

Szenische Medien

Christopher Balme: Einführung in die Theaterwissenschaft

Berlin: Erich Schmidt 1999, 200 S., ISBN 3-503-04937-1, DM 29,80

Diese Einführung, die – wohl schon aus verkaufstechnischen Gründen – offensichtlich als Vorschlag für einen von mehreren denkbaren „Grundkursen Theaterwissenschaft“ zu verstehen ist (darauf lassen schon die studienpraktischen Ratschläge schließen) und an manchen Stellen den Charakter eines vereinfachenden Forschungsberichts trägt, gliedert sich in drei Teile, deren erster, „Grundlagen der Theaterwissenschaft“, mehr als doppelt so lang ist wie die beiden anderen, „Theater als Kommunikationssystem“ und „Theaterwissenschaft als interdisziplinäre Wissenschaft“, zusammengenommen. Diese Gliederung wirft bereits die Frage auf, weshalb Teil II nicht als Unterkapitel von Teil I auftaucht.

Der erste Teil wiederum ist gegliedert in die vier Abschnitte „Teildisziplinen und Gegenstandsbereiche“ – von diesem Unterkapitel wird im Vorwort kurioserweise gesagt, es sei dem Teil I „vorangestellt“ (S.8) –, „Theatergeschichte“, „Theatertheorie“ und „Analyse“. Für das „Kommunikationssystem“, dessen drei bescheidene Komponenten für ihn ein „theatrales Kommunikationsmodell“ (S.114) bilden, nennt Balme in Unterkapiteln die Kategorien „Schauspieler“, „Zuschauer“ und „Raum“, aber merkwürdigerweise weder Inszenierung noch Text, also nicht das Kommunikat. Die im Zusammenhang der Interdisziplinarität in eigenen Abschnitten behandelten Nachbarwissenschaften sind Medienwissenschaft (die, genauer, der Theaterwissenschaft übergeordnet sein müsste), Kunstwissenschaft und Ethnologie, nicht aber Literatur- und Musikwissenschaft, Soziologie oder Psychologie. Im Zusammenhang mit der Medienwissenschaft stellt Balme ein Kommunikationsmodell vor, das er als „heftig kritisiert“ und „in Verruf gekommen“ (S.149) kennzeichnet, aber mit keinem Wort in Beziehung setzt zu seinem zuvor erläuterten, völlig anders strukturierten theatralen Kommunikationsmodell (das ja wohl als Spezialfall eines medienwissenschaftlichen Kommunikationsmodells zu verstehen sein sollte).

Didaktisch überzeugend ist das (umfangreichste) Unterkapitel über Analyse, nicht zuletzt wegen der Einfügung konkreter Beispiele in die grundsätzlichen Ausführungen. Balme besteht zwar auf einer Unterscheidung von Inszenierungs- und Aufführungsanalyse, nur um gleich zu beteuern, dass sie „nicht grundsätzlich streng getrennt voneinander behandelt werden“ könnten (S.83), was sich bald darauf bestätigt, wenn er innerhalb der Inszenierungsanalyse als Schwerpunkt die „ereignisorientierte Analyse“ (S.90) nennt.

Ärgerlich ist der der Theaterwissenschaft an einer Stelle attestierte und unreflektiert nachvollzogene Eurozentrismus dieser Einführung. Das japanische Theater wird zwei Mal im Vorübergehen erwähnt, ansonsten aber bleiben die äußereu-

ropäischen Traditionen und Entwicklungen mit Ausnahme nordamerikanischer Einflüsse unbeachtet. Selbst solche maßstabbildenden Theatermacher wie Kantor, Mnouchkine und Lepage werden lediglich im Zusammenhang mit dem Puppentheater (!) genannt. Über einzelne apodiktisch vorgetragene Behauptungen ließe sich streiten: Erfordert die Dekodierung des literarischen Zeichensystems tatsächlich im Gegensatz zur Dekodierung des Zeichensystems Musik vom Rezipienten keine Spezialkenntnisse? Gibt es tatsächlich (international? im deutschsprachigen Raum?) „kaum führende Regisseure“ (S.22), die nicht sowohl im Sprech- wie auch im Musiktheater arbeiten? Kann man für das Kino (also: nicht allein für den Stummfilm) sagen, er suche „nach einer Filmsprache, die ausschließlich auf dem Bild basiert“ (S.150)? Die Diskussion ist wahrlich seit Rudolph Arnheim weitergeführt worden. Hebt sich das Kino vom Video tatsächlich dadurch ab, dass jenes zwischen Dokumentar- und Spielfilm unterscheidet, bei diesem hingegen Information und Fiktion koexistierten (S.150)? Und lässt sich, wenn man einmal von der Terminologie absieht, tatsächlich behaupten, das Theater habe erst im zwanzigsten Jahrhundert bewusst „nach einer spezifischen ‘Theatersprache’“ (S.150) gesucht? Dem Zweck solch einer Publikation angemessener erscheinen dem Rezensenten jene Stellen, an denen der Leser – also in der Regel: der Studierende der Theaterwissenschaft – zur Skepsis ermahnt wird, etwa in Bezug auf die gängigen Periodisierungen in der europäischen Theatergeschichtsschreibung.

Von einer theaterwissenschaftlichen Einführung darf man sprachliche Genauigkeit verlangen. Geht Kutschers Interesse an der Verbindung von Ethnografie und Theater nur „scheinbar“ (S.15; in Wirklichkeit also: nicht) mit einer gewissen Affinität zur NS-Ideologie einher? Wenn zwei Autoren 1974 etwas in der „damaligen DDR“ (S.38) veröffentlicht haben – gilt ab nun die Sprachregelung, dass Kleist nicht in Preußen, sondern im „damaligen Preußen“ geboren wurde oder dass Heinz Kindermann im „damaligen Dritten Reich“ jene eifernd rassistischen Schriften publizierte, die seiner Karriere im heutigen Österreich (der damaligen Ostmark!) nach 1945, lange vor Haider, jedenfalls nicht hinderlich waren? Handelt es sich beim theatralen Kode tatsächlich um einen Kommunikationsprozess (S.62), oder ist er nicht vielmehr ein Element dieses Prozesses? Zumindest missverständlich ist die Verwendung des Begriffs „Spieltheorie“, der durch die mathematische Theorie von Neumanns längst besetzt ist. Man fragt sich auch des öfteren, ob der Autor sich über seine Leserschaft im klaren war. Manche Passagen dürften Erstsemester (nicht nur terminologisch) überfordern. Und es kann nur einschüchternd wirken, wenn es da heißt: „Die Semiotik kennt bekanntlich (sic!) zwei grundlegende Zeichenmodelle.“ (S.59)

Thomas Rothschild (Stuttgart)