



Bühnenfoto des Theaterprojektes „Pygmalion“ im Hoftheater Český Krumlov. Eine Produktion des Forschungsteams von Meike Wagner an der Universität Stockholm.

Interview

## „Wir erzeugen unsere eigenen Erfahrungen“: Zum Verhältnis von Theater, Wissenschaft und Öffentlichkeit

Die Performance als Kommunikationsvorgang: Was hat Wissenschaft von der Öffentlichkeit und was umgekehrt die Öffentlichkeit von der Wissenschaft?

Ein Gespräch mit der Theaterwissenschaftlerin Meike Wagner, die ein Forschungsprojekt mit ungewöhnlichen Theaterproduktionen leitet.

INTERVIEW: JULIA STENZEL UND LENA VAN DER HOVEN

**Julia Stenzel:** *Wenn wir über Wissenschaft und Öffentlichkeit reden, dann reden wir nicht nur über Öffentlichkeitsarbeit, sondern auch darüber, ob in der Kommunikation zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit Wissen generiert werden kann – und wie reflexionswürdig und reflexionsbedürftig dieses Wissen ist. Sprich: Was hat Wissenschaft von der Öffentlichkeit, und was hat Öffentlichkeit von der Wissenschaft?*

Ich möchte zunächst beim Gegenstand meiner Fachdisziplin ansetzen: beim Theater. In Stockholm verstehen wir unsere Forschung und Lehre grundsätzlich ausgehend von einem Konzept des Theatrical Event, das Willmar Sauter formuliert hat und das mehr ist als ein Drama, ein Theatertext oder ein Inszenierungskonzept. Es ist mindestens ebenso sehr bestimmt vom kulturellen Kontext. Die Performance selbst verstehen wir als einen Kommunikationsvorgang. Wenn man von dieser grundlegenden Konstellation ausgeht, dann ist natürlich Öffentlichkeit ein wichtiger Bestandteil dessen, was wir in der Theaterwissenschaft in den Blick bekommen möchten.

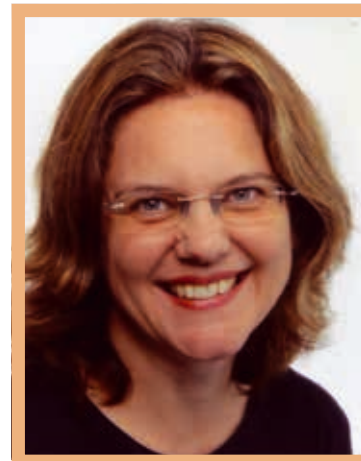
Am Anfang unseres Projekts stand eine große Unzufriedenheit mit der Inszenierungspraxis in historischen Theaterräumen, konkret im Hoftheater von Drottningholm. Wir stellten uns die Frage, wie wir mit diesem historischen Gebäude anders umgehen könnten. Wie kann es uns helfen, unser Wissen zu historischer Aufführungspraxis einerseits zu erweitern und andererseits auch zu kommunizieren – und dies vor allem im Kontakt mit Theatermachern. Speziell die historische Aufführungspraxis oder HIP – aus dem Englischen für Historically Informed Performances – war eine Art Target Group für uns. Wir hatten das Gefühl, HIP ist extrem regelbasiert und hat in gewisser Hinsicht den Anschluss an die aktuelle Forschung verloren. Denn neuere historiographische Ansätze versuchen, das Wissen über die Regelwerke der Inszenierungspraxis in Beziehung zu philosophischen, diskursiven und theoretischen Hintergründen zu setzen.

Wenn wir selbst historische Theaterprojekte umsetzen und in die Öffentlichkeit bringen, bedeutet das für uns einen großen Erkenntnisgewinn. Zum einen bringen wir in diesen Produktionen Erkenntnisse aus verschiedenen Bereichen zusammen. Zum anderen, und das ist mir auf einer historiographisch-methodischen Ebene sehr wichtig, erzeugen wir mit diesen Produktionen sowohl unsere eigenen Quellen als auch unsere eigenen Erfahrungen. Als Historiker hat man normalerweise keinen Zugang zur Erfahrung historischer Theateraufführungen. Es ist schon viel geschrieben worden über Historiographie und Imagination. Aber es ist natürlich etwas anderes, wenn man tatsächlich im Zuschauerraum sitzt und die Performance erlebt. Das ist in der Arbeit mit unserem historiographischen Konzept, das ich Praxeologie der Theaterhistoriographie nennen möchte, immer wieder ein extrem bereicherndes Moment.

**Lena van der Hoven:** *Wie kam es zu der Idee, eine Geschichte der Erfahrung zu schreiben?*

Das hat sicher zu tun mit einem allgemeinen Practical Turn in den Kulturwissenschaften. In der Theaterwissenschaft nahm er seinen Anfang vor allem im amerikanischen und britischen Raum. Gleichzeitig spielen zwei weitere Aspekte eine Rolle. Das eine ist die Debatte um Living Archives, die vor allen Dingen in der Tanzwissenschaft geführt wird. Dabei geht es darum, inwiefern der menschliche Körper eine Archivfunktion übernehmen kann. Im 17. und 18. Jahrhundert gab es eine breite Debatte darüber, wie man Bewegung aufschreiben kann. Nachdem man sich heute klar darüber ist, dass diese Tanz-Notation nur einen Teil des Tanzes transportieren kann, sucht man nach Körperpraktiken, die historisches Wissen anders sichtbar machen können.

Ein zweiter Aspekt ist das sogenannte Reenactment. Dieser Begriff umfasst ein sehr breites Spektrum, von Events wie der Reinszenierung der Völkerschlacht bei Leipzig 2013 bis hin zu künstlerischen Reenactments. Das knüpft an das an, was ich zum Tanz gesagt habe. Der Practical Turn hat Auswirkungen auch auf die Lehre: Aus der Perspektive meiner Disziplin muss man feststellen, dass nur noch wenige theaterwissenschaftliche Institutionen in Europa die praktische Arbeit nicht als Teil ihres Curriculums betrachten.



**Meike Wagner, Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Stockholm.**

*JS: Gerade aus historiographischer Perspektive finde ich die Frage nach dem Status der Quellen sehr interessant. Wenn die Historiographie ihre eigenen Quellen produziert, dann haben diese Quellen doch einen ganz besonderen Status: Wie gehe ich mit diesen experimentell hervorgebrachten Quellen um? Es ist ja ein Hybrid, den ich da schaffe.*

Ja, in der Tat. Unsere praktischen Projekte sind unsere Untersuchungsobjekte. Wir haben Rousseaus „Pygmalion“ und zwei sehr wenig bekannte Calzabigi-Kurzopern aufgeführt: „Comola“ und „Nina“.

Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Produktionsprozess und dessen Ergebnis ist es uns ganz wichtig zu fragen, an welchem Punkt wir in den Sog der historischen Rekonstruktion geraten. Und das passiert ganz schnell: Je mehr man sich mit den textbasierten Quellen, also mit der Partitur, mit Briefen, mit historischen Aufführungsberichten und so weiter befasst, desto stärker wird der Wunsch nach einer Rekonstruktion der Aufführung, wie sie wirklich stattgefunden hat. In unserer wissenschaftlichen Arbeit versuchen wir, immer wieder einen Schritt zurückzutreten und unsere eigene Faszination kritisch zu befragen. Und da kommt jetzt die Öffentlichkeit ins Spiel: Wir wollen uns stets die Differenz zwischen der historischen und der heutigen Zuschauerschaft bewusst machen. Mit dieser Spannung spielen wir, und wir versuchen, sie in irgendeiner Weise zu regeln, zu justieren.

Es gibt in den Kulturwissenschaften die Annahme, dass eine historische Aufführungspraxis im Wesentlichen Fremdheit erzeugt, dass sie uns zunächst als ein Kuriosum entgegentritt, dessen steife Gesten uns vielleicht zum Lachen bringen oder so langweilen, dass wir uns nach einer zeitgenössischen Performance sehnen. Darauf kann man mit dem Versuch reagieren, historische Werke für ein zeitgenössisches Publikum zu übersetzen. Das historische Werk wird dann zum Anlass, über aktuelle Dinge zu sprechen. Wir versuchen, uns zwischen den Extremen zu positionieren.

Die Frage nach der Zugänglichkeit für ein heutiges Publikum beschäftigt uns immer wieder. Eine Möglichkeit, mit der Spannung zwischen „fremd“ und „heutig“ zu arbeiten, ist zum Beispiel, dass man versucht, so etwas wie Schönheit, Rührung, Emotionalität, Passion oder Affekt vom Kontext des 17. oder 18. Jahrhunderts ins Heute zu übersetzen, dabei aber

bei den historischen Mitteln bleibt. Das wäre ein vermittelnder Ansatz zwischen absoluter Fremdheit und Aktualisierung – und das funktioniert mal mehr, mal weniger.

Wichtig ist, dass man Störungsmomente der ästhetischen Erfahrung bewusst wahrnehmen, artikulieren und reflektieren muss. Dazu gehört auch, dass wir an öffentliche Aufführungen grundsätzlich Diskussionsformate anbinden. Wir haben festgestellt, dass unser Publikum in der Regel ein informiertes Publikum ist: professionelle Theatermacher und Theaterwissenschaftler etwa. Und die haben in der Regel ganz viele Fragen an unsere ungewöhnliche Produktionsweise und an unser Forschungsprojekt. Wichtig ist für uns: Das ist Teil der Forschung, es ist kein eigenständiges Theaterkunstwerk. Es ist aber auch immer ein Thema, was die Zuschauer gesehen, was sie empfunden haben, was für sie funktioniert hat und was nicht – und das fließt dann auf jeden Fall ein in unsere wissenschaftliche Arbeit.

*JS: Also ist es letztlich auch eine Forschung zu zeitgenössischen Publika.*

In dem Sinne: ja.

*LvH: Und damit schließt sich ja auch ein Kreis: Wir haben eine Spiegelung von Erfahrung, die dann erfahrbar wird für das Publikum und sich wieder ins Projekt einspeist ...*

Ja, das ist für uns ganz wichtig. Wir haben zwei Arbeitsformate, das eine ist die öffentliche Aufführung, das andere ein Workshop-Format, mit dem wir im Theater von Drottningholm arbeiten: Wir erkunden dieses Theater als historischen Ort, um das Verhältnis von Geste, Stimme und dem spezifischen Raum zu erforschen. Auch dazu laden wir in bestimmten Arbeitsphasen Zuschauer ein. Im nächsten Workshop möchten wir uns mit der Frage der Repräsentation befassen: In Drottningholm gibt es Holzbänke für das Publikum und in der Mitte zwei Königsstühle. Die sind absolut heilig, dort darf niemand sitzen, wenn König und Königin nicht da sind – oder jemand vom königlichen Haus. Wir möchten schauen, was mit den Performern, mit der Performance passiert, wenn sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf diese Sitze richten. Was passiert umgekehrt, wenn wir die Stühle wegnehmen, ein demokratisches Setting versuchen und die Performer entscheiden müssen, wohin der Fokus geht?

**LvH:** *Die Rolle der Musik ist immer wieder angeklungen. Hat Musik ein besonderes Potential? Verhilft sie zu einem neuen Ausdruck, wo Sprache oder Geste nicht mehr weiterkommen?*

Die Frage nach der Musik steht im Zentrum unseres Projekts. Das hängt damit zusammen, dass zum einen das Repertoire in Drottningholm im Wesentlichen ein musiktheatralisches ist und zum anderen mit unseren beiden Projektmitgliedern Mark Tatlow und Magnus Tessing Schneider, die die künstlerische Forschung (*artistic research*) verkörpern. Beide sind sehr kritisch gegenüber der historischen Aufführungspraxis. Sie sagen, die musikalische Seite der Dinge funktioniere tatsächlich sehr gut. Mark erzählt immer wieder aus seiner Dirigentenpraxis, dass das, was im Orchestergraben stattfindet, sehr, sehr spannend, experimentell ist: frühe Musik. Und dann ist er konfrontiert mit einem Regisseur, der auf der Bühne eine Konzeptregie durchzieht. Für diese Diskrepanz gibt es auf Seiten der historischen Aufführungspraxis noch nicht viele Lösungsansätze. Und deswegen interessiert es uns besonders, die Verbindung zwischen Schauspiel und Musik zu reflektieren und weiterzuentwickeln.

**JS:** *Ein Aspekt ist also ein Ungenügen an der historischen Aufführungspraxis im Musiktheater: die Situation, dass im Orchestergraben etwas ganz anderes abläuft als auf der Bühne.*

Und dass es eigentlich keine performative Brücke dazwischen gibt. Auch wenn man über Lautstärken spricht, ist das frappierend. Die Bühne in Drottningholm erfordert ein moderates Volumen. Aber oft verlangen die Regisseure sehr laute Stimmen, und entsprechend muss das Orchester wirklich Stoff geben. Und dann hat man plötzlich das Gefühl, dass die Soundkulisse dieses Theater sprengt.

Bei unserem letzten Workshop haben wir mit der Bühne in Drottningholm als einem Instrument gearbeitet. Es ist fantastisch, wie sensibel diese Bühne reagiert, wie durch minimale Positionsveränderungen der Performer ein komplett anderes Klangbild entsteht. Denn das Klangbild hat einen ganz starken Einfluss

darauf, wie man die Opernfigur auf einer dramaturgischen Ebene wahrnimmt.

Außerdem ist die Holzbühne enorm in der Lage, Energien zu kanalisieren. In der historischen Theaterpraxis gibt es ein Berührungsverbot. Selbst in einer Liebesszene interagieren Mann und Frau kaum. In einer erotischen Szene stehen die Akteure mit leichtem Abstand nebeneinander, die Gesichter nicht komplett einander zugewandt, sondern schräg ins Publikum. Und wenn die Akteure dann singend in diesem Proszenium stehen, dann passiert plötzlich etwas: Die gesangliche und körperliche Energie wird vom Proszeniumsbogen aufgenommen und weitergeleitet – und landet beim anderen Akteur. Und plötzlich gibt es eine ganz, ganz starke



**Bühnenfoto des Theaterprojektes „Pygmalion“ im Hoftheater Český Krumlov. Eine Produktion des Forschungsteams von Meike Wagner an der Universität Stockholm.**

Verbindung zwischen diesen beiden Figuren, die eine sehr starke Affektwirkung hat – sehr viel stärker, als wenn sie in einer Umarmung sängen. Da wird unter Zuhilfenahme dieser Bühne eine wahnsinnige Spannung aufgebaut zwischen der räumlichen Distanz und dem, was auf einem energetischen Level passiert. Die Bühne ist ein Affektinstrument. Das ist etwas, was in normalen Produktionsabläufen, in normalen Probenprozessen gar nicht erforscht werden kann, weil dort natürlich ein ganz anderer zeitlicher Druck besteht.

**LvH:** *Damit hebst Du noch mal ganz deutlich die Bedeutung des Raumes hervor.*

Ich würde sagen, dass das wirklich in die Richtung von Site Specific Theatre geht – von Theater, das für einen spezifischen Ort konzipiert ist.

**LvH:** *Jetzt seid Ihr quasi in der Endphase. Wie geht es denn weiter?*

Das Projekt wird sich wohl noch stärker auf das Moment der ästhetischen Erfahrung zuspitzen. Außerdem versuchen wir jetzt auch noch ganz klassisch wissenschaftlich an die Öffentlichkeit zu gehen, mit einer Publikation. Wir haben natürlich darüber diskutiert, wie denn eigentlich unsere Leserschaft aussieht. Auf jeden Fall wollen wir Regisseure, Dirigenten, Sänger,

*konfrontiert, dass weiterhin Werke auf der Bühne erwartet werden, dass der Zuschauer seinen Kleist, seinen Goethe, seinen Rousseau sehen will. Könnte man sagen, dass Eure Form der historischen Aufführungspraxis die Vorstellung von abgeschlossenen Werken problematisiert, statt sie zu zementieren?*

Wir führen in unserem Projekt eine intensive Debatte über den Werkbegriff. Ich glaube, es ist wichtig, dass man das Konzept „Werk“ problematisiert. Und genau das tun wir, indem wir die Textquellen grundsätzlich mit diskursiven Praktiken verlinken. Es geht uns ja nicht darum, ein Werk zu reetablieren oder vielleicht sogar zu rehabilitieren oder wieder ins Repertoire hineinzuschummeln. Und

natürlich müssen wir uns immer wieder fragen, auf welcher Seite wir in dieser unglaublich polarisierten Werkdiskussion eigentlich stehen. Kann man auf der Diskursebene bleiben und sagen: Wir halten es offen und stellen es zur Diskussion?

Die andere Frage ist dann, auf welcher Ebene man den Werkbegriff ansiedelt, weil das Werk immer noch da ist, im Gewand der tatsächlichen Aufführung und der konkreten Performance. Probleme mit Ikonisierung und Kanonisierung haben wir auch bei Werken, die auf einer Performanceebene und nicht auf der Textebene definiert sind. Und deswegen weiß ich nicht so genau, ob man da überhaupt rauskommt.

**LvH:** *Ich fände es wichtig, noch einmal nach dem 18. Jahrhundert zu fragen. Für diese Zeit funktioniert der Werkbegriff nicht. Es ist ja gerade die Zeit, in der im Musiktheater alles über das Handeln entsteht. Und darum ist ja auch die historische Aufführungspraxis so groß geworden – die neue Freiheit –, weil man hier nicht so eingeschränkt ist, in der Klammer eines Werkes.*

Interessant ist ja auch, dass in dieser Zeit tatsächlich die Aufführung das wesentliche Definitionsmerkmal des Werkes war und alles, was nicht aufgeführt ist, in Vergessenheit geriet oder als minderwertig betrachtet wurde.



Bühnenfoto des Theaterprojektes „Pygmalion“ im Hoftheater Český Krumlov. Eine Produktion des Forschungsteams von Meike Wagner an der Universität Stockholm.

Schauspieler erreichen, die sich mit historischer Aufführungspraxis befassen – das heißt, dieses Buch wird einen Konzept- oder Methodenteil, aber auch einen Dokumentationsteil haben, in dem wir unsere eigenen Projekte beschreiben und reflektieren. Und wir hoffen, dass dieser Teil stark illustrierend wirkt, um eine breitere Öffentlichkeit zu gewinnen. Wichtig ist uns aber auch, die eigene Reise als Wissenschaftler zu reflektieren: Was hat mir das Projekt bedeutet, in dem ich herausgefordert wurde in meinem wissenschaftlichen Selbstverständnis?

**JS:** *In der Theaterwissenschaft wird ja der Werkbegriff seit langem problematisiert. Und doch ist man als Theaterwissenschaftler oder auch als Theaterpraktiker damit*

**LvH:** *Jedes Aufführen war eben noch individuell, das Werk war als Prozess gedacht: Man sieht sich an, wie es in der Aufführung wirkt, und danach wird es verändert – weil andere Schauspieler oder Musiker dabei sind oder weil man merkt, dass etwas nicht funktioniert.*

**JS:** *Genau, daraus ergibt sich die Notwendigkeit, einen Werkbegriff zu problematisieren, der ein fixiertes historisches Artefakt voraussetzt, das ich immer wieder hervorholen könnte.*

Das ist auch der Punkt, wo wir uns gegenüber einer historischen Rekonstruktion abgrenzen: Das, was wir machen, ist quasi ein Vorschlag. Wir haben 50 andere Möglichkeiten und könnten 50 andere Entscheidungen treffen. Es ist also eine Entscheidung, die wir zur Diskussion stellen. Was auch spannend ist: Für unsere Gegenwart erlauben wir eine große Bandbreite an theatralen Praxen – anders als für die Geschichte, wo wir dazu tendieren, ein ideales Modell zu suchen. In einer traditionell orientierten Theatergeschichte gab es die Tendenz auszublenzen, was nicht ins Modell passt, und dadurch einen Kanon zu definieren, auf den ich mich als Historiker beziehen darf. Das ist natürlich ein großes Problem.

**JS:** *Auch, wenn man den Kanon problematisiert und nach marginalisierten Aspekten fragt: Man hat immer wieder Modelle. Und das Zentrale ist dann eben, dass man Modelle als Perspektivierungsinstrument begreift und nicht mit der historischen Realität verwechselt und seine Modelle auch als Modelle kommuniziert.*

Da schließt sich der Kreis zur Frage nach Wissenschaft und Öffentlichkeit. „Pygmalion“ ist mittlerweile ein Bestseller. Und das ist natürlich sehr, sehr schwierig, weil „Pygmalion“ von uns als Angebot gedacht ist, als ein Modell von vielen sozusagen. Wir versuchen, es als Projekt offenzuhalten. Aber jetzt gibt es eine Öffentlichkeit, die von uns verlangt, das Projekt als Produkt zu vermarkten. Und dadurch bekommt es plötzlich einen ganz festen Rahmen. Denn wer anfragt, der will auch wissen, was er einkauft. Das zwingt uns, „Pygmalion“ als Modell festzuschreiben. Da muss man sehr vorsichtig sein. Wir versuchen ein bisschen gegenzusteuern, indem wir das Ganze in einem universitären Raum halten. Natürlich sind wir sehr glücklich über die öffentliche Aufmerksamkeit, die „Pygmalion“, die unsere Forschung bekommt. Wir sind bekannt in Schweden, in der Szene, und das hat auch Auswirkungen auf

mögliche Geldgeber. Das ist erstmal eine sehr positive Entwicklung, die aber auch Dinge in Gang setzt, die eigentlich mit unserem wissenschaftlichen Selbstverständnis nicht vereinbar sind. Und das ist die Situation, mit der wir im Moment umgehen müssen.

**JS:** *Da sind wir bei der allgemeinen Frage nach Wissenschaftskommunikation, denn dieser Problematik müssen sich alle aussetzen, egal aus welchem Fachkontext heraus sie mit der Öffentlichkeit kommunizieren. Wenn ein Naturwissenschaftler sagt, wir haben dieses und jenes neue Forschungsergebnis, dann kann das relativ schnell überholt sein. Die Öffentlichkeit möchte das aber nicht – ich spreche jetzt sehr holzschnittartig –, sondern sie möchte Fakten und diese Fakten kennen und speichern. Und die Frage ist tatsächlich: Wie kann man das Bild der Forschung in der Wissenschaft flexibel halten, ohne das Interesse der Öffentlichkeit zu verlieren? Wissenschaft muss das bedenken, um sich relevant zu halten.*

Eigentlich muss man die Gebäude wieder einreißen, die man geschaffen hat. Im Prinzip müssten wir einen Produktionsstopp für „Pygmalion“ veranlassen oder in neuen Aufführungen strategisch unser eigenes Modell sichtbar in Frage stellen. Von daher sind wir als Geisteswissenschaftler dann doch in einer privilegierteren Situation, weil wir tatsächlich Mittel haben, die Kontrolle wieder zu übernehmen. Wenn ich hingegen eine patentfähige Entwicklung in Gang setze, geht das irgendwann tatsächlich in Produktion, und dann habe ich ein Problem: Da kann ich den Deckel nicht mehr draufsetzen. Das ist doch noch mal eine Differenz, auch wenn die Dynamik vielleicht eine ähnliche ist. ■

## INTERVIEW

**Jun.-Prof. Dr. Julia Stenzel war von 2011 bis Frühjahr 2017 Mitglied sowie zuletzt Sprecherin des Jungen Kollegs der Bayerischen Akademie der Wissenschaften mit ihrem Forschungsvorhaben „Verhandlungen mit Sophokles: Das Attische Drama auf der politischen Bühne des 19. Jahrhunderts“.**

**Die Musikwissenschaftlerin Dr. Lena van der Hoven ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bayreuth. Im Jungen Kolleg der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ist sie seit 2016 Mitglied mit dem Vorhaben „Mapping Opera in South African Democracy (1994–2017) – Eine Analyse der Strukturen und Intentionen südafrikanischer Opernproduktionen“.**

## Zur Person

Prof. Dr. Meike Wagner ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Stockholm. Sie leitet das Forschungsprojekt „Performing Premodernity. Exploring Cultural Heritage through the Drottningholm Court Theatre“, das auf ungewöhnliche Weise zwischen historischer Wissenschaft und Öffentlichkeit vermittelt: In Aufführungen historischer Werke wird historiographische Forschung zugleich durchgeführt und präsentiert.