

## Das Theater auf die Probe stellen

### Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters

Each project for us remains an attempt to find a new and appropriate solution to the situation of standing up and trying to speak before a crowd of gathered persons whom one does not know and whom one can not trust. (Etchells, 2004: 211)

Tim Etchells, künstlerischer Leiter der Gruppe Forced Entertainment, beschreibt so den Ansatz für die eigene Theaterarbeit, der für viele Gruppen des Gegenwartstheaters gilt: das Projekt als ein Versuch, immer neue Lösungen für das Verhältnis von Publikum und Performer\_innen zu finden. Diese Situation ist durch Fremdheit bestimmt. Sie ist nicht durch Konventionen bereits geklärt und vorgegeben, sondern – und das ist das Besondere – muss mit jedem Projekt aufs Neue definiert werden. Das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum ist von Misstrauen geprägt und kennt keinerlei Sicherheiten. Zugleich ist dieser Versuch kein singulärer Zugriff eines einzelnen Regisseurs: Das von Etchells aufgerufene *Wir* verweist auf den gemeinsamen Versuch der gesamten Gruppe, die Situation Theater jeweils neu zu bestimmen. Es ist eine Probengemeinschaft, die dem Publikum als Kollektiv gegenübersteht. In diesem Zusammenhang spricht er auch davon, dass die Performer\_innen eine Gruppe von Menschen seien, die vor einer anderen Gruppe von Leuten ihren Job macht (ebd.: 216). Doch wie führen sie diesen Job aus? Durch welche Methoden, Verfahren und Techniken werden die Situation Theater und ihre jeweils anderen Bedingungen im Probenprozess entwickelt?

Etchells Überlegungen sind paradigmatisch für viele Formen des Gegenwartstheaters. Dies gilt vor allem für jene Arbeiten von

Theatergruppen und Regiekollektiven, die nicht mehr den dramatischen Text zum alleinigen Ausgangspunkt nehmen und deren Probenprozesse nicht auf eine Übersetzung dieses Textes in szenische Aktionen oder auf die Erarbeitung dramatischer Figuren zielen. Damit verbunden ist eine Infragestellung der Aufteilung von Dramatiker\_in als Autor\_in des Textes, Regisseur\_in und Schauspieler\_in. Die Performancetheoretikerin Alison Oddey schlägt für solche Theaterformen den Begriff des *Devising Theatre* vor (vgl. Oddey 1994). Der Ausdruck *to devise* bedeutet in seiner deutschen Übersetzung *ausdenken, erfinden*. Der Begriff meint mithin Theaterformen, die nicht von einem dramatischen Text ausgehen, sondern sich jedes beliebige Thema als Ausgangspunkt wählen können. Texte und szenische Aktionen entstehen während des Probenprozesses. Alle Konstanten der theatralen Produktion werden zu Beginn der Arbeit in Frage gestellt beziehungsweise neu definiert: Raum, Zeit, Funktionen von Akteur\_innen und Publikum. Der jeweilige Arbeitsprozess schafft seine eigenen Regeln. Im besten Falle wird das Theater so selbst auf die Probe gestellt: in der Suche nach der Antwort auf die Frage, was (alles) Theater sein kann.

Diese Arbeit an der Situation Theater wird nicht selten selbst zum Thema. Das ist meines Erachtens ein zweites herausragendes Merkmal dieser Inszenierungen des Gegenwartstheaters. Die Art und Weise, wie gearbeitet wird, wird auf der Bühne gezeigt. Wenn Souffleusen und Souffleure auf der Bühne den Text vorgeben, Proben- und Casting-Situationen gezeigt, Gagen offengelegt, Konzepte erklärt werden, dann wird der Modus des Versuchens zum bestimmenden Merkmal der Ästhetik.<sup>1</sup> Das Gegenwartstheater sucht nicht nur nach neuen Arbeitsweisen, sondern reflektiert diese in seinen Inszenierungen als Frage danach, wie Theater gemacht wird. Ästhetik und Arbeitsform sind nicht zu trennen.

Was das für die konkrete Probenarbeit heißt, möchte ich an einem Inszenierungsprozess zeigen, dem ich selbst beigewohnt habe. Ich arbeite seit 1994 mit dem Performancekollektiv She She Pop. Prinzip unserer Arbeiten ist die gemeinschaftliche Entwicklung unserer Inszenierungen. Es gibt keine Aufteilung in Dramatikerin, Regisseurin und Schauspielerin. Alle schreiben ihre Texte selbst, arbeiten mit an dem Entwurf einer theatralen Situation, nehmen im Inszenierungsprozess einen Außenblick ein und stehen selbst auf der Bühne. Wie ein

solcher Probenprozess aussieht, lässt sich exemplarisch an unserer Inszenierung *Testament* zeigen, die 2010 Premiere hatte. Ausgehend von Shakespeares *King Lear*, jenem Drama um Alter und Verfall, Erbe und Verrat, in dem der alte König abdanken will und aus diesem Grund zwischen seinen Töchtern einen rhetorischen Wettstreit inszeniert, baten wir unsere eigenen Väter mit uns auf die Bühne. Unter der Zeuggenschaft des Publikums wird – entlang der Motive von Shakespeares Drama – über die gemeinsame Zukunft, über Erbe und Pflege, Liebeschwüre und Generationswechsel verhandelt.

Nicht nur die private Situation von Vater und Tochter ist Thema, auch die vorherigen Proben finden Eingang in die spätere Inszenierung. Innerhalb der Inszenierung gibt es vier Sequenzen, in denen Gespräche aus den Proben präsentiert werden. Über Kopfhörer hören die Performer\_innen Aufzeichnungen, die aus dem Probenraum eingespielt werden, und sie sprechen die eigene (aufgenommene) Stimme mit. Für das Publikum ist nur das Nachsprechen, nicht aber die Originalaufnahme hörbar.

Innerhalb dieser Gespräche werden Fragen und Themen diskutiert, die sich analog zur Handlung des Dramas lesen lassen: Die Töchter,<sup>2</sup> die hinter dem Rücken des Vaters über dessen Unzurechnungsfähigkeit debattieren; die Weigerung des Vaters, sich auf die von den Töchtern vorgeschlagene Vereinbarung einzulassen; die Drohung der Väter, aus dem Probenprozess auszusteigen, als Analogie zum Auszug Lears in die Heide. »So mache ich das nicht mit, da lass ich auch die Vorstellung platzen«, sagt einer der Väter – und dass er dies während der Aufführung sagt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Der Konflikt auf der Bühne konstituiert nicht nur das Verhältnis von Vätern und Töchtern, sondern verweist auch auf einen anderen Konflikt, der hier als Wiedergänger der Proben auftaucht.

Verhandelt werden in diesen wiederholten Probengesprächen nämlich auch Modelle theatraler Praxis. In der Auseinandersetzung darüber, was auf der Bühne gesagt werden darf und soll, wird eine Theorie der Darstellung entwickelt. Beispielsweise wird die Frage aufgeworfen, wer spricht, wenn die Performerin oder der Performer auf der Bühne *Ich* sagt. Nicht nur das Verhältnis von *Selbst* und *Rolle* wird thematisiert, sondern auch gegenteilige Konzepte von (Selbst-)Darstellung auf der Bühne werden kontrovers diskutiert.

In diesen rekonstruierten Probengesprächen wird das Konzept einer Arbeitsform präsentiert, die sich als ein kollektives Sprechen vorstellt. Es ist ein Sprechen, das an keine individuelle Stimme gebunden ist, kein Ende findet, durchzogen ist von willkürlichen Zäsuren und Pausen. Aufgeführt wird die Idee einer Probengemeinschaft, die nicht in eine Stimme überführt werden kann, sondern die in einer sich durch Stottern, Widersprüche und Versprecher auszeichnenden dialogischen Praxis erst hervorgebracht wird – und im Moment der Aufführung immer schon vergangen ist.

Der Dialog reflektiert damit erstens das Bühnengeschehen, zweitens die Spielweisen auf der Bühne, drittens die Dramenhandlung und schließlich das kollektive Arbeitsszenario, in dem die Inszenierung entstanden ist. Zusammenfassend ließe sich also sagen, dass hier auf der Szene ein Modell theatraler Arbeit entworfen wird, das sich durch Kollektivität und Reflexivität auszeichnet. Wenn aber, wie eingangs behauptet, Ästhetik und Arbeitsweise nicht zu trennen sind, durch welche Verfahren, Methoden oder Techniken ist dieses Modell entstanden? Ausgehend von den oben angeführten Zitaten aus der Probensituation möchte ich nach dem Entstehungsprozess der Inszenierung *Testament* fragen. Dieser Prozess lässt sich – ganz fragmentarisch – anhand von vier Parametern beschreiben: Konzept und Aufbau, Material, Kollektivität und Reflexivität sowie Dramaturgien, wobei jeder Punkt selbst schon ein Spannungsfeld aufmacht. Dies möchte ich ausgehend von der Betrachtung einiger Bilder untersuchen. Es sind Schnappschüsse aus dem Probenprozess, die zu Dokumentationszwecken und ohne künstlerischen Anspruch entstanden sind. Sie eröffnen aber vielleicht einen ethnografischen Blick auf das, was sonst leicht im Reden über Proben übersehen wird.<sup>3</sup>

### Anfangen: Konzept und Aufbauten

Womit anfangen? Diese Frage stellt sich für Theaterformen, die auf keinen dramatischen Text zurückgreifen, in besonderer Weise. Wie anfangen, wenn es scheinbar nichts gibt? Keine darzustellenden Figu-

ren, keinen dramatischen Text, keine Handlung oder Szenenabfolge, noch nicht einmal eine Textsammlung.

Auch bei der Betrachtung der Inszenierung *Testament* stellt sich die Frage nach dem Anfang. Die Geschichte der Inszenierung ließe sich mit verschiedenen Anfängen erzählen. Am Anfang stand die Aufforderung vieler Festivalmacher\_innen, einen dramatischen Text zu bearbeiten. Es gab ein Gespräch in der Gruppe über die Situation der eigenen Väter, die alle gerade pensioniert wurden. Bevor die Proben begannen, gab es bereits einen Konzept-Antrag, der bewilligt wurde, einen Fragebogen sowie Interviews mit unseren Vätern. Es gab die Idee einer Gerichtsverhandlung – in der das Publikum sich entweder auf die Seite der Töchter oder die der Väter stellen sollte. Zu Beginn stand die Lektüre des Dramas *King Lear* und die dort aufgeworfene Frage, wie Liebe gegen Geld gesetzt wird. Am Anfang der Proben wurde ein einfacher räumlicher Aufbau entworfen.



Foto: Kathrin Jakstat

*An der Seite zwei Stuhlreihen, ein Tisch, ein Videorekorder, ein Flipchart. Alles angeordnet in einer Ecke des Probenraums. Das aufgebaute Arrangement markiert eine Bühnenfläche, schafft Möglichkeiten für Auftritte und bietet Positionen für die Zuschauenden.*

Eine Besonderheit vieler Formen des Gegenwartstheaters ist die Ausrichtung an einem Konzept statt an einem dramatischen Text, der jenseits der Probensituation geschrieben wurde. Der Probenprozess startet von einer Idee aus, die, wie es die deutsch-britische Performance-Gruppe Gob Squad fordert, klar genug sein muss, um in einem Satz zusammengefasst zu werden (vgl. Gob Squad 2010: 19).

Die Aufgabe der Probenarbeit ist damit nicht mehr die Übersetzung eines Textes in ein szenisches Geschehen. Die Arbeit an der Inszenierung beginnt mit der Formulierung einer Idee als Handlungsauftrag an die Darsteller\_innen. Davon ausgehend werden Texte, Handlungen und schließlich eine Dramaturgie entwickelt. Sandra Umathum spricht in diesem Zusammenhang von der »Erfindung und Gestaltung von theatralen Anordnungen, in denen Besucher wie Performer unterschiedlichen Erfahrungen im Hier und Jetzt einer intersubjektiven Begegnung ausgesetzt werden« (Umathum 2011: 160). Interessant ist hier der Begriff *Anordnung*, der auf ein räumliches Konzept verweist. Im Diskurs über gegenwärtige Theaterästhetiken werden von den Künstler\_innen oft Raummodelle zur Beschreibung dieser konzeptuellen Arbeit verwendet: Von einem *Set-Up* ist bei Forced Entertainment die Rede, von *Aufbauten* bei She She Pop oder auch von einer *Architektur* der Inszenierung bei Showcase Beat le Mot, in der sich die Performer\_innen verirren (vgl. Sprenger 2012: 229). Die Inszenierung wird als räumliches Modell gedacht, innerhalb dessen sich die Darsteller\_innen bewegen. Dieses Modell steht am Beginn der Probenarbeit.

Im Falle der Inszenierung *Testament* ist dies die Idee, sich gemeinsam mit den realen Vätern mit Shakespeares *King Lear* in einer spezifisch räumlichen Anordnung auseinanderzusetzen: einem Gerichtssaal. Daraus ergeben sich klare Rollenvorgaben: Richter\_in, Anklagende, Zeug\_innen, Verteidiger\_in und das Publikum in der Rolle der Schöff\_innen.

Solche räumlichen Anordnungen sind häufig Ausgangspunkt der Inszenierungen von She She Pop. Zitiert werden Situationen, die als *cultural performances* aus dem Alltag bekannt sind: beispielsweise ein Ballsaal in unserer Inszenierung *Warum tanzt ihr nicht?* (2004) oder der Stuhlkreis einer Workshop-Situation in *BAD* (2002). Eine wichtige Strategie ist hier die Überlagerung des theatralen Raums – Szene wie Zuschauer Raum – und der ihm eingeschriebenen Codes mit anderen Räumen der außertheatralen Wirklichkeit. Gearbeitet wird mit Ortsverschiebungen: Die Zuschauenden werden beispielsweise als Mitglieder einer Familie angesprochen oder als Besucher\_innen einer Tanzveranstaltung. Genutzt werden die *cultural performances* mit ihren je eigenen Handlungsmöglichkeiten: der Ballsaal oder der Stuhlkreis pädagogischer Workshops. Jeder dieser Räume ist durch einen Handlungsrahmen definiert und eröffnet Zuschauenden wie Performer\_innen Rollenmodelle.

Für die Probe ergeben sich hieraus Aufgabenstellungen an die Performer\_innen, nicht im Sinne einer konkreten dramatischen Figur, aber als Set von Handlungsmöglichkeiten, die erprobt werden. Die Inszenierung wird also ausgehend von einer räumlichen Situation gedacht, die wiederum Aufgaben an die Darsteller\_innen stellt. Aus diesen Aufgaben entstehen Texte, Szenen und letztlich die Dramaturgie. Im Beispiel von *Testament* sind dies Anklagen und Plädoyers zu den Themen Respekt, Erbe und Verzeihen. Diese Reden werden von den einzelnen Performer\_innen vorbereitet und dann in einer gemeinsamen Improvisation im räumlichen Aufbau des Gerichtssaals durchgespielt. Reaktionen auf die vorbereiteten Reden werden improvisiert. Die Inszenierung einer Gerichtsverhandlung gibt dabei Gesprächsformate und Formen der Adressierung vor. Die Performer\_innen begeben sich in den Aufbau wie in eine Versuchsanordnung, jedoch ohne zu wissen, was entstehen wird. Spielend werden Handlungsmöglichkeiten, Textformate und Interaktionsprinzipien ausgetestet. Dabei ist die räumliche Anordnung selbst nur vorläufiges Material, das bearbeitet und verändert werden kann. So wandelte sich im Laufe des Probenprozesses von *Testament* der Gerichtssaal in ein Wohnzimmer, das dann das spätere Bühnenbild wurde.

Diese Versuchsanordnung schafft in ihrer Offenheit Unsicherheiten. So ist zu Probenbeginn nicht klar, wer welche Rolle haben wird, wer

zur Protagonist\_in werden und wer welchen Text sprechen wird. Mit der Besetzung der Performer\_innen ist nur klar, wer auf der Bühne zu sehen sein wird, aber nicht, in welcher Funktion bzw. Rolle. Inszeniert wird eine Situation des gemeinsamen Nicht-Wissens – es gibt keine Regisseurin und keinen Regisseur, die oder der schon ein Konzept gemacht hat, keine Dramatikerin und keinen Dramatiker, die oder der bereits eine Vorstellung von den Figuren hat und keine Bühnenbildnerin und keinen Bühnenbildner, die oder der ihr bzw. sein bereits entworfenes Modell vorstellt. Die Performer\_innen können sich ihrer Position in der späteren Inszenierung nicht sicher sein, sie müssen sich ihren Platz und Auftritt im wahrsten Sinne des Wortes erarbeiten. Etwas, das sowohl als Bedrohung wie auch als Freiheit begriffen werden kann.

### Im Prozess: Material

Wenn der dramatische Text nicht mehr (vor allem) im Fokus der Inszenierungsarbeit steht, stellt sich die Frage des künstlerischen Materials: Wie wird es generiert? Jens Roselt konstatiert in seinen Überlegungen zur Projektarbeit, dass im Gegenwartstheater an die Stelle der literaturwissenschaftlichen Kompetenz der Interpretation eines Dramas die kulturwissenschaftliche Kompetenz der Recherche getreten sei (vgl. Roselt 2013). Dies impliziert, dass während des Probenprozesses das Material, das es zu inszenieren gilt, überhaupt erst generiert werde. Das ist beispielsweise der Fall, wenn die Mitglieder von Rimini Protokoll mit den *Experten des Alltags* Interviews führen, aus deren Aussagen Text und Dramaturgie der Inszenierung entwickelt werden. Der Text entsteht im Machen und ist direkt an die Darsteller\_innen gebunden.

Material kann in diesen Theaterformen erst einmal alles werden. In der Inszenierung *Testament* ist dieses Material anfangs der Text von Shakespeare in Form eines Reclam-Hefts, aus dem gemeinsam gelesen wird. Material in den Proben sind auch die Ergebnisse der Recherchen zur Altenpflege. *King Lear*-Adaptionen anderer Künstler\_innen werden ebenso zum Probenmaterial. Hinzu kommt das Material, das in

den Proben selbst generiert wird: Dies sind vor allem die Reden und Texte, die sich aus konkreten Aufgabenstellungen ergeben. Folgende Fragen werden dabei von den einzelnen Performer\_innen beantwortet: Was respektierst du? Was musst du als Vater loslassen, wenn du zu mir ziehst? Oder was müsste mein Vater zurücklassen, wenn er zu mir ziehen würde? Genauso finden Songs, mit denen Vater und Tochter oder Sohn gemeinsame Erinnerungen verbinden, Eingang in die Inszenierung.

Als »Material« bezeichnet Adorno in der *Ästhetischen Theorie* das,

womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet: insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben. (Adorno 1970: 222)

Dabei ist die Wahl des Materials nicht beliebig. Im Gegenteil, Adorno spricht vom »Zwang des Materials«: »Auswahl des Materials, Verwendung und Beschränkung in seiner Anwendung, ist ein wesentliches Moment der Produktion« (ebd.). Betrachtet man die oben beschriebene Inszenierung, dann stellt sich die Frage, wie hier etwas zum Material im Adorno'schen Sinne werden kann? Die Auswahl und Beschränkung liegt in der Anbindung an das Konzept, das den Rahmen setzt. Zugleich wird das Material in doppelter Weise als das *Gegenübertretende* bearbeitet: Es ist in seiner Materialität im Probenraum präsent – Texte, Reclam-Hefte und Videos liegen auf Tischen. Der Auswahlprozess wird auf der Probe sichtbar und kollektiv vollzogen. Diese Materialien unterliegen einem beständigen Prozess der Be- und Verarbeitung. Das nicht-gewählte oder verworfene Material verbleibt zugleich als Archiv auf der Probephöhne. Dies schlägt sich auch auf die Ästhetik der Aufführungen nieder. So wird während der Aufführung aus der Kopie des Shakespeare-Textes, erkennbar in der Version des Reclam-Heftes, für die Zuschauer\_innen sichtbar gelesen. Dieser Text wird während der Aufführungen weiter bearbeitet. Streichungen und Hervorhebungen werden für das Publikum als sichtbare Markierungen in den Text eingetragen.

Indem die Texte in ihrer Materialität ausgestellt werden, bekommen sie auch einen jeweils eigenen Status. Während der Shakespeare-Text sichtbar vorgelesen wird und damit als etwas Fremdes ausgestellt wird, sind alle anderen Texte an die Performer\_innen gebunden. Im Falle von *Testament* haben alle ihre Texte selbst geschrieben. Jede und jeder auf der Bühne ist für das verantwortlich, was sie oder er sagt. Die Verantwortlichkeit jeder einzelnen Person für ihren jeweiligen Text wird auf der Bühne mitinszeniert. Diese Texte existieren nicht außerhalb ihres Aufführungsstatus. Autorschaft ist in einem solchen Zusammenhang nicht als Funktionsstelle hinter dem Text charakterisiert, welche die Texte authentifiziert und ihnen Autorität verleiht, sondern die Autor\_innen sind als Dialog- und Ansprechpartner\_innen für das Publikum präsent.

Auch dort, wo durchaus eine Autorin oder ein Autor in Erscheinung tritt, wie beispielsweise bei Forced Entertainment, sind die Inszenierungen von der Auflösung individueller Autorschaft gekennzeichnet. Etchells beschreibt die Entstehung der Stücktexte mit Kategorien wie *Zufälligkeit* und *Unfertigkeit*. Texte würden nicht geschrieben, sondern auf der Straße gefunden und gesammelt. Sie würden in den Probenprozess hineingeworfen, überschrieben und enteignet (vgl. Etchells 1997: 66).

Die Texte, die in einem solchen Arbeitsprozess entstehen, existieren nur in ihrer Beziehung zum Proben- und Aufführungsprozess. Sie entstehen nicht in einem individuellen und einsamen Schreibprozess, sondern ihre Entstehung und Bearbeitung zieht sich durch alle Formen der theatralen Produktion. Die Beziehung zwischen Autor\_in und Text wird in einem solchen Konzept beweglich. Dies zeigt sich auch im Unterlaufen des auktorialen Status der Performerinnen und Performer. Gob Squad und She She Pop beispielsweise spielen in verschiedenen Besetzungen: Die Texte der Performer\_innen werden untereinander weitergegeben. Auch Etchells spricht von der Übertragung des Materials. Autorschaft wird als etwas verstanden, das immer wieder neu aktualisiert werden muss. In der Weiter- und Übergabe der Texte wird die Textgenese der Inszenierung zu einem permanenten Aneignungsprozess.



Foto: Kathrin Jakstat

### Die Anderen im Blick: Kollektivität/Reflexivität

*Das räumliche Arrangement, das am Beginn der Proben stand, ist erweitert worden. Es gibt einen Tisch für die Assistentin, auf dem ein Laptop mit der Textdatei des Inszenierungsskripts steht. Jede Veränderung wird direkt eingegeben. Ebenso findet sich eine abgetrennte Bühnenfläche, auf der die Performer\_innen agieren, und eine Reihe von Stühlen, von denen aus die Szene betrachtet wird. Die Positionen Präsentieren und Korrigieren scheinen klar verteilt. In der Betrachtung verschiedener solcher Probenfotos fällt auf: Auch einer der Väter schaut zu, eine der Performerinnen gibt Feedback und ist dann wieder selbst auf der Bühne. Die Positionen von Zeigen und Schauen wechseln permanent.*

Viele Gruppen des Gegenwartstheaters sind kollektiv organisiert, wobei es keine personalisierte Position einer Regisseurin oder eines Regisseurs gibt. Damit verbunden ist die Absage an das Konzept eines

individuellen autonomen Künstlersubjekts. Denn obwohl Theater eine kollektive Kunstform ist, zu deren Hervorbringung unterschiedliche Positionen und damit auch Personen beitragen – Bühne, Technik, Text, Schauspiel, Regie –, ordnet sich der Theaterdiskurs um die machtvolle Position der Regie, der die besondere Position des Autors oder der Autorin hinsichtlich der Inszenierung zugesprochen wird. Verbunden mit dieser Position ist ein bestimmtes Künstlerbild, das in der Romantik gefeiert wurde und seit dem beginnenden 20. Jahrhundert kritisiert und verworfen wird, aber bis heute wirkungsmächtig ist (vgl. Roselt, Hg., 2014). Mit dem Konzept der singulären Regieposition wird die Idee eines künstlerischen Subjekts verbunden, das sich durch Originalität, Individualität, Expressivität bis hin zu Genialität auszeichnet. Ein solches Künstlerkonzept widerspricht zwar dem arbeitsteiligen Vorgang theatralen Produzierens. Seine Wirkungsmacht zeigt sich aber bis heute in Arbeitshierarchien am Theater, die sich in unterschiedlichen ökonomischen wie strukturellen Arbeitsbedingungen niederschlagen. An der Spitze der Hierarchien von Aufmerksamkeit, Geld und Entscheidungsbefugnissen steht in den Proben die Regisseurin oder der Regisseur.

Die kollektive Arbeitsweise vieler Gruppen wirft allerdings neue Probleme und Fragen auf: Wenn alle auf der Bühne stehen, wie kann dann eine Distanz zum Geschehen auf der Bühne geschaffen werden? Dieser fehlende Außenblick ist immer wieder Thema, wenn über kollektive Arbeit im Theater gesprochen wird. In den Fokus rückt damit die Funktion von Regie im Probenprozess selbst. Jenseits der Anbindung an ein konkretes Subjekt geht es um die Aufgaben der Regie, die sich in unterschiedliche Handlungen differenzieren lassen: Konzeption, Organisation eines Arbeitskontextes, Reflexion des Gesehenen, Korrektur. Was die Probenarbeit von She She Pop angeht, so gibt es durchaus die Regieposition im Sinne der Funktion eines Blicks von außen auf die Bühne und der Reflexion des dort Gesehenen. Diese Position ist aber nicht an eine feste Person gebunden. Sie wechselt zwischen den Beteiligten. Sie ist im Prozess eine Funktion unter anderen.

Die Inszenierung *Testament* wird mit sechs Darsteller\_innen von She She Pop erarbeitet, von denen allerdings nur vier in der konkreten

Aufführung spielen. So übernehmen immer wieder andere Mitglieder der Gruppe den *Außenblick* der Regie, betrachten das Geschehen, kommentieren und kritisieren die Darstellung der anderen. Die Gruppenmitglieder bewegen sich im Probenprozess und in den verschiedenen Aufführungen zwischen der Innenperspektive des Darstellens und der Außenperspektive des Beobachtens. Die Betrachtung der Darstellung der Mitspielerin oder des Mitspielers eröffnet eine Reflexion über die eigenen Darstellungsformen: ein Prinzip der *Selbstspiegelung*. Dies bedeutet auch, dass der prüfende und testende Blick auf die Darstellung an keine individuelle Instanz gebunden ist. Den Positionen *Darstellung* oder *Regie* wird kein besonderes Können zugeschrieben, das sie von der jeweils anderen abgrenzt. So kann sich aus der einen Position auch keine Autorität gegenüber der anderen Position begründen. Ohne die Hierarchisierung von Darstellung und Regie wird die räumliche Dimension des Verhältnisses der beiden Positionen zueinander augenfällig. Zwischen Außenblick und Bühne eröffnet sich ein Resonanzraum, der sich nicht an ein intentionales Subjekt zurückbinden lässt. Erst im wechselseitigen Prozess von Zeigen, Beobachten, Beschreiben und Geschehenlassen wird die theatrale Darstellung hervorgebracht.

Einerseits erhält jede Person mehr Autonomie bei der Gestaltung ihrer Darstellung sowie auch mehr Einfluss auf die Gestaltung der Inszenierung als Ganzes. Andererseits läuft eine solche Arbeitsweise aber auch Gefahr, sich in die verschiedenen Betrachtungsweisen, die durchaus widersprüchlich sein können, aufzulösen.

### Schrift im Raum: Dramaturgien

*An der Wand hängt, bestehend aus einzelnen Zetteln, in der Abfolge einzelner Akte geordnet, ein Fahrplan der Inszenierung Testament. Es ist ein klares Schema mit nachvollziehbarer Ordnung, sorgfältig notiert. Mit roten Ausrufungszeichen sind Schwierigkeiten markiert, Übergänge, die nicht klar sind, Texte, die zu diesem Zeitpunkt noch an keine Darstellerin oder keinen Darsteller gebunden sind.*

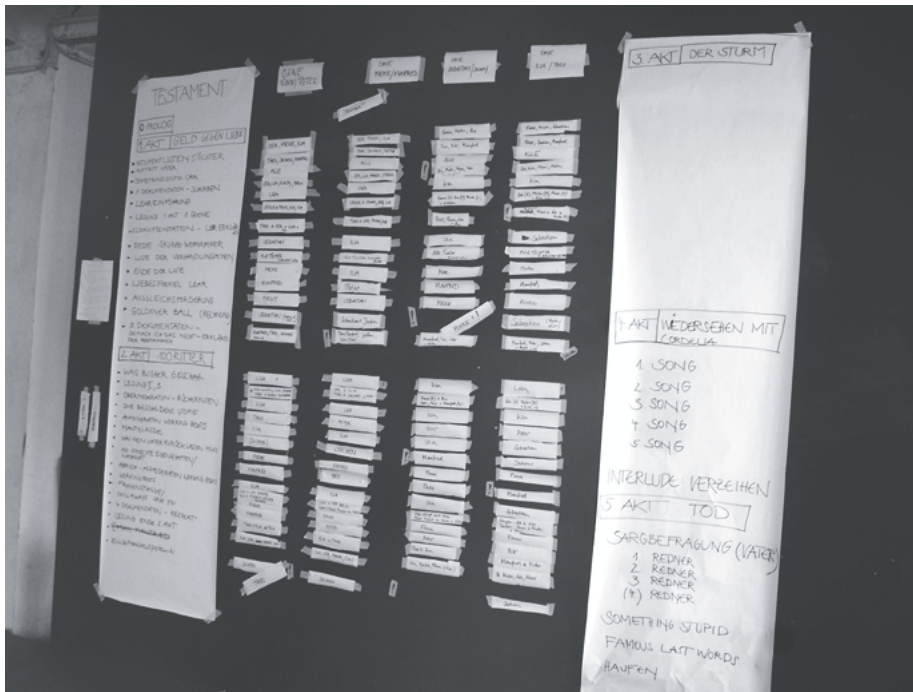


Foto: Kathrin Jakstat

Festgehalten im Foto ist ein besonderer Zeitpunkt der Proben. Wir haben stundenlang Post-its mit Szenentiteln hin- und hergeschoben, Ordnungen entworfen und verworfen sowie Systematisierungen ausprobiert. Aus einer Materialsammlung aus Texten, Szenen und auch nur szenischen Ideen ist quasi auf dem Reißbrett – in diesem Falle an der Wand – der Entwurf einer dramaturgischen Struktur entstanden. Aus der Dreidimensionalität der räumlichen Anordnung wird hier ein zweidimensionales Modell der dramaturgischen Struktur.

Die Liste hat zwei Funktionen. Erstens wird hier das Material gesammelt und geordnet. In der Übertragung in das Medium der Schrift wird das szenische Material, das an die Körper der Darsteller\_innen gebunden ist, veräußert und damit auch stillgestellt. Es ist ein Prozess der Speicherung, der in der Übertragung in die Schrift das Material auf das Notwendigste verdichtet. Diese Stillstellung ist nur um den Preis der Vereinfachung möglich: Die verschiedenen Ebenen theatraler Darstellung werden ausgeblendet, um die Inszenierung als Ganzes denkbar zu machen. Dieser Plan lässt sich so als poetisches

Instrument fassen, das durch die bewusste Auslassung, die Lücke zwischen dem Bekannten und dem noch Unbekannten, den szenischen Abschnitten und der Inszenierung als Ganzheit, zwischen einzelnen Einfällen und deren Systematisierung vermittelt.

Präsentiert wird ein Modell, das eine Vorstellung von der späteren Inszenierung zur Anschauung bringt. In dem Zusammenhang verdient der Ort, an dem dieser Ablauf präsentiert wird, besondere Aufmerksamkeit. Das Modell, das weder ein Ausdruck im DIN-A4-Format ist, noch sich aus den Mitschriften in individuellen Probetagebüchern der Performer\_innen oder in einem von einer Assistentin oder einem Assistenten geführten Regiebuch zusammensetzt, hängt prominent im Probenraum und ist in den szenischen Proben für alle Beteiligten sichtbar (wenn auch nicht im Detail lesbar). Es ist damit auch Kommunikationsmittel: Die Namen, die sich hier finden, werden später Grundlage der Verständigung über den Ablauf der Inszenierung sein. Es geht um die Vorstellung und Abgleichung des in der Probe entwickelten Vokabulars. Die Liste ist Arbeitsinstrumentarium für die weitere Probenarbeit und markiert einen Umschlagpunkt im Probenprozess: Nicht mehr die Suche nach szenischen Ideen, sondern die Arbeit an deren Ordnung steht im Vordergrund. Dies impliziert zugleich eine Veräußerung von gespeichertem Wissen, das bisher nicht verbalisiert war und nun nach außen gewendet und explizit wird. Seine Ausstellung markiert für die Darsteller\_innen eine Verschiebung der Perspektive: Sie sind nicht mehr auf der Szene, in der Inszenierung, sondern schauen von außen auf ihre (mögliche) Ordnung.

Zugleich zeigt sich hier aber auch die zweite Funktion des Modells. Es ist nicht nur Speicher von Wissen, sondern auch Handlungsanweisung für die Performer\_innen auf ihrem noch unbekanntem Weg durch die Inszenierung, deren endgültige Gestalt noch niemand kennt. Es wird zur Vorschrift für die nächste Probenphase. Aus der losen Sammlung von Material wird eine dramaturgische Struktur, die erst handelnd – mit Körper und Stimme – auf die Bühne gebracht werden kann. Es findet eine doppelte Bewegung der Übertragung und Übersetzung statt: von der szenischen Aktion in Schrift und die Benennung durch Szenen-Titel als Grundlage einer weiteren Übertragung dieses Skripts in den Raum der Bühne. Der erste Durchlauf wird nun zum



Test für die entworfene Struktur und zur Überprüfung dessen, was auf dem Papier fixiert wurde.

Für die Performer\_innen stellt sich nun eine besondere Darstellungsanforderung, nämlich die Übertragung des Entwurfs in den konkreten Bühnenraum. Es geht um ein Finden von Übergängen und um ein Wiederfinden bereits vollzogener Wege. Die ersten Proben auf der Bühne werden deshalb oft nicht als *Durchlauf* – so heißen Proben, in denen die gesamte Inszenierung in ihrem Originaltiming durchgespielt wird –, sondern als ein *Durchgehen* bezeichnet. Die Durchlaufprobe wird so zum Versuchsaufbau mit offenem Ausgang. Die Performer\_innen begeben sich in diesen Aufbau hinein. Sie kennen bereits einzelne Teile, wissen aber noch nicht um die Gesamtheit der Aufführung. Ihre Aufgabe ist es, ihren *Weg* durch die Aufführung zu finden und im Abschreiten dieses Weges die Inszenierung gemeinsam hervorbringen. Die Funktion von Szenografie und Dramaturgie wird auf die Performer\_innen übertragen, die ihre Szenen in Bezug zu den anderen Szenen stellen, für sich und andere Übergänge finden, die Aufführung zugleich entwerfen und ihren eigenen Weg darin finden müssen. Die Auseinandersetzung findet nicht mit einer im Vorfeld konzipierten Figur und deren Aneignung statt, sondern die Aufgabe liegt im Zusammenführen heterogenen Materials.

Auch für die Darstellerin oder den Darsteller einer dramatischen Figur ist die erste Durchlaufprobe eine besondere Testsituation – wie wird das, was in einzelnen Szenen entwickelt wurde, im Rhythmus der Aufführung bestehen? Die hier beschriebenen Arbeitsweisen unterscheiden sich von der eben genannten dadurch, dass die Logik der Inszenierung erst im Proben und mit den Proben hervorgebracht wird, im kollektiven Prozess und in der reflexiven Verschaltung von Zeigen und Schauen.

Abschließend möchte ich den Blick aus dem Probenraum herauslenken und die Überlegungen in einen größeren Kontext stellen. Dieses Foto zeigt den Blick von der Bühne in den Zuschauerraum des Nationaltheaters in Thessaloniki, wo wir im Oktober 2012 *Testament* aufgeführt haben. Es zeigt nicht nur den wunderschönen Zuschauerraum, sondern auch eine Tribüne für Ton. Diese ist extra hinter dem

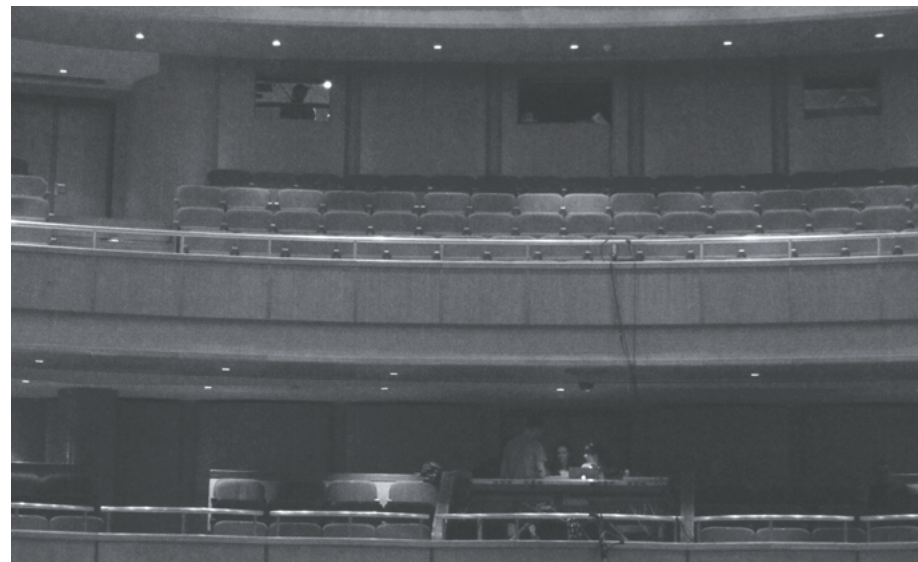


Foto: Kathrin Jakstat

Publikum aufgebaut worden, damit die Person, welche die Mikrofone aussteuert, hören kann, was das Publikum hört. Die Abbildung zeigt auch eine andere Position, die für die Aufführung von Bedeutung ist. Oben hinter diesem kleinen Fenster schaut der Lichtdesigner auf das Geschehen und fährt die vorher eingerichteten und gespeicherten Lichtstimmungen ab. Auch hier geht es um Timing, um ein gemeinsames Zusammenspiel im Wissen um die Aufführung. Dieses Fenster ist sehr klein, sehr weit weg von der Bühne. Das Lichtpult ist zudem so angeordnet, dass kein direkter Blick auf die Bühne möglich ist. Nur über einen winzigen Monitor kann das Bühnengeschehen verfolgt werden. (In vielen Theaterkontexten ist es üblich, dass die Inspizientin oder der Inspizient die Lichtwechsel von der Bühnenseite über Funk durchgibt, die Lichttechnik drückt auf deren Anweisung auf einen Knopf und ist von der Bühne selbst so weit wie möglich abgeschirmt.) In einer Aufführung, in der die Lichttechnik in Interaktion mit den Handlungen der Bühne das Licht steuert, bedeutet eine solche räumliche Anordnung einen Supergau. Der Lichtdesigner von She She Pop stand daher während der gesamten Aufführung. Er musste sich aus dem Fenster beugen und quasi blind mit einer Hand die Aufführung fahren. Das Timing wurde hier zum Hochleistungssport.

Dieser Vorfall lässt sich als einfache Anekdote abtun, die ein architektonisches Problem veranschaulicht. Er verdeutlicht allerdings, dass in die materiellen und architektonischen Voraussetzungen für die Ausführung immer bereits politische Implikationen eingeschrieben sind: Diese Theaterarchitektur arbeitet daran, dass die Schauspieler\_innen von der Technik nichts erfahren, wie sie auch den Techniker\_innen zu verstehen gibt, dass sie kein Teil des künstlerischen Prozesses zu sein haben, sondern nur eine technische Aufgabe mechanisch ausführen sollen. Die Körper beider werden in getrennten Räumen verortet. Die Technik ist nicht nur für die Zuschauer\_innen, sondern auch für die Darsteller\_innen versteckt. In einem seiner Texte über Bertolt Brecht schreibt Roland Barthes:

[Auch] die Theatertechniken müssen von Zwängen befreit werden. Wir leben noch allzu zahlreich in der Vorstellung, daß die Kunst des Schauspielers, die Techniken der Beleuchtung, des Bühnenbilds, des Kostüms oder der Inszenierung bescheidene handwerkliche Fakten sind, [...], ungeachtet der Gesellschaft, in der man sie verwendet. Doch das ist falsch: [...] alle Techniken, selbst die ›natürlichsten‹, bedeuten immer etwas: Es gibt eine revolutionäre oder fortschrittliche Kunst des Schauspielers, eine verantwortliche Art und Weise, einen Reflektor hier oder dort aufzustellen, einen Vorhang anstelle eines gemalten Bühnenbilds zu verwenden. (Barthes 2001:132)

Die Art und Weise, wie Theater gemacht wird, gibt über die gesellschaftlichen Vorstellungen von Kunst Auskunft, und sie sagt auch etwas über die Gesellschaft aus, in der dieses Theater gemacht wird.

### Anmerkungen

- 1 Beispiele für solche Verfahren finden sich nicht nur in den Inszenierungen von Forced Entertainment, sondern etwa auch bei Rimini Protokoll, Gob Squad, Showcase Beat Le Mot, René Pollesch, andcompany&Co.
- 2 Die Bezeichnung *Töchter* bezieht sich auf die dramatischen Figuren der Töchter in Shakespeares Drama, mit deren Positionen sich auch der einzige männliche Performer Sebastian Bark auf der Bühne identifiziert.

- 3 Die Probenforschung ist ein junges Untersuchungsfeld der Theaterwissenschaft. Vor allem die Ethnografie bietet hier neue Ansätze zur Forschung: vgl. Hinz/Roselt (Hg.) 2011 sowie Harvie/Lavender (Hg.) 2012. Zu methodischen Überlegungen zu einer Ethnografie des Probenprozesses: vgl. vor allem MacAuley 1998.

### Verwendete Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2001): *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, dennoch gehe ich fast nie mehr hin*, Berlin: Alexander.
- Etchells, Tim (2004): »Manifesto on Liveness«, in: Adrian Heathfield (Hg.): *Live. Art and Performance*, London: Tate, S. 210–217.
- Etchells, Tim (1997): »Hier sind 26 Buchstaben«, in: Tilman Broszat/Gottfried Hattinger (Hg.): *Theater Etcetera – zum Theaterfestival SPIELART München 1997*, München: Spielmotor e. V., S. 61–73.
- Gob Squad (2010): *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, Berlin: Selbstverlag.
- Harvie, Jen/Lavender, Andy (Hg.) (2012): *Making Contemporary Theatre. International rehearsal processes*, Manchester/New York: Manchester University Press.
- Hinz, Melanie/Roselt, Jens (Hg.) (2011): *Chaos und Konzept*, Berlin: Alexander.
- MacAuley, Gay (1998): »Towards an ethnography of rehearsal«, in: *New Theatre Quarterly* 53, S. 75–85.
- Oddey, Allison (1994): *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*, London: Routledge.
- Roselt, Jens (2013): »Es geht, wie gesagt, um mich«, auf: [www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8734%3Arisiken-und-nebenwirkungen-des-freien-theaters-freud-und-leid-beim-lesen-von-projektantraegen&option=com\\_content&Itemid=84](http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8734%3Arisiken-und-nebenwirkungen-des-freien-theaters-freud-und-leid-beim-lesen-von-projektantraegen&option=com_content&Itemid=84) (letzter Zugriff: 31.10.2014).
- Roselt, Jens (Hg.) (2014): *Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin: Alexander.
- Springer, Veit (2012): »CHAOSYSTEMSELBSTMORD«, in: Annemarie Matzke/Christel Weiler/Isa Wortelkamp: *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin: Alexander, S. 229–247.

Matzke, Annemarie (2015): „Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters“, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater* (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 1), Berlin: Alexander, S. 15–33, <http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2015.2>.

© by Alexander Verlag Berlin 2015

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin  
[Info@alexander-verlag.com](mailto:Info@alexander-verlag.com) | [www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com)  
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-357-3

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-391-7