den Film von den Theaterinstitutionen nicht gerne gesehen wurde.

Eine Skizze des Modells Medienkonkurrenz muss also berücksichtigen, dass verschiedene Wege des Umgangs mit Medien gesucht wurden, entscheidend ist, dass keines Film als Kunstwerk anerkennt:

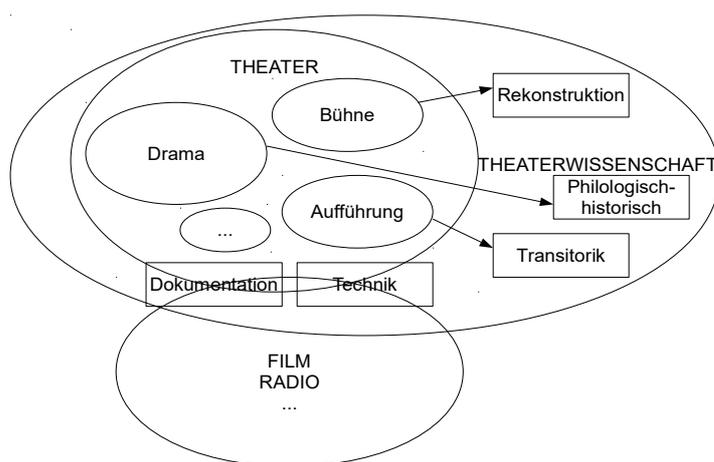


Abbildung 13: Zusammenwirken von Theater und Medien im Modell Medienkonkurrenz

<sup>296</sup> Vgl. Balme/Moninger (2004).

Interessant an dieser Aufteilung scheint mir, dass die im Modell Selbständigkeit begonnene Aufteilung der verschiedenen Aspekte von Theater zum einen in Gruppen zusammengefasst wird, zum anderen aber noch lange nicht vollendet scheint. Es stellt sich auch hier wieder die Frage nach dem zugrundeliegenden Theaterbegriff, der breiter wird je mehr "untersuchenswerte" Elemente von Theater benannt wurden. Es ist dies eine Entwicklung, die Herrmann 1914 in seiner Einleitung zu den Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance mit dem Begriff der "Gesamtwissenschaft" vorweggenommen hat<sup>297</sup>. Herrmann insistiert dahingehend, dass die Theaterwissenschaft einen interdisziplinären Weg einzuschlagen habe, eben weil ein Spezifikum des Untersuchungsgebietes Theater jenes ist, dass es aus vielen Elementen zusammengesetzt ist. Dies würde dabei helfen, den "Bemühungen unserer Gesamtwissenschaft"<sup>298</sup> zu entsprechen. In gewisser Weise versucht er also die medialen Eigenschaften der verschiedenen Elemente nachzuvollziehen bzw. verwertbar zu machen. Es könnte hier also die These aufgestellt werden, dass diese Methode bereits einen Ansatz zu einem medientheoretischen Zugang aufweist. Dieser ergibt sich daraus, dass ein praktikabler Zugang zum Verständnis eines Medienapparates und zum Nachvollziehen seiner Wirkung und Arbeitsweise darin besteht, eine Zerlegung in Einzelteile bzw. Einzelmedien vorzunehmen. Nichts anderes wird bei Herrmann vorgeschlagen und tatsächlich ist die Identifikation der verschiedenen Elemente von Theater ein prägendes Konzept des Modells Medienkonkurrenz. Zusammengefasst könnte dies folgende Veränderung zwischen dem Modell Selbständigkeit und dem der Medienkonkurrenz zur Folge haben:

<b>Konzept</b>	<b>Parameter</b>
Mediendiskurs	Ablehnend gegenüber Medien als Kunstform (Konkurrenzsituation) stattdessen Medien als Mittel zur Dokumentation von Theater. Identifizierte Einzelbereiche von Theater ergeben aber Überschneidungen zu Medien wie Film und Hörfunk.
Interdisziplinarität	Bedingt umgesetzt, wobei dies mehr für die völkisch-nationalistische Methodik gilt, die eng mit Vokabular aus der "Völkerkunde" operieren. Identifizierte Einzelbereiche von Theater geben aber vor, mit welchen Fächern bevorzugt eine Kooperation angestrebt werden soll.
Methodik	Zum Teil noch philologisch orientiert, aber bereits in Ablösung durch völkisch-nationalistisches Vokabular und Zugänge.
Theaterbegriff	Philologisch-historische Methodik sehr stark auf Theaterge-

297 Vgl. Herrmann (1998), S. 236.

298 Ebd.

	schichte fixiert: Rekonstruktion einer Bühnensituation. Völkisch-nationalistische Methodik recurriert auf Mimus-Konzept: biologistische Vorstellungen. Theater wird in Einzelbereiche aufgeteilt und untersucht, z.B. Bühne, Schauspiel, usw. Transitorik wird thematisiert.
Weite des Theaterbegriffs	Philologisch-historische Methodik bevorzugt Kunsttheater; historische Forschungen folgen einem bildungsbürgerlichen Kanon (Hans Sachs und Meistersingerbühne). Mimus-Konzept deutet einen breiten Theaterbegriff an, gesucht wird ein "Urtrieb" des Theaterspiels: Ausweitung des Forschungsfeldes auf Rituale, Tanz, Spiele, etc. Oskar Eberle versucht beide Ansätze zu verbinden: "alle dilettantischen und mimischen Spiele um einen Urtrieb des Menschen verbürgen noch keine Theaterkultur" <sup>299</sup> , womit er die prinzipielle Breite anerkennt, sie aber fordert zurückzubinden auf einen spezifischen Theaterbegriff.

Für den Wandel von der philologisch-historischen Methodik zur völkisch-nationalistischen mag exemplarisch der Text von Albert Köster stehen, der zwar historistisch argumentiert, in dessen Überlegungen sich aber bereits völkische Vorstellungen andeuten, wenn er Bühnenformen mit "Völkern" in Verbindung setzt.<sup>300</sup> Wie bereits gezeigt, ist dieser methodische Wandel bei Oskar Eberle dann schon weit fortgeschritten und in Julius Petersens Ausführungen abgeschlossen. An der Aneinanderreihung der drei Texte in Kliers Sammelband kann diese Entwicklung von 1922 über 1928 zu 1936 abgelesen werden. Aufgezeigt werden kann daran auch, wie sich der Begriff Theaterwissenschaft etabliert, der von Köster im gesamten Text nur einmal verwendet wird<sup>301</sup>, während bei Eberle und Petersen dieser bereits im Titel verwendet wird. Hier wären noch mehr Daten nötig, um diesen Wandel einordnen zu können.<sup>302</sup>

Zu berücksichtigen sind auch die Änderungen im Theatergefüge, die speziell bildungsbürgerliche Vorstellungen von Theater herausfordern. Nicht nur neue Medien tragen dazu bei, sondern auch ver-

299 Eberle (1981), S. 84.

300 Vgl. Köster (1981).

301 Er verwendet hingegen den Begriff Theaterforschung, wie bereits in seinem Titel "Ziele der Theaterforschung". Eberle verwendet den Titel "Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe" und Petersen "Die Stellung der Theaterwissenschaft".

302 Ein Vergleich der Begriffe "Theaterwissenschaft" und "Theaterforschung" im Zeitraum zwischen 1900 und 1940 zeigt im Ngram Viewer von Google Books, dass sich eher der Begriff Theaterforschung nicht durchsetzen konnte und ab Mitte der 1920er Jahre der Begriff Theaterwissenschaft eine stark steigende Verwendung findet, vgl. <https://books.google.com/ngrams> [15.06.2017].

schiedene Formen von "Unterhaltungstheater", die massenhaften Anklang finden, bspw. Variété, Revue, Zirkus.<sup>303</sup> Das Beharren auf einen dem bildungsbürgerlichen Kanon entsprechenden Theaterbegriff konnte auf Dauer nicht aufrecht erhalten werden, womit auch die philologische Methodik und ihre bevorzugt enge Bindung an Dramenvorlagen obsolet wurde. Zu überprüfen ist, wie diese Entwicklung zu einer Massenkultur und die Ausdifferenzierung in verschiedene Theaterformen sich in den Debatten der frühen Theaterwissenschaft abbildet, besonders wenn damit auch Mediendiskurse verhandelt werden.<sup>304</sup> Oskar Eberle – als Beispiel – unterscheidet streng zwischen "Kulturtheater" und "Unterhaltungstheater", wobei ersteres seine Sympathie findet und letzteres von ihm abgelehnt wird und mit Film in Beziehung gesetzt wird.<sup>305</sup> Hier wäre genauer zu untersuchen, wie sehr die Abgrenzung vom "Unterhaltungstheater" in Übereinstimmung steht mit jener von Medien wie dem Film und dem Radio.<sup>306</sup> Stefan Corssen wiederum merkt dazu an, dass die "Vorstellung, künstlerisch minderbedeutende Ensembles seien keiner Beachtung wert, weil man Theater nur als Kunstwerk analysieren könne, [...] im Zuge der Etablierung der Theaterwissenschaft von ihrer normativen Gesetzeskraft eingebüßt" habe, aber nicht völlig überwunden war.<sup>307</sup> Die Analyse der Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft belegt diese schrittweise Auflösung einer bürgerlich-normativen Kategorisierung, die ihrerseits von neuen Modellen abgelöst wird.

Aus der Unklarheit über den Untersuchungsgegenstandsbereich entstehen verschiedene Vorschläge für einen tragfähigen Theaterbegriff. Diese eng oder breit angesetzten Vorstellungen schließen Medien zumindest potentiell ein oder aus, was sich zugleich in unterschiedlichen Konkurrenzsituationen äußert. Hierin fällt auch das Insistieren auf eine flüchtige Form von Theater, die im Modell Selbständigkeit noch von geringem Interesse war und sich zu einem wichtigen Konzept – besonders auch der Abgrenzung zu Medien – für die Theaterwissenschaft weiterentwickelte, wie die folgenden Modelle noch zeigen werden. Prinzipiell fällt auf, dass sich in den 1920er Jahren einige neue Zugänge ausprägten, die in den Folgejahrzehnten noch von Bedeutung sein sollten, speziell aber im Nationalsozialismus von Wichtigkeit waren, z.B. das Mimus-Konzept. Nicht zu unterschätzen sind bei solchen Entwicklungen prinzipielle Abwägungen der frühen Theaterwissenschaft hinsichtlich ihres Status an den Universitäten. Stefan Corssen meint dazu, "[d]ie überwiegend historische Ausrichtung der Theaterwissenschaft, die sich an einer weitgehend traditionellen Dramenästhetik orientierte, wurde durch die unsichere Situation der Theaterwissenschaft innerhalb der Universität zu-

---

303 Vgl. Dalinger/Ifkokvits/Braidt (2008); Peter (2013); Nitsche/Werner (2012).

304 Vgl. für solche Ansätze Kirschstein (2007) und Peter (2013).

305 Eberle, S. 81ff.

306 Kirschstein (2007), S. 182 zeigt die Kategorisierung als "niedere" Kunstformen u.a. von Kabarett und Film anhand von Bibliographien aus den 1920er Jahren auf.

307 Corssen (1998), S. 137.

sätzlich gefördert<sup>308</sup>. Das Aufkommen von völkisch-nationalen Begrifflichkeiten in der Theaterwissenschaft verweist dabei nicht nur auf die Umwandlung in nationalsozialistische Universitäten, sondern trug dazu bei.<sup>309</sup>

Das um 1920 die ersten Institute für Theaterwissenschaft gegründet wurden<sup>310</sup>, war die Folge einer regen Diskussion über die methodische Eigenständigkeit von Forschung zu Theater. Diese Auseinandersetzung wurde großteils von literaturwissenschaftlich ausgebildeten Universitätsdozent\_innen und -professor\_innen geführt. Wurde dabei die Etablierung eines eigenen theaterwissenschaftlichen Faches in den 1910er und 1920er-Jahren durchaus als Ergänzung zur Germanistik angesehen, so sollte sich in den Folgejahrzehnten die Deutung einer schwierigen Abspaltung gegen Widerstände aus der Literaturwissenschaft als Mehrheitsmeinung durchsetzen. Erst in den letzten Jahren wird diese Darstellung vermehrt in Zweifel gezogen.<sup>311</sup> Eine Auseinandersetzung mit der frühen Fachgeschichte ist häufig mit solchen Mythisierungen konfrontiert, auch weil die ersten Generationen an Theaterwissenschaftler\_innen aktiv in das Schreiben über Fachgeschichte eingriffen. Dies gilt für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Theater und Medien im selben Ausmaß. Wurde von den Fachmitbegründern Max Herrmann und Artur Kutscher die steigende Popularität des Films als – wenn auch unterschiedlich gedeutet – Gefahr für das Theater und deswegen auch für die sich etablierende Wissenschaft angesehen<sup>312</sup>, so wird einige Jahrzehnte später ganz selbstverständlich der Film dem Theater als Verwandtschaft zur Seite gestellt.<sup>313</sup> Womit bereits der Spagat angedeutet wird, der in einer historisch-chronologischen Aufarbeitung der frühen Fachgeschichte und ihres Verhältnisses zu Medien berücksichtigt werden muss: Es ist abzuwägen zwischen den Fachgeschichtsmythen, den Deutungen der verfügbaren Quellen und unterschiedlichen Interpretationen eines Annäherungsprozesses zwischen den Gegenstandsbereichen Theater und Medien, wie er sich heute in einem Neben- bzw. Miteinander von Theater- und Medienwissenschaft abbildet. Diese Entwirrungsarbeit ist eine Schwierigkeit jeglicher Fachgeschichtsschreibung, die in der Theaterwissenschaft dadurch verschärft wird, dass ein Großteil der überschaubaren Anzahl an Ordinariaten der er-

---

308 Ebd., S. 162.

309 Vgl. Langewiesche/Tenorth (1989); Ash (2002).

310 1919 wurde in Frankfurt/Main eine "Theaterwissenschaftliche Abteilung des Germanischen Seminars" eröffnet, knapp gefolgt vom 1920 eingerichteten "Institut für Theaterwissenschaft" an der Universität Köln. 1921 entstand das "Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft" in Kiel und schließlich 1923 das "Institut für Theaterwissenschaft" in Berlin, wobei sich für diese beiden Einrichtungen die Vorbereitungen bereits Jahre davor nachweisen lassen. Vgl. Klier (1981c). Wobei Klier auch die Literaturwissenschaft in Kiel erwähnt, an der bereits seit 1913 "die kontinuierliche Abhaltung theaterwissenschaftlicher Vorlesungen und Übungen statuarisch festgelegt" wurde, Ebd., S. 328.

311 Hulfeld (2007), S. 237ff. zeigt die enge Abhängigkeit von Germanistik und Theaterwissenschaft am Beispiel Max Herrmanns und der Berliner Institutsgründung auf; Kirschstein (2009a) untermauert dies anhand Albert Kösters theaterwissenschaftlichen Aktivitäten in Leipzig.

312 Vgl. Kirschstein (2007).

313 Vgl. Dietrich (1981).

sten und zweiten Generation das Fach lange Zeit prägten<sup>314</sup> und somit auch über die Definition der Fachgeschichte verfügten. Zudem ist das Fach als eines jener bekannt, deren Protagonist\_innen sich in besonderem Ausmaß am Nationalsozialismus beteiligten und sich begeistert einer völkischen Wissenschaftsstruktur annahmen. Trotzdem wurden sie nach 1945 zumeist schnell entlastet und wieder eingesetzt, was eine kritische Reflexion des Faches verhinderte. Auch hier wurden bedeutende Veränderungen an der Deutung und Beschreibung der Fachgeschichte vorgenommen, die es zu problematisieren und neu zu bewerten gilt.<sup>315</sup> Es wird in Folge auch speziell die Definition der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus untersucht werden, da hier erste strategisch gesetzte Erweiterungen des Gegenstandsbereichs um Medien vorgenommen wurden. Am Wiener "Zentralinstitut für Theaterwissenschaft" erstmalig 1944 abgehaltenen Lehrveranstaltungen des Lektors Vagn Børge zu Filmthemen belegen dies und werden noch detailliert behandelt werden.<sup>316</sup> Wissenschaftsgeschichte braucht (nicht nur) aus diesen Gründen eine besondere Reflexion und entsprechende Methodik, um den Anspruch einer kritischen Auseinandersetzung und Dekonstruktion von Fachgeschichtsschreibung zu erfüllen. Im ersten Teil dieses Kapitels wird daher näher auf die Möglichkeiten und Grenzen eines wissenschaftshistorischen Zugangs eingegangen, der in Folge zur Anwendung gebracht wird.

---

314 Mit der Ausnahme von Max Herrmann, der im Nationalsozialismus als Jude nach Theresienstadt deportiert und umgebracht wurde, blieben sämtliche maßgebenden Akteur\_innen wie Heinz Kindermann, Hans Knudsen, Artur Kutschner und Carl Niessen bis in die 1960er Jahre aktiv (einige sogar darüber hinaus).

315 Besonders Heinz Kindermann, der das Institut in Wien 1943 begründete und vergleichsweise lange bis 1954 warten musste um wiedereingestellt zu werden, betrieb eine umfangreiche Umschreibung der Fachgeschichte in seinem Sinne, die ihn für manche zum "Nestor der Theaterwissenschaft" werden ließ (nebenbei eine Zuschreibung, die auch Carl Niessen 1960 in einer Feierschrift zu dessen 70. Geburtstag verliehen wurde).

316 Vgl. Cargnelli (2009).

## 5. Medienhierarchie

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialist\_innen 1933 in Deutschland beginnt für die Theaterwissenschaft eine Phase der erfolgreichen Verankerung an den Universitäten. Denn die meisten Protagonist\_innen des Faches nahmen aktiv Anteil am völkischen Nationalismus oder machten Karriere in der NSDAP. Belohnt wurden sie mit einer Aufwertung ihrer Stellung an den Universitäten<sup>317</sup> oder gar einer neuen Institutsgründung.<sup>318</sup> Hingegen wurde Max Herrmann 1933 als Jude entlassen, in weiterer Folge in seinen Forschungen behindert, schließlich 1942 mit seiner Ehefrau Helene ins KZ Theresienstadt deportiert und ermordet. Corssen weist darauf hin, dass die nationalsozialistische Machtübernahme Herrmanns "gerade erst begonnene theoretische Basis der Berliner Schule" zerstörte, seine Arbeit wurde "behindert, verfolgt und vernichtet"<sup>319</sup>. Zudem wurde die Rezeption seines Werkes nach 1945 behindert, zum einen weil sich eine

"unvoreingenommene und sachliche Auseinandersetzung mit dem Werk eines jüdischen Wissenschaftlers, der durch den nationalsozialistischen Terror in einem Konzentrationslager ums Leben gekommen war, [...] weder in der Deutschen Demokratischen Republik noch in der Bundesrepublik Deutschland als möglich"<sup>320</sup>

erwies, zum anderen weil in der BRD "die theaterwissenschaftlichen Professuren mit den alten Amtsinhabern aus der Zeit des Nationalsozialismus besetzt waren, die an einer kritischen Aufarbeitung der Fachgeschichte kein Interesse haben konnten."<sup>321</sup> In Kiel wurde Wolfgang Liepe 1933 zunächst nach Frankfurt versetzt, er kehrte kurz nach Kiel zurück und emigrierte schließlich 1936 in die USA.<sup>322</sup> Eduard Castle in Wien wurde 1938, nach dem "Anschluss" Österreichs, seines Amtes enthoben, womit auch seine theaterwissenschaftlichen Tätigkeiten an der Universität abrupt beendet wurden.<sup>323</sup> Im Detail wäre noch zu überprüfen, wie abseits der bekannten Namen die verschiedenen Mitarbeiter\_innen an den bereits etablierten Institute von nationalsozialistischen Ausgrenzungen betroffen waren<sup>324</sup>, im Ganzen muss aber festgestellt werden, dass die Kontinuitäten der Protagonist\_innen der frühen Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus deutlich machen, wie die Methodik von einer philologischen in eine nun völkische Phase kippte. Dass kündigt sich bereits vor 1933 an, als mehr und mehr nationalistisches Vokabular übernommen wurde und mit der Mi-

---

317 Klier dokumentiert dies bei Carl Niessen in Köln und Hans Knudsen in Berlin, vgl. Klier (1981c), S. 332.

318 Heinz Kindermann, der 1943 in Wien ein "Zentralinstitut für Theaterwissenschaft" eröffnet, vgl. Klier (1981c), S.

333. Detailliert in Peter/Payr (2008).

319 Corssen (1998), S. 66.

320 Ebd.

321 Ebd.

322 Vgl. Kirsch (2003).

323 Vgl. Bauer (1981); Illmayer (2009).

324 Ein bereits erwähntes Beispiel ist Bruno Th. Satori-Neumann, der aus Solidarität mit Herrmann aus dem Berliner Institut austrat, vgl. Kirsch (2009).

mus-Theorie eine "Annäherung an die völkische und rassistische Ideologie des Nationalsozialismus [...] zunächst in gemeinsamen begrifflichen und systematischen Präsumtionen zum Verlauf kultureller Stufen" insbesondere durch Artur Kutscher und Carl Niessen vollzogen wurde.<sup>325</sup> Ein Beispiel dieser Veränderung ist im Beitrag des Germanisten Julius Petersen<sup>326</sup> ersichtlich, der gemeinsam mit Herrmann bis 1933 das Berliner Institut leitete und danach alleiniger Vorstand blieb. Bekannt als Unterstützer des nationalsozialistischen Regimes<sup>327</sup>, verfasste er 1935 für die von Bruno Th. Satori-Neumann organisierte "Festgabe der Gesellschaft für Deutsche Literatur zum 70. Geburtstag ihres Vorsitzenden Max Herrmann" den Beitrag "Die Stellung der Theaterwissenschaft."<sup>328</sup> Darin verwirft er einige der innovativen Errungenschaften Max Herrmanns für die Theaterwissenschaft. Den Theaterbau bezeichnet er als "leere[s] Gehäuse", dessen Untersuchung er der Architektur überträgt<sup>329</sup>, statt des Publikums verwendet er den Begriff der Gemeinschaft, wobei "das Theater nicht nur Gemeinschaftsarbeit, sondern zugleich Gemeinschaftsempfang" ist<sup>330</sup>, wodurch er Herrmanns Definition von Theater als "soziales Spiel"<sup>331</sup> und dessen Betonung der "aktive[n] Rolle des Publikums"<sup>332</sup> konterkarierte. Stattdessen ist es nun die "Volksgemeinschaft", die im Mittelpunkt steht, weswegen Petersen "die Erforschung des Theaters [...] zum Wissenschaftsgebiet der *Volkskunde*"<sup>333</sup> rechnet. Statt dem Internationalismus eines Max Herrmanns, der 1920 die enge Bindung zur Germanistik kritisierte, damit wäre in der Theaterwissenschaft "die Beschäftigung mit den deutschen Verhältnissen zu stark betont"<sup>334</sup> oder Kösters Feststellung "Theaterforschung muß international sein"<sup>335</sup>, behauptet Petersen: "Weil das Theater ein Volk sammelt, bleibt das Volk sein Träger. Jedes Volk hat sein eigenes Theater, wie es seine eigene Sprache hat."<sup>336</sup> Es wären noch weitere Punkte zu nennen, in denen Petersens Schrift zu einer Abrechnung mit Herrmann gerät und klar macht, wofür eine nationalsozialistisch, völkische Theaterwissenschaft steht. Weniger überrascht dabei, dass 1935 eine Festgabe für Herrmann veröffentlicht wurde und Petersen dazu beiträgt, als dass Klier diesen Text im Sammelband abdruckt und damit einleitet, dass Petersen "den interdisziplinären Aspekt [des Fachs] mit einer Deutlichkeit [betont], wie sie erst bei Heinz Kindermann wiederzufinden ist."<sup>337</sup>

---

325 Corssen (1998), S. 149.

326 Julius Petersen (1878-1941, <http://d-nb.info/gnd/118790544> [11.06.2017]).

327 Ebd.

328 Vgl. Petersen (1981).

329 Ebd., S. 94f.

330 Ebd., S. 96.

331 Herrmann (1981) S. 19.

332 Corssen (1998), S. 79, der einen Vortrag von Herrmann aus dem Jahr 1932 zusammenfasst.

333 Petersen (1981), S. 98, H. i. O.

334 Herrmann (1981), S. 21.

335 Köster (1981), S. 59, wobei Köster auch von "Kulturvölkern" spricht und manche Entwicklungen an das Konstrukt eines "Volkes" bindet.

336 Petersen (1981), S. 98.

337 Klier (1981b), S. 10. Dieser Hinweis auf Kindermann könnte bei Klier als implizite Verbindung zwischen dem völkisch-nationalistischen Beitrag von Petersen und Kindermanns Text sowie beider nationalsozialistischer Tätigkeit

Petersens Beitrag steht zumindest exemplarisch für die Entwicklung eines maßgeblichen Teils der Theaterwissenschaft hin zum Nationalsozialismus und einer völkisch-nationalistisch geprägten Methodik, die ihre Ursprünge in den 1920er Jahren hat. Denn in der Programmatik der frühen Theaterwissenschaft lassen sich bereits Elemente finden, die im Nationalsozialismus weiterentwickelt oder adaptiert werden. Die prinzipiell angelegte Auseinandersetzung mit den Medien Film und Radio im Modell Selbständigkeit, deren bürgerlich geprägte Abwehr und Wahrnehmung als Konkurrenz im Modell Medienkonkurrenz, wird im Nationalsozialismus zu einer aktiven Aneignung dieser Medien. Zu einem Großteil erfolgt dies um damit Einfluss abzusichern und auszubauen, auch weil durch die zum Teil umfangreiche Teilnahme an der nationalsozialistischen Wissensproduktion und einer damit verbundenen hervorragenden Vernetzung mit nationalsozialistischen Führungskreisen sowohl finanzielle Mittel als auch strukturelle Aneignungen zur Verfügung standen. Dies umfasste nicht nur die Ausweitung der Theatersammlungen, oft durch Raubgut oder erpresste Verkäufe<sup>338</sup>, sondern auch den Aufbau von institutionellen Strukturen, die sich mit Film und Radio auseinandersetzen, wie das Wiener Beispiel zeigen wird.<sup>339</sup> Wobei eines klargestellt wurde: Das Untersuchungsgebiet Theater wurde als jene Kunst angesehen, die ästhetisch und wirkungsmäßig über den zusätzlich integrierten Medienkünsten stand. Es wurde eine Medienhierarchie eingeführt, an deren Spitze Theater stand und von diesem Vorbild abgeleitet, Film und Radio in ihren Kunstausformungen als makelbehaftete Subformen angesehen wurden. Als ein gemeinsamer Nenner wurde deren jeweils politische Funktion gesehen, die zu Propagandazwecken eingesetzt, die Erziehung zu einer "Volksgemeinschaft" bewerkstelligen sollte. Petersens Beitrag mag hier wieder als Beispiel gelten. Nachdem er im ersten Schritt – wie bereits angesprochen – das Theaterpublikum zu Teilnehmenden eines "Gemeinschaftsempfangs" verwandelt, folgt als nächstes die Unterstellung einer weitreichenden Wirkungsfunktion:

"Wenn die Leistung des einzelnen in dem Gesamtkunstwerk des Theaters aufgeht, ja wenn sogar das einmalige Kunstereignis vergessen wird, so ist seine Wirkung dennoch keineswegs ausgetilgt, denn sie hat als eine bildende Kraft ihre Prägung hinterlassen in den Tausenden, die sie erlebt haben."<sup>340</sup>

Daraus leitet sich nicht nur eine aktive Tätigkeit für den nationalsozialistischen Staat ab, sondern auch eine erhoffte Rückbindung des Theaters an eine ideologisch unterstellte Bindung an ein "Volk", welches den Kern der völkisch-nationalistischen Theaterwissenschaft ausmacht und darin den Ursprung und die Aufgabe des Theaters sieht:

---

gelesen werden.

338 Vgl. Cuba (2017).

339 Vgl. Kindermann (1945).

340 Petersen (1981), S. 97.

"Zu den Künsten, die in diesem Zeichen stehen, gehört aber noch eine, die dem Theater näherstehen mag als alle anderen, das ist die *Politik*. Sie kann sich des Theaters bemächtigen als des stärksten Bindungs- und Erziehungsmittels und kann seine Wirkungen, die stetigen sowohl als auch die einmaligen, in ihren Dienst stellen. Indem der Staat das Theater an sich nimmt, führt er sein bedeutungsvolles Wirken in die politische Geschichte ein; zugleich erlöst er es aus einer Abhängigkeit, die das sich selbst überlassene Theater immer in ihren Bann zieht, wodurch seine Existenz zum Spielball ökonomischer Mächte und sein Schicksal letzten Endes zum Gegenstand der der *Wirtschaftsgeschichte* würde."<sup>341</sup>

Was spricht bei dieser Argumentation dagegen, auch den Film und das Radio mit einzubinden? Insbesondere wenn sich durch die Effekte dieser imaginierten Massenpsychologie finanzielle Förderungen und Einflussmöglichkeiten einstellen? Diese Frage mag sich Heinz Kindermann gestellt haben, der die verstärkte Etablierung der Theaterwissenschaft an den nationalsozialistischen Universitäten zur Neuschaffung eines eigenen Instituts in Wien nutzte.<sup>342</sup> Zugleich hatte sich aus vielen Gründen, u.a. technischen aber auch propagandistischen sowie ideologischen, das Verhältnis zu Medien verändert. Damit geriet der Film in den Gegenstandsbereich des Faches und war damit nicht mehr nur Hilfsmittel zur Dokumentation. So werden bereits knapp nach der 1943 erfolgten Gründung des Wiener "Zentralinstituts für Theaterwissenschaft" ab 1944 Lehrveranstaltungen zu Film angeboten.<sup>343</sup> Es lässt sich am Wiener Beispiel die Konzeption einer Wissenschaft der Propagandamedien erkennen, die teilweise umgesetzt wurde. Hier lohnt sich ein weiterer Blick über die Fachgrenze hin zur Zeitungswissenschaft, die in ihrer nahezu parallelen Entwicklung zur Theaterwissenschaft ebenfalls eine Hochblüte im Nationalsozialismus erlebte. Bei Averbeck und Kutsch wird die dritte Phase der Zeitungs- und Publizistikwissenschaft als "ideologische und organisatorisch-pragmatische Überformung" bezeichnet, wobei die "sozialwissenschaftliche Orientierung [...] durch Vertreibung und Emigration verloren" ging, während "die Orientierung am 'publizistischen Führungsmittel' Zeitung" zur Aufwertung der "Institute und [des] Fachstudium[s]" führte<sup>344</sup>. Auch in der Zeitungswissenschaft gab es ein reges Interesse an Film und anderen Medien. In einem für das ganze Reich geltenden Lehrplan<sup>345</sup> werden als zu behandelnde "Führungsmittel" aufgezählt: "Zeitung, Zeitschrift, Rundfunk, Film, Plakat, Rede, Theater usw."<sup>346</sup>. Dies musste zu einer Konkurrenzsituation führen, die Heinz Kindermann im Januar 1945 mit einem Vorschlag aufzulösen versuchte, sich das Arbeitsgebiet Film aufzuteilen: Spielfilm als der Theaterwissenschaft zugehörig, Doku-

---

341 Petersen (1981), S. 99., H. i. O. Die antisemitische Konnotation des Schlußsatzes dieses Zitats ist offensichtlich.

Diesen Beitrag in einer Festschrift für Max Herrmann zu veröffentlichen, zeigt den Zynismus von Petersen auf.

342 Vgl. Peter/Payr (2008).

343 Vgl. Cargnelli (2009).

344 Meyen/Löblich (2006), S. 41.

345 Ebd., S. 62.

346 Ebd., S. 63, Abbildung 12. Dieser Lehrplan wurde bereits 1935 erlassen. Wie sehr Theater in der Zeitungswissenschaft dann tatsächlich behandelt wurde und wo es Überschneidungen gab, wäre noch genauer zu untersuchen.

mentarfilm der Zeitungswissenschaft entsprechend.<sup>347</sup> Was sich aus Kindermanns Vorschlägen ebenfalls ablesen lässt, ist das enorm gesteigerte Selbstbewusstsein des Faches im Nationalsozialismus. Kindermann, der im theaterwissenschaftlichen Diskurs vor 1933 nicht mit fachlichen Ansätzen auf-fiel<sup>348</sup>, zugleich sehr flexibel auf Situationen reagieren konnte, war weniger gebunden an Theorieentwürfe wie jenem des Mimus eines Artur Kutschers oder Carl Niessen. Wiewohl die Bezeichnung "Zentralinstitut" in Wien durchaus als Konfrontation wahrgenommen wurde<sup>349</sup>, versuchte Kindermann diesem Anspruch gerecht zu werden, indem er durch die Integration von Film offensichtlich einen Versuch unternahm, die theaterwissenschaftlichen Zugänge unter den Prinzipien einer völkischen Propagandawissenschaft zusammenzuführen. Damit einher geht ein verändertes Verhältnis zwischen Theaterwissenschaft und Medien. Nach dem Potential des Modells Selbstständigkeit und der Konkurrenz im Modell Medienkonkurrenz führt die nationalsozialistische Ideologie in der Theaterwissenschaft zu einer ersten Anerkennung eines gemeinsam geteilten Interesses, wenn auch unter einem hierarchischen Modell. Kindermann urteilt im Januar 1945 über die Lehrveranstaltungen des Skandinavisten Vagn Børge<sup>350</sup> am "Zentralinstitut":

"Das Zusammenwirken der verschiedenartigsten künstlerischen Möglichkeiten, die aus Schauspielkunst, Dichtung, bildender Kunst, Musik, Tanz usw. gemeinsam erst das filmische Kunstwerk ermöglichen, ihre eigenartige, wieder von Theater grundlegend verschiedenartige Zueinanderordnung bildet für [sic!] den Ausgangsort vielschichtiger, Theorie und Praxis verbindender, Erörterungen."<sup>351</sup>

Ein Jahr davor wird über die erste filmwissenschaftliche Lehrveranstaltung von Børge im *Rundbrief des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft* – eine vom Zentralinstitut herausgegebene Zusammenfassung der Aktivitäten im jeweils vergangenen Semester, das sich an Frontsoldaten richtete, die für Theaterwissenschaft inskribiert waren oder daran Interesse zeigten<sup>352</sup> – berichtet, dass zunächst die Frage diskutiert wurde: "Gibt es eine Filmwissenschaft?"<sup>353</sup>. Zwar, so die erste Antwort, gebe es Skeptiker\_innen die verneinen, "daß Film K u n s t sein kann". Dies könne aber an "Kitschfilmen und minderwertigen Produkten" liegen, wohingegen die Diskussion in Børges Lehrveranstaltung zum Schluss gelangte, "daß der Film zweifelsohne in besten Augenblicken als eine photographierte darstellerische Kunst betrachtet werden muß"<sup>354</sup>. Dies bringt Børge in Folge dazu, sieben Thesen aufzustellen, die "sich alle um den S c h a u s p i e l e r [drehen], der gemeinsam für Theater und

---

347 Kindermann (1945), S. 1.

348 Vgl. Peter (2008).

349 Vgl. Nieß (2007).

350 Vagn Børge (1904-1988, <http://d-nb.info/gnd/116224681> [11.06.2017])

351 Kindermann (1945), S. 3.

352 Vgl. Arzt/Hochrieder/Kenscha-Mautner/Schmidt (2008), S. 98ff.

353 Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (1943-1944), H. 3, S. 5, H. i. O.

354 Ebd., H. i. O.

Film ist"<sup>355</sup>. In der nächsten Ausgabe der Rundbriefe wird über die Folgelehrveranstaltung berichtet, in der Börge festhält, dass "[d]er heutige Film [...] auf seinen Shakespeare, auf den geborenen Drehbuchdichter" wartet und dass der Film "seinen Lessing [braucht], den großen und kritischen Theoretiker"<sup>356</sup>. Dies verdichtet sich in der Zusammenfassung seines Beitrags zur Ringvorlesung im Sommersemester 1944 über die "Dramaturgie des Films", wo die Forderung aufgestellt wird:

"Es ist für uns Wissenschaftler wichtig, mit Leuten der Filmpraxis in Verbindung zu treten, damit wir zusammen mit diesen darauf hinarbeiten können, daß der Film sich zum Kunstwerk erhebt."<sup>357</sup>

An diesen Punkten lässt sich gut darstellen, wie der Film als Untersuchungsgebiet in die Theaterwissenschaft integriert wurde. Wichtig ist der beständige Hinweis darauf, dass – obwohl sich Film und Theater manche Bereiche teilen – es einen Unterschied zwischen beiden gibt, wobei eine Benennung bzw. Definition dieses Unterschieds offen bleibt. Letztlich sei dies auch nicht so wichtig, da es zunächst darum gehen würde, den Film erst zu einer Kunstform zu gestalten, womit auch die Hierarchie zwischen Theater und Film festgelegt ist. Der Film benötige erst ein Erweckungserlebnis um seinen Kunstcharakter einzulösen, wobei unklar bleibt, welche Richtung Börge dafür vorsieht. Sein Hinweis auf den Film als "photographierte darstellerische Kunst" und sein Bemühen um einen Shakespeare und einen Lessing des Films, deutet zumindest an, dass es sich zwischen Theater und Film um ein Geschwisterverhältnis handeln könnte, wo das junge Geschwister Film vom alten Geschwister Theater lernen könne, um sich selbst erst zu finden.

Unabhängig vom Verhältnis zwischen den Untersuchungsgebieten, ist offensichtlich, dass das Fach Theaterwissenschaft bis 1945 nicht nur örtlich sondern auch thematisch expandierte. Im Nationalsozialismus wurde die vollständige Institutionalisierung abgeschlossen, da nun auch eigenständige Lehre und Prüfung möglich war. Es lohnt sich, diese Feststellung anhand der Einträge bei Klier zu überprüfen, um ein Verständnis der Fachentwicklung auf institutioneller Ebene zu erlangen.

## 5.1. Expansionsphase 1933-1945

Eine Übersicht der Ortsnennungen bei Klier zwischen 1919-1933 und 1933-1945 zeigt die Ausbreitung theaterwissenschaftlicher Forschungen im deutschsprachigen Raum. Um erkennbar zu machen, wie sich durch die Expansion Verlagerungen ergaben, werden diese zwei Zeitphasen mit 1900-1918 verglichen und in der folgenden Abbildung mit unterschiedlichen Farben gekennzeichnet.

---

355 Ebd., H. i. O.

356 Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (1943-1944), H. 4, S. 6.

357 Ebd., S. 30.

net. Die Größe der Schrift gibt dabei die Anzahl an Nennungen innerhalb der jeweiligen Zeitphase wieder. Insbesondere gilt es damit aufzuzeigen, wie sich das Fach im Nationalsozialismus entwickelte. In Kliers chronologischer Darstellung wird auf solche Periodisierung verzichtet und die Ereignisse ohne Unterbrechung nacheinander gereiht, wobei sich ein Großteil seiner Daten ab 1920 verstärkt auf die Entwicklung der Institute ausrichtet. Vermutlich deswegen, weil zur institutionalisierten Theaterwissenschaft mehr Material zur Verfügung steht. Es ergeben sich auf Basis seiner Übersicht folgende Nennungen<sup>358</sup>:



Neben den drei Konstanten Berlin, Kiel und München finden neue Orte Erwähnung, wobei einige Nennungen, wie schon zuvor, mit kurzweiligen Ereignissen zusammenhängen. Zum Beispiel Münster, wo Heinz Kindermann eine literaturwissenschaftliche Professur übernahm. Was sich deutlich zeigt, ist eine steigende theaterwissenschaftliche Aktivität im Nationalsozialismus. Auf diese Tatsache wurde in der fachkritischen Literatur bereits früh hingewiesen<sup>359</sup>, wird aber bei Klier ausgeklammert, auch weil er ganz allgemein die Ereignisse nicht kommentiert. Auffällig ist, dass in seiner Darstellung die Zeitphase 1933-1945 sehr kompakt auf zwei Seiten abgehandelt wird, während

358 Berücksichtigt wird Klier (1981c), S. 328-334.

359 Vgl. Wulf (1966); Meier/Roessler/Scheit (1981); Mierrendorf/Wicclair (1989).

1919-1933 auf fünf Seiten ausgebreitet wird. Dieses Ungleichgewicht wird dadurch verstärkt, dass verhältnismäßig wenige abgedruckte Beiträge in Kliers Sammelband in die nationalsozialistische Zeit fallen.<sup>360</sup> Dies ist wohl auch Ausdruck davon, dass bis zu Beginn der 1980er Jahre die aktive Teilnahme der Theaterwissenschaft am NS wenig thematisiert wurde. So wird in den Texten in Kliers Sammelband die nach 1945 entstanden sind, oft nur flüchtig auf die Bedeutung der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus eingegangen<sup>361</sup>. Dies belegt, dass – wohl auch auf Grund der noch lebenden Protagonist\_innen wie Heinz Kindermann oder Margret Dietrich – 1981 die kritische Auseinandersetzung mit der Rolle und Bedeutung der Theaterwissenschaft im NS noch in den Anfängen stand. So erschien zwar zeitgleich mit Kliers Sammelband eine ideologiekritische, über den deskriptiven Abdruck von Dokumenten hinausgehende Analyse der Wiener Institutsgründung von den damaligen Theaterwissenschaftsstudent\_innen Monika Meier, Peter Roessler und Gerhard Scheit, aber als graue Literatur im Eigenverlag.<sup>362</sup> Dadurch blieb dieser Arbeit eine breite Anerkennung verwehrt, wodurch die Wirkung hauptsächlich lokal begrenzt blieb.<sup>363</sup> Damit markiert ist aber ein Wendepunkt, da ab den 1970er Jahren<sup>364</sup> insbesondere kritische Student\_innen sich mehr und mehr mit der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus auseinandersetzten und eine Beschäftigung damit auch an den Instituten einforderten. Trotzdem kann erst seit den letzten Jahren auf eine umfangreichere und differenzierte Literatur zur Thematik zurückgegriffen werden.<sup>365</sup> Wobei dies erst recht die eklatante Anzahl an den vielen noch offen Forschungslücken zu dieser Thematik offenbart. So ist eine Auseinandersetzung zur Theaterwissenschaft in den Jahren vor der nationalsozialistischen Machtübernahme nur unzureichend oder nur in eingeschränkter Sichtweise vorgenommen worden, obwohl dies einige Erkenntnisse über die in Folge aktive Teilnahme von Theaterwissenschaftler\_innen im Nationalsozialismus garantieren würde. Ein Überblick von Kliers Darstellung der Institutsgründungen kann zumindest einige dieser Linien aufzeigen.

Die Situation 1924/25 wurde bereits im Modell Medienkonkurrenz besprochen, dort waren in Kiel, Berlin, Köln und Frankfurt/Main entweder Institute oder Abteilungen für Theaterwissenschaft ansässig. 1932 wurden noch Königsberg, Jena und München in die Aufstellung aufgenommen. Interessanterweise stabilisiert sich die Anzahl der Institute und Abteilungen in den Folgejahren, es gab also bis vor der Wiener Gründung keine weitere örtliche Expansion. Dafür wurde im Nationalsozia-

---

360 Insgesamt sind es 20 Einträge.

361 Erstaunlicherweise findet sich keine direkte Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit des Faches in den Beiträgen bei Klier die aus den 1970er Jahren sind.

362 Vgl. Meier/Roessler/Scheit (1981). Klier (1981b), S. 7 fordert explizit ein, "graue[n] universitätsinterne[n] oder studentische[n] Literatur" in einer "eigenen Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich" zu machen.

363 Vgl. Roessler (2008).

364 Vereinzelt zwar auch davor, aber im Gefolge von 1968 und der Diskussionen über nationalsozialistische Kontinuitäten in der BRD und Österreich in intensiverer und nachhaltigerer Form.

365 Vgl. insbesondere die Arbeiten von Mechthild Kirsch und Birgit Peter.

lismus die Stellung des Faches aufgewertet, insbesondere durch die Berufung von Heinz Kindermann 1943 nach Wien, womit auch das erste Ordinariat nur für Theaterwissenschaft geschaffen wurde. Kurze Zeit später, ebenfalls 1943, erhält die Berliner Theaterwissenschaft den Status eines selbständigen Prüfungsfaches. Bis dahin war das Fach nur als Teilstudium anerkannt. Erst mit dieser Eigenständigkeit als Studienfach kann die Theaterwissenschaft als vollwertig etabliert an den Universitäten angesehen werden. So gesehen erlangte die Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus institutionell gesehen ihre volle Selbständigkeit. Dass dies im Kriegsjahr 1943 erreicht wurde, gibt einen zusätzlichen Hinweis auf die weitreichende Beteiligung der Akteur\_innen am Nationalsozialismus sowie der besonderen Bedeutung des Fachgebietes für das nationalsozialistische Regime. Laut einer von Klier angeführten Auflistung der theaterwissenschaftlichen Institute im Jahr 1942, blieben außer der Abteilung in Frankfurt/Main, die vermutlich aufgelöst wurde<sup>366</sup>, alle anderen Standorte erhalten. Weil 1943 mit der Wiener Gründung eines "Zentralinstituts" ein neuer Ort etabliert wurde, änderte sich nichts an der Gesamtanzahl von sieben Instituten, Abteilungen oder Seminaren, wodurch sich 1942/43 folgende Situation ergibt<sup>367</sup>:



Klier erwähnt zwar, dass 1944 "[g]egen Kriegsende" auch in Hannover ein "Theaterwissenschaftli-

366 In Kliers Chronologie finden sich dazu keine weiteren Informationen.

367 Klier (1981c), S. 333 greift für diesen Überblick auf Angaben der Reichstheaterkammer aus 1942 zurück. Darin ist noch nicht das Wiener Institut enthalten, das 1943 gegründet wurde und hier wegen der besonderen Bedeutung im Nationalsozialismus ergänzend aufgenommen wurde.

ches Institut" begründet wurde<sup>368</sup>, dieses bestand aber nur kurzfristig und wurde von der Stadt wieder aufgelöst. Wobei in Kliers Angaben unklar bleibt, ob diese Auflösung nach der Befreiung oder noch davor passierte.<sup>369</sup> Allgemein darf angenommen werden, dass nicht alle Orte an denen zu Theater geforscht wurde, in der von Klier zitierten Auflistung angegeben sind, insbesondere wenn es mitgewidmete Professuren an der Germanistik waren. Nichtsdestotrotz ist ersichtlich, dass sich die Theaterwissenschaft kontinuierlich bis in die Zeit des Nationalsozialismus etabliert hat. Den damit einhergehenden Bedeutungsschub belegen die großen Projekte, die initiiert wurden, u.a. das Prolongieren eines fiktiven Thingspiels besonders durch Carl Niessen<sup>370</sup>, welches germanisch-völkische Tradition ausdrücken sollte, der Ausbau der Sammlungen an den Instituten<sup>371</sup> oder die überaus hohe Budgetierung des neu gegründeten Wiener Zentralinstituts.<sup>372</sup> Zum anderen gab es eine außergewöhnlich rege Publikationstätigkeit<sup>373</sup>, in der sich auch ein verschärfter Wettbewerb um die Deutungshoheit im Nationalsozialismus äußert, insbesondere zwischen Niessen in Köln und Kindermann in Wien. Niessen störte sich dabei vor allem am Begriff "Zentralinstitut", welcher einen weitreichenden Anspruch Kindermanns implizierte, den Niessen für sich selbst beanspruchte.<sup>374</sup> Stand also in den frühen Jahren der Theaterwissenschaft die Frage nach einer lokalen Etablierung im Zentrum der Debatten, so wurde im Nationalsozialismus um Ressourcen und Deutungshoheit von den unterschiedlichen Akteur\_innen im gesamten "Dritten Reich" gerungen. Es ist also nicht überraschend, dass eine Aneignung von Film und Hörspiel als ein Vorteil im Ressourcenkampf angesehen wurde. Zwar führte keines der Institute, wie aus der Grafik ersichtlich ist, einen anderen Begriff als Theater im Namen, geschweige jenen von Medien, aber es gab die bereits angesprochenen Bemühungen, das Fach um die Untersuchungsgegenstände Film und Hörspiel zu erweitern. Das in Wien 1944 der Däne Vagn Børge als Lektor beauftragt wurde um Lehrveranstaltungen zu Film abzuhalten, wird also kein Einzelfall sein. Es kann hier also eine Expansionsphase des Faches beobachtet werden, in der nicht örtliche Ausweitungen sondern der Zugewinn an Mitteln und Materialien im Zentrum standen. Nach der fragilen Etablierung und der darauf folgenden Festigung von Theater als ein ei-

---

368 Klier (1981c), S. 333f. Das Institut war keiner Universität zugeordnet, als Leiter wurde Friedrich Kranich berufen.

Vgl. Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (1943-1944), H. 4, S. 31, dort wird die technische Hochschule als Träger angegeben und zugleich ein technischer Schwerpunkt des Instituts angegeben.

369 Ebd. S. 334.

370 Wulf (1966), S. 182; vgl. Niven (2001).

371 Vgl. Payr (2008); Cuba (2017).

372 Delavos/Herfert (2008), S. 58f.

373 Vgl. Praxl (2008), das Verzeichnis der Publikationen von Kindermann im Nationalsozialismus.

374 Vgl. zu diesem Streit Nieß (2007). Im Archiv des Wiener Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft findet sich zudem ein Brief vom Reichserziehungsministerium, in dem Kindermann nach dem Krieg die Aufwertung zu einem Reichsinstitut in Aussicht gestellt wurde. Der gut vernetzte Kindermann, der als Germanist vor 1943 zwar Theaterthemen behandelte, aber weder zur Gründungsgeneration der Theaterwissenschaft gehörte noch Beiträge bis dahin zum Fach leistete, schaffte es erstaunlich schnell, sich im Nationalsozialismus zu einem zentralen Akteur der Theaterwissenschaft zu machen. Einen Status, den er auch trotz seiner Entlassung und Berufsverbots 1945 nach seiner Rückkehr ans Institut 1954 wieder erlangte. Vgl. Peter (2008); Illmayer (2008).

genständiges Untersuchungsfeld, wurde nun innerhalb kürzester Zeit die Ausweitung des Fachgebietes in die Wege geleitet. Nicht nur zeigt dies ein großes Selbstbewusstsein, sondern auch die Möglichkeiten der theaterwissenschaftlichen Akteur\_innen im Nationalsozialismus. Dies gelang ihnen besonders auch deswegen, weil das Fach seinen Gegenstandsbereich mit Propaganda und "Volkserziehung" verwob, um so an Bedeutung zu gewinnen und an Ressourcen zu gelangen. Was aber dann doch nicht so weit führte, dass sich diese Expansionsbestrebungen in den Institutsbezeichnungen widerspiegeln, mit der Ausnahme des Wiener "Zentralinstituts". Um die Hintergründe und Absichten dieser groß angelegten Neuausrichtung des Faches noch besser zu verstehen, ist es unabdingbar, diverses Material zusammenzuziehen und miteinander in Verbindung zu setzen. Dazu gehören neben einer Vernetzung der verschiedenen Institutsarchive, der Auswertung von Alltagsdokumenten wie Studienpläne und Vorlesungsverzeichnisse auch eine Analyse der politischen, institutionellen, künstlerischen und nicht-akademischen Netzwerke der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus. Mit Hilfe einer digitalen Forschungsplattform können diese Informationen gesammelt und mit Methoden der Digital Humanities ausgewertet werden, bspw. auf Basis des Briefverkehrs um an Materialien für Sammlungen, Forschungen und Unterricht zu gelangen. Somit können Ankündigungen wie jene Börges, dass er eine "Zusammenarbeit mit der Wien-Film und der UFA" für die Anschaffung von Vorführmaterial in die Wege geleitet hätte<sup>375</sup>, nicht nur auf ihre Gültigkeit überprüft sondern auch hinsichtlich ihrer strategischen Bedeutung im Sinne der Fachentwicklung besser gedeutet werden. Ermöglicht wird damit auch ein verstärktes diskursives Querlesen der Materialien, besonders wenn es sich dabei um Formen von Mikrohistorie handelt.

## **Exkurs: Wandel des Berufsbildes**

In diesem Abschnitt gehe ich der Umsetzung des oft geforderten und behaupteten Praxisbezugs des Faches nach. Die Frage nach den Berufsmöglichkeiten einer theaterwissenschaftlichen Ausbildung, lässt sich von Beginn der ersten Institute an auffinden. Entsprechende Vorschläge finden sich bis heute in den Studienplänen der verschiedenen Institute oder auch in Beiträgen zur generellen Fachdefinition.<sup>376</sup> An dem Wandel dieser Berufsbilder lässt sich auch das Verhältnis zu Medien darstellen, da Veränderungen in diesen Aufzählungen möglicher Berufsfelder als ein Indikator für Medientheorie verstanden werden können. Schließlich findet sich in diesen Vorschlägen ein verknüpftes Selbstbild des Faches. Fachvertreter\_innen betonen, dass die Theaterwissenschaft keine Schauspiel-

---

375 Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (1943-1944), H. 4, S. 7.

376 Vgl. bspw. Warstat (2010).

ausbildung sei<sup>377</sup>, schließlich könnte dies den wissenschaftlichen Charakter stören<sup>378</sup>. Stattdessen sind die aufgezählten Berufsbilder leitende bzw. begleitende Funktionen am Theater oder in der Öffentlichkeit/Presse, die ohne große Probleme auf Mediendispositive wie Film und Radio übertragen werden können. Dies erstreckt sich von Tätigkeiten im Bereich der Dramaturgie über die Regie bis hin zur Kritik.

In der ebenfalls im Sammelband von Helmar Klier aufgenommenen Zusammenfassung von Max Herrmanns 1920 gehaltenem Vortrag "Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts" in der Zeitschrift "Die Scene", die von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände herausgegeben wurde, hieß es:

"Ziel und Aufgabe des Instituts sind die *wissenschaftliche* Schulung und Berufsvorbereitung des künftigen *Theaterkritikers* und des künftigen *Theaterbeamten*' (in seiner edelsten und höchsten Ausprägung als Intendant, Direktor, Dramaturg und Spielleiter)."<sup>379</sup>

Das neue Fach soll also eine universitäre, "höhere" Ausbildungsschiene für Leitungsfunktionen am Theater bedienen oder zur Reflexion als Theaterkritiker\_in oder Theaterwissenschaftler\_in über Theater befähigen. Von einer Ausbildung für Schauspieler\_innen grenzt sich aber bereits Herrmann ab, dafür sei der Besuch von Schauspielschulen angebracht.<sup>380</sup> Trotzdem – und dies ist ein bemerkenswerter Widerspruch, der sich aber in den Folgejahrzehnten an verschiedensten Orten wiederholt – wird die Einrichtung einer Probebühne für das neu zu entstehende Institut gefordert, da das "Zentrum *alles* Theaterleben[s] [...] *die Bühne* [ist]"<sup>381</sup>. Damit ist ein Spannungsfeld bestimmt, in dem sich Wissenschaften oftmals befinden, wenn es die Distanz zu ihren Untersuchungsfeldern betrifft. Das Wissen über Schauspielkunst selbst ist nämlich sehr wohl für das Fach von Relevanz, da dies für die anvisierten Berufsbilder von Vorteil ist, nämlich im Fall von Leitungsfunktionen um ein "Engagement zu treffen" und für die Regie zum "vormachen"<sup>382</sup>. Unerwähnt lässt Herrmann zwar die Kritik, aber wie sollte diese ohne solches Wissen die Schauspielleistung einschätzen können. Hingegen gilt für Schauspieler\_innen:

---

377 Hier unterscheidet sich die deutschsprachige Fachstruktur von jener in den USA oder auch in Großbritannien, die über Drama Departments oder auch Performance Studies ganz gezielt eine künstlerische Ausbildung besonders auch für Schauspieler\_innen anbieten. Entsprechende Einrichtungen finden sich zwar auch in Deutschland, allen voran die "Angewandte Theaterwissenschaft" in Gießen. Üblicherweise wird aber an den theaterwissenschaftlichen Instituten für eine Schauspielausbildung an künstlerische Universitäten, Hochschulen oder Akademien verwiesen, wie bspw. das Max-Reinhardt-Seminar an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Diese Institute wurden in meiner Arbeit nicht berücksichtigt, dürfen aber auf einer digitalen Forschungsplattform zur Fachgeschichte nicht fehlen.

378 Was aber nicht dagegen sprach, Progebühnen an manchen theaterwissenschaftlichen Standorten einzurichten. Kutscher (1981), S. 114, forderte 1936 "eine Probebühne in theaterwissenschaftlichen Instituten".

379 Herrmann (1981), S. 22. H. i. O.

380 Ebd., S. 24.

381 Ebd., H. i. O.

382 Ebd., S. 20.

"Schauspielkunst hat mit der Universität nichts zu tun; denn Schauspielkunst ist reine Kunst wie jede andere Kunst auch. Für den Schauspieler gibt es keine Ausbildung. Es ist eigene Symbolik. Für das wenige, was gelernt werden kann, reicht eine Fachschule aus."<sup>383</sup>

Zwar könnte auch die Regie unter eine solche Argumentation fallen, da sie ja auch Kunst ist, aber Herrmann sieht Regie als Vermittlungsleistung, als "Synthese", die trotz des ansonsten künstlerischen Gehalts von Regie zu "erlernen" sei<sup>384</sup>. Die Regie solle "den Ansprüchen des Publikums genügen"<sup>385</sup>, was einerseits bei Herrmann auf ein affirmatives Theaterkunstverständnis hinweist und andererseits den Status des neuen Faches als eines der Vermittlung aber auch als eines der ordnenden Instanz zwischen den verschiedenen Aspekten der Kunstform Theater wiedergibt. Aus diesem Grund wird wohl die Dramaturgie als besonderes Berufsfeld erwähnt, da ihr die Aufgabe zufällt, eine vereinigende "Kraft" für die Theaterbühne zu sein. Um dies zu erfüllen, müssen Dramaturg\_innen "wissenschaftlich vorbereitet an [ihre] Aufgaben herantreten", um "alle technischen und alle künstlerischen Eindrücke" beurteilen zu können<sup>386</sup>. Ähnlich gelagert ist die Situation bei Theaterkritiker\_innen, denn diese sind nach Herrmann dazu "berufen, das Publikum zu bilden"<sup>387</sup>.

An dieser von Herrmann konzipierten Grundausrichtung ändert sich lange nichts. Artur Kutscher bestätigt 1936 dieses Konzept und erwähnt ebenfalls u.a. den Theaterbeamten, wengleich er die Regie wie das Schauspiel als "eine Schulung außerhalb der Universität und am Theater selber [als] erforderlich" ansieht<sup>388</sup>. Zugleich fordert er für Dramaturg\_innen und Regisseur\_innen theatergeschichtliche Kenntnisse ein, die u.a. auch Dramengeschichte und Geschichte der Schauspielkunst umfassen<sup>389</sup>. Auch Heinz Kindermann benennt 1943 als anvisierte Berufsbilder der theaterwissenschaftlichen Ausbildung: "Dramaturgen oder Regisseure, Intendanten oder Kunstbetrachter, Verlagslektoren oder Kulturreferenten der einzelnen Dienststellen"<sup>390</sup>. Zugleich verknüpft er in seiner – ebenfalls im Rundbrief abgedruckten – Rede zur Eröffnung des "Zentralinstituts" die Ausbildung mit einem Dienst an "das gesamte deutsche Theater im Kriege der Nation"<sup>391</sup>. Denn im Gegensatz zu Herrmann, dessen Anliegen die Weiterentwicklung des Theaters auf Basis wissenschaftlicher Erkenntnisse ist, orientiert sich Kindermanns in der organisatorischen Struktur des "Zentralinstituts" an nationalsozialistischen Vorstellungen wie dem "Führerprinzip", der "Volksgemeinschaft" und der "Propaganda". Ausdruck findet dies in Kindermanns Forderung, die "Theaterwissenschaft nicht als

---

383 Ebd.

384 Ebd.

385 Ebd., S. 21.

386 Ebd.

387 Ebd., S. 20.

388 Kutscher (1981), S. 114.

389 Ebd., S. 108.

390 Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (1943-1944), H. 1, S. 4.

391 Ebd., S. 6.

antiquarische, sondern als lebendige, d. h. auch dem Leben dienende und dem Gegenwartsleben und seinem künstlerischen Schaffen verbundene Wissenschaft"<sup>392</sup> zu betreiben. Herrmann greift in seinem Konzept des Faches als Ausbildungsstätte auf die Vorstellung des Theaters als einer Bildungsstätte zurück und zieht daraus den Rückschluss, die auszubildende künstlerische Theaterleitung und Theaterbeamt\_innen im Sinne einer akademisch fundierten Theaterwissenschaft anzuleiten. Kindermann benutzt dieses Bild ebenfalls, aber ihm geht es vielmehr darum, damit Kontrolle über Bühne und ihre Ausrichtung nach nationalsozialistischen Prinzipien zu vermitteln. Grundlage bildet dabei die Behauptung, dass es das Theater vermag, eine "Volksgemeinschaft" mitzubegründen, so wie es Petersen in seinem Beitrag imaginierte. Zugleich wird mit der Erweiterung des Berufsbildes auch Politik für die eigene Sache im Kampf um Ressourcen betrieben. So fordert Börge in seiner zweiten Lehrveranstaltung zu Film, die Aufnahme in das Ausbildungsschema: "Es ist eine Aufgabe des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft, sachverständige Filmkunstbetrachter heranzubilden."<sup>393</sup> Eine Position, der sich auch Kindermann anschloss:

"So vollzieht sich im Rahmen des Zentralinstituts die filmwissenschaftliche Entwicklung in Forschung und Lehre in engster Berührung mit der theaterwissenschaftlichen Arbeit. Diese Verflechtung, die immer wieder eine wechselseitige Erhellung beider Künste auf die fruchtbarste Weise ermöglicht, hat auch den großen Vorteil, dass unsere Studierenden auf beiden Gebieten ausgebildet werden, sodass sie die Entscheidung, welchen der beiden Arbeitsfelder sie sich endgültig zuwenden wollen, erst am Ende ihrer Ausbildung zu treffen brauchen und auch weit darüber hinaus beide Wege für sie offen stehen."<sup>394</sup>

Einerseits kann am Verlauf dieser Debatte einmal mehr abgelesen werden, wann und in welchem Ausmaß Medien in den Einflussbereich der Theaterwissenschaft kommen. Die letzte Aussage von Kindermann hat dabei durchaus eine Indikatorfunktion, der im Modell 4 zu folgen ist. Zweitens können mit solchen Untersuchungen wertvolle Beobachtungen getroffen werden, die Auskunft erteilen über das jeweilige ideologische Grundgerüst, welches mit einem theaterwissenschaftlichen Modell verbunden war. Welche Karrieren vorgeschlagen wurden und welcher Auftrag mit auf den Berufsweg gegeben wurde, sind zentrale Hinweise zur politischen Verfasstheit der jeweiligen Theaterwissenschaft. Zu recherchieren wäre, wie viel davon tatsächlich umgesetzt werden konnte und wer von den Ausgebildeten an welchen Schalthebeln des künstlerischen Feldes wirkte. Für eine solche tiefgreifende Forschung wäre wiederum auf eine gemeinsame Forschungsplattform und digitale Sammlungsmöglichkeit zu verweisen.

---

392 Ebd., S. 7.

393 Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (1943-1944), H. 4, S. 6.

394 Kindermann (1945), S. 5.

## 5.2. Zusammenfassung

Die Entwicklung im Modell Medienkonkurrenz kann auf Basis von Kindermanns Manuskript zur "Filmwissenschaft im Zentralinstitut für Theaterwissenschaft"<sup>395</sup> als folgendes Verhältnis zwischen den Untersuchungsbereichen Theater und Medien in der Theaterwissenschaft zwischen 1932 und 1945 skizziert werden:

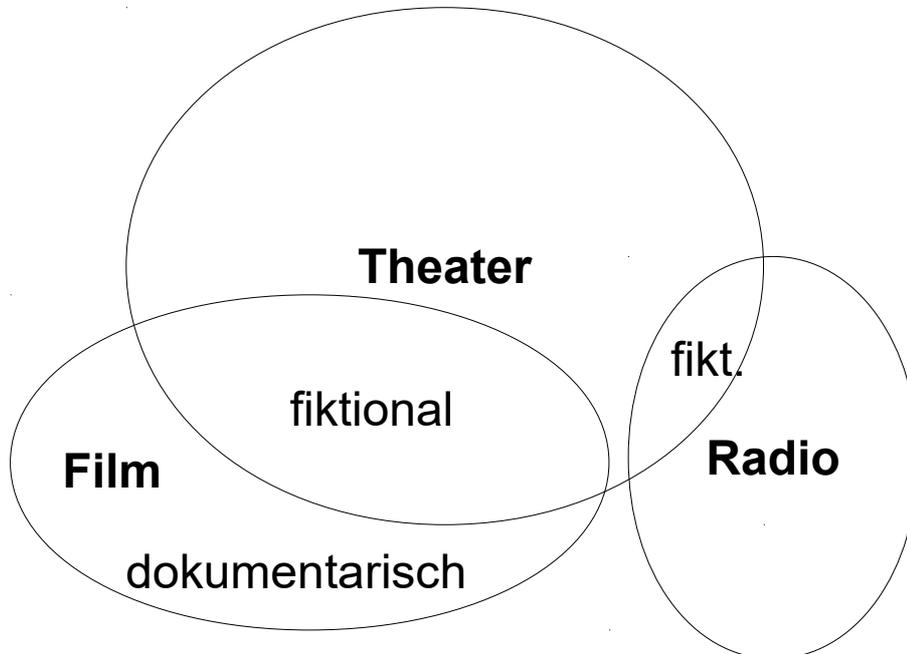


Abbildung 16: Zusammenwirken von Theater mit Film und Radio, Kindermann (1945)

Der Theaterbegriff in der völkischen Phase bleibt wie schon davor statisch, wird aber im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie ausgelegt. Im Zentrum stehen "große deutsche Dichter" wie Ferdinand Raimund, Karl Immermann, Friedrich Hebbel oder Johann Wolfgang von Goethe sowie theaterhistorische Arbeiten über "deutsche" Theaterinstitutionen wie dem Wiener Burgtheater, die an eine nationalsozialistische Vorstellung von "Nation" und "Volk" gebunden werden.<sup>396</sup> Medien werden anerkannt, die Konkurrenzsituation wird durch eine hierarchisch geprägte Integration aufgelöst, indem Film und Radio auf Teilbereiche von Theater reduziert werden, z.B. Dramaturgie. Mit der nationalsozialistischen Propaganda und Kulturpolitik lässt sich ein weiterer gemeinsamer Nenner finden, der Theater und Medien zusammenbringen lässt. Walter Benjamins Hinweis auf "die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt"<sup>397</sup> findet dabei eine weitere Bestätigung.

<sup>395</sup> Vgl. Kindermann (1945).

<sup>396</sup> Ein beispielhafter Auszug aus den Publikationen, die Heinz Kindermann im Nationalsozialismus veröffentlichte, Praxl (2008), S. 261. Interessant wäre eine Datenerhebung der Themen, die die unterschiedlichen Theaterwissenschaftler\_innen im Nationalsozialismus behandelt haben. Diese könnten digital ausgewertet und mit deren Publikationen nach 1945 verglichen werden, um postnazistische Kontinuitäten noch stärker nachzuweisen.

<sup>397</sup> Benjamin (1980), i. O. kursiv.

Von zentraler Bedeutung ist eine weiterführende Analyse darüber, wie sich nationalsozialistische Konzepte in die Theaterwissenschaft und den damit verbundenen Mediendiskurs eingeschrieben haben und wie sie weiterwirkten. Dabei ist von Interesse, wie Theater und eben auch Medien als Träger von völkisch-nationalistischen Konzepten definiert wurden. Die hier aufgezeigte Umgestaltung des Forschungsbereiches am Wiener "Zentralinstitut" für Theaterwissenschaft durch die Aufnahme des Untersuchungsfeldes Film sollte Anlass geben für weiterreichende Untersuchungen, unter Einbezug aller im Nationalsozialismus tätigen theaterwissenschaftlichen Institute. War das Vorgehen in Wien prototypisch oder ein Einzelfall?<sup>398</sup> Auch stellt sich die Frage, wie diese Erweiterung insgesamt argumentiert wurde und welche Auswirkungen dies auf die Methodologie und die Begrifflichkeiten der theaterwissenschaftlichen Akteur\_innen im Nationalsozialismus und darüber hinaus hatte. Weiter wäre zu untersuchen, ob es sich bei den von Vagn Börge aufgestellten Überlegungen um eine frühe Form von medienvergleichender Forschung handelt, die zugleich eine Konsequenz aus dem Modell Medienhierarchie sein könnte. Lohnenswert wäre zudem eine genaue Erforschung des Verhältnisses zwischen Theater- und Zeitungswissenschaft im Nationalsozialismus, insbesondere da es sich offensichtlich um eine Konkurrenzsituation hinsichtlich des Zugriffs auf Medien handelte.

Ganz allgemein lässt sich festhalten, dass sich im Nationalsozialismus das Verhältnis zwischen Medien und Theaterwissenschaft in ein integrierendes Modell veränderte. Sowohl Heinz Kindemann als auch Vagn Börge sprechen von Theaterwissenschaft und von Filmwissenschaft, verbinden also bereits beide Disziplinen. Es scheint, als ob nicht nur die deutschsprachige Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus ihren institutionellen Höhepunkt erlebte<sup>399</sup>, sondern auch die Idee einer integrativ gedachten Theater- und Medienwissenschaft hier ihren Ausgangspunkt findet. Zumindest wäre zu überprüfen, wie sich diese Spur weiterverfolgen lässt und ob die Debatten ab den 1970er Jahren sich mit dieser nationalsozialistischen Fachkonstellation auseinandersetzen.

Es zeigt sich am Modell Medienkonhierarchie ein starkes Bedürfnis in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, den Einflussbereich des Faches mittels einer Ausweitung des Untersuchungsfeldes beständig zu erweitern. Wobei hier besser von einer Vereinnahmung medialer Formen gesprochen werden muss, die unter einer "Leitwissenschaft" organisiert werden, um damit die Stellung der Theaterwissenschaft im Wissenschaftsfeld zu behaupten und voranzutreiben. Unterbunden werden

---

398 Im Nachlass von Vagn Börge findet sich ein Auszug aus dem Heft. 13/14 (Juli 1943) der vom theaterwissenschaftlichen Institut in Jena zur Fernbetreuung – wie die Rundbriefe des Wiener Zentralinstituts – herausgegebenen Zeitschrift *Die Theaterwissenschaft. Blätter zur Soldatenbetreuung unserer im Felde stehenden Kameraden*. Dieses Heft ist dem an der russischen Front gefallenen Theaterwissenschaftler Wolfgang Margendorff (1919-1943, <http://dnb.info/gnd/142111813> [13.06.2017]) gewidmet und enthält u.a. dessen Rede "Die völkische Aufgabe von Theater und Film", die vermuten lässt, dass die Wiener Situation kein Einzelfall war, Vgl. Universitätsarchiv Wien (UAW), Nachlass Börge, Box 32, Mappe 3; zur Zeitschrift vgl. weiteres Arzt/Hochrieder/Kenscha-Mautner/Schmidt (2008), S. 98.

399 Vgl. Meier/Roessler/Scheit (1981).

damit eigenständige Ansätze, was nicht selten zu Konflikten und einer "Erstarrung" der fachlichen Weiterentwicklung führt, wie das nächste Modell der Interdisziplinarität zeigt.

## 6. Interdisziplinarität

Die Befreiung vom Nationalsozialismus führt zur Enthebung von Hans Knudsen und Heinz Kindermann von ihren theaterwissenschaftlichen Positionen in Berlin und in Wien.<sup>400</sup> Für die anderen im Nationalsozialismus tätigen Theaterwissenschaftler\_innen gibt es keine oder nur kurzfristige Konsequenzen und auch Knudsen sowie Kindermann erhielten in den Folgejahren ihre Stellung wieder zurück.<sup>401</sup> Eine Entnazifizierung der Theaterwissenschaft ist auch deswegen gescheitert, weil sie nie ernsthaft durchgeführt wurde. Da also die meisten der Fachvertreter\_innen unbeschadet nach dem Fall des Nationalsozialismus ihre Tätigkeiten weiterführen konnten, bestimmten sie auch mit, wie über die Geschichte des Faches zu urteilen sei. Dabei kommt es zu extrem verzerrten Darstellung von Positionen im Nationalsozialismus und aktiven Eingriffen in die Fachgeschichtsschreibung.<sup>402</sup> Das Fach, so die Kritik spätestens ab den 1970er Jahren, trat während dieser Zeit methodisch und theoretisch auf der Stelle. Diese These bestätigt sich auch hinsichtlich des Umgangs mit Medien, insbesondere da bis Ende der 1960er Jahre Radio, Film und Fernsehen eine immer stärkere gesellschaftliche Bedeutung erlangten. Diese Medien kommen aber schlicht nicht vor in den vier Texten, die bei Klier aus dem für das Modell 4 untersuchten Zeitraum stammen. Zudem sind mit Heinz Kindermann, Carl Niessen und Hans Knudsen drei Theaterwissenschaftler vertreten, die aktiv im Nationalsozialismus tätig waren. Die einzige Ausnahme bildet der Schweizer Anglist und Amerikanist Rudolf Stamm.<sup>403</sup>

Ein Blick auf Niessens Text zur Theaterwissenschaft und ihrem "Daseinsrecht eines jungen Faches"<sup>404</sup>, 1956 erschienen, also mehr als drei Jahrzehnte nach den ersten Institutsgründungen, zeigt den Stillstand in der methodischen und inhaltlichen Debatte. Er übernimmt Kutschers Mimus-Konzept ohne es weiter auszubauen oder kritisch zu beleuchten, sieht stattdessen "daß eine wissenschaftliche Betrachtung des Theaters alles umfassen muß, was 'mimisch' ist. Das mache die junge Disziplin zu einer umfassenden Aufgabe."<sup>405</sup> Deswegen ist es Niessen ein Anliegen, sich gegen "jüngere[n] Literarhistoriker" zu positionieren, "die dem Aberglauben huldigten, daß man zwei selbständige Fächer zugleich beherrschen könne."<sup>406</sup> Es ist, als ob seit Herrmanns Aufsatz 1920 keine Zeit vergangen wäre und als ob sich seitdem das Fach nicht an verschiedensten Standorten eta-

---

400 Klier (1981c), S. 334. Vgl. Mierendorff/Wicclair (1989), Kirsch (1996); Illmayer (2008); Illmayer (2009).

401 Knudsen, wird an der neu geschaffenen Freien Universität Berlin 1948 "Ordinarius, Lehrstuhlinhaber und Direktor des theaterwissenschaftlichen Instituts", Klier (1981c), S. 335. Kindermann wiederum kehrt 1954 als "Lehrstuhlinhaber und Leiter des Instituts für Theaterwissenschaft" in Wien zurück, ebd., S. 336.

402 Kindermann (1966).

403 Vgl. Waldmann (2005).

404 Niessen (1981).

405 Ebd., S. 150.

406 Ebd., S. 151f.

blieren konnte. Niessens Furor gegen die Literaturwissenschaft und seines stattdessen vorgetragenen Plädoyers für den "totalen Theaterforscher"<sup>407</sup> wirkt einigermaßen aus der Zeit gefallen. Ein ähnlicher Eindruck entsteht, wenn er auf die "Bildungsmacht des Theaters" verweist, die ein "mächtiges Instrument der Volksbildung" sei<sup>408</sup> oder für "die ganze Disziplin eine breite völkerkundliche Grundierung einfordert"<sup>409</sup>. Wenig überraschend sieht er als Berufsbilder für die theaterwissenschaftliche Ausbildung "die künftigen Dramaturgen, Regisseure, aber auch Kunstbetrachter" vor<sup>410</sup>. Er wiederholt die bereits alte Forderung nach "völkerkundlicher Grundierung", kann ihr aber keine neuen Einsichten zur Seite stellen, mit der Ausnahme, dass er auf "die Probleme des fernöstlichen oder indischen, hinter-indischen und indonesischen Dramas" verweist<sup>411</sup>. Offensichtlich gelang es ihm eine oder mehrere Studienreisen anzutreten, denn er berichtet in knapper Form von diesen außereuropäischen Theaterformen, die er aber immer zurückbindet an die Suche nach den "Wurzeln" des Theaters<sup>412</sup>. An diesem Zugang zeigt sich auch, wie stark Niessen – und das gilt auch für Kindermann und für Knudsen – noch dem methodischen Denken des Nationalsozialismus verhaftet blieb, auch wenn er statt "Volksgemeinschaft" nun den Begriff "Volksbildung" verwendet. Es ist also nicht nur Stagnation, die hier vorzufinden ist, sondern viel gefährlicher ein Beharren auf ideologischen Grundannahmen einer völkisch-nationalistischen Theaterwissenschaft. Skepsis scheint sich aber inzwischen ausgebreitet zu haben hinsichtlich der Forderung nach Integration von Film, Radio und nun Fernsehen in das Untersuchungsgebiet des Faches. Diese Idee einer Ausweitung hin zu Medien kommt in den vier abgedruckten Grundsatztexten aus den 1950er und 1960er Jahren nicht mehr vor, obwohl bspw. in Wien nach wie vor Vagn Børge zu Film unterrichtete und Niessen sich in den 1930er Jahren mit Film auseinandergesetzt hatte.<sup>413</sup>

Das Beharren auf diesen Zugänge ist es auch, das die Kritik der nachfolgenden Generation auf sich zieht, die das Fach inhaltlich und methodisch bedeutend und nachhaltig verändern wollten, indem eben auch eine aktive Öffnung der Theaterwissenschaft den medialen Ausdrucksformen gegenüber eingefordert wurde.<sup>414</sup> Zwar dauerte eine solche Umsetzung an den Instituten bisweilen bis in die 1990er Jahre, aber intensive Fachdiskussionen in den 1970ern ließen an dieser programmatisch notwendigen Änderung keinen Zweifel. Anteil daran hatten sowohl neue kulturwissenschaftliche Theo-

---

407 Ebd., S. 153.

408 Ebd., S. 150.

409 Ebd., S. 152.

410 Ebd., S. 154.

411 Ebd., S. 153.

412 Lohnenswerte wäre die Quelle zu erfragen, ob und wann Niessen diese Forschungsreisen unternahm.

413 1934 erscheint von Niessen eine Schrift über den Film als "eine unabhängige deutsche Erfindung". Es ist dies das Heft Nummer 1 in der Reihe "Schriften des Film-Archivs am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln", vgl. <http://d-nb.info/361955170> [03.06.2017].

414 Vgl. Schöll/Kleindieck (1981).

rien, als auch die sich abzeichnende Etablierung von Medienwissenschaft als Methodik und eigenes Fach. Dies wurde von den damals jüngeren Forscher\_innen in der Theaterwissenschaft als Chance zur Überwindung einer als Krise empfundenen Fachsituation nachhaltig aufgegriffen. Auch um damit eine Abgrenzung zur Generation der Fachvertreter\_innen im Nationalsozialismus in die Wege zu leiten, die das Fach an vielen Stellen bis in die 1960er Jahre stark prägten und über ihr "Erbe" wachten<sup>415</sup>.

Bei der Auseinandersetzung mit der Geschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft fällt auf, dass die Frage nach der Definition des Untersuchungsgebietes nicht nur zu Beginn sondern nach wie vor eine zentrale Bedeutung einnimmt.<sup>416</sup> Dies lässt sich wohl hauptsächlich aus der Spezifik des Gegenstands "Theater" heraus begründen, welches als ein dynamisches Kunstgebilde beständig Weiterentwicklungen, Neuerungen aber auch Rückbezüglichkeiten und Beharrlichkeit unterworfen ist. So trug bereits Max Herrmann in einem 1920 gehaltenen Vortrag "Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts" diesem Umstand Rechnung, indem er "die Theaterwissenschaft [als] eine geschichtliche und praktische Disziplin" definierte<sup>417</sup>. Tatsächlich findet sich bis heute eine rege Diskussion um den praktischen Aspekt des Faches "Theaterwissenschaft", wobei wiederum Herrmann die bis heute gültige Einschränkung vornahm, die Schauspielkunst davon auszunehmen und sich stattdessen auf die Ausbildung im Bereich der Theaterkritik und der Organisation und Leitung der Theater zu konzentrieren, also das Fach im Bereich der "reflektierten" Auseinandersetzung mit Theater zu positionieren<sup>418</sup>. Diese immanent angelegte Beschäftigung mit den theatralen Artefakten hat notwendigerweise zur Folge, dass das Fach Theaterwissenschaft beständig auf einen sich verändernden und uneindeutig zu definierenden Gegenstandsbereich reagieren muss.

Dabei darf nicht der Irrtum gemacht werden, dies als eine passive Haltung zu interpretieren. Der Versuch in den Theaterbetrieb einzugreifen – was bereits daran zu erkennen ist, dass mit der beabsichtigten Ausbildung der oberen Hierarchie an den Theatern durchaus der Versuch zu einer Verwissenschaftlichung des Praxisfeldes unternommen wurde, um die Uneindeutigkeit besser kontrollieren zu können – lässt sich an vielen Beispielen festmachen. Besonders hervorzuheben hat sich hierbei Heinz Kindermann, der diesen Willen zur Beeinflussung bereits in den Gründungsunterlagen

---

415 Manche, wie Kindermann, übten noch bis in die 1980er Jahre Einfluss auf das jeweilige Institut aus.

416 Vgl. die überschaubare Anzahl an Einführungsbüchern zur Theaterwissenschaft, wo diese Frage meist zu Beginn gestellt wird: Fischer-Lichte/Greisenegger/Lehmann (1994), Kotte (2005a), Englhart/Brincken (2008), Fischer-Lichte (2010), Balme (2014).

417 Herrmann (1981), S. 17.

418 Was nicht bedeuten soll, dass Schauspieler\_innen nicht zur Reflexion fähig wären. Es spiegelt sich hier sowohl die Idealvorstellung der Hierarchie einer stehenden, bürgerlich-geprägten Bühne wider als auch die Vorurteile, welchen Schauspieler\_innen historisch beständig ausgesetzt waren und sind, wobei Herrmann dafür die positive Diskriminierung der Schauspielkunst als jener der "reinen Kunst" (ebd., S. 20) wählt. Dies legt die Vorstellung einer Versunkenheit nahe, welche Reflexion ausschließt.

des Wiener theaterwissenschaftlichen Instituts im Nationalsozialismus klar formulierte. Noch nach seiner Reetablierung 1954 als wiedereingesetzter Institutsleiter war es sein Bestreben, auf die Theaterlandschaft in Wien – und hierbei besonders des Burgtheaters – Einfluss auf die Spielpläne zu nehmen.<sup>419</sup> Es handelt sich hier um eine Wechselwirkung, die auch einem Selbstverständnis eines universitären Zugangs entspricht, dessen behauptete Distanz und Reflexion zumeist in der Proklamation einer "Objektivität" vorgetäuscht ist, weil es als Expert\_innentum gar nicht davon lassen kann, Einfluss auf das Untersuchungsfeld zu nehmen, beginnend bei der Einschränkung und Ausweitung des Gegenstandsbereichs. So darf auch Max Herrmanns vielzitierte Feststellung vom "Ur-Sinn" des Theaters als "ein soziales Spiel"<sup>420</sup> nicht allein als wirksame Abgrenzung zur Literaturwissenschaft interpretiert werden, sondern es muss die Ausweitung des sich dadurch öffnenden zugrundeliegenden Theaterbegriffs berücksichtigt werden, besonders im Hinblick auf die Folgen für die Reflexion von Kunstproduktion, die dadurch in das Untersuchungsfeld rückt. Wissenschaft ist (nicht nur) hier kein neutrales Feld, sondern ein mitgestaltender Faktor, mit Einfluss auf die Generierung von Aufmerksamkeit, der Profilierung von künstlerischen Zugängen und – entscheidend – der Hervorhebung durch Ästhetisierung von ausgewählten Praktiken zu Formen "eines" Kunstausdrucks. Dabei erweist sich ein flexibler Theaterbegriff als machtvolleres, diskursgenerierendes und -kontrollierendes Instrument. Kombiniert mit einer prinzipiell interdisziplinären Ausrichtung des Faches ergibt sich ein pluraler Anspruch, der aber nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass sich damit Wissenschaftspolitik betreiben lässt, wie insbesondere die Rolle der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus in fataler Weise belegt. Denn Ausgrenzung, Monopolisierungstendenzen und Dogmatismus ist damit eng verknüpft und lässt sich nur durch entsprechend selbstkritisches und reflektiertes Handeln in seine Grenzen weisen. Besonders letztere Fähigkeiten lassen sich aber in der wissenschaftlichen Generation, die die weitreichende Etablierung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft im NS betrieb und die nahezu unbeschädigt nach 1945 weiter lehrte und forschte – kurz das Fach in Deutschland und Österreich konkurrenzlos prägte – nicht finden. Stattdessen blieb es bei einem elitären Verständnis von Theater und einer Hierarchisierung der Künste in der Theaterwissenschaft, wo zwar das Untersuchungsfeld erweitert wurde – einmal auf Grund einer veränderten Praxis, zum anderen um die Eigenständigkeit des Faches weiter zu erhalten –, aber Theater als Höchste der Künste in den zu würdigenden Mittelpunkt gestellt wurde. Der zugrunde liegende Theaterbegriff war ein durchgehend bürgerlicher, stellte also ein ideologisch geprägtes Konstrukt dar, welches als Norm dazu diente, eine feste Bezugsgröße vorzutäuschen.<sup>421</sup> Es blieb bei einem eli-

419 Die Beteiligung am Brecht-Boykott in Wien zeigt hierbei auf, dass dies zuweilen auch tatsächlich gelang. Vgl. Deutsch-Schreiner (2001), S. 296f.

420 Herrmann (1981), S. 19.

421 Vgl.: Kindermann (1957-1978). Kindermann bedient sich darin durchgehend eines normativen Theaterbegriffs.

Hinzu kommt durch die Zuschreibung von Theater zu Nationen ein postnazistischer Faktor, dessen "völkisch-rassi-

tären Verständnis von Theater und einer Hierarchisierung der Untersuchungsgebiete. Andere mediale Formen wurden dabei zwar durchaus zur Kenntnis genommen – auch weil es in der Theaterpraxis weniger Berührungspunkte gab –, aber als Kunstform entweder angezweifelt oder abgewertet. Dadurch etablierte sich erst verhältnismäßig spät in den 1980er Jahren eine akademische Auseinandersetzung in der Theaterwissenschaft zum Verhältnis zwischen Theater und Medien.

Was bedeutet es nun, dass sich die Fachvertreter\_innen in den 1950er und 1960er Jahren noch immer mit dem Status der Eigenständigkeit der Theaterwissenschaft beschäftigen? Dies verwundert, weil damit – wie Niessens Beitrag zeigt<sup>422</sup> – noch viel offensiver als in den 1920er Jahren eine bereits überwunden geglaubte Ablösung von der Literaturwissenschaft eingefordert wurde. Das hängt eben zum einen damit zusammen, dass es bedingt durch das großteils unveränderte Personal zu keiner nennenswerten Weiterentwicklung des Faches gekommen ist. Maximal gibt es die Anstrengungen – wie z.B. bei Kindermann – seine in der NS-Zeit und davor verfassten Grundthesen in der postnazistischen Universitätslandschaft zu retten, indem Umschreibungen und Weglassungen betrieben wurden. Im Kern ändert sich nicht viel, es bleibt bei einer Stagnation. Zum anderen ist dies Ausdruck einer nach wie vor fehlenden eigenständigen Methodik. Ein Umgang mit dem transitorischen Charakter von Theater lässt sich nicht auffinden, was auch dazu führt, dass zeitgenössisches Theater ignoriert und die Theatergeschichte in den Mittelpunkt gestellt wird. Kindermanns *Theatergeschichte Europas* ist dafür ein prägendes Beispiel, auch weil er diese mit der Epoche des "Naturalismus und Impressionismus" enden lässt und dies mit der "wissenschaftsgeschichtliche[n] Erfahrung" begründet, dass "eine gerecht abwägende Bestandsaufnahme in der Regel frühestens nach sechzig oder siebenzig Jahren möglich ist"<sup>423</sup>. Da eine nur auf historische Forschung sich beschränkende Theaterwissenschaft Gefahr läuft, statt in der Literaturwissenschaft dann eben in der Geschichtswissenschaft zu landen, finden sich bereits früh Versuche, eine eigene Methodik zu entwickeln. Dies äußert sich dabei weniger in konkreten Vorschlägen, sondern darin, aus welchen Fächern sich das Fach bedienen könnte um Theater wissenschaftlich greifbar zu machen. In den 1950er/1960er Jahren wird diese Suche umgedeutet zum Modell einer interdisziplinären Theaterwissenschaft. Darin angelegt ist durchaus die in den 1970er Jahren begonnene Umwandlung in eine TheaterMedienWissenschaft, zugleich ist es aber auch Ausdruck der bis dahin eingetretenen methodischen Stagnation. Beispielhaft für die Behauptung von Interdisziplinarität, ohne dass sich erkennen ließe, wie sich dies in einer Methodik ausdrücken würde, ist Kindermanns Beitrag<sup>424</sup> bei

---

sche" Grundlegung selbst noch bei oberflächlicher Lektüre eindeutig aufzufinden ist.

422 Vgl. Niessen (1981), S. 154ff.

423 Kindermann (1957-1978), Bd. 10, S. 7. Womit Kindermann sich auch nicht mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzen musste. Zugleich kann dies auch gelesen werden als Reaktion Kindermanns auf Vorwürfe ihm gegenüber bezüglich seiner Stellung im Nationalsozialismus.

424 Kindermann (1981).

Klier:

"Mit der Volkskunde und der Völkerkunde, mit der Religionsgeschichte und Mythologie, mit der Musikgeschichte und der des Tanzes, mit der Geistes- und Kulturgeschichte, mit der der Politik und der Presse, mit der Geschichte der Zensur und mit der Soziologie, mit Psychologie und Ästhetik, mit der Geschichte der Technik und der Wirtschafts- oder Rechtsgeschichte hat die Theaterwissenschaft ebenso viele Analogiesphären zu verzeichnen wie mit der Literatur- und Kunstwissenschaft, mit der Archäologie und der klassischen Philologie. Und dennoch kann sie die Methoden keiner dieser Disziplinen unverwandelt auswerten, weil alle erst dieser transitorischen und vom Kräftespiel der Gemeinschaftsleistung ausgehenden Eigenart des theatralischen Kunstwerks, damit jedoch dem rekonstruktiven, einen mehrdimensionalen Organismus in seiner Einheit erforschenden Grundzug der theaterwissenschaftlichen Eigengesetzlichkeit angepaßt und untergeordnet werden müssen."<sup>425</sup>

Die grotesk anmutende Aufzählung verschiedenster Fächer als mögliche Überschneidungsfelder für die Theaterwissenschaft – auffälligerweise fehlt ein Bezug zu Film bzw. Medien, abseits der Presse – wird konterkariert durch die Behauptung, deren Einsichten erst recht in eine eigene Methodik zu verwandeln. Einen entsprechenden Vorschlag hat Kindermann in Folge nicht zu bieten, er verweist nur darauf, dass eine solche Methodik "den vier großen Problemkreisen und wichtigsten Forschungsgebieten der Theaterwissenschaft gerecht zu werden vermag: der Wesensforschung, der Leistungsgeschichte, der Wirkungsgeschichte und einer Umgrenzung der theatralischen Lebensfunktion."<sup>426</sup> Diese vier Bereiche werden danach kurz abgehandelt, sie werden aber als Aufgaben für die Theaterwissenschaft angesehen und nicht als ein methodisches Konzept. Letztlich muss der Verweis auf eine interdisziplinäre Ausrichtung bei Kindermann als Schimäre angesehen werden, wobei Interdisziplinarität fachhistorisch gesehen für das frühe Fach als ein aussichtsreicher Zugang galt.

Ausgangspunkt in Kliers Sammelband ist dabei bereits die 1906 veröffentlichte Abhandlung von Max Dessoir zum Theater als eigenständige Kunstform aus seiner umfangreichen Veröffentlichung *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*<sup>427</sup>, womit zugleich ein Feld bestimmt ist, in dem sich die Auseinandersetzung mit Theater in Form einer interdisziplinären Wissenschaft andeutet. Eine bereits früh in den Konzeptionen des Faches dezidiert eingeschriebene Forderung, die sich dann auch in den Gründungsdokumenten wiederfindet, so z.B. bei Max Herrmann, der als relevante Fächer für den Austausch mit der Theaterwissenschaft ähnlich umfangreich wie Kindermann die Germanistik, Archäologie, Anglistik, Romanistik, Bildkunstwissenschaft, Musikwissenschaft, Nationalökonomie und technische Studien vorschlägt.<sup>428</sup> Die Forderung nach Interdisziplinarität findet sich in den Folgejahrzehnten beständig wieder, was auf eine nicht einlösbare Umsetzung eines komplexen Pro-

---

425 Ebd., S. 121f.

426 Ebd., S. 122.

427 Dessoir (1981).

428 Herrmann (1981), S.21f.

blems verweist. Mit der Einführung von Ästhetik als einer kunstübergreifenden Sichtweise<sup>429</sup> und der damit verbundenen ideologischen Formierung eines einheitlichen bürgerlichen Kunstgeschmacks, ist bei Dessoir ein frühes Modell eines interdisziplinären Zugangs vorgestellt, unter dem sich Literatur, Musik, bildende Kunst und Theater unter einem vermeintlich gemeinsamen Nenner – einer allgemeinen Kunstwissenschaft wie es bei Dessoir heißt – sammeln, vergleichen und analysieren ließen. Interessant ist bei dieser impliziten Vereinheitlichung – die sich auch dadurch ausdrückt, dass der Bühnenkunst bei Dessoir ein Teilkapitel unter vielen gewidmet wird<sup>430</sup> –, dass damit einem Konzept der Eigenständigkeit von Teilgebieten wie der Theaterwissenschaft zuwidergearbeitet wird. Bei einer konsequenten Umsetzung dieses Modells hätte ein Spezialfach Theaterwissenschaft zu Gunsten einer Allgemeinen Kunstwissenschaft unter dem Leitprinzip der Ästhetik aufgegeben werden müssen. Zumindest bei Dessoir führt diese Forderung nach einem gemeinsamen Nenner hingegen zu einem Plädoyer für die Eigenständigkeit von Theater als Kunstform. Sein Beitrag stellt nach Klier somit "ein frühes Beispiel überzeugender begrifflicher Differenzierung von Drama und Theater"<sup>431</sup> dar. Zugleich legt die Argumentationsstruktur von Dessoir nahe, damit eine Spezialwissenschaft zu beauftragen, diese Eigenheiten des Theaters zu untersuchen. So heißt es zu Beginn von Dessoirs Beitrag auch: "Das Theater ist eine Welt für sich."<sup>432</sup> Nun schreibt Dessoir nicht über Theaterwissenschaft, sondern begründet vielmehr, wie Theater als Kunstform zu behandeln sei. Es finden sich bei ihm aber grundlegende Überlegungen, die in weiterer Folge für die Etablierung des Faches relevant werden, aber auch darauf verweisen, wie der Gedanke einer Interdisziplinarität bei der Betrachtung von Theater sich zwar aufdrängen muss, zugleich aber nicht erfüllt werden kann. Denn Theater ist zunächst ein Raum, in dem sich viele verschiedene Künste treffen – auf jeden Fall wenn von einer Kunstwissenschaft aus argumentiert wird –, wobei Dessoir betont – und das macht für ihn Theater wohl so interessant – dass "die mit dem Theater verknüpften Künste" nicht bloß ausführend sind sowie das Verhältnis zwischen Theater und Drama nicht das einer Reproduktion ist<sup>433</sup>. Vielmehr beanspruchen "Mimik und Bühnenkunst ihre eigenen Rechte", was das "theatralische" als Besonderheit des Theaters ausmacht.<sup>434</sup> Entscheidend hier ist die in Folge von der Theaterwissenschaft immer wieder aufgenommene Betrachtung des Theaters als Zusammentreffen von verschiedenen Künsten bzw. in einem weiterführenden neuen Paradigma, jenem von verschiedenen Medien, womit sich zur Interdisziplinarität die Intermedialität gesellt. Die nicht eingelöste Behauptung der Interdis-

---

429 Für eine weitergehende Auseinandersetzung mit diesem Leitprinzip der Ästhetik und ihrer Entwicklung in der theaterwissenschaftlichen fachhistorischen Debatte, vgl. Drewes (2010).

430 Es ist also durchaus anzuzweifeln, dass mit einem solchen allgemeinen Ansatz eine intensive Auseinandersetzung möglich ist, wie es eine Spezialwissenschaft vermag.

431 Klier (1981b), S. 9.

432 Dessoir (1981), S. 25.

433 Ebd., S. 25

434 Ebd., S. 27.

ziplinarität bis in die 1960er Jahre führt dann stattdessen zur Anwendung von medienwissenschaftlichen Asnätzen ab den 1970er Jahren, u.a. eben der Intermedialität. Dabei findet für den Mediendiskurs in der Theaterwissenschaft die entscheidende Transformation statt: Von den Künsten zu den Medien. Ein Wechsel, der mit tiefgreifenden methodischen Änderungen verbunden ist und als Reaktion auf die bis dahin zu beobachtende Methodenlosigkeit der Theaterwissenschaft zu lesen ist. So erwähnt Dessoir einige für die Untersuchung von Theater relevante Zugänge, wie "Physiognomik und Mimik", "Kultus" (dabei verweist er auf Max Herrmanns *Jahrmarktsfest zu Plundersweilen*), "Entwicklungslehre" und Milieuforschung, von denen sich Kindermanns vier Problemkreise bei näherer Betrachtung nicht wirklich unterscheiden.

Bei Kindermann äußert sich in der Beschwörung des interdisziplinären Charakters von Theaterwissenschaft vielmehr eine Weiterentwicklung seiner im Nationalsozialismus begonnenen Ausweitung des Forschungsbereiches für das Fach.<sup>435</sup> Indem er auf Basis von eingebundenen Künsten in der theatralen und der filmischen Form eine Gemeinsamkeit entdeckt, erhebt er den Anspruch, weiterführende Untersuchungen unter dem Dach der Theaterwissenschaft vorzunehmen. Das ist auch ein Grund, warum der Film bzw. eine Filmwissenschaft in seinem Beitrag keine Erwähnung findet<sup>436</sup>, denn diese versteht er als Teil des theaterwissenschaftlichen Untersuchungsfeldes. Das lässt sich aufzeigen an der weiteren Tätigkeit von Vagn Børge am Wiener Institut. Børge wurde von Kindermann 1943 beauftragt, die Integration des Mediums Film in das Fach Theaterwissenschaft voranzutreiben. Nach 1945 war er nicht von einem Entnazifizierungsverfahren betroffen und vertrat somit durchgehend in Lehre und Forschung den Fachbereich Film bis in die 1970er Jahre am Wiener Institut.<sup>437</sup> Dabei zeigt sich, dass Børge, bedingt auch durch das 1945 ausgesprochene Berufsverbot über Kindermann, rasch eine abgrenzende Stellung für sein Forschungsfeld einforderte, die nach Kindermanns Rehabilitierung 1954 in eine offene Konkurrenz- und Konfliktsituation mündete. Børge entwickelte dabei keinen eigenständigen methodischen Ansatz, sondern seine Argumentation berief sich auf Beispiele für den eigenständigen Charakter des Untersuchungsfeldes Film und der unterschiedlichen Verfasstheit im Vergleich zu Theater. Seine Aufgabe sah er darin, auf Veränderungen im Untersuchungsfeld am Wiener Institut hinzuarbeiten. Film als Kunstwerk müsse sich aber zunächst von theatralen Prägungen emanzipieren und eine eigene "Sprache" entwickeln, damit sich daraus in Folge eine eigenständige Filmwissenschaft ableiten lässt. So zumindest die zentrale These

---

435 Kindermann (1981), S. 120ff.

436 Vgl. ebd.

437 Vgl. Cagnelli (2009). Gemeinsam mit Christian Cagnelli und unter Leitung von Elisabeth Büttner wurde die Rolle von Vagn Børge im Forschungsprojekt *Filmwissenschaft in Wien 1929-1980* genauer untersucht. Einige dieser Ergebnisse – zu denen auch die Auswertung des Nachlasses von Vagn Børge im Wiener Universitätsarchiv gehörte – finden Eingang in die folgenden Hinweise zu Børge.

von Borge, die er ausführlich in seinem 1960 erschienenen Hauptwerk *Weltmacht Film* darlegte.<sup>438</sup> Als Ziel müsse gelten, dass sich die Filmwissenschaft "den anderen Wissenschaften[sic!] vom menschlichen Geiste: der Psychologie, der Soziologie, der Literaturgeschichte, der Kunstgeschichte, der Ästhetik – und den heute noch kämpfenden Theater- und Zeitungswissenschaften – als ebenbürtig entpupp[t]."<sup>439</sup>

An diesem Beispiel zeigt sich, wie Änderungen in einem medialen Untersuchungsfeld dazu genutzt werden können, die eigene Institution in Frage zu stellen und Forderungen nach einer entsprechenden Anpassung universitärer Strukturen aufzustellen.<sup>440</sup> Borges Strategie war es, Film und Theater als Konkurrenz zu begreifen und dies in Folge auch auf die Institution zu übertragen. So bestimmt die Struktur der Institution zwar das Untersuchungsfeld, grenzt aus und fügt ein, lässt sich zugleich aber auch beeinflussen von Veränderungen bedingt durch neue mediale Modelle, Verhaltensweisen und Erkenntnisse. Die historiografische Aufarbeitung solch komplexer Wechselspiele zwischen Akteur\_innen, Institutionen und Untersuchungsfeldern hat das Potential, neue Erkenntnisse über Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Selbstdefinitionen und Praktiken eines Faches zu liefern. Es gelang der sehr ambivalenten Figur Borge nicht, ein eigenständiges Institut zu begründen, da insbesondere Heinz Kindermann und Margret Dietrich dagegen opponierten. Zugleich wurde damit zwar zunächst das Nischendasein der Filmwissenschaft in Wien geprägt, was aber auch zur Folge hatte, dass sich deswegen außeruniversitäre Organisationen und von Studierenden geprägte filmwissenschaftlich interessierte Gruppen bildeten, die neue Entwicklungen im Bereich der Filmwissenschaft schnell und eifrig annahmen. Dies war auch eine Möglichkeit, auf den Stillstand am Wiener Institut zu reagieren.

## 6.1. Rekonsolidierungsphase 1945-1955

Nach 1945 gab es durch die Teilung Deutschlands und den Wegfall Königsbergs (Kaliningrad) zunächst deutliche Einschnitte im Bestand der theaterwissenschaftlichen Institutionen. So konnten sich das nur schwach etablierte Institut in Kiel und das Seminar in Jena nicht halten. Zudem betrafen Entnazifizierungsverfahren nahezu alle theaterwissenschaftlichen Professuren, wengleich mit

---

438 Siehe Borge (1960). Besonders interessant ist seine Forderung nach einem Fach Filmkunde an den Schulen (S. 420ff.) und einer eigenständigen Filmwissenschaft an den Universitäten (S. 430ff.). Für die Abgrenzung von der Theaterwissenschaft findet er die Formel einer "Kamera in uns", wodurch er die Erfahrung im Kino individualisiert und gegen die Gemeinschaftserfahrung im Theater setzt. Ansonsten ist sein Buch eine Filmgeschichte, die sich an "große[n] Filmnationen" orientiert. Er bindet also die Entwicklung des Films in ähnlicher Weise an "völkisch-nationalistische" Grundmuster, wie Kindermann seine europäische Theatergeschichte.

439 Ebd., S. 430f.

440 Ironischerweise ähnelt dies dem Prozess der Abtrennung der Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft, wie sie im Modell Selbständigkeit beschrieben wurde.

unterschiedlichem Ausgang. Heinz Kindermann wurde in Wien seines Amtes enthoben und erhielt Berufsverbot, seine Rückkehr als wiedereingesetzter Institutsleiter sollte bis 1954 dauern. Nach Auskunft des interimistisch eingesetzten neuen Leiters des Wiener Instituts Eduard Castle.<sup>441</sup> war 1945 der Fortbestand des Instituts gefährdet, was Castle aber nach Eigenaussage verhindern konnte.<sup>442</sup> In Berlin wurde Hans Knudsen zunächst von den Alliierten eine Wiederaufnahme seiner Lehrfähigkeit verweigert, schließlich übernahm er 1948 aber doch nach der Gründung der Freien Universität in Westberlin die Leitung des dort neu gegründeten theaterwissenschaftlichen Instituts.<sup>443</sup> Wenngleich knapp nach 1945 die Veränderungen an den Instituten zunächst für das Fach bedrohliche Ausmaße annahm, so kann doch festgestellt werden, dass sich die Theaterwissenschaft ohne Probleme rekonsolidieren und ihren Status als eigenständiges Fach, verteilt auf mehrere Universitätssorte, aufrecht halten konnte. Auf Grund der regen und umfassenden nationalsozialistischen Tätigkeit des Großteils der Fachvertreter\_innen hätte dies 1945 durchaus in Frage gestellt werden können. Spätestens mit Heinz Kindermanns Rückkehr 1954 hatten fast alle Akteur\_innen, die bereits in der NS-Zeit das Fach bestimmten, wieder entscheidende Posten an den theaterwissenschaftlichen Instituten eingenommen. Dieser Zustand sollte noch bis weit in die 1960er Jahre hinein dafür sorgen, dass diese Generation das Fach weiter nach ihren Vorstellungen gestalten konnte und ihre Verwicklungen (auch des Faches und seiner methodischen Grundlagen) in der nationalsozialistischen Zeit nicht oder weitgehend abseits des Fachdiskurses thematisiert wurde.<sup>444</sup> Insbesondere Kindermann formulierte mit einer Vielzahl an Publikationen fachliche Grundlagen und konnte zudem mit der Wiener institutseigenen Zeitschrift "Maske und Kothurn", die im deutschsprachigen Raum lange Zeit konkurrenzlos blieb<sup>445</sup>, den fachinternen Diskurs mitbestimmen und kontrollieren. Carl Niessen und Hans Knudsen versuchten mit Grundlagenwerken zur Theaterwissenschaft dieser Wiener Deutungshoheit entgegen zu treten<sup>446</sup>. Dieser Zustand des Faches bildet sich auch bei Klier ab, der für den Zeitraum 1945 bis 1966 vier Beiträge zum Selbstverständnis des Faches abdruckt, jeweils von einem der drei Genannten. Der vierte Beitrag von Rudolf Stamm, Anglist/Amerikanist aus der Schweiz<sup>447</sup>, formuliert Vorschläge für eine theaterwissenschaftlich orientierte Dramenforschung und

441 Castle begann schon in den 1920er Jahren theaterwissenschaftliche Übungen abzuhalten, siehe Klier (1981c), S. 328 und S. 329. Vgl. Bauer (1981).

442 Vgl. Castle (1946). Diese in seiner Denkschrift zur Erhaltung des Wiener Instituts aufgestellte Behauptung, war vermutlich strategisch eingesetzt, da sich in den Akten keine Forderungen nach Auflösung des Wiener Instituts finden ließen, vgl. Illmayer (2008).

443 Vgl. Klier (1981c), S. 334-335.

444 Als Ausnahme mag Hans Knudsen gelten, wo eine "öffentliche Diskussion um [die] nationalsozialistische Vergangenheit und unzureichende wissenschaftliche Qualifikation dazu [führt], daß Hans Knudsen teilweise von seiner Lehrfähigkeit entbunden wird", Klier (1981c), S. 338. Dies geschieht aber erst 1965, als Knudsen bereits emeritiert war, vgl. Mierendorff/Wicclair (1989).

445 Vgl. Klier (1981b), S. 7, der in Fußnote 8 erwähnt, dass "'Maske und Kothurn' [...] mehr oder minder als Hausorgan des herausgebenden Wiener Instituts anzusehen" sei.

446 Vgl. Knudsen (1950); Niessen (1949).

447 Wie die Abbildung 17 zeigt, entwickelt sich nach 1945 eine rege theaterwissenschaftliche Tätigkeit in der Schweiz.

bewegt sich auch fachlich außerhalb der theaterwissenschaftlichen Institutionen. Mit diesem Kontext lassen sich interessante Schlussfolgerungen aus einer Übersicht der Nennung von theaterwissenschaftlichen Orten bis 1955 in Kliers Chronologie feststellen<sup>448</sup>:



Die in grün gefärbten Orte geben an, wie häufig diese bei Klier in der Zeit 1945-1955 erwähnt werden. Es zeigt sich im Vergleich zu den früheren Zeitepochen eine leichte Expansion an Orten aber auch der Wegfall von Orten, die für die frühe Theaterwissenschaft wichtig waren. Auffällig ist dies insbesondere bei Kiel, wo sich nach 1945 kein Institut mehr begründen sollte.<sup>449</sup> Ähnlich verhält es sich mit Jena, wo es aber nie ein Institut, sondern nur ein Seminar gab. Überraschend ist, dass es keine Nennungen zu Köln gibt, da dort sehr wohl ein Institut vorhanden war, dem Carl Niessen vor-

448 1955 wurde hier gewählt um die Rückkehr von Kindermann in Wien mit zu berücksichtigen. Nicht aufgenommen wurde London, wo 1955 ein erster internationaler "Kongreß der Theaterforscher" stattfand und der Beschluss gefasst wurde, eine "internationale Gesellschaft für Theaterforschung" zu gründen, vgl. Klier (1981c), S. 336. Diese Entwicklung drückt eine Internationalisierung des Faches aus, die letztlich auch die Reetablierung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft nach dem Nationalsozialismus impliziert. Für die von mir erstellte Grafik wird zurückgegriffen aus Angaben von ebd., S. 327-336.

449 Klier (1981c), S. 337f. verzeichnet für 1962, dass in Kiel wieder "theatergeschichtliche Veranstaltungen angeboten" werden, aber ohne einer eigenständigen Theaterwissenschaft. "Die theatergeschichtliche Sammlung ist dem Institut für Literaturwissenschaft angeschlossen", von wo aus diese Lehrveranstaltungen organisiert werden.

stand. Zu vermuten ist, dass sich Niessen – auch auf Grund seiner nationalsozialistischen Verwicklungen – zurückzog und auf seine Forschungen sowie die Theatersammlung konzentrierte, so dass in Köln keine besonderen theaterwissenschaftlich relevanten Ereignisse in der Zeit von 1945 bis 1955 stattfanden.<sup>450</sup> Wohingegen in Köln nach der Emeritierung Niessens 1959 unter dem neuen Leiter Rolf Badenhausen<sup>451</sup>, der 1946 in München "einen Lehrauftrag für Theatergeschichte und Filmkunde" erhielt<sup>452</sup>, für das Jahr 1968 bei Klier der erste Hinweis auf eine tiefgreifende Veränderung der Faches Theaterwissenschaft verzeichnet ist:

"Am Institut kommen Bestrebungen in Gang, das Fach Theaterwissenschaft neu zu definieren und durch die Ausweitung des Untersuchungsgegenstandes das Institut in ein Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft umzugestalten."<sup>453</sup>

Ersichtlich ist aus der Abbildung zudem, dass in Berlin und München durchgehend relevante Aktivitäten für die Theaterwissenschaft gesetzt wurden. Wien und die gesammelten Aktivitäten in der Schweiz belegen das Interesse an einer Theaterwissenschaft im gesamten deutschen Sprachraum. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Theaterwissenschaft auf einer institutionell breiten Basis stand, was sich in der Vielfalt der erwähnten Orte ausdrückt. Für die Zeit nach 1945 lässt sich in diesem Zehn-Jahres-Überblick kein genereller Einbruch feststellen, was auf eine schnell erfolgte Rekonsolidierung hinweist, da sich das Fach offensichtlich bereits so weit etabliert hatte, dass keine Gefahr einer Auflösung oder Rückabwicklung in die Germanistik bestand. Warum sowohl Kindermann als auch Niessen in ihren Beiträgen gegen die Literaturwissenschaft anschreiben, erscheint auf Grundlage dieser Übersicht rätselhaft.<sup>454</sup> Außer wenn solche Abgrenzungen dazu dienen, damit die Fortführung der eigenen methodischen Auseinandersetzung zu begründen. In diesem Sinne muss die erfolgreiche Rekonsolidierung verstanden werden als geglückte Ablenkung von einer Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit der Theaterwissenschaft und der damit verbundenen Personalkontinuität an den Instituten. Zu belegen ist dies auch daran, dass es bis in die 1960er Jahre nur wenige Beiträge gibt, die sich mit den nationalsozialistischen Aktivitäten im Fach beschäftigen, zudem verfasst von Forscher\_innen, die entweder abseits der Universitäten oder an fachlich anderen Instituten organisiert waren<sup>455</sup>.

Auffällig an der Abbildung 17 ist zudem, dass sich im Vergleich zur BRD in der DDR vergleichsweise wenige theaterwissenschaftliche Aktivitäten bis 1955 entfalteteten. Das mag mit dem BRD-

---

450 Die erste Erwähnung in Kliers Chronologie ist entsprechend unter 1960 als Personalwechsel verzeichnet, da Rolf Badenhauser die Leitung des Instituts und des Theatersmuseums von Carl Niessen übernimmt, Klier (1981c), S. 337.

451 Rolf Badenhausen (1907-1987, <http://d-nb.info/gnd/118646273> [04.06.2017]).

452 Klier (1981c), S. 334. Dies wirft die Frage auf, ob bereits im Nationalsozialismus filmwissenschaftliche Aktivitäten in München stattfanden oder erst durch Badenhausen initiiert wurden.

453 Klier (1981c), S. 339.

454 Vgl. Kindermann (1966); Knudsen (1981); Niessen (1981).

455 Vgl. Mierendorff/Wicclair (1989), Wulff (1966).

Blick von Klier und dem Mangel an entsprechenden Quellen zusammenhängen, es ist wohl aber auch nicht von der Hand zu weisen, dass die vielen im Nationalsozialismus tätigen Vertreter\_innen der deutschsprachigen Theaterwissenschaft bevorzugt in der BRD blieben oder dorthin wechselten und damit für die ungebrochene Fortsetzung an den westdeutschen Universitäten sorgten. Zudem kann ganz allgemein festgestellt werden, dass es – abgesehen von Berlin – eine deutlich ersichtliche geographische Ansiedlung der Institute in Westdeutschland gab. Dies ist bis heute der Fall und lässt sich auch in der Abbildung 21 zur institutionellen Situation der Theaterwissenschaft 1979 erkennen.

## **Exkurs: Publikumsforschung**

Reflexionen über die Rolle des Publikums für das Theater sind bereits in der frühen Theaterwissenschaft eine relevante Debatte. Für Max Herrmann stand bereits früh fest: "Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst."<sup>456</sup> Seinen innovativen Ansatz belegt auch, dass er in diesem Kontext von einer "Theatersoziologie" sprach<sup>457</sup>, ein Zugang, den er selbst nicht umsetzte, der aber in den 1970er und 1980er Jahren aufgenommen wird. Corssen verweist darauf, dass Herrmann sich Anfang der 1930er Jahre intensiv mit der Rolle des Publikums auseinandersetzte.<sup>458</sup> In einem Vortrag zum theatralischen Raumerlebnis bestimmte Herrmann Theaterkunst als "Vorführung menschlicher Bewegung *im* theatralischen Raum", wodurch der Bühnenraum in einen "andersgearteten Raum" verwandelt wird.<sup>459</sup> Diese Verwandlung gelingt für das Publikum nicht immer, da es von vielen Faktoren abhängt, z.B. funktioniert es im geschlossenen Raum besser als in einem Freilichttheater.<sup>460</sup> Herrmann sprach in diesem Vortrag auch den Film an, dessen Erleben für das Publikum im Vergleich zum Theater "stets grundverschieden sein wird, weil das theatralisch Entscheidende, das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raumes in ihm immer fehlt, weil n u r Auge und Ohr an der Aufnahme beteiligt sind"<sup>461</sup>. Nach Herrmann entsteht ein "Gefühl der Raumgemeinschaft" im Theater, das aber auch dadurch gestört werden kann, wenn ein\_e Zuschauer\_in weit weg von der Bühne sitzt, in so einem Fall ist "der Unterschied zwischen dem Erlebnis auf der Galerie und dem im Lichtspielhaus nicht mehr so sehr groß"<sup>462</sup>.

Die Diskussion über das Publikum – nachdem dessen Rolle im Nationalsozialismus zu einer Erzie-

---

456 Herrmann (1981), S. 19.

457 Ebd.

458 Corssen (1998), S. 164ff.

459 Herrmann (1998), S. 271, H. i. O.

460 Ebd., S. 276.

461 Ebd., S. 276.

462 Ebd., S. 279.

hungsfunktion degradiert wurde – findet in den 1960er Jahren wieder verstärkt Anklang. In Wien führt dies 1974 zur Gründung eines "Instituts für Publikumsforschung" an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, das auf Initiative und unter maßgeblicher Mitwirkung von Heinz Kindermann und Margret Dietrich entsteht<sup>463</sup>. Auch wenn über die Berücksichtigung des Publikums eine Ähnlichkeit zwischen Theater und audiovisuellen (Massen-)Medien nahegelegt ist, so wurde in den Debatten der Theaterwissenschaft zunächst ähnlich argumentiert, wie beim Themenkomplex von Medien als Dokumentationsmittel. Entweder wurde der transitorische Charakter von Theater hervorgehoben, was zugleich eine Disqualifizierung des Publikums der audiovisuellen Medien Kino, Fernsehen und Radio bedeutete, da dieses keine "Gemeinschaft" bilden würde, auf Grund der fehlenden "Authentizität" ihres beobachteten Ereignisses. Oder Medien wurden als Hilfsmittel angesehen, um eine Publikumsforschung mit technischen Mitteln anzuregen. In beiden Fällen werden entscheidende Unterschiede zwischen Theater und Medien auf der Ebene der ästhetischen Form und ihrer Rezeption behauptet, wobei die technische Vermittlung und die Möglichkeit einer identen Wiederholung in Film, Fernsehen und Radio als Beleg dafür herangezogen wird. Solche Argumente neigen oft zu irrationalen Annahmen:

"[...] Theaterspiel ist sinnlos ohne festlich versammeltes Publikum. Der ganze Glanz einer Aufführung, ihre Strahlungsenergie wird erst lebendig im Überspringen der Funken von der Bühne zum Zuschauerraum und umgekehrt."<sup>464</sup>

Das Abarbeiten an der Materialität des dargestellten Geschehens und der Bezugnahme auf Wiederholungsmöglichkeit und Körperlichkeit auf der einen Seite sowie Distanz und Abbildung auf der anderen, vereinheitlicht das Publikum letztlich zu teilnahmslosen Empfänger\_innen, da letztlich nur deren Präsenz von Bedeutung ist. Denn es könnte hier genau so gut individualistisch-psychologisch argumentiert werden, dass es wenig Unterschied macht, ob das Betrachten eines Films im Kino auf einer technischen Reproduktion basiert oder im Theater auf einer möglichst einstudierten Wiederholung. Denn letztlich bestimmen eine Unmenge an nicht überschaubaren Faktoren wie Tagesverfassung, Sitznachbar\_innen, usw. die eigene Wahrnehmung eines Ereignisses. Zugleich können technische Gebrechen und Improvisationen hier wie dort passieren, auch wenn dies im Theater wahrscheinlicher ist. Insofern gibt der Diskurs über das Publikum in der theaterwissenschaftlichen Theorie einen Hinweis auf Veränderungen im Verhältnis von Theater und Medien.

An Herrmanns innovative Zugänge kommen die Darlegungen der nationalsozialistischen Theaterwissenschaftler\_innen und deren Beiträge zum Fach nach 1945 nicht heran. Hans Knudsen, der

---

463 Vgl. Klier (1981c), S. 340. Eine genaue Untersuchung der Aufgaben, Projekte und Resultate dieses Instituts steht noch aus und wäre für die Debatte um Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft ein lohnenswertes Untersuchungsgebiet. Vgl. den Nachtrag von Dietrich (1981), S. 205.

464 Kindermann (1981), S. 119.

1944 zum Leiter des Berliner theaterwissenschaftlichen Instituts ernannt wird<sup>465</sup> und als einer der schlimmsten Profiteure von Herrmanns Ausgrenzung, Deportation und Ermordung im Nationalsozialismus gelten muss, fallen zum Publikum nur Banalitäten ein:

"[...]wir kommen nicht um ein Eingeständnis herum: sosehr wir die Aufnahmebereitschaft des Publikums beobachtend anerkennen und das Publikum damit als mitschöpferisch bezeichnen dürfen, sowenig können wir die Beobachtung ganz ausschalten, daß dem Publikum doch noch sehr viel an tieferer Einsicht in das Wesen der Theaterkunst fehlt. Es müßte für das Theater noch mehr 'herangebildet' werden."<sup>466</sup>

Auch das ist ein Beleg für die methodische und inhaltliche Stagnation der Theaterwissenschaft nach 1945 und vor dem Generationenwechsel in den 1960er Jahren, der das Fach in Folge maßgeblich reformierte und eine dringend nötige Neukonzeption anregte.

## 6.2. Zusammenfassung

Auf Grund der inkonsequenten Entnazifizierung und der weiterhin aktiven Akteur\_innen aus der philologischen und völkisch-nationalistischen Phase, kann die Zeit bis in die 1960er Jahre als eine Weiterverwaltung dieser beiden Phasen angesehen werden. Erst Ende der 1960er entwickeln sich auf Basis einer breiten Methodendiskussion<sup>467</sup> und eines Generationenwechsels zwei neue Phasen, die nahezu parallel ihre Wirkung entfalteten. Das ist zum einen eine soziologisch geprägte Zugangsweise, zum anderen eine an semiotische Debatten anschließende. Bis dahin lässt sich aber nur Stagnation feststellen bzw. ein ausgeprägtes Bedürfnis nach Anerkennung, das sich im Einfordern von interdisziplinären Kooperationen ausdrückt, ohne entsprechende methodische Vorschläge zu äußern. Ein Aspekt dieser Verwaltung des Erreichten äußert sich in den beständigen Hinweisen auf die Unterschiede zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft. Wohingegen potentiell mögliche oder bereits begonnene Auseinandersetzungen mit Medien brach liegen gelassen wurden, obwohl spätestens durch das Aufkommen von Fernsehen abzusehen sein musste, dass ein bürgerlich aber auch völkisch geprägter Theaterbegriff nicht mehr aufrecht zu halten war.

Das von Averbeck und Kutsch skizzierte Modell der Entwicklung der Zeitungs- und Publizistikwissenschaft, unterscheidet sich hier von den Entwicklungen in der Theaterwissenschaft. Denn für die Zeit von 1945 bis 1956 finden sie die Bezeichnung "Entideologisierung und Rekonstruktion des Problems"<sup>468</sup>. Zwar könnte auch für die Theaterwissenschaft eine Rückkehr zum alleinigen Untersu-

---

465 Klier (1981c), S. 333.

466 Knudsen (1981), S. 161.

467 Vgl. die Beiträge bei Klier ab 1970, die zum Teil mit dem Modell 5: Medienwissenschaft in Übereinstimmung zu bringen sind.

468 Meyen/Löblich (2004), S. 41.

chungsgebiet Theater oberflächlich gesehen erkannt werden, aber von einer Entideologisierung kann nicht gesprochen werden, höchstens von einer Vermeidung "belasteter" Begrifflichkeiten.<sup>469</sup>

Zur Beschreibung des Verhältnisses zwischen Medien und Theaterwissenschaft taugt das Modell der Interdisziplinarität, weil im Kern damit auch die Entwicklung ab 1970 angesprochen ist, wenn dann Medienwissenschaft zum integrativen Teil des Faches wird.

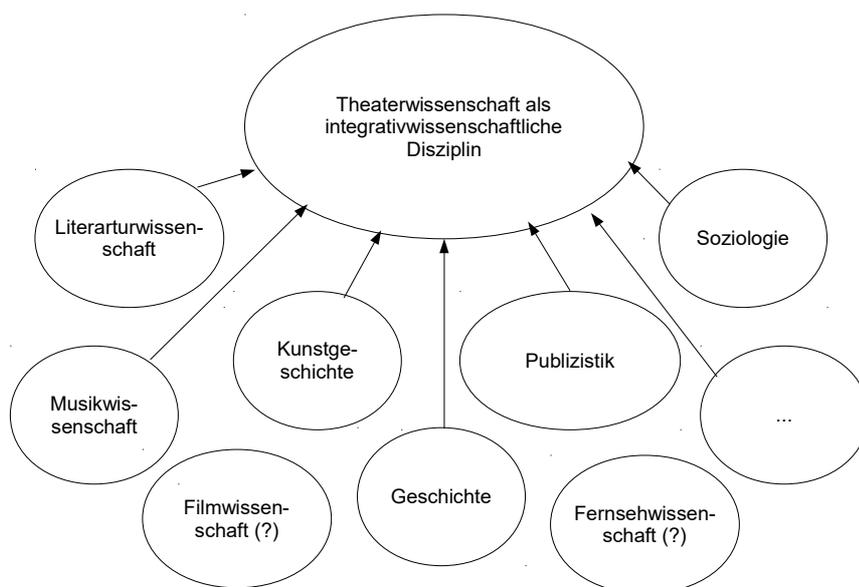


Abbildung 18: Modell Interdisziplinarität am Beispiel des Wiener Instituts, Dietrich (1981).

Als Begriff wird hier Theaterwissenschaft als integrativwissenschaftliche Disziplin gewählt, da dies den Beitrag von Margret Dietrich aufgreift, die Kindermanns Forderung nach Interdisziplinarität weiterdenkt in ein Modell, in dem sich das Fach freigiebig aus anderen Fächern bedient, da es dafür prädestiniert sei, eine Klammer zwischen den verschiedenen Zugängen herzustellen<sup>470</sup>. Film- und Fernsehwissenschaft sind hier noch in einer unklaren Situation, da sie bis in die 1960er Jahre nicht als solche wahrgenommen werden, was sich – wie das Beispiel Köln zeigt – Ende der 1960er Jahre ändert. Ob solche mediale Formen in den Blickwinkel des Faches geraten, ergibt sich auch aus den angewandten engen oder weiten Theaterbegriffen. Dieser Wandel hängt von vielen Faktoren ab, die es noch genauer zu klassifizieren und zu untersuchen gilt. Die Entwicklung der Wiener Theaterwissenschaft mag dafür beispielhaft gelten. Nachdem 1944 das Fach um den Gegenstandsbereich Film als ein wissenschaftsstrategischer Zug erweitert wurde, entsprach dies – wie Modell 4 zeigt –

<sup>469</sup> Es wäre interessant zu sehen, ob eine solche Analyse nicht auch für die Publizistik festzustellen wäre, da Averbek und Kutsch sehr wohl darauf hinweisen, dass "[d]er Neubeginn [...] teilweise mit 'alten Bekannten'" erfolgte, ebd., S. 41.

<sup>470</sup> Vgl. Dietrich (1981).

einem Verständnis von Theater als Erziehungs- und Propagandaapparat im Nationalsozialismus. Es erschien nur folgerichtig, alle weiteren Subformen von Theater, als die – bedingt durch einen breiten Theaterbegriff – u.a. der Film angesehen wurde, in den Wirkungsbereich des Faches aufzunehmen.<sup>471</sup> Die Beschäftigung mit Film blieb danach in marginalisierter Form nach 1945 weiter bestehen, hauptsächlich weil der damit beauftragte Lektor Vagn Børge trotz seines nationalsozialistischen Engagements unbeschadet die Entnazifizierungsbestrebungen überstand. Da damit aber in absehbarer Zeit keine zusätzlichen Mittel zu lukrieren waren, wurde dieser Fachbereich nicht ausgebaut, aber auch nicht aufgegeben, schließlich war absehbar, dass die Beschäftigung mit Film in Zukunft zunehmen würde, allein schon auf Basis eines Vergleichs von Zuschauer\_innenzahlen mit dem Theater. Bevorzugt wurde nach 1945 ein engerer Theaterbegriff, als eine Rückbesinnung auf den primären Gegenstandsbereich des Faches. Margret Dietrich, die 1966 Nachfolgerin von Kindermanns als Institutsleiterin wurde und die ihn bereits 1943 bei der Gründung des Wiener "Zentralinstituts" unterstützte<sup>472</sup>, prolongierte schließlich in den 1970er Jahren verstärkt eine interdisziplinäre Ausrichtung des Faches. Dietrich übernahm dabei Max Herrmanns Formulierung vom "sozialen Spiel", kombinierte diese mit einem breiten Theaterbegriff um der Theaterwissenschaft eine maßgeblich leitende Rolle einer "integrativwissenschaftlich koordinierten Grundlagenforschung" zuzuschreiben.<sup>473</sup> Dabei hielt sie aber an einer starken Hierarchie der Künste fest, in der sich alle Aufführungsformen an einem traditionellen Verständnis von Theater messen mussten. Trotzdem wird sie bisweilen als Modernisiererin des Faches in Wien fehlinterpretiert.<sup>474</sup> Dass inzwischen in Wien ein Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft besteht, wirkt zwar wie die konsequente Fortsetzung dieses Zugangs und der interdisziplinären Absichten, entspricht aber wohl mehr einer methodischen und inhaltlichen Krise des Faches in den 1980er und 1990er Jahren. Diese Krise war auch die Folge des von Dietrich eingeforderten hierarchischen System, in dem Theaterwissenschaft im Zentrum stand und sowohl Film- als auch Medienwissenschaft sich unterordnen sollten. Somit kann die Integration des Medienbegriffs in die Theaterwissenschaft auch als eine Erneuerungsbestrebung verstanden werden, die inzwischen selbst einer kritischen Überprüfung auszusetzen ist.

---

471 Vgl. Cargnelli (2009). Zur Ideologie der von Kindermann propagierten "lebendigen Theaterwissenschaft" vgl.: Peter (2009).

472 Womit auch eine ideologische Weiterführung des Programms von Kindermann gewährleistet war.

473 Dietrich (1981), S. 197.

474 Vgl. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (2012).

## 7. Medienwissenschaft

Ab den 1970er Jahren unterliegt die Theaterwissenschaft einem starken Wandel, der einerseits mit einem Generationswechsel im Fach selbst zu tun hat und andererseits auf gesellschaftliche Veränderungen reagiert, die nicht nur das Untersuchungsgebiet Theater betreffen, sondern auch die Institution Universität. Eine Konsequenz daraus ist eine rege Debatte über methodische Grundlagen und die Erprobung neuer wissenschaftlicher Zugänge. Die in Modell 4 behauptete Interdisziplinarität wird im Modell 5 umgesetzt, indem Theorien aus anderen Fächern angewandt werden, wobei der neu aufkommenden Medienwissenschaft eine spezielle Bevorzugung gilt.<sup>475</sup> Indem Theater als Medium begriffen bzw. die Aufmerksamkeit auf die kommunikative Struktur gelegt wird, werden die bisher nur angedachten oder schwach umgesetzten Verbindungen mit den audiovisuellen Medien Film, Fernsehen und Radio verstärkt in den inhaltlichen Debatten der Theaterwissenschaft integriert.

Mit Helmar Kliers Sammelband kann dies gut belegt werden, da er acht programmatische Beiträge zwischen 1970 und 1974 versammelt, was relativ gesehen eine deutliche Mehrheit darstellt, im Vergleich zu den restlichen elf Beiträgen die vor 1970 erschienen sind. Klier merkt zudem in der Einleitung an, dass sich das Fach 1979 "nach außen hin so vielfältig dar[stellt] wie nie zuvor", konstatiert zugleich aber, dass die "Ausweitung des Fachs stagniert, wenn sie nicht sogar im Rückzug begriffen ist."<sup>476</sup> Wobei der medienwissenschaftliche Drift einer von mehreren Zugängen ist, vom Theaterwissenschaftler Arno Paul<sup>477</sup> am deutlichsten im Titel herausgestellt, wenn er über medien-spezifische Erörterungen als "Entwöhnung vom Literaturtheater" reflektiert.<sup>478</sup> Klier selbst verortet Margret Dietrichs Beitrag als jenen, der die "Fachgrenzen ausweitet, indem sie sich als zuständig auch für bestimmte Bereiche audiovisueller Medien erklärt."<sup>479</sup> Norbert Schöll<sup>480</sup> und Jürgen W. Kleindieck<sup>481</sup> gehen u.a. auf die Medienspezifik des Theaters ein<sup>482</sup> und der Theaterwissenschaftler Dietrich Steinbeck<sup>483</sup> thematisiert die Möglichkeit der Dokumentation von Theater mittels Medien.<sup>484</sup> Verschiedene, in den anderen Modellen bereits aufgeworfenen Fragen im Verhältnis zwischen Theaterwissenschaft und Medien, werden in diesen Beiträgen abgehandelt. Offensichtlich befindet

---

475 Vgl. Paech (2011), der über verschiedene Narrative berichtet, wie die Medienwissenschaft an den deutschsprachigen Universitäten aufkam. In seiner Erzählung verweist er mehrfach auf die Theaterwissenschaft, so hat Paech selbst an der FU Berlin Theaterwissenschaft studiert und dort promoviert, ebd., S. 31.

476 Klier (1981b), S. 5.

477 Arno Paul (geb. 1939, <http://d-nb.info/gnd/107289288> [12.06.2017]).

478 Vgl. Paul (1981b).

479 Vgl. Dietrich (1981).

480 Norbert Schöll (geb. 1943, <http://d-nb.info/gnd/108137813> [12.06.2017]).

481 Jürgen W. Kleindieck (geb. 1944, <http://d-nb.info/gnd/1048143341> [12.06.2017]).

482 Vgl. Schöll/Kleindieck (1981).

483 Dietrich Steinbeck (geb. 1937, <http://d-nb.info/gnd/121538087> [12.06.2017]).

484 Vgl. Steinbeck (1981).

sich das Fach zu jener Zeit in einer Phase der Transformation. Auch in Kliers Chronologie zeigt sich die Integration von Medienwissenschaft: 1971 erscheint in Köln das Periodikum *Diskurs. Zeitschrift für Theater, Film und Fernsehen*<sup>485</sup> und – ohne dass es in Kliers Chronologie explizit erwähnt wird – hat das Kölner Institut 1979 die Bezeichnung "Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft" übernommen, sowie die Abteilung in Erlangen die Umbenennung in eine "Theater- und Medienwissenschaftliche Abteilung"<sup>486</sup> beantragt.

Diese Entwicklungen belegen auch, wie damit sowohl die philologische als auch die völkisch-nationalistische Phase überwunden wurde und stattdessen der Beginn einer soziologischen (die ja schon früher von Herrmann eingefordert wurde) als auch einer semiotischen Phase festgestellt werden kann. Besonders die Semiotik entwickelt sich in den späteren Jahren zu einem wichtigen Diskursfeld für die Theaterwissenschaft, da damit die Hoffnung verbunden wurde, den "Code" des "semiotischen Systems" Theaters aufzufinden.<sup>487</sup> Schöll und Kleindiek wiederum sahen in einer "naiven Eingemeindung der Erkenntnisse der Semiotik und der Informationsästhetik Bensescher Prägung"<sup>488</sup> die Gefahr des Neopositivismus, wodurch "die Rekonstruktionsmethode, als Aufführungsanalyse semiologisch verbrämt, fröhliche Urständ zu feiern" droht<sup>489</sup>. Beide fordern eine "Neuorientierung der Theaterwissenschaft", wozu sie ein "interdisziplinäres Modell" einfordern, das u.a. voraussetzt, dass "das krampfhaft Bemühen um Abgrenzung von der Literaturwissenschaft aufzugeben" sei.<sup>490</sup> Arno Paul wiederum plädiert für die Entwicklung eines "theatralischen Interaktionsmodell[s]" auf Basis des Begriffs "der 'symbolischen Interaktion'"<sup>491</sup>. In einem anderen Beitrag weist er darauf hin, dass die Neuorientierung des Faches Ende der 1960er Jahre dringend nötig war und vertritt die Hoffnung, dass die Theaterwissenschaft eine gesellschaftlich relevante Ausrichtung erlangt, und

"[a]us einem selbstgefälligen, belanglosen Bildungsfach [...] zusehens eine kritische, gesellschaftsbezogene Disziplin [wird], deren Bemühungen um Verwirklichung eines 'T[heaters] im wissenschaftlichen Zeitalter' (Brecht) sowohl von der Praxis als auch von den Bezugswissenschaften immer mehr anerkannt und unterstützt werden."<sup>492</sup>

Ironischerweise setzt sich der Medienwissenschaftler Werner Faulstich<sup>493</sup> in der Einleitung zu den *Kritischen Stichwörtern in der Medienwissenschaft*, aus der auch Pauls letztes Zitat ist, mit der

---

485 Klier (1981c), S. 339.

486 Ebd., S. 342.

487 Vgl. Fischer-Lichte (1983).

488 Schöll/Kleindiek (1981), S. 176f.

489 Ebd.

490 Ebd., S. 177f.

491 Paul (1981a), S. 223. Interessant bei Paul ist, dass er auch den Modellbegriff verwendet, wobei er diese Vorgehensweise als "Gedankenexperiment" bezeichnet, "das dazu dienen soll, die Forschung in geordnete und problembewußte Bahnen zu lenken", ebd., S. 222.

492 Paul (1979), S. 352.

493 Werner Faulstich (geb. 1946, <http://d-nb.info/gnd/108401677> [12.06.2017]).

Schwierigkeit auseinander, dass in der Literaturwissenschaft die Integration von Medien in dem Fachbereich blockiert wird und sich "die *Verwirklichung* der heute unbezweifelbaren Erkenntnis des Paradigmenwechsels von Literatur- zur Medienwissenschaft, jedenfalls im großen Maßstab, immer noch auf sich warten läßt"<sup>494</sup>. Ganz allgemein lässt sich bei den medienwissenschaftlichen Debatten jener Zeit feststellen, dass sie sowohl aktiv gesellschaftliche Bezüge in den Fächern herzustellen versuchten als auch bisherige Methoden und Kategorisierungen des Gegenstandsbereichs in Frage stellten. Implizit war damit auch eine aktivere Rolle von Fachvertreter\_innen vorgesehen, wenn es um den gesellschaftlichen Diskurs über das Untersuchungsfelds ging.

Dass aktuell viele Institute die Bezeichnung "Theater-, Film- und Medienwissenschaft" übernommen haben<sup>495</sup>, wirkt wie die logische Fortsetzung dieses Zugangs und der damit verfolgten Absichten. Wobei – was auch die Entwicklung von Modell 1 bis zu Modell 5 zeigt – es aufzupassen gilt, nicht eine banale lineare Entwicklungsgeschichte zu behaupten. Denn die aktuelle Situation unterscheidet sich schon darin, dass in den 1970er Jahren eine emanzipative (Erneuerungs-)Bestrebung auch dazu diente, aus einer Situation der konservativen Verkrustung und des nationalsozialistischen Erbes an den theaterwissenschaftlichen Instituten auszubrechen. Dies gilt auch ähnlich für die Literaturwissenschaft (und wohl auch für viele andere Fächer z.B. auch der Publizistik), wobei sich der Medienbegriff als ein frischer und innovativer Zugang dafür eignete, das jeweilige Fach zu hinterfragen und einen neuen Zugang zu den Untersuchungsgebieten zu entwickeln. Somit verlaufen mehrere (Entwicklungs-)Linien parallel, die sich manchmal zusammenfügen und an den Stellen, wo dies nicht der Fall ist, entweder Lücken belassen oder subalterne, außerakademische Strukturen provozieren, wie für lange Zeit die Filmwissenschaft am theaterwissenschaftlichen Institut in Wien.<sup>496</sup> Denn obwohl auch dort 1978 eine erste Lehrveranstaltung zur Medienwissenschaft angeboten wurde<sup>497</sup>, gelang eine Neukonzeption des Wiener Instituts nur ansatzweise. Ein bestimmender Faktor dafür ist Margret Dietrich, die als Nachfolgerin Heinz Kindermanns als Institutsleiterin wenig dafür tat, die bspw. von Paul geforderte Neuausrichtung der Theaterwissenschaft umzusetzen. Stattdessen ist ihre Öffnung der Theaterwissenschaft hin zu "Spielformen der Medien" durchaus geschickt gesetzt, um sich zum einen als Leitdisziplin für die vermehrte Forschung im Bereich der

---

494 Faulstich (1979b), S. 22, H. i. O.

495 Oder ähnliche Wortkombinationen in Köln, Erlangen, Frankfurt/Main, Hildesheim, Mainz, Wien, vgl. Abbildung 21.

496 Vgl. Cargnelli (2009), S. 226.

497 Durchgeführt von dem zunächst auf der Publizistik lehrenden Helmut Zilk (1927-2008, <http://dnb.info/gnd/119188449> [12.06.2017]), der davor Fernsehdirektor beim öffentlichen Österreichischen Rundfunk (ORF) war und später Bürgermeister von Wien wurde. Seine erste Lehrveranstaltung am theaterwissenschaftlichen Institut in Wien hatte im Titel den Begriff "Mediumwissenschaft", erst im Folgesemester wurde der Begriff "Medienwissenschaft" verwendet. Unklar bleibt, ob dies ein Versehen oder Absicht war.

Medien zu positionieren.<sup>498</sup> Zum anderen hält sie klar fest, dass "[n]ur der Bereich der Spielformen (einschließlich Comics) und der 'komponierten' Präsentation in den Medien [...] der Theaterwissenschaft zu[fällt] und [...] einen medienwissenschaftlichen Zweig der Theaterwissenschaft [bildet]."<sup>499</sup> Was zugleich als Absage an eine Eigenständigkeit von Film- und Medienwissenschaft gelesen werden muss. Ein bereits erreichter Einfluss wird nicht aufgegeben, ihr Zugang ist noch deutlich an die Vorstellung von Interdisziplinarität aus dem Modell 4 gebunden. Nicht methodische Veränderungen standen im Zentrum des Interesses, sondern die Bindung von finanziellen Mitteln.

So mag zwar die 1999 erfolgte Umbenennung des Wiener *Instituts für Theaterwissenschaft* in ein *Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft* als eine Abgrenzungsbewegung der folgenden Generation an die nationalsozialistische Gründungsgeneration gelten<sup>500</sup>, passt sich aber – ironischerweise – auch hervorragend in die hintergründige Argumentationsstrategie einer "Gesamtwissenschaft" von theatralen und medialen Ausdrucksformen unter dem Sammelbegriff "Spielformen" ein. Auch weil dieser als "integrativer Theater-, Film- und Medienwissenschaft" betrachtete Ansatz nicht unbedingt Widersprüche und Wissensordnungen in Frage stellt bzw. neu verhandelt, sondern stark dazu neigt, einen Verteilungskampf um Einfluss, Lehrdeputate und der Bevorzugung von populären Wissensgebieten durch eine verschärfte Konkurrenzsituation zu provozieren.

## **Exkurs: Mediengebrauch im zeitgenössischen Theater**

Vielfach wird darauf hingewiesen, dass sich die frühe Theaterwissenschaft mit dem damals zeitgenössischen Theater wenig auseinandersetzte.<sup>501</sup> Stattdessen wird in der Etablierungsphase größte Aufmerksamkeit auf theaterhistorische Debatten gelegt.<sup>502</sup> Dies mag eine Konsequenz des Legitimationsdrucks gewesen sein, der mit der gleichzeitigen Abgrenzung von der Literaturwissenschaft eine Hinwendung zu historistischen und geistesgeschichtlichen Methoden der Geschichtswissenschaft nahelegte.<sup>503</sup> Diese Annäherung an die historischen Wissenschaften erlaubte zudem exemplarisch

---

498 Vgl. Dietrich (1981), wo sie 1971 die Notwendigkeit eines Grundlagenforschungsinstituts für Medienforschung skizziert, wobei die Theaterwissenschaft eine leitende Rolle einnehmen sollte, da – wie sie 1978 im Nachtrag zu ihrem Beitrag bei Klier angibt – "im Fach Theaterwissenschaft die Probleme sehr klar erkannt worden waren", ebd., S. 206. Dieser "Hebammendienst" sei aber nun nicht mehr notwendig, da sich die medienwissenschaftliche Grundlagenforschung in den vergangenen sieben Jahren eigenständig weiterentwickelt habe, ebd.

499 Ebd., S. 204.

500 Hier sei nochmals darauf hingewiesen, dass auch Dietrich bei der Gründung des Wiener "Zentralinstituts" im Nationalsozialismus beteiligt war und – so wie Kindermann – ein NSDAP-Mitglied war, vgl. Haider-Pregler (2005); Peter (2008); Peter (2009).

501 Vgl. Corssen (1998).

502 Vgl. exemplarisch die bereits erwähnte Debatte zwischen Max Herrmann und Albert Köster um die Beschaffenheit der Bühne der Nürnberger Meistersinger, Kirschstein (2009a), S. 54ff.

503 Köster 1998, S. 15f. sieht eine Hinwendung zum Historismus als Paradigmenwechsel der Geisteswissenschaft im 19. Jahrhundert. Dabei wurde der Historismus auch als Methode angesehen, gegen die Naturwissenschaften bestehen zu können. Besonderen Wert wurde bei dieser Entwicklung auf Quellen gelegt, die Objektivität evozieren soll-

vorzuführen, wie sich eine literaturwissenschaftlich geprägte Dramenforschung von einer Untersuchung von Aufführungen in der Theaterwissenschaft unterschied. Nicht von ungefähr hatten archäologische Methoden Vorbildfunktion für Max Herrmanns Ansatz der Rekonstruktion vergangener Theaterereignisse.<sup>504</sup> Auch ist eine der ersten bedeutenden Fachdebatten – wie bereits erwähnt – jene um die Rekonstruktion der Bühne des Hans Sachs in Nürnberg, zwischen Albert Köster in Leipzig und Max Herrmann in Berlin. Zwar unterscheiden sich bei beiden die Schlussfolgerungen, aber Einigkeit besteht darin, dass der Schlüssel zur Rekonstruktion der Aufführungspraxis in einer möglichst detailgetreuen Nachbildung der Gebäudeform und -struktur besteht. Dieser Zugang folgt mehr oder weniger der Überlegung, der Inhalt folge der Form.<sup>505</sup> Abgesehen davon, dass mit der unterstellten Wirkmächtigkeit eines Raumkonzepts hier bereits eine Frühform von (unbewusster) Medientheorie identifiziert werden kann, verweist diese wichtige Auseinandersetzung auf die maßgebliche Bedeutung des theaterhistorischen Zugangs in der frühen Theaterwissenschaft. Hingegen erregten Debatten zum zeitgenössischen Theater keine solch umfangreichen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen. Für eine Analyse von Mediendiskursen in der frühen Theaterwissenschaft ist dies bedauerlich, da es in den 1920er Jahren und schon davor bedeutende Experimente gab, um Medientechniken in die Theaterpraxis zu integrieren. Erwin Piscator mit seinen als multimedial zu bezeichnenden Bühnenkonstruktionen<sup>506</sup> oder auch Bertolt Brecht mit seinen Radioversuchen wie *Der Flug der Lindberghs* (gemeinsam mit Paul Hindemith und Elisabeth Hauptmann)<sup>507</sup> seien hier als bekannte Beispiele genannt. Wobei eine Nichtbeschäftigung mit diesen Theater- und Medienexperimenten zunächst wenig überrascht, da diese als dezidiert linkspolitisch und avantgardistisch auftretende Produktionen sich schwer in Übereinstimmung bringen ließen mit dem bürgerlich-konservativen Theaterverständnis der frühen Theaterwissenschaft. Aber selbst hier wurde – wenn auch in bescheidenerem Maße – mit Medientechniken experimentiert, z. B. bei Produktionen von Max

---

ten und dazu beitragen, eine "Kontinuität der Geschichte" behaupten zu können. Zugleich wuchs aber auch die Kritik am Historismus und mit Diltheys Geistesgeschichte wurde um 1900 eine Methodik populär, die mit der Propagierung von Geisteswissenschaften eine Opposition zu den Naturwissenschaften etablierte. Entscheidend für die Geistesgeschichte war "das Bemühen, sich in die historischen Vorgänge einfühlen zu können und diese als einmaliges Ereignis zu verstehen". Dies griff Herrmann auf und kombinierte es mit der "peinlich genaue[n] historische[n] Quellenforschung", so dass "bei Herrmann und der 'Berliner Schule' der Theaterwissenschaft" von einer Symbiose aus Historismus und Geistesgeschichte gesprochen werden kann. Zwar lässt sich eine solche Entwicklung auch in der Germanistik feststellen, mehr aber als minoritäre Strömung, da die Auslegung von Werk und Leben herausragender Schriftsteller\_innen – besonders in der Dramenforschung – überwog.

504 Vgl. Corssen (1998), S. 38ff. Neben Herrmann sahen weitere Akteur\_innen der frühen Theaterwissenschaft die Notwendigkeit, von der Archäologie zu lernen. Albert Köster sah darin eine Möglichkeit gegeben, Vitruv besser studieren zu können, mit dem Ziel, "die wahre oder falsche Vorstellung, die man im 16. und 17. Jahrhundert von der antiken Bühne hatte", zu untersuchen, Köster (1981), S. 63. Herrmann selbst betont aber, dass die Theaterwissenschaft sich nicht zu sehr an die Archäologie anlehnen sollte, da ansonsten "der ganze theaterwissenschaftliche Betrieb beinahe zu sehr einen archäologischen Charakter erhält und die nicht ihm unterzuordnenden Theaterelemente, so besonders die Schauspielkunst, über Gebühr vernachlässigt werden", Corssen (1998), S. 237.

505 Vgl. Köster (1981).

506 Vgl. Brauneck (1995), S. 328ff.; Schwaiger (2004).

507 Vgl. Hecht (1998),

Reinhardt<sup>508</sup>. Hätte eine Auseinandersetzung mit diesen Formen zeitgenössischen Theaters in der frühen Theaterwissenschaft stattgefunden, wäre ein tief gehender Mediendiskurs unausweichlich gewesen.

Dass dies nicht geschah, steht im Widerspruch dazu, wie Max Herrmann in seinem bei Klier abgedruckten Vortrag von 1920 die "Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts" bestimmte<sup>509</sup>. Dort argumentiert Herrmann, dass die Verbindung zur Praxis ein entscheidender Vorteil der Theaterwissenschaft sei, da das Fach "an der lebendigsten Grenze zwischen Theorie und Praxis" stehe<sup>510</sup> und zugleich eine "geschichtliche und praktische Disziplin" sei, in der "Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft [...] auf das Engste verknüpft" werden sollte<sup>511</sup>. In einer Zusammenfassung dieses Vortrags in der Theaterzeitschrift *Die Szene* wird dies nochmals zugespitzt, wenn es dort heißt, die Theaterwissenschaft behandelte "in gleicher Weise *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft* des Bühnenwesens", wobei das "Geschichtliche und das Praktische" untrennbar zur "Bühnenwissenschaft" gehört<sup>512</sup>. Herrmann skizziert hier ein Fach, das sich mit dem Gegenstand zwar nicht identifiziert aber zumindest verbündet, indem Theorie und Praxis ineinander übergehen sollten. Seine Ausführungen könnten verstanden werden als eine Vermittlungsrolle, die Theaterwissenschaft an der Grenze zwischen akademischer und praktischer Auseinandersetzung übernimmt. Er macht zudem explizit, dass es sich dabei nicht alleine um eine historische Beschäftigung handelt, sondern die Kenntnis "über das gegenwärtige Theater" sei notwendig, woraus Herrmann eine konkrete Agenda für das Fach ableitet: "Theaterwissenschaft ist lebendige Belehrung aus der Vergangenheit verknüpft mit der Lehre vom heutigen Theater"<sup>513</sup>. Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass zumindest in den Publikationen Herrmanns dieser Auftrag nur bedingt eingelöst wird, da er sich zum Großteil an theaterhistorischen Themen abarbeitet und so gut wie nie auf zeitgenössisches Theater Bezug nimmt.<sup>514</sup> Zudem wäre zu überprüfen, welches Verständnis von gegenwärtigem Theater diesen Ausführungen zu Grunde lag. Anzunehmen ist, dass der bürgerliche Rahmen nicht verlassen werden sollte und die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart in klassischen, möglichst authentischen Inszenierungen gesucht wurde.<sup>515</sup> Es ist aber auch auf dieser Grundlage nicht gänzlich auszuschließen – aber bedingt durch fehlende Beispiele in seinen Schriften eher unwahrscheinlich –,

---

508 Vgl. Marx (2006).

509 Herrmann (1981), S. 15.

510 Ebd., S. 16.

511 Ebd., S. 17.

512 Ebd., S. 23. Bemerkenswert ist die Verwendung der Bezeichnung Bühnenwissenschaft, die im Stenogramm zum Vortrag nicht vorkommt

513 Ebd., S. 18.

514 Vgl. Corssen (1998), S. 93-175, wo Corssen die theaterwissenschaftliche Matrix von Herrmann ausbreitet. Dabei wird auch klar, dass Herrmann nahezu nur theaterhistorisch arbeitete.

515 Vgl. Kirschstein (2007).

dass dieser Ansatz auch Theaterformen inkludierte, die sich experimentell mit Ästhetik und Form von Theater kritisch (zumindest nicht affirmativ) auseinandersetzten und sich somit zumindest indirekt gegen ein bürgerliches Theaterprimat wandten. Denn gerade an diesen Orten wäre zu überprüfen, wie sich Theorie und Praxis zueinander verhalten. Dieser Ansatz sollte aber erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Bedeutung gewinnen. In den 1920er Jahren lassen sich wenig Belege dafür finden, außer jene der bereits erwähnten Abgrenzung hinsichtlich eines im Fach angewandten Theaterbegriffs, der der bürgerlich-konservativen Ideologie verpflichtet war. Trotzdem bleibt es schwer vorstellbar, dass experimentelle Theaterformen gänzlich ignoriert wurden, selbst wenn es sich um eine indirekt geäußerte ablehnende Haltung handelte. Denn die Experimente jener Zeit stießen zumindest in der Presse auf ein großes Echo und befeuerten eine feuilletonistische Auseinandersetzung über die Frage, was Theater sei.<sup>516</sup>

Wie ist nun in diesem Kontext die von Herrmann in seinem Vortrag aufgestellte Forderung zu verstehen, dass die Theaterwissenschaft diejenigen ausbilden solle, die "den ganzen Betrieb eines Theaters künftig in Händen haben" werden, was sowohl "den Theaterbeamten, den Theaterleiter" als auch die Verantwortlichen für Dramaturgie und Regie umfasste?<sup>517</sup> Denn damit versucht sich das Fach als Ausbildungsstätte für genau jene Entscheidungsinstanzen anzubieten, die sowohl die Stückauswahl als auch die zugrundeliegende Ästhetik auf einer Bühne (mit)bestimmen. Dies benötigt nämlich nicht nur Kenntnis über Theatergeschichte, sondern auch eine aktive Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Theater. Im Sinne eines neutralen Wissenschaftsbildes, würde dies die vorurteilsfreie Betrachtung auch aktueller, experimenteller Aufführungen nahelegen. Besonders wenn Herrmann in weiterer Folge darauf hinweist, "es gab und gibt auch heute Theater ohne Drama" und zur Unterlegung dieser für das Fach nötigen Ausweitung des akademischen Theaterbegriffs seine berühmt gewordene Definition eines "Ur-Sinn des Theaters" aufstellt: "Er besteht darin, daß das Theater ein soziales Spiel war, – ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, – Teilnehmer und Zuschauer"<sup>518</sup>. Aus heutiger Sicht beschreibt er damit ein Modell, dass in große Übereinstimmung zu bringen ist mit den Theaterreformbewegungen um 1900<sup>519</sup> und es wirkt – entgegen dem bürgerlichen Impetus, den sich die Theaterwissenschaft in dieser Gründungsphase sonst oftmals gibt – wie eine Vorform einer soziologisch zu deutenden Theaterdefinition, wie es in den Projekten von Brecht – speziell den Lehrstücken – eine Verdichtung finden sollte. Bemerkenswert ist Herrmanns Verzicht auf jegliche Deutung dieses sozialen Spiels, so schreibt er ihm bei-

---

516 Vgl. Kerr (1998); Ihering (2010).

517 Herrmann (1981), S. 18.

518 Ebd., S. 19.

519 Vgl. Corssen (1998), S. 96f., der darauf hinweist, dass diese Einflüsse zwar vorhanden sind, es aber wenige "[d]irekte Belege für eine unmittelbare Auseinandersetzung mit den Theaterreformern" in der frühen Theaterwissenschaft gibt, ebd., S. 97.

spielsweise keine Gemeinschaftskonstruktion zu, wie es später von den national-völkischen Protagonist\_innen der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus maßgeblich behauptet wurde. Es mag also sein, dass Herrmann in seiner Konzeption des Faches Rücksicht darauf nehmen musste, als neu zu etablierendes Fach nicht der vorherrschenden bürgerlichen Kunst- und Kulturvorstellung zu offensiv zu widersprechen, aber einige Andeutungen und Textpassagen legen die Vermutung nahe, dass sich Herrmann der Bedeutung zeitgenössischer experimenteller Theaterformen durchaus bewusst war.<sup>520</sup> Womit Mischformen zwischen Theater und Medien zumindest hypothetisch einen Mediendiskurs in der frühen Theaterwissenschaft initiierten, denn die Experimente in den 1920er Jahren mit zeitgenössischen Medien wie Filmprojektionen oder der Integration von Hörspielementen bedeuteten nicht nur eine rein auf technischer Ebene zu verhandelnde Debatte sondern forderten ein Nachdenken über einen engen Theaterbegriff, der sich auf Dramenanalyse oder Theatergeschichte beschränkte, heraus.

Aus welchen Gründen auch immer, sollte es aber bei solchen Andeutungen bleiben. Zumindest lässt sich in den offiziellen Studienplänen und Lehrveranstaltungsangeboten keine aktive, nach außen getragene Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Theater wiederfinden. Hier gilt es auf das von Herrmann vorgestellte Ausbildungsprofil für Student\_innen des Faches zu verweisen, deren angedachte Vermittlungsrolle in der Bühnenorganisation nicht anders zu verstehen ist, als ein Auftrag zur Verbreitung einer bestimmten Agenda von Theater<sup>521</sup>, die sich an einer bürgerlich-konservativen Ästhetik orientierte und diese Privilegierung mittels der Rekonstruktion vergangener Theatergeschichte zu begründen versuchte.<sup>522</sup> Selbst wenn diese Parteinahme nicht so intendiert war, bedeutete die fehlende Auseinandersetzung mit aktuellen Theaterformen (die ja die Authentizität und das Primat des Dramas über die Aufführung in Frage stellten) eine eindeutige Positionierung des Faches – zumindest nach außen hin – für eine der Werktreue verpflichtete Ästhetik, wenngleich es – wie Herrmanns Argumente zeigen – durchaus das Potential zu einem offenen Theaterbegriff aufzeigte. Letzteres könnte darauf hindeuten, dass nach innen gerichtet sehr wohl über experimentelles Theater nachgedacht wurde<sup>523</sup>, speziell weil manche der Experimente die Frage nach dem Verhältnis von Medien und Theater in Frage stellten (indem es die deutliche Unterscheidung brüchig machte) bzw. ganz allgemein in Diskussion stellten: Was ist Theater?<sup>524</sup> Damit wurde der bürgerliche Theaterbegriff herausgefordert und andere Zugänge in die Debatte eingebracht. Schwer vorstellbar, dass dies

---

520 Vgl. ebd., S. 160-164.

521 Vgl. Exkurs: Wandel des Berufsbildes

522 Vgl. Corssen (1998), S. 122ff.

523 Dies muss Spekulation bleiben, da nicht zu klären ist, wie die Lehrveranstaltungspraxis dann tatsächlich aussah und ob nicht sehr wohl über zeitgenössisches Theater diskutiert wurde.

524 Zugleich wurde damit eine Hervorhebung der Aufführung über das Drama als Theaterpraxis anschaulich gemacht, wie es ja die frühe Theaterwissenschaft als Abgrenzung zur Literaturwissenschaft betrieb.

zumindest in kleiner Runde z.B. bei Diskussionen in einer Lehrveranstaltung oder nach einem gemeinsamen Besuch einer Inszenierung, nicht Thema war. Selbst wenn eine solche Debatte dazu diente, einen bürgerlichen Theaterbegriff zu festigen, indem Stellung gegen andere Theaterformen bezogen wurde. Max Herrmann changiert in seinen Texten zwischen diesen Positionen, nimmt manchmal eindeutig Stellung für Werktreue und weicht dies an anderer Stelle wieder auf. Indem solchen Bewegungen nachgespürt wird, lassen sich Hinweise darauf finden, inwiefern sich bereits in der frühen Theaterwissenschaft ein immanenter Mediendiskurs in die Fachgeschichte eingeschrieben hat<sup>525</sup>.

Als ein Indikator für einen ausbleibenden Mediendiskurs kann durchaus gelten, wenn die Auseinandersetzung mit ästhetischen Herausforderungen durch zeitgenössische, moderne Theaterinszenierungen nicht als wesentlicher Bestandteil der Theaterwissenschaft anerkannt wird. In den Texten bei Klier finden sich bis in die 1960er Jahre dazu keine brauchbaren Hinweise. Eher ist das Gegenteil der Fall, wenn Hans Knudsen 1966 darüber sinniert, "ob das Drama von heute für das Theaterkunstwerk uneingeschränkt zu bejahen ist"<sup>526</sup>, oder er "feststellt, daß die Regie heute oft dem dramatischen Werk Gewalt antut."<sup>527</sup>

Es sprechen viele Indizien dafür, dass zeitgenössisches Theater und der Gebrauch von Medien in der frühen Theaterwissenschaft innerhalb des Faches wahrgenommen wurden. In der Konstituierungsphase war dies wohl aber nur ein sekundär wahrgenommenes Phänomen, da es zunächst darum ging, sich über einen gemeinsamen Theaterbegriff zu verständigen. Indirekt wird dies aber Einfluss genommen haben und die prinzipielle Offenheit von Herrmann gegenüber der Theaterpraxis belegt zumindest das Potential einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit solchen Theater- und Medienmischformen. Nichtsdestotrotz bleibt die hegemoniale Deutung, die Episteme des Faches, primär einer theatergeschichtlichen Kontextualisierung und einem konservativen Verständnis von Theater verpflichtet. Diese Einengung des Untersuchungsgebietes prägte das Fach nachhaltig bis in die 1970er Jahre (und mancherorts darüber hinaus). Der medienwissenschaftliche Turn gab zumindest Anlass, sich mit neuen ästhetischen Formen auseinanderzusetzen und in diesem Zuge auch die inhaltliche Ausrichtung verstärkt auf Gegenwartstheater zu lenken.

---

525 Vgl. bspw. Herrmann (1998) und seine Reflexion über den Unterschied zwischen einem Sitzplatz in einer hinteren Reihe eines großen Theaters und des Blicks im Kino auf die Leinwand.

526 Knudsen (1981), S. 158.

527 Ebd., S. 159.

## 7.1. Ausweitung auf Film und Medien 1970-1979

Helmar Klier schließt seine Chronologie mit einem Überblick zur "Situation der Theaterwissenschaft 1979", aus der bereits die Integration von Medienwissenschaft in das Fach ersichtlich wird<sup>528</sup>:



Entscheidend für meine Arbeit ist hier, dass der Begriff Medien bzw. Verweise auf spezifische Medienformen in den Bezeichnungen einiger Institute auftaucht oder im Lehrplan integriert ist<sup>529</sup>. Wird eine solche Ausweitung des Gegenstandsbereichs im Modell 3 und 4 nur angedeutet bzw. zaghaft umgesetzt, verändert sich dies in den 1970er Jahren zu einem deutlichen und öffentlichkeitswirksamen Bekenntnis. Der im Modell Selbständigkeit noch als Potential und im Modell Medienkonkurrenz als Abgrenzung identifizierte Mediendiskurs, hat sich im Modell Medienwissenschaft nun durchgesetzt. Die Öffnung des Faches hin zu medialen Ausdrucksformen vermag damit auch als eine Form der Fachgeschichtsschreibung gelesen werden. In diesem Sinne ist die offen gezeigte medienwissenschaftliche Ausweitung 1979 in Köln und Erlangen ein konsequenter Schritt, abzuleiten auch aus Debatten der Frühphase der Theaterwissenschaft. Zu vermerken ist, dass mit der Erweiterung des Fachgegenstandes letztlich auch radikal die Abwendung von der Literaturwissen-

<sup>528</sup> Klier (1981c), S. 342f.

<sup>529</sup> Für Berlin verzeichnet Klier im Lehrangebot u.a. "Massenmedien", für Wien "Bildmedien/Television, Film und Videorecording", ebd.

schaft umgesetzt wurde. Zum Teil sind diese beiden Fächer 1979 nicht einmal mehr der gleichen Fakultät zugeordnet.<sup>530</sup> Die Emanzipation der Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft kann auch gelesen werden als Auslöser dieser Expansion, die ironischerweise zur Abhängigkeit der Film- und Medienwissenschaft von der Theaterwissenschaft führte. Mit der Ausweitung des Untersuchungsfeldes wurde der gesellschaftliche Bedeutungsverlust von Theater abgefedert, damit aber auch eine zusätzliche Möglichkeit geschaffen, an Mittel und Einfluss zu gelangen bzw. diese aufrecht zu erhalten. Zudem wurde im Sinne eines beständigen Rekonsolidierungsdiskurses des Faches<sup>531</sup> damit auch der Status der Selbstständigkeit der Theaterwissenschaft abgesichert, weil mit der Integration von Film und Medien eine bis heute anhaltende Steigerung der Beliebtheit des Faches bei Studienanfänger\_innen verbunden ist. Abseits von diesen strukturellen Effekten, haben die in Folge losgetretenen methodischen Diskussionen eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Grundlagen und damit der Entwicklung des Faches ausgelöst<sup>532</sup>.

1979 markiert das Ende von Kliers Chronologie, die hier abschließend mittels einer Übersicht aller Ortsnennungen zusammengefasst wird. Es zeigen sich darin deutlich jene Orte als exponiert, die – durch ihre historisch frühe Gründung aber auch durch von Klier hervorgehobene und seiner Meinung nach für das Fach bedeutenden Ereignisse – als Zentren der Fachentwicklung benannt werden können. Sicherlich gilt es einzuschränken, dass Kliers Fixierung auf Orte und Personen insofern problematisch ist, als dies nur indirekt die Qualität der jeweiligen Diskussionen vor Ort abbildet. So müsste überprüft werden, ob die gesamt gesehen übermäßige Bedeutung der Kieler Theaterwissenschaft sich auch in den Forschungen und Beiträgen zur Fachentwicklung abbildete. Hier gelangt eine detaillierte Auswertung an ihre Grenzen, da für eine nachhaltige Bewertung der Materialmangel zu Artefakten der Fachgeschichte hinderlich ist<sup>533</sup>. Die vielen Forschungslücken bieten ausreichend Potential für weitere Forschungen. Aus diesem Grund sind weiterführende Korrekturen der Klier'schen Chronologie notwendig aber auch schwierig, da sie – auch durch ihr Alleinstellungsmerkmal – eine durchaus weit verbreitete Darstellung von Fachgeschichte liefert und insofern als

---

530 In Wien war die Theaterwissenschaft Teil der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät, während die Germanistik und andere Literaturwissenschaften der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät zugeordnet waren. Erst in Folge der österreichischen Universitätsreform 2002 wurde die Fakultätsstruktur neu geregelt, so dass heutzutage die Wiener Theater-, Film- und Medienwissenschaft gemeinsam mit der Germanistik in der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät anzutreffen ist, vgl. <http://phil-kult.univie.ac.at/ueber-uns/institute/> [12.06.2017].

531 Klier (1981b), S. 1 schreibt in seiner Einleitung, dass eine "[k]ontinuierliche Entwicklung [...] in der Theaterwissenschaft nicht auszumachen" sei, er berücksichtigt dabei aber nicht die Ebene der Standortsicherung und Mittellakquirierung,

532 Vgl. Schoenmakers et al (2008). Dies ist der Sammelband von Beiträgen des 8. Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, der 2006 am Institut für Theater- und Medienwissenschaft in Erlangen ausgerichtet wurde, ebd. S. 11, der einen guten Überblick zu den Debatten nach dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit gibt.

533 Die bereits mehrfach erwähnte digitale Forschungsplattform könnte hier Abhilfe schaffen.

wirkmächtig zu gelten hat.

Auch wenn manches bei Klier anders zu bewerten wäre, in der Tendenz und auf Basis einer quantitativen Darstellung sind Kliers Daten durchaus valid. Die hier ermittelte Gesamtdarstellung auf Basis seiner Chronologie darf also einerseits durchaus als Indiz für die Relevanz der verschiedenen Standorte gelten und gibt andererseits einen guten Überblick über die Verbreitung des Faches im deutschsprachigen Raum. Hinzuzufügen ist, dass damit noch nicht gesagt ist, ob und wo unterschiedliche Zugänge zum Fach etabliert wurden und wie sich diese zueinander verhielten. Somit muss die folgende Übersicht, die sich von 1900 bis 1979 erstreckt, als erster Ausgangspunkt und Bezugspunkt für spätere weiterführende Auswertungen verstanden werden. Insgesamt verzeichnet Klier 155 mit Orten versehene Einträge, was eine durchaus solide Datenmenge ist. Die Einträge teilen sich hinsichtlich der Nennung an Orten folgendermaßen auf:

36: Berlin	9: Leipzig	3: Zürich, Bochum
20: München	6: Erlangen, Bern	2: Königsberg, Venedig, Luzern
14: Köln	5: Jena, Frankfurt/Main, Weimar	1: Magdeburg, Münster, Hannover, Mainz, St. Gallen, Göttingen, Prag, London, Paris, Bayreuth, Basel
11: Kiel, Wien	4: Hamburg	

Dies ist die Basis für eine von mir erstellte grafische Übersicht, in der die Schriftgröße des jeweiligen Ortes mit der Anzahl an Nennungen korreliert<sup>534</sup>:

---

<sup>534</sup> Berücksichtigt werden alle Angaben von Klier (1981c).



Ersichtlich ist in dieser Darstellung die Annäherung an die institutionalisierte Situation der Theaterwissenschaft von 1979. Dies ist insofern nachvollziehbar, als eine historische Auseinandersetzung – wie bereits vermerkt – von der jeweiligen Gegenwart ausgehend Spuren suchen muss. Weitgehend unerwähnt bleiben dabei Aktivitäten, die außerhalb des akademischen Feldes stattfanden, speziell Debatten in der Theaterpraxis, die zu Forderungen nach akademischen Ausbildungen führten. Nur eingeschränkt werden Orte erwähnt, an denen Auseinandersetzungen mit Theater in anderen Fachgebieten stattfand, dies betrifft allgemein sämtliche philologische Wissenschaften. Abgesehen von diesen Abstrichen – die einen entsprechenden Rechercheaufwand nach sich ziehen würden – ist Kliers Chronologie ausreichend geeignet, die Entwicklung der Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum nachzuzeichnen. Auch in wissenschaftshistorischer Hinsicht bestätigt sich damit, wie bereits früh etablierte Orte in Folge entscheidenden Anteil an der Ausprägung des Faches nahmen, aber auch wie die Genese der Theaterwissenschaft von diesen wirkmächtigen Institutionen bestimmt wurde und wird. Dies kann mit Blick auf die aktuelle Fachsituation nochmals bestätigt werden.

## 7.2. Zusammenfassung und weitere Fachentwicklung

Wie das Fach durch die erstmalig in den 1970er Jahren formal ausgedrückte Neuausrichtung nachhaltig verändert wurde, zeigt ein Blick auf die Situation 2012.<sup>535</sup> Nicht nur Neueinrichtungen versuchen sich an den Zusammenhängen zwischen Theaterwissenschaft und Medien, sondern auch die historischen Zentren Köln, München und Wien sind davon betroffen. Und selbst wenn in Berlin und Leipzig noch die alleinige Bezugnahme auf Theaterwissenschaft in den Institutsbezeichnungen aufrecht erhalten wurde, so sind auch dort Lehrveranstaltungen zu Medienthemen beständig präsent.<sup>536</sup> Einzuräumen wäre, dass durch die diversen Universitätsreformen und insbesondere die europaweite Harmonisierung der Universitätslandschaften durch die Bologna-Reform, die Institutsbezeichnungen an symbolischen Wert zugunsten der Bezeichnung der angebotenen Bachelor- und Masterstudien verloren hat. Nicht nur weil dies auch umgekehrt gelesen werden könnte – gerade dadurch hat sich der Wert der Institutsbezeichnungen erhöht, da Studien schnell aufgelöst bzw. neu eingerichtet werden können –, drückt sich, wenn schon nicht die Programmatik so doch eine Form der Selbstwahrnehmung, aber nach wie vor in diesen Benennungen aus. Unter dieser Annahme zeigt sich deutlich, wie sehr sich die Vorstellung einer Zusammengehörigkeit von Theater- und Medienwissenschaft bis heute verstärkt hat. Die Aufnahme von Medien in das Untersuchungsfeld der Theaterwissenschaft ist also nicht mehr ein Unterscheidungskriterium zwischen Instituten – wie es noch bis in die 1980er Jahre der Fall war –, sondern inzwischen zu einem integralen Bestandteil geworden. Differenzen gibt es maximal in der Intensität der angebotenen Lehrveranstaltungen bzw. Forschungsbereiche zu Medien. Aber alleine schon bei der Auseinandersetzung mit aktuellen Theaterstücken, in denen mediale Phänomene mehr und mehr eine bedeutende Rolle sowohl inhaltlich als auch methodisch und technisch spielen, ist es schwer, sich einer medienwissenschaftlichen Betrachtungsweise zu entziehen. Die Auseinandersetzung mit Medien, aber auch die fachliche Zuordnung in Abteilungen und Fakultäten, drückt sich wiederum auf unterschiedliche Art und Weise in den aktuellen Fachbezeichnungen aus<sup>537</sup>:

---

535 Für eine aktuelle Übersicht vgl. Gesellschaft für Theaterwissenschaft (2017).

536 Vgl. bspw. Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig (2017), S. 12, S. 13, S. 39.

537 Eigenrecherche 2012 durchgeführt. Eine Zusatzaufgabe wäre es, die Veränderungen in den Institutsbezeichnungen anhand der fünf Auflagen (1: 1999, 5: 2014) von Balme's *Einführung in die Theaterwissenschaft* zu visualisieren. Balme gibt im Anhang jeweils eine Übersicht an theaterwissenschaftlichen Institutionen im deutschsprachigen Raum.

Berlin: Institut für Theaterw. (FU)

Bochum: Institut f. Theaterw.    Hildesheim: Institut für Medien, Theater und populäre Kultur    Leipzig: Institut für Theaterw.

Köln: Institut für Medienkultur und Theater    Gießen: Institut für angewandte Theaterw.

Frankfurt/M.: Institut für Theater-, Film- und Medienw.    Bayreuth: Lehrstuhl f. Theaterw./Musiktheater

Mainz: Institut f. Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft    Erlangen/Nürnberg: Institut f. Theater- und Medienw.

München: Institut für Theaterw.    Wien: Institut für Theater-, Film- und Medienw.

Bern: Institut für Theaterw.

Abbildung 21: Institute 2012, Eigenrecherche.

Bereits in der von Klier erstellten Übersicht 1979 zeigen sich erste Verschiebungen zur offensiven Integration von Medien in der Theaterwissenschaft. Der damalige Trend ist 2012 zu einem bestimmenden Faktor geworden. Diese Veränderungen zeigen sich nicht nur bei neuen oder wiederaufgenommenen Standorten wie Bochum<sup>538</sup>, Frankfurt/Main, Hildesheim, Gießen<sup>539</sup>, Mainz<sup>540</sup>, Bayreuth<sup>541</sup>, Bern<sup>542</sup> und Leipzig<sup>543</sup>, sondern auch bei den bereits 1979 existierenden Instituten, insbesondere Erlangen, Köln und Wien. Aus der Liste weggefallen sind nun gänzlich Kiel und die kurzzeitig existierenden theaterwissenschaftlichen Lehraufträge in Göttingen und Zürich. Hinsichtlich der Gesamtentwicklung des Faches lässt sich also im Zeitraum von 1900 bis 1979 eine enorme Expansion feststellen, an der – so die Vermutung – die Integration von Medienwissenschaft bzw. Filmwissenschaft eine wichtige Rolle gespielt hat. Mit dieser Erweiterung des Fachgebietes wurde auch die Situation der Theaterwissenschaft nachhaltig gefestigt. Wird die Aufnahme der Medienwissenschaft zudem als Paradigmenwechsel verstanden und berücksichtigt, dass auch an den Instituten, die ihre Benennung diesbezüglich nicht geändert haben aber sehr wohl mediale Phänomene in ihren

538 Gegründet 1989, Forum Modernes Theater (2010), S. 83.

539 Gegründet 1982 als Studiengang "Angewandte Theaterwissenschaft", Forum Modernes Theater (2010), S. 101.

540 Gegründet 1991, Forum Modernes Theater (2010), S. 137.

541 Gegründet 1976 als Forschungsinstitut, Forum Modernes Theater (2010), S. 64. Klier (1981c), S. 341 verzeichnet diese Gründung, hat sie aber nicht in seine Übersicht aufgenommen.

542 Gegründet 1992, Forum Modernes Theater (2010), S. 78.

543 Gegründet 1993, Forum Modernes Theater (2010), S. 127.

Lehr- und Forschungsinhalten verhandeln, so kann hier von einer erfolgreichen wissenschaftlichen Revolution gesprochen werden.<sup>544</sup> Diese Annahme würde aber außer Acht lassen, dass bereits von Beginn der Theaterwissenschaft an Auseinandersetzungen mit medialen Formen geführt wurden, hier also letztlich auch der Blickwinkel einer konsequenten Weiterentwicklung des Faches gültig wäre.

Auf institutioneller Ebene – in diesem Fall bezogen auf die Institutsbezeichnungen – zeigt sich, dass der Beginn einer öffentlichen Auseinandersetzung mit Medien- bzw. Film- und Fernsehwissenschaft in der Zeit zwischen Modell 4 und Modell 5 zu verorten ist. Es ist aber anzuzweifeln, dass sich solche tiefgreifenden institutionellen Veränderungen ohne eine – durchaus auch langwierige – vorbereitende Diskussion durchsetzen lassen. Spuren einer Beschäftigung mit medialen Formen jenseits des Theaters bzw. mit medialen Ausdrücken am Theater in der frühen Theaterwissenschaft sind dafür ein Indikator. Spätestens im Nationalsozialismus wurde das Thema Medien im Sinne von Propaganda und "Volkserziehung" zu einem relevanten Faktor, der sich auch nachweisbar in entsprechenden Lehrangeboten wiederfinden lässt. Besonders hier greifen auch die Hinweise aus der jüngeren Wissenschaftsgeschichte, dass die Ausprägung von Forschungsgegenständen und -bereichen auch als Folge eines wirkungsvollen Verhältnisses zwischen Politik, Öffentlichkeit und Wissenschaft zu verstehen sind.<sup>545</sup> Insofern musste sich die Theaterwissenschaft durch die veränderten Rahmenbedingungen einer sich wandelnden Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert – dem Bedeutungsverlust des Bildungsbürger\_innentums und der Bedeutungszunahme eines Massenpublikums, wie es sich auch in der öffentlichen Wahrnehmungsverschiebung von Theater zu Film äußerte – schon aus strategischen Gründen den neuen Bedingungen anpassen. War die frühe Theaterwissenschaft noch im bildungsbürgerlichen Spektrum angesiedelt, in dem Film als Unterhaltungsgenre abgelehnt wurde, so wurde im Nationalsozialismus, der sich als Massenbewegung verstand, Theater wie auch Film als Mittel zur Propaganda angesehen und entsprechend gleichwertig behandelt. Nach 1945 zeigt sich der tiefgreifende Wandel "von der vornehmlich bürgerlichen Öffentlichkeit der Wenigen zur demokratischen Öffentlichkeit der Vielen und von einer disziplinar verfassten Wissenschaft zur so genannten postnormalen Wissensordnung der Wissensgesellschaft"<sup>546</sup>. Besonders die Diskussionen Ende der 1960er Jahre über die Bedeutung des Faches Theaterwissenschaft in Bezug auf die veränderte Öffentlichkeit, einhergehend mit einem zugleich stattfindenden Generationenwechsel, initiierte eine Aktualisierung des methodischen Verständnisses des Faches. Die lange Zeit marginalisierte Auseinandersetzung mit medialen Formen wurde in Folge zu einem prägenden Faktor der Fachent-

---

544 Vgl. Kuhn (1997).

545 Vgl. Nikolow/Schirmacher (2007).

546 Nikolow/Schirmacher (2007a), S. 13.

wicklung. Nicht zuletzt die Öffnung der Universitäten für breitere Schichten führte dazu, dass sowohl Massenöffentlichkeit und -medien als auch kommunikative Aspekte als wichtige Untersuchungsfelder zur Integration in eine als stagnierend wahrgenommene Theaterwissenschaft eingefordert wurden. Auch wenn sich dies nicht an allen Instituten durchsetzen sollte und bedingt durch die fachhistorische Tradition ein Ungleichgewicht zugunsten des Forschungsbereichs Theater aufrecht erhalten wurde (und teils noch wird<sup>547</sup>), so bewirkte die damit einhergehende methodische Neuausrichtung eine nachhaltige Wandlung des gesamten Faches. Wobei sich hier die Frage nach der Fachidentität aufdrängt, die bis heute fachinterne Diskussionen bestimmt: Ist Theater damit zu einem Teilbereich der Medienwissenschaft geworden? Und wenn ja, was macht dann das Spezifikum – oder schärfer formuliert: die Berechtigung – einer Theaterwissenschaft aus?

Antworten auf solche Fragen sind über die Analyse der zugrunde gelegten Methodik und Theorie zu finden, wobei die historische Entwicklung zu berücksichtigen ist. Am Wechsel von methodischen Zugängen lässt sich ausfindig machen, mit welchen Fachmodellen dieser mediale "Turn" ermöglicht wurde und in welchem Spannungsverhältnis zu anderen Modellen operiert wurde. Dies ermöglicht in Folge Reflexionen über Beweggründe und Argumentationen, sowie eine Bewertung der Integration medialer Formen in das Fach Theaterwissenschaft. Handelt es sich um eine Erweiterung der Theaterwissenschaft, um eine Neukonzeption oder um eine strategische Entscheidung? Die Auswertung der Aktivitäten in Kliers Chronologie und die Abstraktion dieser formalen Daten in fünf Modellen einer TheaterMedienWissenschaft, ergibt deutliche Belege, dass es sich bei der Erweiterung des Untersuchungsfaches nicht um Einzelfälle oder um zeitliche und lokale Besonderheiten handelt, sondern eine integrative Theater- und Medienwissenschaft eine dauerhafte Transformation des Faches bedeutet.

Damit ist ein erster Überblick geschaffen, den es in Zukunft gezielt zu vertiefen gilt. Einerseits in Form ergänzender Forschung zur frühen Fachgeschichte, da dort noch viel Material aufzufinden und aufzuarbeiten ist, andererseits in einer intensivierten Analyse der Wechselwirkungen von methodischen und inhaltlichen Veränderungen, insbesondere die Folgewirkungen der Debatten in den 1960er und 1970er Jahren. Dies ist deswegen nötig, weil sich zwar mit der hier vorgestellten formalen Analyse starke Indizien eines paradigmatischen Wandels der Lehr- und Forschungsinhalte ergeben, eine detaillierte und aufwändige Recherche aber noch aussteht, um den Stellenwert medialer Diskussionen in den Instituten in einem quantitativ und qualitativ relevanten Ausmaß zu erfassen. Dazu muss auch die Ebene von Studieninhalten berücksichtigt werden, die Studienpläne, Vorle-

---

547 Siehe die Reihenfolge der Gegenstandsbereiche in den Institutsbezeichnungen, wo Theaterwissenschaft häufig an erster Stelle angegeben wird. Wie aus der Darstellung zur Situation 2012 ersichtlich ist, ändert sich diese Anordnung aber bereits, siehe z.B. das Institut für Medienkultur und Theater an der Universität zu Köln.

sungsverzeichnisse, Forschungsprojekte, Lehrunterlagen und Aussagen sowohl von Lehrenden als auch Studierenden umfasst. Das Auffinden solcher Materialien gestaltet sich mitunter schwierig und ihnen muss zudem mit entsprechender Vorsicht und Kontextualisierung begegnet werden.<sup>548</sup> Die zukünftige Aufgabe sollte es sein, die Spuren sowohl potentieller als auch offen vorgetragener Medienebatten in der Theaterwissenschaft möglichst umfangreich zu sammeln und in einer dichten Analyse zusammen zu fassen. Zu verorten sind damit diskursive und paradigmatische Veränderungen, die die Transformation zu einer TheaterMedienWissenschaft noch detaillierter darlegen. Die Argumente und Erkenntnisse aus den Debatten bis 1979<sup>549</sup> sind für eine Auseinandersetzung mit der Situation ab den 1980er Jahren anzuwenden und zugleich zu überprüfen, gerade weil sich in den letzten Jahrzehnten der Wissenschaftsbetrieb ungemein komplex ausdifferenziert hat. Letztlich können damit neue Erkenntnisse zu aktuellen Theoriekomplexen wie Theatralität – Medialität – Digitalität generiert werden, um diese Entwicklungen besser zu verstehen und sowohl ideologisch, methodisch als auch inhaltlich einzuordnen, zu bewerten und zu ergänzen.

---

548 Speziell Vorlesungsverzeichnisse der frühen Theaterwissenschaft bilden oft nur Absichtserklärungen ab, die nicht mit den tatsächlich gelehrteten Inhalten übereinstimmen müssen.

549 Um hier dem zeitlichen Rahmen 1900 bis 1979 zu folgen, den Kliers Übersicht bereitstellt. Für formale Analysen darüber hinaus, müsste erst eine ähnliche faktenorientierte Recherche für die Zeit ab 1979 vorgenommen werden, die ob der Expansion des Faches eine Herausforderung darstellt, der am besten ein entsprechendes Forschungsprojekt und eine digitale Forschungsplattform gerecht werden kann.

## 8. TheaterMedienWissenschaft digital

Eine Auseinandersetzung mit Medien, in denen sich theatrale Effekte wiederfinden lassen, begleitet die Theaterwissenschaft seit ihrer Konstituierung. Selbst wenn sich zeitweise keine konkreten Hinweise auf eine solche Debatte finden lassen, so liegt es in der Struktur eines wissenschaftlichen Faches begründet, dass zumindest indirekt eine Beschäftigung mit Phänomenen stattfinden muss, die die Integrität des Untersuchungsgegenstandes herausfordern. Der Umgang damit kann auf eine weite Palette von Möglichkeiten zurückgreifen, wie Ignorieren, Ablehnung oder Integrationsversuche. Da eine möglichst genaue Bestimmung des Gegenstands der Forschung schon deshalb eine vorrangige Bedeutung einnehmen muss, weil sich ansonsten schwerlich ein institutioneller Rahmen etablieren lässt, stellt das äußerst dynamische Feld "Theater" eine besondere Herausforderung dar. Zwar ist es über die Definition eines engen Theaterbegriffs möglich, solchen Veränderungen größtenteils auszuweichen, dabei besteht aber die Gefahr, dem Gegenstand nur unzureichend gerecht zu werden. Zudem stellt sich bei einer solchen Beschränkung erst recht die Frage, welche Bereiche integriert und welche außen vor gelassen werden. Spätestens hier müsste dann wieder bestimmt werden, wo und zu welchen Medien dabei Bezüge hergestellt werden, um einen engen Theaterbegriff zu begründen. Dabei begleitet eine solche Debatte nicht nur den Etablierungsprozess der Theaterwissenschaft, sondern sie lässt sich bis heute verfolgen. Über die Bestimmung des jeweils angewandten Mediendiskurses lassen sich somit Erkenntnisse über zugrunde liegende Fachdefinitionen ableiten. Darüber hinaus muss davon ausgegangen werden, dass mit unterschiedlichen Konstellationen von *Theaterbegriff* und *Mediendiskurs* weiterreichende Absichten verknüpft sind. Es werden dabei für die fachliche Binnendiskussion Ab- und Eingrenzungen erzeugt, die neben definitiven Funktionen auch distinktive Aufgaben erfüllen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen einer wissenschaftspolitischen Ebene, bei der Standortvorteile und möglichst optimale Förderbedingungen relevant sind, und einer wissenschaftskonstitutiven Ebene, in der sich unterschiedliche Vorstellungen über die Bestimmung eines Fachgebietes treffen. Diese Debatten lassen sich zwar auch in anderen Bereichen ermitteln z.B. wenn Methodenstreitigkeiten analysiert werden, aber die Beschäftigung mit Mediendiskursen in der Theaterwissenschaft bringt neben Einblicken in fachliche Machtverhältnisse auch Erkenntnisse über das Verhältnis des Faches zu externen Fachdebatten. Zumeist werden solche Überschneidungen – die einen Grenzbereich markieren – als wenig relevant erachtet, da sie auf Grund der nicht gänzlich dem "eigentlichen" Untersuchungsgegenstand gewidmeten Forschung als randständig abqualifiziert werden können. Dies ermöglicht den dort angesiedelten Forschungsarbeiten abseits der je dominanten Methodik zu operieren. Was sowohl alternative Zugänge als auch kritische Einwürfe zur Folge haben kann, die im Sinne von Kuhns Vorstellung von

wissenschaftlichen Revolutionen<sup>550</sup> das Potential zu Paradigmenwechseln eröffnet und somit dazu beitragen kann, zu erläutern, wie und warum sich die herausgearbeiteten Phasen der Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft ablösen, aber auch gegenseitig beeinflussen. Der Untersuchungsfokus auf die Mediendiskurse beschreibt dabei nur einen Einflussfaktor unter vielen. Er ermöglicht aber, bedingt dadurch, dass damit Querschnittmaterien verhandelt werden, zu überprüfen, wie alternative Methoden und Theorien in der Wechselwirkung mit anderen Fächern Eingang in die Theaterwissenschaft gefunden haben. Zugleich hängen die Mediendiskurse eng zusammen mit Definitionen des Untersuchungsgegenstandes Theater, berühren also fachinterne Debatten genauso, was sie zu einer privilegierten Möglichkeit macht, die Entwicklung des Faches von den Rändern her zu betrachten und somit jenen Abstand in der Analyse einzuhalten, der dominante Positionen kritisch in ihrer wissenschaftspolitischen Involvierung zu hinterfragen vermag. Gleichzeitig kann damit begründet werden, wie eine historische Entwicklung von Theaterwissenschaft zu einer TheaterMedienWissenschaft stattgefunden hat und wie es sich in den Umbenennungen der Instituts- und Studienbenennungen aufzeigen lässt. Da Mediendiskurse von Beginn der Fachkonstituierung an aufzufinden sind, kann damit ein chronologisch übergreifender Ansatz gewählt werden, der neue Erkenntnisse hinsichtlich der Ausbildung spezifischer Methoden und Theorien der Theaterwissenschaft hervorzu- bringen vermag. Die Analyse thematischer Schwerpunkte ermöglicht eine übergreifende Darstellung, deren Ergebnisse auch Vorschläge für aktuelle Herausforderungen für das Fach beinhaltet, die sich an der Ablösung oder Erweiterung von "analogen" zu digitalen Konstituenzen des Untersuchungsgegenstandes ergeben.

Zunächst gilt es anhand einiger ausgewählter, als relevant befundener Funktionen von Mediendiskursen in der Theaterwissenschaft verschiedene Positionierungen zu identifizieren. In der Folge wird herausgearbeitet, welche Bedeutung diese in der fachlichen Debatte einnehmen. Dabei sind sowohl damit verbundene Zuschreibungen als auch Absichten für die Detailanalyse ausschlaggebend, um bewerten zu können, wie Mediendiskurse auf die fachliche Entwicklung zurückwirken. Nicht nur expliziten sondern auch impliziten Bezugnahmen wird dabei nachgespürt, da Mediendiskurse besonders in der frühen theaterwissenschaftlichen Debatte einen versteckten Anteil haben, weil sie nur indirekt als ein bedeutendes Feld wahrgenommen wurden. Dies zeigt sich in der Abqualifizierung der Funktion von Medien als Hilfsinstrumente um Theaterereignisse zu konservieren. Obwohl sich hier ganz besonders die Bedeutung der Mediendiskurse zur Definition des Untersuchungsgebietes der Theaterwissenschaft belegen lässt. Denn einer eindeutigen Bestimmung entzieht sich Theater, aus diesem Grund erfolgt oftmals der Rückgriff auf eine negative Definition, in dem aufgezählt wird, was nicht Teil des Faches sei. Für die frühe Theaterwissenschaft bedeutete dies eine Di-

---

550 Vgl. Kuhn (1997).

stanzierung vom Film, der als schwache Simulation von Theater behauptet und damit einer wissenschaftlichen Untersuchung entzogen wurde. Dabei berührt diese Einschätzung sowohl eine bürgerliche Ideologie, die das Fach und die Universitäten zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägte. Zudem wurde auf den bereits sich abzeichnenden Bedeutungsverlust der Kunstform Theater durch Infragestellung des Kunstcharakters von Film reagiert. Die hier sich äußernden ideologischen Konstellationen bestimmen die Konzeption des Faches Theaterwissenschaft und begleiten maßgeblich die fachinternen Debatten der darauffolgenden Jahrzehnte. Damit sind die ersten beiden noch weiter zu untersuchenden Funktionen von Mediendiskursen benannt: Die Herstellung eines Medienbezugs um das Fachgebiet besser bestimmen zu können – in der frühen Theaterwissenschaft als negative Abgrenzung zum Film – und die "Domestizierung" von Medien als Hilfsmittel zur Fixierung des flüchtigen Anteils von Theater. Zu identifizieren wären noch intensiver die verschiedenen Strategien von Theaterwissenschaftsakteur\_innen um sich Medien anzueignen und für die je eigene Position verwendbar zu machen. Zugleich manifestiert sich hier eine Taktik zur Abgrenzung, um einer möglichen Autonomie eines Mediums zuvorzukommen und damit die Integrität des Gegenstandsbereichs Theater nicht zu gefährden. Dies operiert im Bereich der unterschiedlichen Bestimmung von zugrunde gelegten Theaterbegriffen und in der Debatte über die optimale Enge oder Weite des damit konstituierten Untersuchungsfeldes. Zudem kann damit aufgezeigt werden, wie die Bedingungen für die Ausweitung auf eine Theater- und Medienwissenschaft argumentiert werden und wie sich konträre Positionen dazu verhalten.

Ausgehend von der historischen Grundanalyse, soll im nächsten Schritt der Horizont der Untersuchung auf aktuelle Debatten ausgeweitet werden, die im besonderen Maße "Theater" vor neue Herausforderungen stellen. Dies betrifft die Veränderungen durch die "digitale Revolution", deren Möglichkeiten der Reproduktion und der Etablierung neuer ästhetischer Ausdrucksmöglichkeiten veränderte Bedingungen und neue Erkenntnisse zum Verhältnis zwischen Theater und Medien ermöglichen.<sup>551</sup> Sei es, dass sich Theater an den neuen digitalen Medien durch Integration in ein bestehendes ästhetisches Umfeld bedient oder kritisch/affirmativ die Veränderungen thematisiert, sei es, dass sich in den neuen digitalen Medien Formen theatraler Handlungen und Rahmensetzungen etablieren oder erprobt werden. In beiden Fällen ist zu überprüfen, ob und wie das Fach Theaterwissenschaft Analysezugänge anzubieten vermag. Mit Hilfe einer Historiographie der Relationen zwischen Theater und Medien sollte antizipiert werden, wie Methoden der Theaterwissenschaft angepasst, aktualisiert und angewandt werden können, um theatrale Bedingungen in den "neuen", digitalen Medien zu analysieren und zu begreifen. Dabei sind auch Vorschläge zu erarbeiten, wie eine "digitale"

---

551 Auch weil sich mit den digitalen Strukturen und ihren Wirkungsweisen eine neue Basis ergibt, auf der sowohl Theater- als auch Medienästhetiken noch intensiver miteinander verknüpft werden können, vgl. Schnell (2000).

Theaterwissenschaft beschaffen sein könnte.<sup>552</sup> Digital verweist hier einerseits auf das erweiterte Untersuchungsfeld, das mit digitalen Bedingungen etabliert wurde und wird (nicht nur Theater im und mit dem Internet, sondern auch die Auswirkungen der veränderten Sicht- und Gebrauchsweise durch digitale Ästhetiken) und andererseits, wie auf Basis digitaler Möglichkeiten und Angebote die Theaterwissenschaft ihren Methodenkatalog erweitern kann. Dabei sollen auch Vorschläge erarbeitet werden, wie der Beitrag der Theaterwissenschaft an den "Digital Humanities" beschaffen sein kann, besonders im Bereich theatraler Artefakte. Zu klären ist in dem Kontext, ob Theaterbegrifflichkeiten hierbei nur auf einer rhetorisch-metaphorischen Ebene Gebrauch finden oder ob damit doch auf verwandte Strukturen verwiesen werden kann, die mit den Zugängen der Theaterwissenschaft erkenntnisreich analysiert werden können. Der historische Abriss zum Mediendiskurs in der Theaterwissenschaft kann zu einer Klärung beitragen und somit eine Ausgangsposition schaffen, um erste Thesen nach der Relevanz der Kategorie "theatral" im Umfeld der digitalen neuen Medien aufstellen zu können.

## **8.1. Theaterwissenschaft und Digital Humanities – ein Dialog**

Vieles deutet darauf hin, dass das zunehmende Interesse an Digital Humanities mit einem Paradigmenwechsel in den Geistes- und Kulturwissenschaft einhergeht<sup>553</sup>. Dieser als "digital turn" zu bezeichnende Wandel hat das Potential zu einer prinzipiellen Hinterfragung bisheriger Gewissheiten in den Fächern der Geistes- und Kulturwissenschaften. Zumeist wird unter Digital Humanities die Entwicklung von Software assoziiert, die bereits erprobte Methoden aus einem Fach aufgreift und in eine digitale Form transferiert. Dies führt zum häufigen Missverständnis, dass Digital Humanities einzig als Hilfsmittel für wissenschaftliche Forschung angesehen wird. Ein solcher Zugang entspricht der in Modell 2 dargelegten Einschränkung von Medien als technische Dokumentationsmittel für Theater. Ignoriert wird dabei, dass eine solche 1:1-Umsetzung weder ohne weiteres möglich ist noch im Fall der Digital Humanities den Kern dessen trifft, was als "digital turn" bezeichnet werden kann. Denn ohne eine tiefgehende Auseinandersetzung mit den Methoden und der wissenschaftlichen Praxis der einbezogenen Fächer ist eine davon abstrahierte digitale Adaption nicht umsetzbar. Damit nicht genug, braucht es eine Reflexion darüber, welche Auswirkungen digitale Methoden auf das jeweilige Untersuchungsfeld ausüben. Digital Humanities bedarf vor jedem Anwen-

---

<sup>552</sup> Vgl. Otto (2013), der theatrale Konfigurationen in den neuen Medien historisch darstellt.

<sup>553</sup> In den Naturwissenschaften hat der "digital turn" bereits maßgebliche Veränderungen eingeleitet u. a. die Auswertung von großen Datenmengen ("big data") oder die Verlagerung von Experimenten in digitale Modelle, vgl. Borgman (2015).

dungsfall also zunächst eine kritische Auseinandersetzung sowohl mit den Humanities und den darin versammelten Fächern als auch dem digitalen Wandel, seinen Bedingungen und seinen Folgen. Zu berücksichtigen sind somit wissenschaftstheoretische und -reflexive Ebenen. Der Anspruch der Digital Humanities ist nicht, bloße Querschnittsmaterie zu sein. Stattdessen werden Theorie- und Methodenentwürfe entwickelt und in Beziehung gesetzt, die eine Auseinandersetzung mit den Umbrüchen der Digitalisierung zum Zentrum und Ausgangspunkt einer Digital Humanities-affinen Zugangsweise erheben. Es gilt das spezifische des digitalen Wandels zu erfragen, um damit einen veränderten Blick auf bisherige wissenschaftliche Arbeitsläufe zu werfen. Das Verhältnis von Digital Humanities zu den einbezogenen Fächern wäre damit mehr mit dem Modus der Intervention als der Unterstützung beschrieben. Darin liegt zugleich der eigenständige Kern begründet, denn eine Intervention bedarf eines autonomen Ausgangspunktes, der zwischen den Fächern liegt, um damit Eingriffe formulieren zu können, die über Fächergrenzen hinaus vermittelt. Der aktuell fortschreitende Etablierungsprozess der Digital Humanities als Wissenschaft überführt bisher in Einzelfächern angesiedelte Ansätze und Projekte in einen breit orientierten, originär inter-/transdisziplinär organisierten Verbund, der den Austausch von Inhalten und Methoden ermöglicht und damit neue Verbindungen herzustellen vermag.<sup>554</sup> Das Zusammenwirken unterschiedlicher Akteur\_innen ist die Folge eines Ausverhandlungsprozesses, mittels dessen gemeinsame, zusammenführende Positionen entwickelt werden ohne dabei den Bezug zu den Ausgangsfächern abzubrechen. Angestrebt wird ein gleichwertiger zirkulärer Austausch von Inhalten. Dafür sind zumindest drei Ebenen zu berücksichtigen:

- (1) eine allgemeine Reflexion über den digitalen Wandel,
- (2) dessen Verortung in den Humanities und
- (3) eine Auseinandersetzung mit Spezifika von Einzelfächern und ihre Rückwirkungen auf die beiden anderen Ebenen.

Im Idealfall gelingt damit ein wechselseitiger Dialog: Dem Einzelfach werden neue Blickwinkel auf Basis digitaler Methoden hinzugefügt und der Digital Humanities die Prüfung von Annahmen/Überlegungen und ausgearbeiteten Abläufen durch Anwendung in einem neuen Gebiet ermöglicht. Besonders für die Humanities gilt, dass dieser Austausch hierbei oft darin besteht, eine Aufklärung über die Grenzen bzw. Schwierigkeiten eines digitalen Ansatzes anzuregen.

Eine Verortung des Digital Humanities-Ansatzes in der Theaterwissenschaft bietet zusätzlich Anlass

---

<sup>554</sup> Vgl. die digitalen Infrastruktur-Projekte der Europäischen Kommission, die sich an Geistes- und Kulturwissenschaften richten: CLARIN (<https://www.clarin.eu/> [15.06.2017]), DARIAH (<http://dariah.eu/> [15.06.2017]), PAR-THENOS (<http://www.parthenos-project.eu/> [15.06.2017]).

für eine kritische Überprüfung des aktuellen Standes der Digital Humanities-Forschung. Denn die Untersuchung des Gegenstandsbereichs Theater ist bereits für die Theaterwissenschaft eine beständige Herausforderung. Nachdem Theater in der konkreten Ausformung als Inszenierung einen prozesshaften und damit "flüchtigen" immanenten Kern besitzt, wodurch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Form nur in einer Annäherung bestehen kann, ist es auf Ebene einer objektfixierten Auseinandersetzung nur möglich, sich mit Artefakten aber nicht mit dem eigentlichen Geschehen direkt auseinanderzusetzen. Wenngleich der Mehrwert eines direkten Zugriffs auf ein Ereignis nicht unbedingt relevant sein muss, so ist es doch das unzweifelhaft prozessorientierte des Theatergeschehens, das jegliche Theoriebildung die auf Nachvollzieh- und Wiederholbarkeit abzielt, vor eine Herausforderung stellt. Wie die Theaterwissenschaft damit gelernt hat umzugehen und welche Strategien und methodischen Zugänge für eine Auseinandersetzung mit der Prozesshaftigkeit des Theaters entwickelt wurden, muss auch die Digital Humanities interessieren, die zum Großteil mit statischem Material arbeiten und deswegen dort stark verankert sind, wo Bedingungen vorliegen, die die digitale Nachbearbeitung erleichtern, z.B. in den Sprach-, Literatur- und Geschichtswissenschaften. Fächer, die auch für die Theaterwissenschaft im interdisziplinären Austausch von Relevanz sind, deren methodische Ansätze aber nur wenig zur Besonderheit des fachlichen Zugriffs auf das prozesshafte Untersuchungsfeld Theater beitragen können. Wie bereits gezeigt, war die Voraussetzung für die akademische Etablierung einer Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum eine methodische Loslösung von der in der Literaturwissenschaft verankerten Dramenforschung. Ein Vorgang, der auch für die Digital Humanities lehrreich sein kann, da viele methodische Ansätze und Techniken derzeit noch stark fixiert sind auf textorientiertes Material. Die von mir dargelegten fünf Modelle von Mediendiskursen in der Theaterwissenschaft thematisieren auch, wie das Fach sich von der Bevorzugung des Dramas als textuelles Artefakt löste und stattdessen das prozesshafte Element von Aufführungen als eigentlichen Untersuchungsgegenstand erkannte. Dabei folgt aus dieser Erkenntnis noch keine konzise Methodik. Denn auch wenn das Fach Theaterwissenschaft inzwischen im akademischen Feld etabliert ist und über Institute, Curricula, Forschungsfelder, Methoden, Theorien und eine aktive Wissenschaftsgemeinschaft verfügt, gibt es trotzdem große Unklarheiten und Differenzen in der Auseinandersetzung mit dem transitorischen Element von Theater. Das Fach kann aber auf jahrzehntelange Erfahrungen und Debatten zurückgreifen, deren Schlußfolgerungen für die Digital Humanities von großem Wert sind bei der Analyse von nicht physisch greifbaren Prozessen. Erkenntnisreich sind auch die interdisziplinären Aneignungen in der Theaterwissenschaft. Da das kulturelle Produkt Theater als eine Querschnittsmaterie verstanden werden kann<sup>555</sup>, wurden bereits in der Etablierungsphase zu Beginn des 20. Jahr-

---

555 Wobei diese Feststellung so gut wie für alle kulturellen Ausdrucksformen gelten kann, hier aber die Verankerung im

hunderts Anleihen aus Fächern wie Geschichtswissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft, Archäologie, Kunstgeschichte oder Architektur übernommen, die je eigene Interessen und Blickwinkel in einer Auseinandersetzung mit Theater evozierten.<sup>556</sup> Zwei Forschungsfragen sind daraus abzuleiten, die eine Beschäftigung von Digital Humanities mit Theaterwissenschaft leiten sollen:

- (1) Welche Erfahrungen in der Theaterwissenschaft lassen sich für die Digital Humanities anwenden, die aus den Versuchen abzuleiten sind, den prozesshaften Charakter von Theater für wissenschaftliche Theorie und Methodik zu domestizieren?
- (2) Wie ist der interdisziplinäre Zugang der Theaterwissenschaft zu bewerten, um der medialen Struktur von Theater gerecht zu werden, und ist dies als Modell geeignet, um Digital Humanities-Ansätze zu erweitern, die eine potentiell ähnlich vermittelnde Position zwischen den Fächern der Humanities einnehmen?

Umso bemerkenswerter ist, dass sich derzeit kein ernsthafter Austausch zwischen Digital Humanities und Theaterwissenschaft feststellen lässt.<sup>557</sup> Bis jetzt liegen nur vereinzelt zaghafte Vorschläge für eine Verschränkung mit digitalen Methoden vor, während dieser Schritt in der Theaterpraxis bereits deutlich sichtbarer vollzogen wurde.<sup>558</sup> Besonders hier scheint sich ein bereits bei den Medien Diskursen zu beobachtendes Muster zu wiederholen, dass solche tiefgreifenden Änderungen im Untersuchungsbereich zwar registriert<sup>559</sup>, aber nur zaghafte in den methodischen Kanon des Faches übernommen werden.<sup>560</sup> Eine nachhaltige Schnittstelle zwischen Theaterwissenschaft und Digital Humanities sollte für einen Erfahrungsaustausch sorgen, da die Debatten in den Digital Humanities zum digitalen Wandel herausfordernde Einblicke bieten, denen sich nicht nur das Praxisfeld Theater sondern auch die theaterwissenschaftliche Forschung zu stellen hat. Für eine verstärkte Zusammenarbeit gilt es Vorschläge zu formulieren<sup>561</sup>, wie die Lücke zwischen Theaterwissenschaft und Digital Humanities geschlossen werden kann. Die Form eines Dialogs ist dafür eine geeignete Herangehensweise, damit Erfahrungen, Aufgabenstellungen, Spezifika und Gemeinsamkeiten der

---

wissenschaftlichen Fächerkanon mit seinen bisweilen zweifelhaften Abgrenzungen gemeint ist.

556 Worauf auch die frühe Theaterwissenschaft reagiert hat, die von diesen Fächern Anteile übernehmen wollte, auch um sich damit argumentativ von der Literaturwissenschaft zu lösen.

557 Vgl. Dixon (2007).

558 Viele neue Inszenierungen beschäftigen sich nicht nur inhaltlich mit den digitalen Veränderungsvorgängen, sondern integrieren in ihrer Ästhetik digitale Zugangsweisen, nicht nur auf technischer Ebene, sondern auch auf formaler Weise, z.B. wenn versucht wird, digitale Kommunikationsformen in eine Inszenierung einzubauen. Die verzögerte Reaktion der Theaterwissenschaft auf diese Praktiken mag allgemein in der auf nachholende Reflexion Wert legenden Wissenschaftsstruktur liegen, andererseits hat die Literaturwissenschaft auf solche Veränderungen in der Literaturpraxis weit schneller reagiert. Zum anderen wiederholt sich hier das Versäumnis auf zeitgenössische Veränderungen zu reagieren.

559 Vgl. bspw. Boenisch (2002).

560 Vgl. Otto (2013), der mit der Kategorie der "Auftritte" ein mögliches Konzept vorstellt.

561 Vgl. die Beiträge der bereits fünftmal stattgefundenen Konferenz Theater und Netz, veranstaltet von nachtkritik.de und der Heinrich Böll Stiftung, <http://theaterundnetz.de/> [15.06.2017].

unterschiedlichen Zugänge ausgetauscht und in Verbindung gebracht werden. Die fünf herausgearbeiteten Modelle in dieser Arbeit können dazu einen Beitrag leisten. Denn für die deutschsprachige Theaterwissenschaft wären die Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit Mediendiskursen und die enge Anbindung zur Medienwissenschaft fruchtbar zu machen für eine Reflexion und Debatte über den Einfluss des digital-medialen Wandels auf das Fach und seine Gegenstände sowie einen Austausch mit den Ansätzen der Digital Humanities.

## 8.2. Digitale Theaterwissenschaft

Eine bedeutende Funktion von Mediendiskursen in der Theaterwissenschaft besteht in der Frage nach dem Zugriff auf das Untersuchungsgebiet Theater. Ermöglichen es neue Medientechniken eine flüchtige Kunst zu archivieren, vielleicht sogar zu konservieren? Mit den digitalen Medien stellen sich solche Fragen auf ein Neues. Die Abgrenzung von der Dramenforschung und ihr primäres Untersuchungsformat Text, markiert einen entscheidenden Gründungsmoment für die Theaterwissenschaft. Mit der Etablierung der Aufführung als Forschungsgegenstand wird Theater als Prozess in den Mittelpunkt gestellt. Daraus ergibt sich das Problem, wie dieses nur lose mit einer Vorlage in Verbindung stehende Ereignis wissenschaftlich erfasst werden kann, insbesondere wenn es nach dem Ende einer Aufführung nicht mehr wiederholbar ist. Bereits die Akteur\_innen der frühen Theaterwissenschaft verbinden mit Medien den Wunsch, einen nachträglichen Blick auf ein Ereignis zu werfen, indem es mit technischen Mitteln aufgezeichnet wird. Verwendet wurden dabei u.a. Fotografie, Ton- und Filmaufnahmen sowie Videoaufzeichnungen.<sup>562</sup> Es liegt auf der Hand, die bereits entwickelte theaterwissenschaftliche Dokumentationspraxis mit Hilfe digitaler Medien zu erweitern, insbesondere da mit dem Computer ein Medium vorliegt, das die drei medialen Grundfunktionen Speichern, Übertragen und Verarbeiten auf völlig neue Weise umsetzt.<sup>563</sup> Als innovativ darf dabei das Untersuchungsfeld Tanz gelten, in dem die Auseinandersetzung mit Medien eine lange Tradition hat, die sich auch in einer umfangreichen Forschung abbildet.<sup>564</sup> Wie ein digitales Archiv auch auf das Verhältnis zwischen Forschung, Kunst- und Kulturvermittlung sowie der Verwaltung von kulturellem Erbe einwirkt, wird aktuell von der *Pina Bausch Foundation* erprobt.<sup>565</sup>

In den Digital Humanities findet sich ein Bündel an Methoden und Tools, um digitale Zugriffe für

---

562 Vgl. Exkurs: Medien als Mittel zur Dokumentation; Vgl. Steinbeck (1981). Vgl. Spielmann (2005).

563 Vgl. Heilmann (2012).

564 Vgl. Klein (2000); Evert (2003); Rosiny (2013)

565 Das digitale Pina Bausch Archiv ist zwar noch im Aufbau begriffen, vgl. <http://www.pinabausch.org/en/archive/the-digital-archive> [12.06.2017], aber die Konzeption und Überlegungen im Vorfeld lassen auf ein spannendes Resultat schließen, vgl. Wagenbach, Marc/Pina Bausch Foundation (2014).

und auf unterschiedlichste Forschungsbereiche herzustellen. Indem durch die Digitalisierung zuvor getrenntes Material in eine gemeinsam geteilte Datenform überführt wird<sup>566</sup>, ergeben sich auch für die Theaterwissenschaft neue Chancen und Zugänge hinsichtlich des Zugriffs auf das Untersuchungsgebiet Theater. Zugleich sind die Erfahrungen der Theaterwissenschaft zur (Nicht-)Fassbarmachung der flüchtigen Form von Theater eine Herausforderung für die Praktiken und Arbeitshypothesen in den Digital Humanities. Idealerweise ergibt sich ein gegenseitiger Austausch, wobei die von mir entwickelten Fachidentitätsmodelle auf Basis der Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft dafür einen Ausgangspunkt bieten. Die darin abgebildeten Erfahrungen aus dem Austausch zwischen theatralen und medialen Zugriffen können produktiv gemacht werden für ein potentielles Verhältnis zwischen Theaterwissenschaft und Digital Humanities. Zu vermeiden sind dabei Konkurrenz- oder Hierarchierelationen sowie gegenseitiges Ignorieren. Stattdessen kann die Theaterwissenschaft von neuen Vorschlägen für den Zugriff auf ihre Untersuchungsgebiete profitieren, während in den Digital Humanities die bereits entwickelten digitalen Analyseverfahren und Methoden überprüft werden können an den Herausforderungen von performativen, transitorischen Ereignissen. Die Debatten in den Digital Humanities sollten auch verstanden werden als eine Fortführung der Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft. Schon deswegen, weil Digital Humanities als ein transdisziplinäres Verfahren sowohl die Theater- als auch die Medienwissenschaft gleichermaßen herauszufordern vermag.

David M. Berry<sup>567</sup>, Professor für Digital Humanities an der University of Sussex, weist auf eine andere Gefahr hin: "In the early days they [Digital Humanities, KI] were often seen as a technical support to the work of the 'real' humanities scholars, who would drive the projects."<sup>568</sup> Tatsächlich besteht nach wie vor die Gefahr, dass die Methoden und Tools der Digital Humanities nur als technisches Beiwerk oder als Mittel zum Zweck eingesetzt werden. Dabei darf Digitalisierung nicht missverstanden werden als bloße Dokumentationstechnik.<sup>569</sup> Da sie eine Übersetzungsleistung ist, kann auch keine idente Kopie des Ausgangsmaterials erstellt werden. Somit ist auch weiterhin Dietrich Steinbeck recht zu geben:

"Das Theaterkunstwerk, sofern es zutreffend als Ereignis verstanden wird, läßt sich identisch nicht dokumentieren. Und wäre dies selbst möglich, müßte ein solche Dokumentation doch sinnlos erscheinen. Für das historische Verständnis des Theaters wesent-

---

566 Was noch nicht bedeuten muss, dass diese Daten auch austauschbar sind, da die Digitalisierung und Weiterverarbeitung unterschiedliche Formate erzeugen kann. Im Prinzip werden aber analoge Materialien wie Bücher, Bilder, Filmaufnahmen, Gebäudeformen, u.v.m. durch Digitalisierung in eine gemeinsame binäre Datenform überführt, die am Computer weiterbearbeitet werden kann.

567 David M. Berry (<http://d-nb.info/gnd/1047130173> [12.06.2017])

568 Berry (2012b), S. 2. In Folge weist er auch auf die gegenteilige Gefahr hin, nämlich zu glauben, dass die "computational methods" die einzig gültigen seien.

569 Vgl. Exkurs: Exkurs: Medien als Mittel zur Dokumentation.

licher ist die Sicherung bestimmter seiner Schichten und Gestaltzüge."<sup>570</sup>

Hingegen können Digital Humanities sehr wohl einen Beitrag zur Bestimmung dessen leisten, was Steinbeck als "Schichten und Gestaltzüge" bezeichnet, da sie eben auch eine Kulturwissenschaft ist. Berry weist darauf hin, dass die erst vor etwa einem Jahrzehnt erfolgte Etablierung des Begriffs "Digital Humanities" eine Reaktion darauf war, dass die Anwendung und Reflexion von digitalen Methoden lange nicht als eigenständige Disziplin anerkannt war.<sup>571</sup> Als ein "Gründungsdokument" gilt das *Digital Humanities Manifesto*<sup>572</sup>, in dem neben einer Kritik an traditionellen Universitätsstrukturen darauf hingewiesen wird, dass es mit den Methoden der Digital Humanities möglich wird, völlig neue Fragen an und mit den Humanities zu formulieren<sup>573</sup>. In der Version 2.0 des *Manifesto* wird dies folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

"not only to seek to understand and interrogate the cultural and social impact of new technologies, but to be engaged in **driving the creation of new technologies, methodologies, and information systems, as well as in their détournement, reinvention, repurposing, via research questions grounded in the Arts and Humanities:** questions of meaning, interpretation, history, subjectivity, and culture"<sup>574</sup>

Für Berry ist die Etablierung der Digital Humanities auch ein Ausdruck veränderter Kulturpraktiken, hervorgerufen durch das Medium Computer.<sup>575</sup> Die Produktion von "born-digital material" ist nach Berry auch das maßgebliche Untersuchungsfeld der Digital Humanities, da dieses unter seinen medienspezifischen Aspekten betrachtet werden muss, was die Digital Humanities mit ihrer entwickelten Methodik ermöglichen.<sup>576</sup> Zugleich sind die Digital Humanities prädestiniert, sich mit epistemologischen Fragestellungen auseinanderzusetzen, die mit dem digitalen Wandel zusammenhängen. Dies beinhaltet nicht nur die Auswirkungen des "digital turn" auf das akademische Feld, der zur Infragestellung bisheriger ontologischer Grundfeste führt<sup>577</sup>, sondern auch, wie der digitale Mediengebrauch Kulturproduktion verändert.<sup>578</sup> Diese Beobachtungen implizieren, dass mit den Mitteln der Digital Humanities "Kultur" auf gänzlich neue Art und Weise betrachtet und analysiert werden kann, worauf auch im oben erwähnten Zitat aus dem *Digital Humanities Manifesto 2.0* hingewiesen wird. Zu adaptieren wären diese neuen Methoden und Möglichkeiten in Form einer digitalen Theaterwissenschaft, die digitale Ansätze aufgreift und für das Fach in Verwendung bringt, als

570 Steinbeck (1981), S. 189.

571 Berry (2012b), S. 3.

572 Vgl. Schnapp/Presner (2008).

573 Ebd., "Digital Humanities is about convergence: Not only between humanities disciplines and media forms, but also between the arts, sciences, and technologies".

574 Schnapp/Presner (2009), Absatz 31, H. i. O.

575 Berry (2012b), S. 5.

576 Ebd., S. 4.

577 Ebd., S. 9.

578 Ebd., S. 15. So ermöglichen digitale Tools völlig neue Zugänge zum Erstellen, Bearbeiten und Auswerten von Filmen, Bildern, Texten, usw.

Vermittlung zwischen Theaterwissenschaft und Digital Humanities.

Einen ganzen anderen Ansatz schlägt der Medientheoretiker und Netzkritiker Geert Lovink<sup>579</sup> vor, der Medienwissenschaft in der Falle eines "top-down-Konglomerat[s] aus Literatur, Theater, Kommunikationswissenschaften und einigen anderen, je nach der Situation vor Ort"<sup>580</sup>, sieht. Zu erkennen sei dies daran, dass Medienwissenschaft nicht Schritt halten könne "mit der Geschwindigkeit techno-kultureller Veränderungen"<sup>581</sup>. Lovink fordert die Anerkennung des "digital vernetzten Raum[s] als eine eigenständige Sphäre [...], die eigene Begriffe und Methoden fordert"<sup>582</sup>. Zugleich befindet er, dass zu viel "wertvolle Zeit mit der unproduktiven Frage verschwendet [wurde], wie 'neue Medien' in die Fakultäten 'alter Medien' integriert werden sollten"<sup>583</sup>. Sollte die Theaterwissenschaft vielleicht also doch das Feld des Digitalen einer speziell dafür ausgerichteten Fachrichtung überlassen?

Schon alleine die Veränderungen, die digitale Techniken und eine davon evozierte digitale Ästhetik auf das Untersuchungsfeld Theater ausüben<sup>584</sup>, lassen die letzte Frage verneinen. Zudem entstehen durch den "digital turn" neue Fragestellungen und Forschungsbereiche, die die Theaterwissenschaft unweigerlich zu einer Auseinandersetzung mit dem Digitalen herausfordern. Nötig wäre es, sich aktiv diesen Veränderungen zu stellen und eine fachspezifische Sichtweise nicht nur einzufordern sondern auch einzubringen. So braucht es Datenmodelle, die theaterwissenschaftlich relevante Forschungsinhalte abbilden können und die Implementation von fachspezifischen Kategorien in Datenbanken.<sup>585</sup> Wie wiederum ist umzugehen mit Methoden der Echtzeitdatenanalyse, die für eine Aufführungsanalyse verwendbar gemacht werden könnten?<sup>586</sup> Wie kann der Aufführungsrahmen von Virtual und Augmented Reality theaterwissenschaftlich analysiert werden?<sup>587</sup> Welche Auswirkungen haben technologische Do-it-yourself-Ansätze mit Hilfe von kostengünstigen und einfach anzuwendenden Mikroprozessoren für die Theaterpraxis? Damit wären nur einige wenige Forschungsfragen angesprochen, mit denen die Theaterwissenschaft aus dem digitalen Feld konfrontiert ist.

Der Medienwissenschaftler Ramón Reichert<sup>588</sup> zitiert fünf Herausforderungen für die Digital Huma-

---

579 Geert Lovink (geb. 1959, <http://d-nb.info/gnd/136287158> [12.06.2017]).

580 Lovink (2011), S. 163.

581 Ebd., S. 160.

582 Ebd.

583 Ebd., S. 164

584 Vgl. Glesner (2005); Otto (2013).

585 Bspw. verzeichnet die Gemeinsame Normdatei (GND) der Deutschen Bibliothek, deren stabile Links (sogenannte "persistent identifier") auch in dieser Arbeit für Referenzen zu Personen angegeben sind, nur mit ungenauen Kategorien Personen aus der Theaterpraxis. Dies erschwert eine automatisierte Weiterverarbeitung in digitalen Projekten mit einem theaterwissenschaftlichen Fokus, die auf solche Referenzen angewiesen sind. Hier könnten gemeinsame Anstrengungen helfen, für eine bessere Metadatenqualität aus Sicht der Theaterwissenschaft zu sorgen.

586 Vgl. Saltz (2004), S. 129: "digital technology is challenging the very distinction between "liveness" and media".

587 Vgl. Glaser (2007).

588 Ramón Reichert (geb. 1966, <http://d-nb.info/gnd/1013402863> [12.06.2017]).

nities: "die Verlockung der Objektivität, die Macht der visuellen Evidenz, Black-Boxing (Unschärfen, Problematik der Stichprobenziehung etc.), institutionelle Turbulenzen (konkurrierende Serviceeinrichtungen und Lehrfächer) und das Streben nach Universalität"<sup>589</sup>. Zur Bewältigung dieser Aufgaben kann die Theaterwissenschaft meines Erachtens nach beitragen. Mit manchen dieser Herausforderungen ist das Fach selbst konfrontiert (gewesen), weswegen die Erfahrungen aus dem Mediendiskurs in der Theaterwissenschaft brauchbare Einblicke bieten können. Letztlich bleibt es unabhängig von der Fachrichtung notwendig, in der Lehre und der Forschung eine kritische Debatte zu den Veränderungen des "digital turn" zu führen, die Berry als "a shared digital culture through a form of digital *Bildung*"<sup>590</sup> bezeichnet.

### 8.3. Skizze einer digitalen Forschungsplattform für fachhistorische Forschung

Es wurde von mir bereits mehrfach auf eine digitale Forschungsplattform verwiesen, die für eine Bündelung und Weiterbearbeitung von fachhistorischen Auseinandersetzungen nötig wäre. Ich möchte in Folge kurz skizzieren, wie eine solche Plattform beschaffen sein sollte, damit sie den gegenwärtigen Anforderungen aus den Digital Humanities entspricht. Auf einen gemeinsamen Nenner gebracht wird dies von den "FAIR Data Principles".<sup>591</sup> FAIR steht dabei für "Findable, Accessible, Interoperable, and Re-usable"<sup>592</sup>. Entscheidend für digitale Projekte ist nicht, sie einfach online zu stellen, sondern dies muss in einer Form geschehen, die es nicht nur ermöglicht Daten austauschbar, sondern sie in verschiedenen Kontexten weiterverarbeitbar zu machen. Nicht eine einzelne Website kann das Ziel sein, sondern eine digitale Infrastruktur, die Daten miteinander in Verbindung setzt und es Forscher\_innen ermöglicht, ihre jeweiligen Forschungsfragen anhand gemeinsam formulierter Regeln und Strukturen in einer virtuellen Forschungsumgebung zu stellen. Gelungene Beispiele dafür sind die Projekte "European Holocaust Research Infrastructure" (EHRI)<sup>593</sup> und "Collaborative European Digital Archive Infrastructure" (CENDARI)<sup>594</sup>, die nicht nur Archivmaterial sammeln und durchsuchbar machen, sondern auch digitale "Arbeitsräume" anbieten, in denen gemeinsam Fragestellungen beantwortet werden können. Diese Infrastrukturen setzen sich zusammen aus verschiedenen Tools und einer Serverstruktur, sowie aus einer Zusammenstellung von Regeln und Standards,

---

589 Reichert (2014), S. 514, der hier Rieder/Röhle (2012) zusammenfasst.

590 Berry (2012b), S. 8. H. i. O. Berry verwendet den deutschen Begriff "Bildung", da er dem Konzept einer "digital literacy" ablehnend gegenübersteht.

591 FORCE11 (2017).

592 Ebd.

593 <https://ehri-project.eu/> [13.06.2017].

594 <http://www.cendari.eu/> [13.06.2017].

die innerhalb einer Forschungsgemeinschaft vereinbart wurden. Das ist zugleich die Basis, um disparates, heterogenes und verteiltes Datenmaterial miteinander verbinden zu können. Es muss sozusagen eine gemeinsame maschinenverarbeitbare Form vereinbart werden, um das Potential von kollaborativer digitaler Forschung abrufen zu können. David M. Berry sieht dies als eine zukünftige Herausforderung für alle Bereiche von Gesellschaft: "At all levels of society, people will increasingly have to turn data and information into usable computational forms in order to understand it at all."<sup>595</sup>

Die FAIR Prinzipien geben einen allgemeinen Leitfaden vor, welche Funktionen eine digitale Forschungsplattform erfüllen sollte. Die Daten sollen zunächst auffindbar sein und sie sollen zugänglich sein bzw. sollte klar sein, unter welchen Bedingungen sie zugänglich sind. Diese beiden Punkte erfüllen viele Websites<sup>596</sup>, wenngleich die Zugänglichkeit nicht immer gewährleistet ist oder rechtlichen Einschränkungen unterliegt.<sup>597</sup> Komplizierter wird die Situation mit der Forderung nach Interoperabilität, die letztlich auch die Weiterverwendung maßgeblich bestimmt. Denn dazu benötigt es eine Infrastruktur, mit der zwischen verschiedenen Projekten, Datenbanken und Websites eine Vereinbarung hergestellt wird, um Daten möglichst standardisiert und automatisiert miteinander austauschen zu können. So eine Forschungsplattform kann nur Schritt für Schritt aufgebaut werden, wobei es naheliegend ist, bereits andernorts in Verwendung befindliche Strukturen so weit wie möglich mit zu verwenden.<sup>598</sup> Entscheidend ist dabei, einen fachspezifischen Blickwinkel einzubringen, schon deswegen, damit auch in den gemeinsam geteilten Strukturen eine theaterwissenschaftliche Perspektive vertreten ist.

Aus welchen Teilen sollte nun eine solche digitale Forschungsplattform bestehen<sup>599</sup>:

---

595 Berry (2012b), S. 15.

596 Um ein Beispiel aus dem Bereich Theater zu geben: Die Mediathek für Tanz und Theater des Internationalen Tanztheaters und des mime centrum berlin: <http://archiv.mimecentrum.de/> [13.06.2017]. Die Daten sind auffindbar mit Hilfe verschiedener Suchmöglichkeiten und es wird der Standort der Videos angegeben, um auf sie vor Ort zugreifen zu können (auch wenn diese nicht auf der Website verfügbar sind).

597 Weswegen "Openness" von Daten ein weiteres wichtiges Kriterium ist, dass aber nur indirekt von den FAIR Prinzipien erfasst wird, vgl. Open Knowledge International (2017).

598 Ein Beispiel wäre die Gemeinsame Normdatei (GND) für allgemeine Daten zu Personen.

599 Die Grafik wurde von mir erstellt.

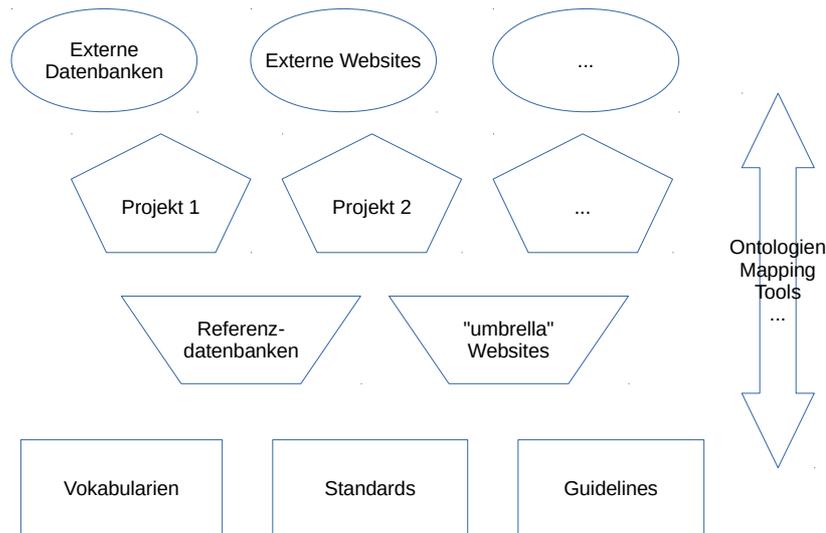


Abbildung 22: Skizze einer Infrastruktur für eine digitale Forschungsplattform

Das Ziel muss sein, nicht wie bisher autonome Einzelprojekte in einem losen Verhältnis zueinander stehen zu haben, sondern diese gemeinsam in einem Verbund zu organisieren. Dies entspricht der allgemeinen Weiterentwicklung von Webstrukturen, die mittels gemeinsamer Standards, Schnittstellen und Metadaten die gegenseitige Vernetzung und den Austausch von Daten in den Mittelpunkt stellen. Wo bisher Links für eine Verbindung zwischen zwei Websites ausreichten, ist inzwischen semantische Interoperabilität das Ziel von Projekten, in denen Daten und deren Austausch eine prägende Rolle spielen. Wissenschaftliche Projekte sind idealerweise dazu angehalten, solche Überlegungen in der Entwicklung und Umsetzung ihrer Webplattformen zu berücksichtigen. Nötig sind dafür nicht nur Techniken, wie jene des Linked Open Data (LOD), sondern auch konzeptionelle Zugeständnisse hinsichtlich einer für den gegenseitigen Austausch aufbereiteten Datenstruktur. Aus diesem Grund sind sogenannte Vokabularen, Standards und Richtlinien für die Beschreibung und Organisation der geteilten Ressourcen eine Grundvoraussetzung zur Etablierung eines darüber operierenden Verbunds. Ontologien, Mapping-Strategien und Tools helfen dabei, das an verschiedenen Orten versammelte Wissen miteinander in Verbindung zu bringen.

Standards sind Vereinbarungen auf technischer Ebene, indem nur ausgewählte Daten- und Austauschformate im Verbund unterstützt und von allen Partner\_innen eingesetzt werden. Damit diese Standards umgesetzt werden und um auch die Praxis der Datenerhebung zu beschreiben, sind gemeinsame Vorgehensweisen zu verabreden.<sup>600</sup> Vokabularen wiederum sind ein wichtiger Baustein

<sup>600</sup> Dies umfasst neben Guidelines auch Best Practices und Recommendations.

in der digitalen Infrastruktur, da sie auf fachspezifischer Ebene festhalten, wie Begriffe zu interpretieren sind, die in den Datenstrukturen verwendet werden. So sollte z.B. für den Begriff "Inszenierung" seine Verwendung erklärt werden, wie er sich von anderen Begriffen unterscheidet und welche Informationen zu erfassen sind, um eine Inszenierung ausreichend digital abbilden zu können. Aus welchen Teilen ein Begriff besteht, welche Informationen wie zueinander stehen und wie allgemein ein gemeinsames Datenmodell beschaffen sein sollte, erklären Ontologien.<sup>601</sup> Auf Basis der dort abgebildeten Wissensrepräsentation ist es möglich, mit Mapping-Strategien zwischen verschiedenen aufgebauten Datenbanken eine semantische Verbindung zu gleichbedeutenden Informationen herzustellen. Sehr vereinfacht formuliert, können damit das Feld "Schauspieler\_in" in der einen Datenbank mit dem Feld "Performer\_in" in einer anderen Datenbank verbunden werden. Es lassen sich mit Ontologien weitaus kompliziertere Mappings herstellen, wobei eine völlige Deckungsgleichheit selten erreicht werden kann. Mit Hilfe von Tools, die auf Basis der bis jetzt vorgestellten Elemente operieren, können möglichst weitreichende Zusammenschlüsse von Datensammlungen hergestellt und diese durch Weiterentwicklungen beständig ausgebaut werden.<sup>602</sup> Alle diese Techniken vermitteln zwischen den weiteren Infrastrukturelementen, die zusätzlich in der Abbildung 22 angegeben sind. Referenzdatenbanken stellen dabei spezifische Informationen für einen Forschungsbereich bereit. Für die Theaterwissenschaft können das Inszenierungsdatenbanken sein, da solche Informationen in anderen Fächern nicht gesammelt werden.<sup>603</sup> Die darin erfassten Daten können mit externen Datenbanken verbunden werden, z.B. mit einer Fernsehdatenbank, um zu überprüfen, welche Inszenierungen aufgezeichnet und im Fernsehen ausgestrahlt wurden. Wenn alle diese skizzierten Elemente in einem Verbund zusammenwirken, dann ist eine gemeinsame "Sprache" gewährleistet, die Ressourcen aus verschiedensten Quellen miteinander in Verbindung bringt. Auf dieser Basis können Einzelprojekte mit ihrem je eigenen Forschungsinteresse operieren, die neue Daten einspielen, vorhandenes Material verknüpfen und auswerten sowie daraus erstellte Forschungsergebnisse im gesamten Verbund verfügbar machen. Damit ist auch ein fortschreitender "research data lifecycle" gewährleistet.<sup>604</sup> Von mir so bezeichnete "umbrella" Websites können die Informationen von verschiedenen thematisch verwandten Projekten zusätzlich noch verbinden, z.B. ein Portal für alle fachhistorischen Projekte, die ihre Einzelergebnisse an einem Ort zusammenfassen, was durch die skizzierte Struktur zum Teil automatisiert möglich wird.

---

601 Vgl. Bartscherer/Coover (2011a), S. 101-196.

602 Eine übersichtliche Sammlung von Tools für den Digital Humanities Gebrauch, findet sich im DiRT Directory: <http://dirtdirectory.org/> [14.06.2017].

603 Am Wiener Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft wäre das die Inszenierungsdatenbank Theadok (geleitet von der Theaterwissenschaftlerin Brigitte Marschall), an deren Relaunch ich aktuell im Sinne der skizzierten digitalen Infrastruktur arbeite, <http://theadok.at/> [14.06.2017].

604 Vgl. UK Data Archive (2017).

Für Einzelprojekte bedeutet dies zwar zunächst sich mit den Bedingungen einer solchen digitalen Infrastruktur auseinanderzusetzen, der Mehrwert ergibt sich aber durch eine Vernetzung der eigenen mit bereits vorhandenen Daten. Erleichtert wird ein "Enrichment" mit Metadaten, die nur einmal erfasst und an einem Ort gepflegt werden (entweder in den Vokabularien, der Referenzdatenbank oder einer externen Datenbank). Zusätzlich können Daten von unterschiedlichster Seite aus in Verbindung gebracht werden<sup>605</sup>, was neue Perspektiven eröffnen kann und explorative Vorgehensweisen ermöglicht. Mit Analysetools können zusätzlich gänzlich neue Methoden zur Auswertung von Datensammlungen angewandt werden. Letztlich ermöglicht dies auch die Entwicklung von gemeinsamen Projekten über Instituts- und Fachgrenzen hinweg. Dazu nochmals David M. Berry:

"Computational techniques are not merely an instrument wielded by traditional methods; rather they have profound effects on all aspects of the disciplines. Not only do they introduce new methods, which tend to focus on the identification of novel patterns in the data as against the principle of narrative and understanding, they also allow the modularisation and recombination of disciplines within the university itself."<sup>606</sup>

Für den Aufbau dieser von mir skizzierten digitalen Forschungsplattform wäre zunächst eine Erhebung von geeigneten und daran interessierten Projekten nötig.<sup>607</sup> Danach ist ein Austausch zwischen diesen Projekten und Expert\_innen aus den Digital Humanities<sup>608</sup> anzustreben, sowohl um Erfahrungen zu sammeln, als auch eine erste Version der benötigten Elemente für die Grundstruktur zu entwerfen. Die Einigung auf gemeinsame Vokabularien ist dabei eine der vorrangigen Aufgaben. Anschließend wäre mit ausgewählten Pilotprojekten dieses Konzept auf Machbarkeit zu überprüfen. Die von mir in dieser Arbeit vorgestellten Modelle des Fachdiskurses und die ausgewerteten Daten aus dem Korpus Klier sind für diese Zwecke ein geeigneter Ausgangspunkt, um einen fachhistorisch ausgelegten Teilbereich in einer gemeinsamen digitalen Forschungsplattform für die Theaterwissenschaft aufzubauen.

---

605 Zu diesen Zwecken sollten Technologien des Linked Open Data eingesetzt werden, vgl. Berners-Lee (2009).

606 Berry (2012b); S. 13.

607 Zu nennen wäre der Fachinformationsdienst für darstellende Kunst in Deutschland mit seiner Webplattform <http://www.performing-arts.eu/> [14.06.2017].

608 Dazu gehört auch die Einbindung in bereits existierenden oder in Aufbau begriffenen digitalen Infrastrukturen. Für das hier konzipierte Schema ist auf das von der Europäischen Kommission geförderte Projekt PARTHENOS zu verweisen, <http://www.parthenos-project.eu/> [14.06.2017].

## 9. Resümee

Die fünf Modelle Selbständigkeit, Medienkonkurrenz, Medienhierarchie, Interdisziplinarität und Medienwissenschaft zeigen auf, wie sich die Entwicklung der Theaterwissenschaft zu einer TheaterMedienWissenschaft gestaltete. Abhängig von fachlichen Entwicklungen und internen Erwägungen, wurden Medien wie Film zunächst ausgeschlossen und schließlich doch einbezogen. Nicht nur die herangezogenen Theater- und Medienbegriffe waren und sind dafür wichtige Kriterien, sondern auch ganz allgemein die vorherrschende Wissenschaftsideologie. Ein wichtiger Faktor sind auch Veränderungen im Untersuchungsfeld, die auf das Fach zurückwirken. An der Benennung der fünf Modelle kann zudem abgelesen werden, dass damit jeweils auch ein Wechsel der grundlegenden Methodik vor sich ging.

Die Einsichten aus dieser Arbeit liefern einen Beitrag zu den grundlegenden Debatten über den Status des Faches und seiner Untersuchungsgegenstände, die angesichts der fortschreitenden Digitalisierung erneut zu stellen sind. Eine wissenschaftshistorische Auseinandersetzung mit Fachgeschichte kann dabei helfen, sich neu zu orientieren, wenn ein Fach mit Herausforderungen konfrontiert ist. Die in den 1970er Jahren aufgekommene Debatte über einen Zusammenschluss von Theaterwissenschaft mit Medienwissenschaft reagierte nicht nur auf eine fachliche Krise, sondern auch auf einen weiteren Bedeutungsverlust von Theater, nun auf Grund der starken Verbreitung von Fernsehen.

Aktuell ist zu fragen, ob sich dieses Muster im Anbetracht der digitalen Herausforderungen wiederholt. In Fächern wie der Geschichtswissenschaft und der Literaturwissenschaft gibt es eine rege Beschäftigung mit digitalen Phänomenen und eine offene Diskussion über Methoden und Tools der Digital Humanities. Davon ist derzeit in der akademischen Theaterwissenschaft nur wenig zu merken, obwohl sich doch viele Institute im deutschsprachigen Raum in ihrem Fachbereich mit Medien auseinandersetzen. Denn zu überprüfen ist, ob mit den bisherigen Methoden und Zugängen die Veränderungen durch den "digital turn" überhaupt begleitet werden können. Der Literaturwissenschaftler Philipp Schmerheim, weist für die Filmwissenschaft darauf hin, dass sich die Frage stellt, ob "traditional established film-theoretical concepts for addressing the ontological, epistemological, political, or aesthetic dimensions of new media phenomena"<sup>609</sup> geeignet sind. Diese Debatte muss auch für die Theaterwissenschaft geführt werden, besonders weil in ihrem Untersuchungsfeld diese Herausforderung bereits angenommen wurde und im Theater vermehrt Phänomene der neuen Medien sowohl inhaltlich als auch ästhetisch verarbeitet und integriert werden.

Mit den Digital Humanities steht ein interdisziplinäres Angebot bereit für einen wechselseitigen

---

609 Schmerheim (2014), S 224.

Austausch von Erfahrungen und Methoden. Denn so wie einzelne Fächer von einem solchen Austausch profitieren, steigert eine Perspektiverweiterung insgesamt die Qualität von Daten und den Funktionsumfang von digitalen Tools. Die Auswertung des Korpus Klier hat dabei die Notwendigkeit gezeigt, eigene digitale Strukturen für die Theaterwissenschaft aufzubauen. So wird die automatische Erkennung von Eigennamen mit Referenzdatenbanken erleichtert, wovon wiederum Analysen von fachspezifischem Material profitieren würden. Der Korpus Klier hatte eine ideale Größe, um verschiedene digitale Methoden anzuwenden. Trotzdem hat sich gezeigt, dass manche Auswertungen nur in mühsamer Kleinarbeit herzustellen sind, besonders die Bereinigung der Daten war mit einem bedeutenden Aufwand verbunden. Daran zeigt sich das Entwicklungspotential in den Digital Humanities, deren große Versprechungen in der Umsetzung oft an einer fehlenden Infrastrukturen oder mangelnden Erfahrungen scheitern. Weswegen es wichtig ist, die Vorgehensweise bei der Anwendung von digitalen Methoden und die Erkenntnisse daraus zu dokumentieren. Meine Erfahrungen in dieser Arbeit, besonders mit der Auswertung des Korpus Klier, werden deswegen auf einer eigenen Website noch zur Verfügung gestellt werden. Dabei werden auch Vorschläge gegeben zur Steigerung der Datenqualität von solchen Datensammlungen. Wichtig ist für eine weitere Forschung, den Untersuchungskorpus beständig zu vergrößern um damit detailliertere und bessere Aussagekraft zu gewinnen. Dies kann auch dabei helfen, noch bessere Modelle aus den Daten zu abstrahieren. Insbesondere die Integration von Archivmaterial wäre von Interesse, um noch stärker dem Mediendiskurs in der Theaterwissenschaft nachzuspüren. Mit einer Ausweitung des Korpus werden aber auch gänzlich andere fachhistorische Forschungsfragen möglich, die mit Mitteln der Digital Humanities und einer theaterwissenschaftlichen Perspektive bearbeitet werden sollten.

Die Ergebnisse aus dieser Arbeit und die dabei gemachten Erfahrungen sind für Folgeprojekte geeignet, die eine Schnittstelle zwischen Theaterwissenschaft und Digital Humanities herstellen. Ein langfristiges Ziel ist dabei der Aufbau einer digitalen Forschungsplattform für die Theaterwissenschaft. Um dies zu erreichen, ist eine gemeinsame Anstrengung nötig, wobei in einem ersten Schritt bereits vorhandene digitale Strukturen besser miteinander vernetzt werden sollten. Eine digitale Theaterwissenschaft kann und soll dabei eine vermittelnde Rolle zwischen Digital Humanities und Theaterwissenschaft herstellen.

# 10. Anhang

## 10.1. Literaturverzeichnis

- Arzt, Thomas/Hochrieder, Lukas/Kenscha-Mautner, Brigitte/Schmidt, Anja (2008): "Die heranwachsende europäische Generation der Theaterwissenschaftler". Das erste Studienjahr in Wien". In: Peter/Payr (2008), S. 76-102.
- Ash, Mitchell G. (2002): "Wissenschaft und Politik als Ressourcen für einander". In: Wissenschaften und Wissenschaftspolitik. Bestandsaufnahmen zu Formationen, Brüchen und Kontinuitäten im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Rüdiger vom Bruch und Brigitte Kaderas. Stuttgart: Steiner.
- Averbeck, Stefanie/Kutsch, Arnulf (2002): "Thesen zur Geschichte der Zeitungs- und Publizistikwissenschaft 1900-1960". In: Medien & Zeit, 17. Jg., H. 2/3, S. 57-66.
- Balázs, Béla (2001): Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Krasznakrausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt/Main: Suhrkamp. (= stw; 1536). [Original: 1924].
- Balme, Christopher/Moninger, Markus (Hg.) (2004): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: epodium.
- Balme, Christopher (2014): Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt.
- Barner, Wilfried/König, Christoph (Hg.) (1996): Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Frankfurt/Main: Fischer.
- Bartscherer, Thomas/Coover, Roderick (Hg.) (2011a): Switching Codes. Thinking through Digital Technology in the Humanities and the Arts. Chicago [u.a.]: University of Chicago.
- Bartscherer, Thomas/Coover, Roderick (Hg.) (2011b): "Introduction". In: Bartscherer/Coover (2011a), S. 1-11.
- Bauer, Matthias (1981): Eduard Castle als akademischer Lehrer. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss.
- Benjamin, Walter (1980): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". In: Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 431-508. [Original: 1935].
- Berners-Lee, Tim (2009): Linked Data, <https://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html> [14.06.2017].
- Berry, David M. (Hg.) (2012a): Understanding Digital Humanities. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan.
- Berry, David M. (2012b): "Introduction: Understanding the Digital Humanities". In: Berry (2012a), S. 1-20.
- Boenisch, Peter M. (2002): körPERformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater. München: epodium.
- Börge, Vagn (1960): Weltmacht Film. Das geistige Gesicht einer neuen Kunst. Wien: Austria-Editon. (= Buchreihe der Österreichischen Unesco-Kommission; 5).

- Borgman, Christine L. (2015): *Big Data, Little Data, No Data. Scholarship in the Networked World*. Cambridge [u.a.]: MIT.
- Brauneck, Manfred (Hg.) (1995): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bredenkamp, Horst/Pinkau, Klaus (2005): "Einladung zum akademischen Gespräch – Rundbrief". In: *Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (2005)*, S. 9-12.
- Brincken, Jörg von/Englhart, Andreas (2008): *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt: WBG.
- Cairo, Milena/Hannemann, Moritz/Haß, Ulrike/Schäfer, Judith (Hg.) (2016): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Cargnelli, Christian (2009): "'Das Seiende und Ewige selbst'. Die Anfänge der Filmwissenschaft in Wien am (Zentral)Institut für Theaterwissenschaft". In: *Hulfeld/Peter (2009)*, S. 213-226.
- Castle, Eduard (1946): "Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft in Wien". In: *ders. (Hg.): Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (1945/46)*. Wien: Gerlach & Wiedling, S. 234-241.
- Cologne Center for eHumanities (2011): *Digitale Geisteswissenschaften*, [https://dig-hum.de/sites/dig-hum.de/files/cceh\\_broschuereweb.pdf](https://dig-hum.de/sites/dig-hum.de/files/cceh_broschuereweb.pdf) [14.06.2017].
- Corssen, Stefan (1992): "'Liebhaben, was übriggeblieben ist'. Leben und Werk des Theaterwissenschaftlers Max Herrmann (1865-1942)". In: *Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.) (1992)*, S. 7-19.
- Corssen, Stefan (1998): *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*. Tübingen: Niemeyer. (= *Theatron*; 24).
- Cuba, Martina (2017): *Die Gründung eines theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates im Nationalsozialismus. Zur Sammlungsgeschichte der Bestände am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft der Universität Wien 1943-1945*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss.
- Dalinger, Brigitte/Ifkovits, Kurt/Braidt, Andrea B. (Hg.) (2008): *"Gute Unterhaltung!". Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang.
- Delavos, Paul M./Herfert, Caroline (2008): "'Alltagsgeschäft'. Daten und Fakten zur Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft". In: *Peter/Payr (2008)*, S. 52-75.
- Dessoir, Max (1981): "Wege und Ziele der Theatergeschichte". In: *Klier (1981a)*, S. 40-50. [Original: 1919].
- Deutsche Biographie (2017): Herrmann, Max. Indexeintrag. *Deutsche Biographie*, <https://www.-deutsche-biographie.de/gnd119098687.html> [10.06.2017].
- Deutsche Nationalbibliothek (2016): *Gemeinsame Normdatei (GND)*, [http://www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/gnd\\_node.html](http://www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/gnd_node.html) [15.06.2017].
- Deutsch-Schreiner, Evelyn (2001): *Theater im 'Wiederaufbau'. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat*. Wien: Sonderzahl.
- Dietrich, Margret (1981): "Sinn und Notwendigkeit von integrativwissenschaftlich koordinierter Grundlagenforschung in ihrer Beziehung zur Theaterwissenschaft". In: *Klier (1981a)*, S. 192-207.

[Original: 1971].

Dixon, Steve (2007): *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA [u.a.]: MIT.

Drewes, Miriam (2010): *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Bielefeld: Transcript.

Eberle, Oskar (1981): "Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe". In: Klier (1981a), S. 77-92. [Original: 1928].

Ellrich, Lutz (2009): "Carl Niessens *Handbuch der Theater-Wissenschaft*. Versuch einer ethnologischen Relektüre". In: Hulfeld/Peter (2009), S. 175-192.

Elvert, Jürgen/Nielsen-Sikora, Jürgen (Hg.) (2008): *Kulturwissenschaften und Nationalsozialismus*. Stuttgart: Steiner. (= Historische Mitteilungen im Auftrage der Ranke-Gesellschaft, 72).

Englhart, Andreas (2008): "Theaterwissenschaft". In: Elvert/Nielsen-Sikora (2008), S. 863-898.

Ernst, Wolf-Dieter (2003): *Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen*. Wien: Passagen.

Evert, Kerstin (2003): *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Faulstich, Werner (Hg.) (1979a): *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*. München: Fink.

Faulstich, Werner (1979b): "Einleitung: Thesen zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft". In: ders. (1979a), S. 9-25.

Fiebach, Joachim/Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hg.) (1997): *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berlin: VISTAS. (= Berliner Theaterwissenschaft; 3).

Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (2015): *Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transcript.

Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr.

Fischer-Lichte, Erika/Greisenegger, Wolfgang/Lehmann, Hans-Thies (Hg.) (1994): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr. (= Forum modernes Theater; 15).

Fischer-Lichte, Erika (1994): "Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: Eine bedenkenswerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e. V. in Leipzig". In: Fischer-Lichte/Greisenegger/Lehmann (Hg.) (1994), S. 13-24.

Fischer-Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen [u.a.]: Francke.

FORCE11 (2017): *FAIR Data Principles*. <https://www.force11.org/group/fairgroup/fairprinciples> [13.06.2017].

Forum Modernes Theater (2010): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Tübingen: Narr, Sonderheft.

Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.) (1992): *Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft*. Berlin: Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin. (=

- Ausstellungsführer der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin; 26).
- Gesellschaft für Theaterwissenschaft (2017): Landkarte der Theaterwissenschaft. <http://www.theater-wissenschaft.de/landkarte-der-theaterwissenschaft/> [12.06.2017].
- Glaser, Lucía (2007): Theater und digitale Technologien – am Beispiel Augmented Reality. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl.
- Glesner, Julia (2005): Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript.
- Grandner, Margarete/Heiss, Gernot/Rathkolb, Oliver (Hg.) (2005): Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955. Innsbruck [u.a.]: StudienVerlag.
- Gregor, Joseph (1932): Das Zeitalter des Films. Wien [u.a.]: Reinhold.
- Gross, Edgar (1981): "Wege und Ziele der Theatergeschichte". In: Klier (1981a), S. 40-50. [Original: 1919].
- Haider-Pregler, Hilde (2005): "Die frühen Jahre der Theaterwissenschaft an der Universität Wien". In: Grandner/Heiss/Rathkolb (2005), S. 137-155.
- Hecht, Werner (Hg.) (1998): Alles was Brecht ist... Fakten, Kommentare, Meinungen, Bilder. 1898-1998. Ein Brecht-Medienhandbuch. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Heilmann, Till A. (2012): Textverarbeitung. Eine Mediengeschichte des Computers als Schreibmaschine. Bielefeld: transcript.
- Herman, Jost (1994): Geschichte der Germanistik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Herrmann, Hans-Christian von (2005): Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft. München: Fink.
- Herrmann, Max (1981): "Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. (Nach dem Stenogramm)". In: Klier (1981a), S. 15-24. [Original: 1920].
- Herrmann, Max (1998): "Das theatralische Raumerlebnis". In: Corsen (1998), S. 270-281.
- Hulfeld, Stefan (2007): Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht. Zürich: Chronos. (= Materialien des ITW Bern; 8).
- Hulfeld, Stefan/Peter, Birgit (Hg.) (2009): Theater/wissenschaft im 20. Jahrhundert. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 55, H. 1-2.
- Hollender, Martin (2013): Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865-1942). Leben und Werk. Berlin: Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz.
- Ihering, Herbert (2010): Umschlagplätze der Kritik. Texte zu Kultur, Politik und Theater. Hg. v. Corinna Kirschstein, Sebastian Göschel und Fee Isabelle Lingnau. Berlin: Vorwerk 8.
- Illmayer, Klaus (2008): Ein folgenloser Wechsel. Die Ablösung Heinz Kindermanns durch Eduard Castle 1945, in: Peter/Payr (2008), S. 150-171.
- Illmayer, Klaus (2009): Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl.
- Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig (2017): Kommentiertes Vorlesungsverzeichnis. Sommersemester 2017. [http://theaterwissenschaft.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/website/media/downloads\\_studium/Vorlesungsverzeichnis/KoVo\\_SoSe2017](http://theaterwissenschaft.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/website/media/downloads_studium/Vorlesungsverzeichnis/KoVo_SoSe2017).

[pdf](#) [12.06.2017].

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (2012): Das Institut. Zur Geschichte, <https://web.archive.org/web/20120423083836/http://tfm.univie.ac.at/institut/> [23.4.2012].

Kahl, Joachim (1999): "Was hat Hans Ernst Schneider in seinem Leben falsch gemacht?" In: Aufklärung und Kritik, H. 2, S. 112ff., <http://www.gkpn.de/schneider> [15.06.2017].

Kerr, Alfred (1998): Essays. Theater, Film. Hg. v. Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Frankfurt/Main: Fischer.

Kindermann, Heinz (1945): Die Filmwissenschaft im Zentralinstitut für Theaterwissenschaft. Wien: Jänner 1945, Archiv und Sammlungen des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (TFMA), Sammlung Heinz Kindermann.

Kindermann, Heinz (1957-1978): Theatergeschichte Europas, 10 Bände. Salzburg: Müller.

Kindermann, Heinz (1966): "Theaterwissenschaft". In: Hürlimann, Martin (Hg.): Das Atlantisbuch des Theaters. Zürich [u.a.]: Atlantis, S. 414-433.

Kirsch, Mechthild (1992): "Die Anfänge der Theaterwissenschaft in Köln – Carl Niessen und die 'totale Theaterwissenschaft'". In: Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.) (1992), S. 29-37.

Kirsch, Mechthild (1996): "Heinz Kindermann – ein Wiener Germanist und Theaterwissenschaftler". In: Barner/König (1996), S. 47-59.

Kirsch, Mechthild (2003): "Liepe, Wolfgang". In: Internationales Germanistenlexikon 1800-1950, Hg. v. Christoph König. Bd. 2, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter, S. 1092-1094.

Kirsch, Mechthild (2009): "Bruno Th. Satori-Neumann (1886-1943) – ein Berliner Theaterwissenschaftler". In: Hulfeld/Peter (2009), S. 117-132.

Kirschstein, Corinna (2007): "Ein 'gefährliches Verhältnis' – Theater, Film und Wissenschaft in den 1910er und 1920er Jahren". In: Kreuder/Hulfeld/Kotte (2007), S. 179-189.

Kirschstein, Corinna (2009a): Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. (= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung; 1).

Kirschstein, Corinna (2009b): "'Der Berufenste einer': Albert Köster und die Leipziger Theaterwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts". In: Hulfeld/Peter (2009), S. 83-98.

Klawitter, Jana/Lobin, Henning/Schmidt, Torben (Hg.) (2012): "Kulturwissenschaftliche Forschung – Einflüsse von Digitalisierung und Internet". In: Kulturwissenschaften digital. Neue Forschungsfragen und Methoden. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus, S. 9-29.

Klein, Gabriele (Hg.) (2000): Tanz Bild Medien. Münster [u.a.]: Lit.

Klein, Wolfgang (2005): "Über den Nutzen naturwissenschaftlicher Denkmodelle für die Geisteswissenschaften". In: Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (2005), S. 45-49.

Klier, Helmar (Hg.) (1981a): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (= Wege der Forschung; 548).

Klier, Helmar (1981b): "Einleitung". In: Klier (1981a), S. 1-13

Klier, Helmar (1981c): "Theaterwissenschaft und Universität. Zur Geschichte des Fachs im deutschsprachigen Raum". In: Klier (1981a), S. 327-343.

- Knobloch, Eberhard (2005): "Kurzdarstellung zum Thema 'Modelle'". In: Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (2005), S. 51-52.
- Knudsen, Hans (1950): Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin. Berlin [u.a.]: Christian.
- Knudsen, Hans (1955): "Das Porträt: Max Herrmann". In: Maske und Kothurn, Jg. 1, H. 1-2, S. 167-170.
- Köster, Albert (1981): "Ziele der Theaterforschung". In: Klier (1981a), S. 51-76. [Original: 1922].
- Kotte, Andreas (2005a): Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln [u.a.]: Böhlau.
- Kotte, Andreas (Hg.) (2005b): Theaterlexikon der Schweiz. Zürich: Chronos.
- Kreuder, Friedemann/Hulfeld, Stefan/Kotte, Andreas (Hg.) (2007): Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis. Tübingen: Francke.
- Kröll, Katrin (2009): "Theater- und Kulturgeschichtsschreibung für eine 'germanische Zukunft Europas'. Theorien und Methoden der Wiener Much-Schule (Weise, Höfler, Wolfram, Stumpfl) und das Konstrukt eines 'anderen' Mittelaltertheaters". In: Hulfeld/Peter (2009), S. 133-174.
- Kümmel, Albert/Löffler, Petra (Hg.) (2002): Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare. Frankfurt/Main: Suhrkamp. (= stw; 1604).
- Kuhn, Thomas S. (1997): Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Zweite revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp. (= stw; 25). [Original: 1962. The structure of Scientific Revolutions].
- Kutscher, Artur (1981): "Stilkunde des Theaters (Auszug)". In: Klier (1981a), S. 100-117. [Original: 1936].
- Kutscher, Artur (1960): Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater. München: Ehrenwirth.
- Langewiesche, Dieter/Tenorth, Heinz-Elmar (1989): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. 5: 1918-1945. Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur. München: Beck.
- Leeker, Martina (Hg.) (2001): Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten. Dokumentation und Ergebnisse der Sommerakademie 'Theater und neue Medien. Interaktion und Wirklichkeit' zur Weiterbildung von Theaterkünstlern in Praxis und Theorie des Umgangs mit digitalen Techniken im Theater, Hellerau, 1999. Berlin: Alexander.
- Lovink, Geert (2011): Medienwissenschaften. Diagnose einer gescheiterten Fusion. In: zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 4, H. 1, S. 159-176.
- Marx, Peter W. (2006): Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen: Francke.
- Mayerhofer, Claudia/Tschank, Gerald [Unter Mitarbeit von Kathrin Feichtinger] (2008): "Chronologie des Instituts für Theaterwissenschaft 1943-1955". In: Peter/Payr (2008), S. 244-258.
- Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft m.b.H. (1928): Die deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufs. Magdeburg: Wohlfeld.
- Meier, Monika/Roessler, Peter/Scheit, Gerhard (1981): Theater-Wissenschaft und Faschismus. Wien [u.a.]: Antifaschistische Arbeitsgruppe.

- Meyen, Michael/Löblich, Maria (2006): *Klassiker der Kommunikationswissenschaft. Fach- und Theoriegeschichte in Deutschland*. Konstanz: UVK.
- Meyer, Petra Maria (1997): "Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft". In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 12, H. 2, S. 115-131.
- Mierendorff, Marta/Wicclair, Walter (1989): *Im Rampenlicht der 'dunklen Jahre'. Aufsätze zum Theater im 'Dritten Reich', Exil und Nachkrieg*. Hg. von Helmut G. Asper mit einem Beitrag zur 'Vergangenheitsbewältigung' in *Schauspielerautobiographien von Michael Töteberg*. Berlin: Edition Sigma. (= Sigma Medienwissenschaft; 3).
- Mittelstraß, Jürgen (2005): "Anmerkungen zum Modellbegriff". In: *Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (2005)*, S. 65-67.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang (1997): "Frühes Kino und Theater. Versuch einer Annäherung". In: *Fiebach/Mühl-Benninghaus (1997)*, S. 169-190.
- Nieß, Wolfram (2007): *Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien im Nationalsozialismus*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl.
- Niessen, Carl (1949): *Handbuch der Theaterwissenschaft. Daseinsrecht und Methode, Ursprung und Wert dramatischer Kunst*. Bd. 1/1. Emsdetten: Lechte.
- Niessen, Carl (1981): *Theaterwissenschaft. Das Daseinsrecht eines jungen Faches*. In: *Klier (1981a)*, S. 149-155. [Original: 1956].
- Nikolow, Sybille/Schirmacher, Arne (Hg.) (2007): *Wissenschaft und Öffentlichkeit als Ressourcen füreinander. Studien zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus.
- Nikolow, Sybille/Schirmacher, Arne (2007a): "Das Verhältnis von Wissenschaft und Öffentlichkeit als Beziehungsgeschichte: Historiographische und systematische Perspektiven". In: *Nikolow/Schirmacher (Hg.) (2007)*, S. 11-36.
- Nitsche, Jessica/Werner, Nadine (Hg.) (2012): *Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919-1933*. München [u.a.]: Fink.
- Niven, William (2001): "The birth of Nazi drama? Thing plays". In: *London, John (Hg.): Theatre under the Nazis*. Manchester [u.a.]: Manchester University, S. 54-95.
- Open Knowledge International (2017): *Open Data Handbook*, <http://opendatahandbook.org/> [14.06.2017].
- Otto, Ulf (2013): *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld: transcript.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.) (2008): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Fink: München.
- Paech, Joachim (2011): "Die Erfindung der Medienwissenschaft. Ein Erfahrungsbericht aus den 1970er Jahren". In: *Pias (2011)*, S. 31-55.
- Paul, Arno (1979): "Theater". In: *Faulstich (1979a)*, S. 316-355.
- Paul, Arno (1981a): "Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln". In: *Klier (1981a)*, S. 208-237. [Original: 1975].

- Paul, Arno (1981b): "Theater als Kommunikationsprozeß. Medienspezifische Erörterungen zur Entwöhnung vom Literaturtheater". In: Klier (1981a), S. 238-289. [Original: 1972].
- Payr, Martina (2008): "'Alles wächst gut zusammen'. Fachbibliothek, Archive und Sammlungen am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft 1943-1945". In: Peter/Payr (2008), S. 103-123.
- Peter, Birgit/Payr, Martina (Hg.) (2008): 'Wissenschaft nach der Mode'? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943. Wien [u.a.]: Lit.
- Peter, Birgit (2008): "'Wissenschaft nach der Mode'. Heinz Kindermanns Karriere 1914-1945. Positionen und Stationen". In: Peter/Payr (2008), S. 15-51.
- Peter, Birgit (2009): "Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion". In: Hulfeld/Peter (2009), S. 193-212.
- Peter, Birgit (2013): Zirkus. Geschichte und Historiographie marginalisierter artistischer Praxis. Wien: Univ. Wien, Phil. Habil.
- Pfahl, Julia (2010): "The medium has a message! - Zur Profilierung eines theaterwissenschaftlichen Medienbegriffs". In: Forum Modernes Theater, Bd. 25, Nr. 2, S. 119-131.
- Pias, Claus (Hg.) (2011): Was waren Medien? Zürich: diaphanes.
- Piscator, Erwin (1980): Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften. Hg. v. Ludwig Hoffmann. Berlin: Henschel.
- Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hg.) (2005): Modelle des Denkens. Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 12. Dezember 2003. Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- Praxl, Inge (2008): "Auswahlbibliographie zur Ausstellung 'Wissenschaft nach der Mode?'". In: Peter/Payr (2008), S. 259-291.
- Praxl, Inge (2009): Wissenschaft, Drama, Theater. Alfred Freiherr von Bergers dramenästhetische Vorlesungen an der Universität Wien vor dem kulturellen Hintergrund der Wiener Moderne. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl.
- Reichert, Ramón (2014): "Digital Humanities". In: Handbuch Medienwissenschaft. Hg. v. Jens Schröter unter Mitarb. von Simon Ruschmeyer und Elisabeth Walke. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Rieder, Bernhard/Röhle, Theo (2012): "Digital Methods: Five Challenges". In: Berry (2012a), S. 67-84.
- Roessler, Peter (2008): "Theaterwissenschaft und Faschismus – eine Spurensuche. Birgit Peter und Klaus Illmayer im Gespräch mit Peter Roessler". In: Peter/Payr (2008), S. 207-225.
- Rosiny, Claudia (2013): Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. Bielefeld: transcript.
- Rüegg, Walter (Hg.) (2004): Geschichte der Universität in Europa. Band III: Vom 19. Jahrhundert zum Zweiten Weltkrieg (1800-1945). München: C. H. Beck.
- Saltz, David J. (2004): "Performing Arts". In: Schreibman/Siemens/Unsworth (2004), S. 121-131.
- Schmerheim, Phillipp (2014): "Cinematic interfaces, Film theory after new media". In: New Review of Film and Television Studies, Jg. 12, H. 2, S. 224-228.

- Schnapp, Jeffrey/Presner, Todd (2008): The Digital Humanities Manifesto. <http://manifesto.humanities.ucla.edu/2008/12/15/digital-humanities-manifesto/> [12.06.2017].
- Schnapp, Jeffrey/Presner, Todd (2009): Digital Humanities Manifesto 2.0. <http://manifesto.humanities.ucla.edu/2009/05/29/the-digital-humanities-manifesto-20/> [12.06.2017].
- Schnell, Ralf (2000): Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Schoenmakers, Henri/Bläse, Stefan/Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens (Hg.) (2008): Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript.
- Schöll, Norbert/Kleindiek, Jürgen W. (1981): "Braucht das Theater eine eigene Wissenschaft? Von der Krise einer Universitätsdisziplin". In: Klier (1981a), S. 171-178. [Original: 1970].
- Schreibman, Susan/Siemens, Ray/Unsworth, John (Hg.) (2004): A Companion to Digital Humanities. Malden, MA [u.a.]: Blackwell. <http://www.digitalhumanities.org/companion/> [12.06.2017].
- Schreibman, Susan/Siemens, Raymond George/Unsworth, John (Hg.) (2016): A New Companion to Digital Humanities. Chichester [u.a.]: Wiley.
- Schüle, Johann August/Reitze, Simon (2012): Wissenschaftstheorie für Einsteiger. Wien: Facultas, 3. Aufl.
- Schwaiger, Michael (Hg.) (2004): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Brandstätter.
- Sinclair, Stéfano/Rockwell, Geoffrey (2017): Voyant Tools. See through your Text, <http://voyant-tools.org/> [15.06.2017].
- Später, Jörg (2016): Siegfried Kracauer. Eine Biographie. Berlin: Suhrkamp.
- Spielmann, Yvonne (2005): Video. Das reflexive Medium. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Steinbeck, Dietrich (1970): Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin: Walter de Gruyter.
- Steinbeck, Dietrich (1981): "Probleme der Dokumentation von Theaterkunstwerken". In: Klier (1981a), S. 179-191. [Original: 1970/1972].
- UK Data Archive (2017): Research Data Lifecycle, <http://www.data-archive.ac.uk/create-manage/life-cycle> [14.06.2017]
- Die vierte Wand (1928). Organ der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Magdeburg 1927-1928.
- Wagenbach, Marc/Pina Bausch Foundation (Hg.) (2014): Tanz erben. Pina lädt ein. Bielefeld: transcript.
- Waldmann, Thomas (2005): "Rudolf Stamm". In: Kotte (2005b), Bd. 3, S. 1733. [http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Rudolf\\_Stamm](http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Rudolf_Stamm) [09.06.2017].
- Warstat, Matthias (2010): "Was soll (ich) werden? Berufsperspektiven für Theaterwissenschaftler/innen". In: Forum Modernes Theater (2010), S. 45-52.
- Warwick, Claire/Terras, Melissa/Nyhan, Julianne (2012): Digital Humanities in Practice. London:

Facet.

Wichmann, Klaus (2017): Die vierte Wand. Betrachtungen zur Theaterausstellung von Mai 1927 bis Oktober 1927 in Magdeburg. <http://www.buehnentechnik-und-ihre-geschichte.berlin/www-Geschichte-der-Theaterausstellung-Magdeburg/> [15.06.2017].

Wodtke, Friedrich Wilhelm (1963): Wolfgang Liepe (1888-1962). Zum 75. Geburtstag am 27. August 1963. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Im Auftrag der Görres-Gesellschaft. Hg. v. Hermann Kunisch, Bd. 4. Berlin: Duncker & Humblot.

Wulf, Joseph (1966): Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966.

Würtz, Herwig (Hg.) (1995): Eduard Castle. Sein Beitrag zur Erforschung der österreichischen Literaturgeschichte. Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek. (= Katalog der 229. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek).

Zangl, Veronika (2008): "'Ich empfinde diese Massnahme persönlich als ungerecht'. Heinz Kindermanns Entlastungsstrategien 1945-1954". In: Peter/Payr (2008), S. 172-206.

Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.) (1943-1944): Rundbrief des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. H. 1-5. Wien: Holzhausen.

## 10.2. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Vergleich der Benennung der theaterwissenschaftlichen Institute 1924/25, Klier (1981c), S. 330f. mit jenen 2012 (Eigenerhebung).....	6
Abbildung 2: Anzahl der dokumentierten Aktivitäten pro Jahr, 1900-1919, Klier (1981c), S. 327-328.....	32
Abbildung 3: Aufteilung der Aktivitäten 1900-1919, Klier (1981c), S. 327-328.....	33
Abbildung 4: Unterschiedliche Aktivitäten und ihr durchschnittliches Auftreten 1900-1919, Klier (1981c), S. 327-328.....	34
Abbildung 5: Berufsbezeichnungen der von Klier erwähnten Personen, 1900-1919, Klier (1981c), S. 327-328.....	47
Abbildung 6: Theaterwissenschaftliche Orte, 1900-1918, Klier (1981c), S. 327-328.....	54
Abbildung 7: Wordcloud-Auswertung des Textes von Dessoir (1981) (links) und des Textes von Groß (1981) (rechts).....	60
Abbildung 8: Skizze des Modells "Eigenständigkeit", links zum Vergleich das literaturwissenschaftliche Modell.....	61
Abbildung 9: Aktivitäten zwischen 1920 und 1932, Klier (1981c), S. 328-332.....	64
Abbildung 10: Aufteilung der Aktivitäten 1920-1932, Klier (1981c), S. 328-332.....	65
Abbildung 11: Institute/Abteilungen für Theaterwissenschaft 1924/25, Klier (1981c), S. 330.....	72
Abbildung 12: Institute/Abteilungen für Theaterwissenschaft 1932, Klier (1981c), S. 332.....	74
Abbildung 13: Zusammenwirken von Theater und Medien im Modell Medienkonkurrenz.....	82
Abbildung 14: Theaterwissenschaftliche Orte 1900-1945, Klier (1981c), S. 327-334.....	94
Abbildung 15: Institute/Abteilungen für Theaterwissenschaft 1942/43, Klier (1981c), S. 333.....	96
Abbildung 16: Zusammenwirken von Theater mit Film und Radio, Kindermann (1945).....	102
Abbildung 17: Theaterwissenschaftliche Orte 1900-1955, Klier (1981c), S. 327-336.....	115
Abbildung 18: Modell Interdisziplinarität am Beispiel des Wiener Instituts, Dietrich (1981).....	120
Abbildung 19: Institute und Lehraufträge für Theaterwissenschaft 1979. Klier (1981c), S. 343f...	131
Abbildung 20: Theaterwissenschaftliche Orte 1900-1979, Klier (1981c), S. 327-342.....	134
Abbildung 21: Institute 2012, Eigenrecherche.....	136
Abbildung 22: Skizze einer Infrastruktur für eine digitale Forschungsplattform.....	153

### 10.3. Zusammenfassung

Diese fachhistorische Arbeit setzt sich mit der Transformation der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu einer Theater- und Medienwissenschaft auseinander. Der Untersuchungszeitraum erstreckt sich von 1900 bis 1979. Um 1920 wurden erste Institute für Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum gegründet, während Ende der 1970er Jahre die ersten Umbenennungen in Theater- und Medienwissenschaft erfolgten. Eine Auseinandersetzung mit der Aufnahme von Medien als Untersuchungsfeld lässt sich bereits in der frühen Theaterwissenschaft auffinden. Im Nationalsozialismus wurde schließlich nicht nur die Selbständigkeit des Faches erreicht, sondern es begann auch die Integration von Film als Gegenstandsbereich. Um den Prozess einer Ausprägung zu einer TheaterMedienWissenschaft nachzuvollziehen, werden Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft erfasst und dargelegt. Dabei werden fünf Modelle der Fachdebatte identifiziert, die zugleich eine historische Einordnung ermöglichen: Selbständigkeit, Medienkonkurrenz, Medienhierarchie, Interdisziplinarität und Medienwissenschaft. Jedes dieser fünf Modelle ist einem Zeitraum zugeordnet, in dem das jeweilige Modell in der fachhistorischen Entwicklung von besonderer Bedeutung war: Vorbereitungsphase (1900-1919), Stabilisierungsphase (1920-1932), Expansionsphase (1933-1945), Rekonsolidierungsphase (1945-1955) und eine fachliche Ausweitungphase (1970-1979). In fünf zusätzlichen Exkursen werden anhand von problemspezifischen Fragestellungen die Auswirkungen der Modelle auf fachinterne Debatten dargelegt.

Für die Identifizierung der Modelle werden methodische und technische Mittel aus den Digital Humanities eingesetzt. Dabei wird für die Analyse ein fachhistorischer Korpus ausgewertet: Der Theaterwissenschaftler Helmar Klier veröffentlichte 1981 einen Sammelband, in dem neunzehn programmatische Beiträge aus dem Zeitraum von 1906 bis 1974 enthalten sind. Diese Texte bilden verschiedene Positionen zum fachlichen Selbstverständnis der Theaterwissenschaft ab. Dem Sammelband beigelegt ist eine von Helmar Klier zusammengestellte chronologische Übersicht zur Fachentwicklung von 1900 bis 1979. Dieser Beitrag wurde für Visualisierungen der Fachgeschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft ausgewertet. Gemeinsam mit den neunzehn Texten bildet dies den Korpus, der mit digitalen Methoden untersucht und für die Modellerstellung verwendet wurde. Die dabei entstandene Datensammlung soll in einer digitalen Forschungsplattform weiterverarbeitbar gemacht werden. Im abschließenden Kapitel wird darauf eingegangen, wie eine digitale Theaterwissenschaft eine Vermittlungsrolle zwischen der traditionellen Theaterwissenschaft und den Digital Humanities einnehmen kann. Zudem wird eine digitale Forschungsplattform für die Theaterwissenschaft vorgestellt, um Daten zur Fachgeschichte zusammenzuführen und weiter zu bearbeiten.

## 10.4. Summary

This work deals with the transformation of the academic discipline Theatre Studies in the German-speaking countries into a combination of Theatre and Media Studies. The period of investigation extends from 1900 to 1979. Around 1920, the first departments for Theatre Studies were founded in Germany, while in the late 1970s the first changes to Theatre and Media Studies took place. Reflections on the integration of media as a field of investigation can already be found in early Theatre Studies. In national socialism not only the independence of the subject was achieved, but also the integration of film as an area of research began. In order to understand the transformation to Theatre and Media studies, media discourses in Theatre Studies until 1979 are discussed. Moreover, five models of the academic debate are identified, which at the same time allow a historical classification. These models are marked under the terms: independence, media competition, media hierarchy, interdisciplinarity and media studies. Each of these five models is assigned to a period in which the respective model was of particular importance: preparatory phase (1900-1919), stabilization phase (1920-1932), expansion phase (1933-1945), re-consolidation phase (1945-1955), and expansion phase (1970-1979). Additionally, the impact of the models on academic debates is presented by means of problem-specific questions.

Methods and tools from the Digital Humanities are used to identify the models. For this analysis, a discipline relevant corpus is evaluated. The Theatre Studies scholar Helmar Klier published an anthology in 1981, which contains nineteen programmatic contributions from the period 1906 to 1974. These texts contain different positions on the conception of Theatre Studies. The collection is accompanied by a chronological overview of the development of the academic discipline from 1900 to 1979, compiled by Helmar Klier. This overview was evaluated for visualizations of the history of the German-speaking Theatre Studies. Together with the nineteen texts, this forms the corpus, which has been investigated with digital methods. The resulting data collection is to be processed in a digital research platform.

The final chapter discusses how digital Theatre Studies can play a mediating role between traditional Theatre Studies and Digital Humanities. In addition, a concept for a digital research platform for Theatre Studies is presented, in order to compile and further process data on the history of the discipline.