

Aus:

HAJO KURZENBERGER

Der kollektive Prozess des Theaters

Chorkörper – Probengemeinschaften –
theatrale Kreativität

Oktober 2009, 252 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN 978-3-8376-1208-0

Dass das Theater eine soziale Kunstform ist, die nur zusammen mit anderen praktiziert und realisiert werden kann und bei der Theatermacher und Zuschauer in unterschiedlichen Funktionen beteiligt sind, scheint auf Anhieb evident.

Die Bestimmung des Theaters als kollektiver künstlerischer Prozess verschiebt freilich die Wahrnehmungsperspektiven. In den Fokus geraten die Herstellungs- und Rezeptionsvorgänge vor, während und nach der Aufführung: die Interaktionen der Probe, der Theaterorganisation, der Gruppen- und Ensemblebildung, deren kollektive Kreativität – aber auch die Formsemantiken, die dem kollektiven Prozess einen speziellen theatralen Ausdruck geben: der szenische Chor.

Hajo Kurzenberger (Prof. Dr. phil.) lehrte Praktische Theaterwissenschaft an der Universität Hildesheim.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1208/ts1208.php

Inhalt

Vorwort

7

Der kollektive Prozess des Theaters: Forschungsfeld einer Praktischen Theaterwissenschaft

9

Chor-Körper

39

Theater als Chor

69

Chorisches Theater der neunziger Jahre

89

Chorformen

der Praktischen Theaterwissenschaft

103

Theaterkollektive:

Von der ‚Truppe 31‘ zur ‚Marthaler-Familie‘, von der Politisierung der 68er-Bewegung zur Privatisierung des Theatermachens in den Neunzigern

131

„Hineinhören in den Text, in die Figur, in den Schauspieler“: Probenarbeit mit Jossi Wieler

157

Lob des Stadt- und Staatstheaters?

Über die Herstellung sozialer und ästhetischer Energie

171

**Kollektive Kreativität:
Herausforderung des Theaters und
der Praktischen Theaterwissenschaft**
181

Das Wechselspiel von Theaterpraxis und Theatertheorie
203

Literaturverzeichnis
229

Quellenangaben
241

Namensregister
245

Vorwort

Das Theater ist eine soziale Kunstform, die nur zusammen mit Anderen praktiziert werden kann. Theatermacher und Theaterzuschauer sind an ihr in unterschiedlichen Funktionen beteiligt. Die Bestimmung des Theaters als ‚kollektiver künstlerischer Prozess‘ verschiebt die gewohnte Wahrnehmung. In den Fokus genommen werden Herstellungs- und Rezeptionsvorgänge vor und während der Aufführung: Die Interaktionen der Probe, der Theaterorganisation, der Gruppen- und Ensemblebildung, deren gemeinsame Kreativität – aber auch Formsemantiken, die diesen Produktionsprozessen in der Aufführung einen besonderen theatralen Ausdruck geben: Der szenische Chor.

All diesen kollektiven Theaterphänomenen gilt mein theaterpraktisches und theaterwissenschaftliches Interesse seit Jahren. Dieser Band versammelt daher Untersuchungen, die schon erschienen sind und solche, die neu geschrieben wurden, um das Thema in wichtigen Aspekten zu erweitern. Das Band, das diese Publikation im Innersten zusammenhält, ist eine vielfältige Theaterpraxis, an der der Verfasser an unterschiedlichen Produktionsorten der Freien Theaterszene, des Stadt- und Staatstheaters und jenen der Praktischen Theaterwissenschaft der Universität Hildesheim in verschiedenen Funktionen beteiligt war. Daraus erklärt sich auch der Perspektivwechsel, der verschiedene Theaterpraxen vergleichend zusammenbringt. Sichtbar werden dabei die Gleichzeitigkeit von dramatischen und postdramatischen Theaterformen, die Wechselwirkungen von Theaterpraxis und Theatertheorie oder der sich abzeichnende Paradigmenwechsel der Theaterwissenschaft von der Aufführungsanalyse zur Aufarbeitung unterschiedlicher Probenprozesse.

Mein Dank gilt allen, von denen ich im kollektiven Prozess des Theaters lernen konnte, von Schauspielerinnen und Regisseuren, von Bühnenmusikern und Intendanten, von Licht- und Tonmeistern, von Bühnenbildnerinnen und Dramaturgen, nicht zuletzt von Studierenden und Lehrenden der Studiengänge „Szenische

Künste“ und „Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis“ an der Universität Hildesheim. Besonders danke ich Prof. Dr. Hartwin Gromes für die lange, fruchtbare Zusammenarbeit und die kritischen Anmerkungen zu diesem Buch, Andreas Hartmann dafür, dass er die Hildesheimer Theaterpraxis mit genauem Blick und großer Begeisterung fotografisch festgehalten hat, Frau Barthauer, die die meisten Texte getippt hat und Verena Lobert, die diesen Band gründlich und umsichtig für den Druck vorbereitet und gestaltet hat.

Hajo Kurzenberger, Hildesheim im Oktober 2009

Der kollektive Prozess des Theaters: Forschungsfeld einer Praktischen Theaterwissenschaft

THEATER ALS „BIOTOP“

Halten Theatermacher Rückschau, ziehen sie die Summe ihrer Theaterarbeit, wollen sie das Zentrum ihres Tuns und des Theaters erfassen, reden sie meist nicht über einzelne Aufführungen, Regisseure oder Schauspieler. Sie versuchen die treibenden Kräfte, den kollektiven Prozess des Theaters zu bestimmen. So hat zum Beispiel der scheidende Intendant Wilfried Schulz im Resümeeband „schauspielhannover 2000 – 2009“ seinen Beitrag unter den Titel „Die Entscheider“ gestellt, in dem er behauptet und belegt, dass es im intendantenverantworteten Staatstheater nicht nur einen Entscheider gibt, sondern sehr, sehr viele, ohne deren unterschiedliche Kompetenzen und Entscheidungsfähigkeiten das „Kunstprodukt“ Aufführung nicht seine besondere Gestalt gewönne. Es gehe nicht darum, wer im Theater die strukturelle Macht innehave, ebenso wenig, wer bei einer Theaterentscheidung Recht habe. „Es“ müsse „sich fügen, das eine zum anderen kommen“. „Theater ist ein Biotop, in dem jedes eine nachhaltig von jedem anderen abhängt“. Es ist nach Schulz' Feststellung aber auch ein „kompliziertes Konstrukt, geprägt von vielen Entscheidungen und Entscheidern“.

Hier tut sich ein erster, scheinbarer Widerspruch auf: Theater entsteht und Theater wird gemacht. Die Wissenschaft spricht von der Emergenz und der Intentionalität, die den Theaterprozess gemeinsam hervorbringen. Dass dieser aus dem Zusammenspiel vieler Kräfte und vieler Willen entsteht, ist allerdings nicht das vor allem Ausschlaggebende: „Die Qualität des Kunstprodukts, sprich des Theaterabends, bestimmt sich aus der Kreativität und der

Identifikation vieler“¹. Entscheidend ist die gelungene Einlassung, die gemeinsame kreative Beteiligung an der sozialen Kunstform Theater. Der kollektive Prozess des Theaters ist kein Wert an sich. Es geht um sein Gelingen in sozialer und ästhetischer Hinsicht.

Ein anderer Intendant, der ebenfalls zurückschauen kann, nämlich auf zehn erfolgreiche Jahre Burgtheater, Klaus Bachler, gebraucht für den Theaterprozess dieselbe Metapher wie sein hannoveranischer Kollege, nämlich die vom Biotop. Aber wo der eine eher zur Verklärung neigt, verfällt der andere in tiefe Depression: „Nirgends wird im Namen der Kunst soviel Machtmissbrauch betrieben wie am deutschsprachigen Theater.“ Darunter habe er „in diesen zehn Jahren sehr gelitten“, „denn das kann man als Theaterleiter nur teilweise kompensieren, weil man im Prozess ja nicht drinnen ist“. Theater, so Bachler, ist nur ein potentieller Freiraum der Kunst, in Wahrheit aber kein machtfreier Raum. Und der Kapitän des größten Flaggschiffes des deutschsprachigen Theaters sieht sich am Theaterprozess nur teilweise beteiligt. Er unterscheidet offenbar zwischen seinen Organisations-, Leitungs- und Konzeptionsanteilen und dem eigentlichen künstlerischen Prozess, den Proben für eine Aufführung. Dieser Phase des Theatermachens stellt er ein vernichtendes Zeugnis aus: „Es [das Theater, Anm. d. V.] ist im Sozialen gescheitert, weil es ein Biotop sein könnte und müsste, wo der gesellschaftliche Entwurf, der nicht lebbar ist, möglich sein müsste.“ Der „bessere Staat“ „im Staat“, also das Theater, bleibe Utopie.²

Man ist bei diesen Worten erinnert an die großen Ziele Wilhelm Meisters, der bei seiner theatralischen Sendung eine ideale Republik des Theaters, insbesondere für den Probenprozess entwirft, aber immer wieder auf dem Boden der schlechten Theaterverhältnisse landet. Zugleich stößt man hier auf ein strukturelles Moment der Theaterpsyche: Zwischen euphorischer Erwartung und Scheitern gibt es im Theater meist kein Drittes. Die Krise wie die Utopie, so ist festzuhalten, sind konstitutive, bewegende Teile des Theaterprozesses.

Diese Doppelheit haben zwei ebenfalls erfolgreiche Intendanten, die ehemaligen Leiter des Zürcher Neumarkttheaters, Volker Hesse und Stephan Müller, im Auge, wenn sie ihre Bilanz ziehen

1 Wilfried Schulz: „Die Entscheider“, in: Niedersächsisches Staatstheater Hannover GmbH, schauspielhannover (Hg.), schauspielhannover 2000-2009, Hannover 2009, S. 308f.

2 Klaus Bachler: „Voilà c'est fini!“, in: Direktion Burgtheater (Hg.), nachspiel, Das Magazin des Wiener Burgtheaters Mai/Juni, 50 (2009), S. 3.

über einen besonderen Theaterort und eine besondere Theaterarbeit, die nicht nur strukturell ein Gegenmodell darstellen zu den großen Staatstheatern. Das Theater Neumarkt stand und steht für theatrale Innovation und organisatorische Verschlankung, ist Gruppen- und Beteiligungstheater, das Intendantenduo im Ensemble nur *primus inter pares*. Hesse und Müller halten fest, das Ensemble sei „ein seltenes Wesen“. „Seiner Seltenheit oder Ausrottbarkeit entsprechend“ gäbe es „ein starkes Verlangen, es zu erhalten“. Hier wird nicht nur erneut der ökologische Kontext bemüht, sondern auch die Gefährdung thematisiert, dem ein Ensemble und der theatrale Prozess durchgehend ausgesetzt sind. Denn der gute Grund für seinen Artenschutz, so Hesse und Müller, sei: „Das Ensemble hebt im guten Fall, und an diesen denken wir, die Falle der Vereinzelung auf.“ Das ist die Voraussetzung für das Eigentliche: „Ein Ensemble schafft gegebenenfalls eine kreative Dynamik, eine Verschworenheit, eine Gründlichkeit des Befragens und der Selbstkritik, die jeden mitreißt oder manchmal umhaut“.³ Hervorgehoben wird die Janusköpfigkeit des kollektiven Theaterprozesses, sein energetisches Potential, das ebenso alle erfassen kann wie es Einzelne aus der Bahn wirft.

„Die Falle der Vereinzelung“ meint offenbar ein Solistenverhalten und Konkurrenzdenken, das den theatralen Prozess nicht nur an Stadt- und Staatstheatern oft lähmt. Mit ihnen kommt im Theater jene Egomane zum Zuge, die Schauspieler und Regisseure einerseits als theatrale Trieb- und Selbstdarstellungsenergie benötigen, die auf der anderen Seite aber auch die Produktivität des Prozesses zum Erliegen bringen kann. Hesse und Müller visieren deshalb, verhalten und enthusiastisch zugleich, eine „kreative Dynamik“ an, die vor allem in der Projektarbeit dieser Truppe zu außerordentlichen Ergebnissen geführt hat, etwa bei ihrem Welterfolg *TOP DOGS*, der unter Urs Widmers schriftstellerischer Mithilfe in kollektiver Probenarbeit und Kreativität entstand. Die emphatische Seite des Theaterprozesses, so die implizite Forderung und Erfahrung der beiden Spielleiter, muss mit der nüchternen zusammengehen. Emotionale Bindung und Gemeinsamkeit, „Verschworenheit“, korrespondieren mit analytischer Gründlichkeit und notwendiger Selbstkritik. Und selbst wenn diese glückliche Konstellation eintritt, die den produktiven, den kreativen Theaterprozess in Gang bringt und vorantreibt, gibt es zwei

3 Volker Hesse/Stephan Müller: „Ensemble“, in: *Das Beste kommt noch*, Theater Neumarkt Zürich 1993-1999. Eine Hinterlassenschaft, Zürich 1999.

unterschiedliche Möglichkeiten seiner Wirkung: Der Prozess kann mitreißen oder Einzelne umhauen. Beides scheint notwendig für sein Gelingen. Und beides ist von den an ihm Beteiligten zu verkraften und kann ihnen offenbar auch neue Kraft geben. Der kollektive kreative Prozess des Theaters ist freilich nicht nur ein „seltenes“, sondern auch ein scheues Wesen. Er ist gefährdet und gefährlich. Von den Ensemblemitgliedern wird er meist dringlich herbeigewünscht und oft leichtfertig unterminiert.

Zieht man Bilanz als Mitbegründer einer Praktischen Theaterwissenschaft, die Praxis und Theorie, Theatermachen und Theaterforschung zusammenführt als korrespondierend und sich aneinander reibend, verschieben sich zwar die Perspektiven, Ziele und Erkenntnisinteressen, aber im Zentrum bleibt als Untersuchungsgegenstand der Wissenschaft und als Methode des Theaterlernens der kollektive Prozess des Theaters. Ja, ihm gilt im theatralen Experimentierraum einer Universität gesteigerte Aufmerksamkeit, und zwar aus unterschiedlichen Gründen. Wo es nicht um die Ausbildung zum Schauspieler oder Regisseur geht und dennoch ambitioniert Theater gemacht wird, sind alle Theaterstudierenden formal gleich zu behandeln, um ihre jeweilige Besonderheit und Kompetenz in einem gemeinsamen Theaterprozess zu entdecken und wirksam machen zu können. Zum anderen ist das Experimentierfeld Theater innerhalb einer Universität vor allem dann fruchtbar, wenn man das Theater dort neu einzurichten versucht. Die universitären Voraussetzungen dafür sind günstig, weil theaterwidrig. Theaterarbeit und theatrale Prozesse vertragen sich nur schlecht mit den organisatorischen Abläufen innerhalb einer Universität. Die grundsätzliche Infragestellung künstlerischen Tuns an diesem Ort kommt hinzu. Wer forschende Theaterpraxis betreiben will, muss sich also etwas einfallen lassen.

Er sucht Probenkonstellationen und Darstellungsaufgaben, die anderenorts, etwa im professionellen Theaterbetrieb, wenig sinnvoll und kaum durchführbar wären: Die Aufgabe zum Beispiel Theatertheorie szenisch zu verkörpern oder einen ‚ganzen Shakespeare‘, den SOMMERNACHTSTRAUM, in vier Produktionsgruppen mit je fünfzehn TeilnehmerInnen zu zerlegen, die sich während des Probenprozesses zu einer Aufführung zusammenfinden, welche das Stück ungewöhnlich proportioniert und akzentuiert, etwa durch Puck als einer zehnköpfigen Rock-Band. Oder ein Hildesheimer Ansatz schon zu Zeiten, als es das postdramatische chorische Theater noch nicht gab: Die Entdeckung und Anwendung unterschiedlicher chorischer Verfahren auf verschiedene

Sujets, Stoffe und Figuren, um die Frage szenisch zu überprüfen, welche originären theatralen Verkörperungen es jenseits des psychologischen Figuren- und Einfühlungstheaters geben kann, und um dabei zugleich den szenischen Prozess als den einer Gruppe zu reflektieren, die im jeweiligen Chor ihre spezifische Formsemantik sucht. Nicht zuletzt sind es die medialen Entwicklungen, die den Theaterprozess hier neu beleben und bestimmen, etwa durch die Vorgabe und Setzung, dass alle technischen Medien theatertauglich, dass alle beteiligten Künste und Medien beim Theatermachen gleich zu behandeln und gleich zu gewichten sind. Oder aber eine Einzige wird zur Leit- und Primärkunst erhoben, die sonst nur die Begleitmusik spielt.

Alle diese hier exemplarisch angeführten Darstellungsaufgaben stimulieren den kollektiven kreativen Prozess des Theaters, weil es für sie keine fertigen Lösungen und kaum Vorbilder gibt. Auch deshalb, weil sie unter der Prämisse stattfinden, dass Regie im herkömmlichen Sinne nicht tauglich wäre, alle Beteiligten in einen intensiven Prozess des Tuns und Beobachtens, des Theaterhandelns und des Theaterzuschauens zu verwickeln. Dieses grundlegende Wechselspiel, das den Theaterprozess strukturell bestimmt, trägt zudem entscheidend zur Selbsttätigkeit einer Gruppe bei. Deren Mitglieder sind von Studienbeginn an gefordert, die Probenbeschreibung und Probenauswertung so wichtig zu nehmen wie das Probenergebnis, das vor allem in den Übungen und Probierphasen der Projekte immer nur als vorläufiges betrachtet wird. Dazu verhelfen auch Aufgabenstellungen, die eine Szene in drei oder vier unterschiedlichen Lösungsvorschlägen variieren. Diese Probenvarianten erschließen den Beteiligten als Spieler und Zuschauer den theatralen Prozess als Möglichkeitsraum, in dem jede Szene auch einen ganz anderen Verlauf nehmen kann, in dem das Fragmentarische und das Präsentische des Theaters einen besonders hervorgehobenen Stellenwert haben.

Vergleicht man das theatrale Tun an einer Universität mit dem des professionellen Theaters, schärfen sich die Analogien und Differenzen: Konstruktive Vorgaben strukturieren alle künstlerischen Theaterprozesse, selbst jene, die den Zufall zum kreativen Prinzip erheben. Diejenigen der Organisation unterscheiden sich freilich erheblich. Das professionelle deutschsprachige Theater hat in seiner historischen Entwicklung und Ausprägung als Stadt- und Staatstheater eine Fülle von Abläufen innerhalb einer hoch arbeitsteiligen Institution festgelegt, nicht selten bürokratisch zementiert, von den unterschiedlichen Zuständigkeiten für

ein Requisit bis zum prozess- und kunstwidrigen Schichtwechsel der Techniker. Ein Theater im theatralen Niemandsland einer Universität oder im finanziellen der Freien Theaterszene muss nicht nur künstlerisch, sondern auch organisatorisch jeweils neu etabliert werden, hat meist allein die festen Voraussetzungen von Probenräumen und technischem Gerät. Außerdem differiert es aufgrund seiner Zielsetzungen in seinen Proben- und Aufführungsformaten, die die szenischen Ergebnisse präformieren: Von der Übung über das Projekt zum theatralen Forschungslabor, von der chorischen Erzählung über die mediale Installation zur site-specific-performance.

Aber Theater, gleich an welchem Ort oder in welcher ästhetischen Ausformung, egal wie viele daran beteiligt und wie die besonderen Probenbedingungen sind, Theater entsteht nie nur aus voluntaristischen Akten Einzelner, wengleich diese notwendig, aktivierend und nicht selten auch inspirierend für alle Beteiligten sind. Darstellungsrahmen und Darstellungsaufgaben werden meist von mehreren gesetzt und gestellt, um mit ihnen die Entwicklung des Unvorhersehbaren in Gang zu bringen. Gelungene theatrale Organisation als Teil der künstlerischen Strukturierung (etwa die Rollenbesetzung oder die Festlegung des medialen Sets) spekuliert auch immer auf das Unerwartete, das eintritt und sich ergibt. Sie kalkuliert mit dem Überraschenden und stimuliert im günstigen Fall die Geistesgegenwart aller, macht deren Arbeits- und Probenprozesse widersprüchlich lebendig: zielgerichtet und offen zugleich.

Die personelle Verfasstheit dieses Prozesses, seine interaktive Anordnung und Konstellation können dabei ganz unterschiedlich sein. In traditionellen Stadt- und Staatstheatern ist sie meist hierarchisch. Der Regisseur als notwendiges Außen- und Zuschauerauge hat dort seine besondere Position im Probenprozess zu einer privilegierten ausgebaut – Stichwort Regietheater. In Gruppen mit flachen, sich im Probenverlauf erst ergebenden Hierarchien, wo die Selbsttätigkeit der Gruppe ausdrücklich, ja programmatisch gewollt ist, vertraut man den Kompetenzen und der Erfahrungsneugier aller beteiligten Partner. Organisatorische Direktiven und ästhetische Wirkungsstrategien werden dem ersten Modell zugeschrieben, dem zweiten eher die kreative Suchbewegung, die sich aus vielen persönlichen Quellen speist. Egal welches Modell präferiert wird – und es gibt unzählige Varianten und Mischungsverhältnisse innerhalb dieser Schematisierung – immer gilt: alles und alle sind miteinander verknüpft, Theater wird gesetzt und Theater entsteht. Es ist ebenso konstruktiver

Akt Einzelner wie, meist gleichzeitig, sich ergebender Vollzug vieler. Beide Handlungsformen umschließt der theatrale Prozess, aus beiden gewinnt er seine Bewegung: dass eines das andere anstößt, dass divergente Einzelinteressen einander reiben und stärken, zusammenfließen oder sich wechselseitig schwächen, blockieren oder transformieren bis sich eine ästhetische Konsensbildung ein- und herstellt, die Einzelnen, Vielen, allen akzeptabel scheint, mit der man sich identifizieren kann oder mit der man sich abfinden muss. In dieser Bedeutung einer lebendig widersprüchlichen Prozesseinheit, hier der Probenphase, macht das Bild vom Biotop Sinn.

Diesen Prozess transparent zu halten und zu reflektieren, während er entsteht und Wirkungen entfaltet, ist im universitären Terrain eine wichtige Zielsetzung, im professionellen Theater nur selten schädlich. Die Probenarbeit diskursfähig zu machen, heißt zuallererst, das theatrale Tun, also die Herstellung eines Raumes, das Arrangieren einer Szene, die performativen Akte des Darstellens zu beobachten und zu beschreiben. Der permanente Wechsel von Spielen und Wahrnehmen, von Theatermachen und Theaterverbalisieren ist aber weit mehr als eine Lektion des Theaterlernens oder eine akademische Pflichtübung. Er ist strukturelle Voraussetzung und Garant, dass sich der theatrale Prozess, gleich an welchem Ort, bewegt, dass er sich verändert und dynamisiert. Nicht zufällig sehen Hesse und Müller die kreative Dynamik ebenso mit der „Gründlichkeit des Befragens und der Selbstkritik“ verknüpft wie mit der „Verschwoerenheit“⁴ der Gruppe, die sich ‚ihrer‘ theatralen Aufgabe hingibt.

Wechselwirkungen und damit verbundene Dynamisierungen ergeben sich aber auch aus größeren Prozesseinheiten. Das Theaterbiotop der universitären Theaterpraxis, das in den Projekten des Projektsemesters für drei Monate entsteht, verlängert und verändert sich zum Beispiel in andere, benachbarte Theaterbereiche und -aufgabenstellungen: In die curricular vorgegebene Abschlussinszenierung Einzelner, die das erprobte Theatermachen in der Gruppe weiterführt oder verändert, ja möglicherweise konterkarrieren kann – etwa in einer Solo-Performance. Oder: Bei einer Produktion innerhalb der Freien Theaterszene vor Ort bewährt sich die Abwesenheit eines Regisseurs, vielleicht wird er aber auch bewusst installiert. Oder: Die gemeinsame Formensprache und das gemeinsam gewachsene Theaterverständnis stoßen auf andere Vorstellungen und auf Widerstand bei einer inter-

4 V. Hesse/St. Müller: „Ensemble“, in: Das Beste kommt noch, 1999.

nationalen Ko-Produktion, die das von Studierenden konzeptionierte und geleitete Theaterfestival „transeuropa“ als Kernstück ihrer Festivalidee angesetzt hat. Alle diese unterschiedlichen miteinander vernetzten Darstellungsaufgaben und Produktionsräume ergeben interaktive Reibungen und Abläufe, die zwar durch einzelne Planungen an verschiedenen Orten in Gang gesetzt werden, aber nur begrenzt als Ganzes steuerbar sind. Sie würden ihre Kraft und den Eigensinn künstlerischer Praxis verlieren, wenn man sie durchrationalisieren wollte. Theaterpraktiker erleben sie als lebendigen Teil des Spiels Theater, dem Theaterwissenschaftler zeigen sie die mediale Verfasstheit und Komplexität des Theaters: den interaktiven kollektiven Prozess.

Halten wir als erstes allgemeines Zwischenergebnis fest: Theatermachen ist Einlassung und Wechselwirkung vieler am Theaterprozess Beteiligter. Dieser Prozess ist labil und gefährdet, aber auch belebend und dynamisierend. Er hat unterschiedliche Phasen, die des Theaterprobens ist nur eine davon. In ihr wird Theater als Möglichkeitsraum erfahren und sichtbar, ebenso ist im Probenprozess das Fragmentarische und Präsentische des Theaters in gesteigerter Weise erlebbar. Eng mit dem Probenprozess verknüpft sind Prozesse der Organisation und des Konzeptionierens von Theater. Oft werden hier die Wechselwirkungen und Einflussnahmen ununterscheidbar. Die Anstrengung, den Theaterprozess in allen seinen Phasen transparent und darüber hinaus diskursfähig zu machen, ist nicht nur die Voraussetzung über ihn wissenschaftlich nachzudenken, sondern ist zuallererst eine Notwendigkeit, um ihn in Gang zu halten.

POSITIONSBESTIMMUNG EINER PRAKTISCHEN THEATERWISSENSCHAFT

Was bisher als wissenswert und wissenschaftswürdig beschrieben wurde, stand lange Zeit auf der Tabuliste der Theaterwissenschaft oder wurde von ihr nicht wahrgenommen. Noch Ende der 80er Jahre hat ein so praxisnaher Theoretiker wie Hans-Thies Lehmann die „Intentionen der hervorbringenden Subjekte“ als unbrauchbare Kategorie der Aufführungsanalyse gebrandmarkt,⁵ andere haben befürchtet, die „auktorial geplante Darstellung“ schlage auf das Verständnis der Gegenstände durch und lege die

5 Hans-Thies Lehmann: „Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse“, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 11/1 (1989), S. 46.

Rangfolge der Bedeutungsproduktion fest.⁶ Seit das Theaterereignis und die Performativität in den Mittelpunkt des Interesses gerückt sind, das Prozesshafte und die Präsenz des Theaters gewürdigt wird, hat sich die Wahrnehmung und die wissenschaftliche Blickrichtung verändert: Aufführungen erscheinen der Theaterwissenschaft jetzt als angehaltene Probenprozesse, als eher zufällige Probenzwischenstände und nicht als szenisches Endprodukt, auf das Theaterpraktiker selbstverständlich hinarbeiten. Dieses steht theaterwissenschaftlich immer noch im Verdacht, einen für das Theater nicht angemessenen Werkbegriff zu bedienen. Vor allem die Regie ist dabei die Zielscheibe der Kritik und mit ihr eine Produktionsästhetik, die den Zuschauer durch Wirkungsstrategien und Bedeutungsfixierungen angeblich in den Griff nehmen will.

Das „Kunstprodukt“ Aufführung, von dem Wilfried Schulz spricht, hat aber immer zwei Seiten der theatralen Produktivität: das „komplizierte Konstrukt“, das sich im kollektiven Theaterprozess herstellt und hergestellt wird und das, was am „Theaterabend“, also im Vollzug des Aufführungsereignisses geschieht. Hier sind Darsteller und Zuschauer die interaktiven Partner, und hier entfaltet sich ein neuer, von zum Teil anderen Parametern bestimmter kollektiver Theaterprozess als jener der Probenphase.

Die Theaterwissenschaft hat dessen produktive Anteile in den letzten Jahren sehr ungleich gewichtet: Als Produzent der Aufführung wurde vor allem der Zuschauer entdeckt und gefeiert. Seine Wahrnehmungs-, Projektions- und Syntheseleistungen während der Aufführung sind gewiss nicht zu unterschätzen, auch nicht, dass bei allen Wiederholungen, die die Inszenierung festlegt, das Aufführungsereignis einmalig und nicht wiederholbar ist. Über der Hervorhebung von Performativität und Ereignishaftigkeit wurde aber leicht vergessen, wer das Spiel beginnt, dass es in der Regel geprobt und in der Darsteller-Zuschauer-Relation nur selten symmetrisch ist. Der Vorlauf des Probenprozesses bleibt in der Aufführung gegenwärtig, ja trägt entscheidend zur gelungenen Vergegenwärtigung zwischen Darstellern und Zuschauern im Aufführungsprozess bei. Formgebung ist nicht nur Disziplinierung, sondern, je nach Theaterästhetik und nach dem Grad der Offenheit und Kontingenz einer Inszenierung, Selektion, Hervorhebung, Intensivierung, sowohl der Materialität und Körperlichkeit als auch der mit ihr verbundenen Bedeutungskonstitution.

6 Jan Berg: Zur Geschichte und Theorie des spektatorischen Ereignisses, unveröffentlichtes Manuskript, Berlin 1985, S. 30 f.

Die methodische Konsequenz einer Praktischen Theaterwissenschaft und einer forschenden Theaterpraxis ist es, den beschreibenden und analysierenden Beobachter auf beiden Seiten zu platzieren, auf jener der Produktion und auf jener der Rezeption. Er ist in wechselnden Funktionen Akteur und Betrachter. Dies könnte man freilich in anderem Sinne auch für den produktiven Zuschauer sagen. Hier aber ist es wörtlich gemeint: Als theatral Handelnder ist er in Organisations-, Konzeptions- und Probenprozesse verwickelt, als wacher, durch eigene Praxis sensibilisierter Zuschauer in den Aufführungsprozess. Das heißt, er nimmt an zwei unterschiedlichen Prozessphasen des kollektiven Theaterprozesses teil: am Prozess der Proben und am Prozess der Aufführung. Und er vollzieht damit zugleich den Wechsel von Handeln und Zuschauen, der vor allem den Probenprozess strukturiert und prägt, auch wissenschaftlich nach. Denn für die wissenschaftliche Tätigkeit ergeben sich hieraus zwei Formen teilnehmender Beobachtung. Sie sind nicht nur durch einen Wechsel der Perspektiven bestimmt, sondern auch durch unterschiedliche Artikulationsweisen: durch Diskurse der Theaterpraxis, die analytische Anteile haben, und Diskurse der Theatertheorie, die sich aus der Theaterpraxis herleiten und auf diese Einfluss nehmen.⁷ Was aber vor allem entscheidend ist: Praktische Theaterwissenschaft fokussiert Theater anders, weil die Erfahrung von Theater eine andere ist. Der kollektive Prozess des Theaters rückt mit seinen Organisations-, Proben- und Aufführungsphasen in den Mittelpunkt auch des wissenschaftlichen Interesses.

DER KOLLEKTIVE THEATERPROZESS IM DISKURS DER PRAKTISCHEN THEATERWISSENSCHAFT

Chor-Körper

Die deutlichste und sichtbarste szenische Ausformung des kollektiven Theaterprozesses ist zweifellos der theatrale Chor, aus dem die soziale Kunstform Theater entstanden ist. Er setzt vom europäischen Theateranfang an den gesellschaftlichen Kern des Theaters in Szene und ins Bild. Und dies in einer Vielheit und Vielfalt, in einer interaktiven Dynamik, die, wie hier gezeigt wird, nur selten gleichförmig ist. Im Theater der Protagonisten hingegen bleibt

7 Der letzte Artikel dieses Bandes „Das Wechselspiel von Theaterpraxis und Theatertheorie“ (S. 203-227) reflektiert diese Wechselwirkung.

diese eher verborgen. Sie wird dort nicht als theatrale Kraft der Gemeinsamkeit ausgestellt, sondern gemäß der Formel ‚acting is reacting‘ meist indirekt wirksam. Theater aber ist, das hat Einar Schleaf am radikalsten behauptet und auf der Bühne verwirklicht, Chor: Als interaktiver Prozess in seiner Entstehung, als von Darstellern und Zuschauern gemeinsam geschaffenes Ereignis in der Aufführung, als zugespitzte Formgebung im chorischen Theater selbst. Immer ist mit ihr verbunden die theatral sichtbar gemachte Reflexion über das Verhältnis zwischen Einzelem und Gemeinschaft, auf die die Formsemantiken des Chors ganz unterschiedliche Antworten geben. Sie reichen von der Angewiesenheit des Einzelnen auf die Gruppe und von jener der Gemeinschaft auf den Einzelnen bis zur Einordnung, Formung, Anpassung vieler Einzelner, reichen von der Angst und Schutzgemeinschaft bis zur präpotenten Gang, was ein breites Spektrum zwischen ‚demokratischen‘ und ‚faschistischen‘ Chören eröffnet. Die verbindende Kraft des Chors kann seine Schönheit ausmachen oder sein Aggressions- und Zerstörungspotential entfalten. Der Chor kann die einzelnen Chormitglieder vergrößern oder verkleinern, in ihrer jeweiligen Besonderheit innerhalb der Gruppe hervorheben oder zum Verschwinden bringen. Die theatrale Form Chor ist nicht nur ein „unvergleichlich geschmeidiges Instrument“, wie Georg Steiner für den antiken Chor feststellt,⁸ sondern auch ein höchst ambigues, das gesellschaftliche Realitäten und soziale Möglichkeiten nicht zuletzt der postmodernen Gegenwart zu erforschen vermag. Das ist vielleicht mit ein Grund dafür, warum in einer Umbruchphase des Theaters, in welcher sich das Theater der Protagonisten und des Individuums auflöst und anders formiert, dem Chor auf der Bühne wichtige Bedeutung zukommt.

Dieser Bedeutung tragen die drei Chor-Aufsätze Rechnung. Ihre unterschiedlichen Perspektivierungen der theatralen Form Chor folgen dem skizzierten Modell einer Praktischen Theaterwissenschaft. Der historische Blick von außen richtet sich zuallererst auf den Diskurs des antiken Chors, welchen die theatrale Praxis der letzten hundert Jahre in großer Vielfalt szenisch verwirklicht hat, und parallel dazu auf die Theoretisierung des Chors, wie sie von Friedrich Schiller und Friedrich Nietzsche bis Roland Barthes und Georg Steiner immer wieder neu artikuliert wurde. Aus dem Blickwinkel der Theaterpraxis und des Theaterprobierens werden

8 Georg Steiner: Die Antigonien. Geschichte und Gegenwart eines Mythos, München 1990, S. 208.

die heutigen Schwierigkeiten, ein Chor zu sein, werden die Mühen der nicht nur ästhetischen Konsensbildung erörtert, und zwar am antiken Exempel von Aischylos früher Tragödie DIE HIKETIDEN. Postdramatische Chorformen der 90er Jahre zeigen dann den Chor als variables Verfahren, das heutige Theatermacher erproben, um unterschiedliche gesellschaftliche Sujets und Texte der Gegenwart formsemantisch wirksam zu machen. So kreuzen sich der wissenschaftliche Blick auf die chorische Aufführungsgeschichte und auf den Theoriediskurs des Chors, auf seine aktuellen Probenprobleme und auf eine gegenwärtige Theater- und Aufführungspraxis.

Die Probenarstellung des Chorprojekts DIE HIKETIDEN zeigt darüber hinaus exemplarisch, was forschende Theaterpraxis fokussiert und was sie sichtbar machen kann. Chorarbeit geht über das normale Maß an sozialen und ästhetischen Interaktionen hinaus, das die Kollektivität des Produzierens und Spielens in vielen anderen Theaterformen auch ausmacht. Im Mittelpunkt steht hier in besonderer Weise der konstruktive Akt gemeinsamen Darstellens, eine theatrale Willensbildung, die entsteht und geplant ist, die entschieden wird und die sich ergibt. Sie stellt dem Einzelnen im Probenprozess eine doppelte Darstellungs- und Spiel-aufgabe: Er muss sich zugunsten eines zu findenden Gemeinsamen zurücknehmen und gleichzeitig in der Gegenbewegung mit allen und für alle präsent sein. Das Heraustreten aus dem Chor und das Zurücktreten in ihn, die Gemeinsamkeit des chorischen Tuns und Sprechens ist im universitären Probenkontext die Nagelprobe auf die Selbsttätigkeit einer Gruppe und zugleich die Reflexion ihres Zustandekommens.

Solches Zusammenwirken ist zwar in einer griechischen Tragödie vorstrukturiert durch die Darstellungsaufgabe Chor, dieser hat aber in einer Gesellschaft, die Individualisierung propagiert und Gemeinschaft eher unterminiert, keinen realen Bezugspunkt, basiert auf keiner Lebenswirklichkeit. Zur wichtigen Theatererfahrung auf der Produktionsseite werden deshalb vor allem Übungen, die chorische Praxis vermitteln: Übungen, die die wechselseitige Aufmerksamkeit stimulieren und wachhalten, die rhythmische Gemeinsamkeit herstellen, die die Interaktion der Gruppe stärken, wenn die Einzelne deren Handeln verändert und das Handeln aller die Einzelne. In solcher Probenpraxis werden Tun und Geschehenlassen eins, entsteht eine plurale Form gegenseitiger Ein- und Wechselwirkung. Es ergibt sich die Subjektlosigkeit eines Geschehens, an dem viele Subjekte teilhaben.

Parallel und in gewisser Weise konträr dazu verläuft die eher theoretische ästhetische Willensbildung, die Auseinandersetzung mit dem Stoff, dem Thema, den heutigen Themen, die sich an die dramatische Vorgabe dieses ‚Frauen-Emanzipationsstücks‘ und seine szenische Transformation andocken lassen. Intentionalität und Entstehenlassen, analytischer Zugriff und kollektive Verkörperung wechseln sich ab und durchdringen sich. Sie entwickeln und reflektieren eine gemeinschaftliche Erfahrung, die zur theatralen Form Chor werden kann. Soziales und Ästhetisches sind hier nicht nur eng miteinander verknüpft, sondern sind aufeinander zwingend angewiesen.

Probengemeinschaften

Dort wo Probengemeinschaften sich als Theaterkollektive formieren, ist eben dieser Sachverhalt, ist das Bewusstsein einer sozialen Ästhetik ausgeprägt. Blickt man auf die Theaterkollektive seit den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, zeigt sich, dass sie mehr sind und mehr sein wollen als eine Organisationsform. Sie gehen von einer fundamentalen Erfahrung des Theatermachens, seiner strukturellen Grunddisposition aus und versuchen sie zu nutzen und zu stärken in der Selbsttätigkeit und Verantwortung aller Gruppenmitglieder. Immer geht es dabei um einen gesteigerten Grad der Einlassung, um eine umfassende Teilhabe des Einzelnen am gemeinsamen Theaterprozess. Aus einem Gegenüber der Theaterkonkurrenz soll das Miteinander in der Arbeit werden. Das geht in der Regel über den gemeinsamen Sachbezug, also über die Darstellungsaufgabe, die man sich gestellt hat. Die gemeinsame schöpferische Selbstentfaltung im szenischen Produkt, die seit Beginn des letzten Jahrhunderts immer wieder auf dem Programm der Theateravantgarde steht, bedarf freilich oft einer besonderen Legitimation und Stärkung. Für diese holt man sich in politisch bewegten Zeiten wie der Weimarer Republik oder der Nachachtundsechziger ideologische und programmatische Anschubhilfen, sucht man gesellschafts- und theaterpolitische Positionsbestimmungen und Begründungen, so etwa bei der ‚Truppe 31‘, bei der Berliner Schaubühne oder dem Schauspiel Frankfurt. Die Verfasstheit des Kollektivs, der Gruppe, des Teams kann aber auch sozialanthropologischen Interessen folgen wie etwa bei Peter Brook oder George Tabori, oder ganz pragmatischer Natur sein wie in vielen Stadt- und Staatstheaterproduktionen, wo der Regisseur mit ‚seinen‘ Schauspielern, mit ‚seinem Team‘ arbeiten will. Die Verfassung der Theaterkollektive oder

Theaterproduktionsgemeinschaften ist dabei höchst unterschiedlich, sie reicht von der privaten Probenabsprache untereinander bis zum basisdemokratischen Mitbestimmungsmodell eines ganzen Theaters.

An Probengemeinschaften lässt sich vielerlei beobachten, was den kollektiven Theaterprozess ausmacht, etwa den fließenden Übergang von Theaterorganisation in Theaterästhetik, von Probenanordnung in theatralen Ausdruck. Sichtbar wird aber auch, wie sozialpsychologische Parameter die Theaterarbeit prägen, wie sich Hierarchien in einer Gruppe bilden oder zuvor festgelegte den Arbeitsprozess beleben oder blockieren können. Das Schauspiel Frankfurt, das in den 70ern getragen war von dem Anspruch, „wie kollektive Arbeitsmethoden in die Proben eingebracht werden“, scheiterte unter anderem an der Regie-Fixiertheit der Schauspieler, die, wie Peter Palitzsch, die wichtigste Führungsfigur, kritisch anmerkte, den „produktiven Kreislauf“ beim Probenprozess verhinderte.⁹ Hier gilt die generelle sozialwissenschaftliche Erkenntnis, dass Interaktionen „als wechselseitige Einwirkungen oder als wechselseitige Abhängigkeit“ betrachtet und wirksam werden können.¹⁰ Im kritisierten Fall zeigte sich offenbar eine einseitige Abhängigkeit. Gerade das Mitbestimmungsmodell Frankfurt macht deutlich, wie sehr Gruppenprozesse abhängig sind von ihrer Struktur, vom Status und der Funktion ihrer Mitglieder, vor allem aber von ihrer Größe, also der Anzahl der Beteiligten. Ein basisdemokratisiertes großes Stadttheater, das eher von ideologischen Gruppenzielen als von künstlerischen Zielsetzungen zusammengehalten wurde, konnte weder die individuellen Interessen Einzelner noch die emotionalen Bedürfnisse vieler wirklich binden und zusammenbringen. Der kollektive Prozess, so ergibt sich aus der zeitlichen Distanz im Rückblick, war falsch organisiert. Das programmatisch verkündete Theaterkollektiv zerfiel in rivalisierende Gruppierungen.

Wie man eine Gruppenidentität findet, die aus der Gruppe herauswächst und nicht von außen an sie herangetragen wird, hat zum Beispiel George Taboris „Theaterlabor“ in Bremen oder der „Kreis“ in Wien gezeigt. Die Zahl der Mitglieder, die Gruppenziele, die Regeln und die Themen, die sich die Gruppe gab, ‚stimmten‘.

9 Peter Palitzsch, in: „Wie kollektive Arbeitsmethoden in die Proben eingebracht werden“, in: Jahressonderheft Theater heute 1974, S. 58.

10 Ernst D. Lantermann: Interaktionen. Person, Situation und Handlung, München 1980, S. 100.

Das Kollektiv war überschaubar, die einzelnen Mitglieder miteinander im direkten persönlichen Bezug, der Leiter der Gruppe kein Regie-Gigant, sondern eher ein theater- und weltweiter Guru, der in Abwandlung der Kantschen Maxime, jeden Einzelnen in der Gruppe so frei machen wollte, dass er und die anderen Recht haben. Doktrinäre oder gar bürokratische Verhaltensweisen, wie sie Delegations- und Mitbestimmungsmodelle leicht mit sich bringen, waren hier von vornherein ausgeschlossen.

Freilich ist auch bei Theatergruppierungen wie jene George Taboris oder Jossi Wieler, die Freiräume und Nischen im durchstrukturierten Theaterbetrieb suchten und nutzen, nicht zu übersehen, dass diese Theaterkollektive zentrale Leitfiguren haben, selbst wenn diese, wie im Falle Tabori oder Wieler, sich als bestimmende Instanz soweit zurücknehmen, dass die Gruppe zuweilen meint, es ginge auch ohne sie. Die meisten Theaterkollektive sind angewiesen auf die Dialektik von Chorführer und Chor, brauchen, auch wenn sie sich als „Kreis“ verstehen und etikettieren, eine Zentralachse, die Orientierung gibt.

An Theaterkollektiven lassen sich die Interaktionskategorien der Sozialwissenschaften nicht nur verifizieren, sondern exemplarisch studieren: unterschiedliche Phasen der Gruppenbildung, die Entwicklung von gemeinsamen Gruppennormen, die sogenannte Aufgabenorientierung und ihre Verwirklichung. Theaterkollektive sind, so zeigt der Vergleich zwischen der Schaubühne und dem Schauspiel Frankfurt, zwischen Taboris „Theaterlabor“, dem Wiener „Kreis“ oder den Marthaler- oder Wieler-Familien stark beeinflusst von ihrer institutionellen und strukturellen Basis. Kann das Theaterkollektiv gänzlich neu eingerichtet und eigen definiert werden wie an der Schaubühne Berlin? Oder ist es stadttheatermäßig vorstrukturiert wie am Schauspiel Frankfurt? Kann es sich von institutionellen Traditionen und Fixierungen gänzlich fernhalten und ein exterritoriales Experimentiergelände beziehen wie das „Theaterlabor“ am Staatstheater Bremen? Oder schafft sich die Gruppe eine halb private Nische wie die singende und pokulierende Marthaler- oder die gesprächssüchtige Wieler-Familie innerhalb eines der großen Häuser?

Wichtig ist, neben der Zahl der Mitglieder, nicht zuletzt die Exklusivität der Gruppe und die exklusive Bindung an einen Ort und eine Person. Beides beeinflusst stark das ‚Wir-Gefühl‘, schafft ein Gruppenbewusstsein, das freilich meist labil bleibt und bleiben muss, weil sowohl die Dauer der Gruppe als auch die Zugehörigkeit zu ihr immer wieder in Frage stehen (müssen). Ebenso

die Gruppenziele, die zwischen der theatralen Effektivität eines Stadttheaterbetriebs und den emotionalen und intellektuellen Bedürfnissen der Gruppenmitglieder eingezwängt sein können, ja von solchen Widersprüchen zuweilen stranguliert werden wie seinerzeit im Schauspiel Frankfurt. Deutlich sichtbar wird an den sogenannten ‚leaders effective‘, an Stein, Mnouchkine, Tabori, Wieler oder Marthaler, dass die Funktionstüchtigkeit des Theaterkollektivs wesentlich beeinflusst wird vom Führungsverhalten und vom Führungsstil der jeweiligen Chorführerinnen. Und selbstverständlich ist in allen Theaterkollektiven, mögen sie sich noch so egalitär gründen und verstehen, der Aspekt der sozialen Macht wirksam. Denn keine soziale Beziehung realisiert sich in einem machtfreien Raum. Soziale Macht ist aber auch im sozialen Modell Theater immer eine zweiseitige, interagierende Beziehung. Im „menschlichen Theater“ von Taboris „Kreis“¹¹ oder Wielers Gesprächsrunde ist es eher die „Identifikationsmacht“, die Tabori und Wieler stärken und die Gruppe zugleich. Bei Stein liegt das Hauptgewicht eher auf der „Expertenmacht“, die er verkörpert und die von den Gründungsmitgliedern anerkannt und geschätzt wird, unter anderem weil diese durch sie künstlerisch weiter und zum Erfolg kommen. Beide Machttypen können sich, hat die Gruppe eine lange Lebenszeit, zur „Statusmacht“ verbinden und stärken.¹² Bei Ariane Mnouchkine und ihrer Truppe, dem Théâtre du Soleil, das sich von Anfang an bis heute mit dem Begriff der „creation collective“ verbindet und schmückt, scheint dies der Fall zu sein. Wie sonst könnte dieses Kollektiv seine mehrfache Rundenerneuerung überleben und nach wie vor theatral in kollektiv-szenischer Weise auf der Bühne lebendig sein?

Status- und Expertenmacht sind und bleiben aber auch im Spiel, wo es sich um kollektive Produktionen des Theaterlernens und des Theaterexperimentierens handelt wie an den Universitäten, die forschende Theaterpraxis betreiben. Freilich, je nach Organisationsform und Lehrintention kann der universitäre Raum ein besonderer Freiraum sein: Hier herrscht zum Beispiel kein Abliefer- und Premierentermindruck, jedenfalls nicht, wenn es sich um sogenannte Werkstattergebnisse handelt, hier entscheiden sich keine Theaterkarrieren. Hier wird zum Beispiel in der Hildesheimer Praktischen Theaterwissenschaft eine Methode des

11 George Tabori: „Für ein menschliches Theater“, in: Wend Kässens (Hg.), Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori, Berlin 2004, S. 28ff.

12 Helmut Crott: Soziale Interaktion und Gruppenprozesse, Stuttgart 1979, S.172ff.

Theatermachens verfolgt, die von Anfang an auf die Selbsttätigkeit von kleinen und größeren Gruppen setzt. Und hier begegnen sich die gemeinsam Forschenden, Spielleiter und Spieler, Lehrende und Lernende, auf fast gleicher Augenhöhe und in wechselnden Rollen, geht man davon aus, dass es beim Theatermachen und seinem kreativen Prozess kein richtig oder falsch gibt, allenfalls ein besser oder schlechter im Blick auf eine szenische Lösung, die aber jeweils empirisch und intersubjektiv überprüft werden kann und im Hinblick auf das sich immer wieder verändernde Darstellungsziel argumentativ zu begründen ist. Die Unterschiede, die in jeder Gruppe, die Theater produziert, wirksam werden und die Macht jenseits der strukturellen akkumulieren können, sind die Theatererfahrung und die Fähigkeit Einzelner, szenische Vorschläge zu machen oder zu realisieren, die ungewöhnlich, überraschend, innovativ sind, wobei alle Einzelleistungen wieder dem gemeinsamen Theaterprozess zugute kommen, in den sie integriert werden müssen.

Theatrale Kreativität

Letztlich geht es in allen Phasen und Formen des kollektiven Prozesses Theater, von der Organisation bis zur Aufführung, von den Proben bis zur Bewertung durch Zuschauer und Theaterkritik, um das kreative Potential, das aktiviert wird. Wie personelle und organisatorische Probleme angepackt und gelöst, szenische Entscheidungen vorbereitet und getroffen werden, Darstellungsleistungen hergestellt und beurteilt werden, misst sich am theatralen Ergebnis, das – so der implizite Konsens – nicht traditionell, konventionell oder standardisiert sein darf. Theater der Gegenwart hat, wie alle Künste, ‚innovativ‘ zu sein, hat mittels einer ungewöhnlichen theatralen Wirklichkeitskonstitution Realität zu erfassen, zu öffnen oder neu zu entwerfen. Es hat Darsteller und Zuschauer zu bereichern um Erfahrungen und Einsichten, die sinnlich sind, komplex in ihrer ästhetischen Organisation und in ihrer intellektuellen Reichweite. Künstlerisch ambitioniertes Gegenwartstheater will zu neuem Sehen und Hören Anlass geben, will Phantasie und Denken in Bewegung bringen.

Solche Innovationsansprüche und solcher Kreativitätsdruck sind Probenprozessen immanent und meist verknüpft mit dem Streben nach Aufmerksamkeit, Anerkennung und Profilierung, die den Theater- und den Kunstbetrieb generell antreiben. Innovatives Theater wird explizit eingefordert, wo die Darstellungsaufgabe eigentlich als nicht lösbar gilt. Uraufführungen von Elfriede

Jelineks Texten zum Beispiel, die sich dem Theater anbieten und gleichzeitig verweigern, gehören zu dieser Kategorie. Regisseure, Schauspieler, Bühnenbildner, Musiker wollen oder müssen sie nachvollziehen und dabei zugleich neu erfinden. Das ist keine schlechte Ausgangsposition für den kreativen Prozess, der sich hier aus dem kollektiven ergeben soll.

Jossi Wieler und seine Mannschaften haben sich diesem Wagnis wiederholt gestellt. Die Reflexion dieser Probenarbeit, die hier ausschnitt- und modellhaft zu beschreiben versucht wird, zeigt zuallererst, dass der kollektive Probenprozess als Gesprächsprozess begonnen und immer wieder als solcher wieder aufgenommen wird, zeigt, wie sehr sich dadurch die persönliche Einlassung aller Beteiligten auf Stoff und Thema steigert, zeigt, wie vorsichtig und unsicher sich alle bewegen, wenn es um die szenische Umsetzung geht, die hier eine Neufindung ist. Genauigkeit gegenüber dem Text, Sensibilität im Umgang miteinander, Unsicherheit in Bezug auf die neue theatrale Wirklichkeit, die entstehen soll, sind günstige Bedingungen für die theatrale Kreativität, wenn zugleich Übereinstimmung über die Probenziele und die ästhetischen Ansprüche hergestellt wird oder besteht. Diese sind bei theatererfahrenen, hochprofessionellen und neugierigen Darstellern eines Spitzenensembles über Jahre gewachsen. Sie wurden und werden in unterschiedlichen Proben- und Personenkonstellationen, etwa mit wechselnden Regisseuren, immer wieder verändert und überprüft. So entsteht ein kreativer Raum, der durch Nichtwissen und hohes Können, durch angehäuften Darstellungserfahrungen und momentane Zweifel geprägt ist. Und alle Beteiligten wissen und erleben, dass nur ein Prozess, der labil, aufmerksam und immer gefährdet ist, sie gemeinsam zum Ziel bringen kann und dass dabei das Scheitern immer als Möglichkeit inbegriffen ist. Die Forderung des Regisseurs Jossi Wieler, auf Festlegungen im Probenprozess weitgehend zu verzichten, wird von den Darstellern deshalb nicht nur akzeptiert. Alle sind sich bewusst, dass dies allein die Voraussetzung und der Weg sein kann, dass Neues in der Darstellung entsteht und sich nicht nur Bekanntes oder schon begrifflich Vereinnahmtes auf der Bühne abspielt.

Darstellungs- und Findungsnot sind die eine Seite, der spielerische Umgang damit die andere. Kreative Theaterprobenräume sind deshalb oft durch eine seltsame Mischung aus Ernsthaftigkeit und Unernst charakterisiert, durch das Wissen, dass sich eine ‚szenische Lösung‘ so schnell wieder verwerfen lässt, wie sie vielleicht nie zu finden sein wird. Und alle vertrauen dabei ebenso

auf Können und Erfahrung wie auf Zufall und Krise. Denn paradoxer Weise ist theatrale Kreativität auf beides angewiesen: auf eine sichere Könnerschaft, etwa die varianten Darstellungsmöglichkeiten der Schauspieler, und eine kluge Planung, etwa des Bühnenraums oder der Spielsituation, aber ebenso auch auf deren Unzulänglichkeit und Unbrauchbarkeit im Hinblick auf die genannten Darstellungsanforderungen. Blockaden, Schwierigkeiten, Brüche im Probengeschehen sind deshalb für den Probenprozess so notwendig wie sie aufschlussreich und erkenntnisträchtig für seine Reflexion sind. Ein Raumkonzept, das die Adressierung der Botenreden in Jossi Wielers/Elfriede Jelineks RECHNITZ (DER WÜRGEENGEL) zum Problem machte, brachte dem Probenprozess, wie gezeigt wird, in die Krise und machte ihn produktiv zugleich, denn, wie es der Schauspieler André Jung formuliert, „Theater lebt aus sich selbst“, womit er meint, dass es sich ergibt und gleichsam selbsttätig korrigiert und fortentwickelt. Freilich nur dann, wenn zuvor schon eine soziale und ästhetische Konsensebene gefunden wurde, auf der alle stehen können. Das gilt auch für den Zufall, der im Probengeschehen eine wichtige Rolle hat. Er kann einem und dem ganzen Team eine richtige, wirkungsvolle, stimmige szenische Lösung in die Hand spielen, wenn man geistesgegenwärtig in der Lage ist, ihre produktive Bedeutung für die eigenen Darstellungsziele zu erkennen: Das Essen eines Apfels in einer Probenpause vergrößert sich in der anschließenden Probe zur szenischen Aktion des Essens und Fressens, die der Redeflut von RECHNITZ (DER WÜRGEENGEL) einen aktionalen Subtext liefert und zugleich Jelineks Text auf der Ebene der theatralen Darstellung brisant neu formuliert.

Im gänzlich anderen Probenterrain und bei ganz anderen Darstellungsvoraussetzungen und -zielen wie bei einer experimentellen Theaterarbeit innerhalb der Praktischen Theaterwissenschaft, sind Können und Defizite, Kompetenzen und Unsicherheiten ganz anders verteilt, aber in ihrer dialektischen Spannung ebenso Motor kreativer Proben- und Darstellungsprozesse. Die Wechselverhältnisse Planung und Krise, Zufall und Darstellungsabsicht bleiben zwar strukturell gleich, aber es sind ganz andere Größen im Spiel, die den Prozess antreiben, etwa die Vorgabe, die neuen technischen Medien zentral und primär für die Darstellung zu setzen und dabei die Theater- und Medientheorien als Antriebsaggregat zu nutzen, die den Probenprozess fordernd und provozierend aufmischen.

HAMLET – NO SIGNAL ist ein signifikantes Beispiel für die Wechselwirkung zwischen Theaterpraxis und Theatertheorie und für die Verlagerung der Darstellungselemente vom Menschen auf die technischen Maschinen. Für Theorien, Computer und Video sind die studentischen MacherInnen so gut gerüstet wie ihre Schauspielerkollegen an den Münchner Kammerspielen für transfigurative Darstellung. Und wo das Hauptinteresse und der Hauptakzent auf der Bedienung und den spielerischen Möglichkeiten der Technik liegt, ergibt sich so folgerichtig wie zufällig, dass in dieser Videoperformance ein unklarer Figuren- und Darstellerstatus herrscht. Sind die Performer Funktionäre der von ihnen benutzten und ausgestellten Technik, sind sie zurückgenommene Selbstdarsteller oder teilidentisch mit fiktiven Rollenfragmenten aus Shakespeares HAMLET? Die neueste postdramatische Theatertheorie bestärkt sie, diese Fragen offen zu lassen. So pendeln sie verunsichernd souverän zwischen verschiedenen Funktionen und Bedeutungen. Dafür brauchen sie nicht die figurativen Darstellungsqualitäten professioneller Schauspieler und sind dennoch im Stande, neues, innovatives Theater zu machen. Theatrale Kreativität und ihre Voraussetzung, so zeigen diese beiden konträren Beispiele aus ganz unterschiedlichen Theaterregionen, ist entscheidend abhängig von der jeweiligen Darstellungsaufgabe, dem ihr zu Grunde liegenden Theaterverständnis und den aus ihnen abgeleiteten theatralen Verfahren.

Theatrale Kreativität entsteht und entfaltet sich aber auch in größeren Zusammenhängen, in miteinander verknüpften Phasen des kollektiven Theaterprozesses. Die Leitung, Organisation, künstlerische Planung und Realisierung eines Staatstheaters, das über Jahre in unzähligen Theaterveranstaltungen unterschiedlichster Formate sein Publikum findet und begeistert, ist eine Prozessleistung besonderer Art. Die Skizze über das „schauspielhannover“ zeigt, wie soziale und ästhetische Energien in Gang gebracht und wirksam werden. Beschrieben werden weit gespannte Interaktionsketten der Theaterorganisation, der Personalentscheidungen und der Konzeptionsarbeit, die kreative Probenprozesse und innovative Aufführungen erst ermöglichen. Auffällig ist, wie hier thematische und ästhetische Ansprüche und Überzeugungen, etwa in den sogenannten Projekten, Personenkonstellationen, die sich reiben und ergänzen, der Bezug zur Besonderheit der Stadt und jener zur nationalen und internationalen Theaterszene kalkuliert in ein Mischungsverhältnis gebracht werden, das die lebendige Wirkung des Theaters einer Stadt ergeben kann. Dieses

Netzwerk wird von Personen geknüpft und wird konzeptionell initiiert. Es ist erfolgsorientiert auch im Sinne wachsender Zuschauerzahlen, ohne die eigenen Ziele und die konkrete Utopie aus dem Auge zu lassen, immer wieder erneut eine eigene, alternative Öffentlichkeit herzustellen, die nicht im medialen Mainstream aufgeht.

Soziale und ästhetische Energien freizumachen, ist Ziel jeder Theaterarbeit. Es sind die „Austausch- und Aneignungsprozesse“, auf die Stephen Greenblatt zum Beispiel in Shakespeares Werk aufmerksam machte.¹³ Der Begriff der *sozialen und ästhetischen Energie* ist deshalb so theatertauglich, weil er einfängt und hervorhebt, dass Theater Begegnung und Bewegung, gegenwärtiger Prozess und die dabei entstehende Kraft ist. Sie trägt das Theatergeschehen, den kollektiven Prozess des Theaters von der Organisation, den Proben- und Darstellungsvorgängen bis zum Theaterereignis der Aufführung, in dem das energetisch höchste Level das Wunschziel ist. So angemessen der Begriff der *sozialen und ästhetischen Energie* ist, so defizitär ist er auf der anderen Seite. Denn er zählt zu jenen Allgemeinbegriffen, auf die man sich schnell verständigen kann. Positiv gewendet: Er ist ein Hinweisschild, nicht zuletzt für die Theaterwissenschaft, ihn mit Anschauungen und Unterscheidungen zu füllen. Soziale und ästhetische Energie, die den kollektiven Prozess des Theaters tragen und in Bewegung halten, sind ein künftiges, weiter zu entwickelndes und zu konkretisierendes Forschungsfeld.

DER AKTUELLE PROBENDISKURS DER THEATERWISSENSCHAFT

Unlängst hat eine Tagung des Instituts für Medien und Theater der Universität Hildesheim das Forschungsfeld Probenprozess neu abgesteckt. „Chaos und Konzept: Poetiken des Probierens im Theater“ war Titel und Programm der von Jens Roselt und Melanie Hinz verantworteten Veranstaltung, die Theaterpraktiker mit Theaterwissenschaftlern ins gemeinsame Gespräch über Probenprozesse brachte:

„Das zeitgenössische Theater in all seinen Facetten ist ohne Probe nicht denkbar. Von der Klassikerinszenierung im Stadttheater bis zur Performance

13 Ole Hruschka: „Hildesheim verhandelt mit Shakespeare: Die Freisetzung theatraler Energie im Projektsemester“, in: Ders. (Hg.), *Shakespeare revisited. Theatrale Verfahren der Vergegenwärtigung eines Klassikers*, Hildesheim/Zürich/New York 2009, S. 129 f.

im Off-Theater schaffen Proben die Grundbedingungen kreativer Theaterarbeit. Im Zusammenspiel mit Zeitdruck, Raumvorgaben und Erfindungsreichtum werden auf der Probe jene Prozesse in Gang gesetzt, welche die Ästhetik des Gegenwartstheaters erst möglich machen. Dabei ist die Praxis des Probierens an allgemeine gesellschaftliche und kulturelle Vorgänge gebunden und einem stetigen Wandel unterworfen. Mit anderen Worten: Wie im Theater gearbeitet wird, sagt etwas aus über die Gesellschaft, für die und in der Theater gemacht wird. Nicht nur die Inszenierung auf der Bühne, sondern auch die Verfahren und Techniken hinter der Bühne sind kulturelle Erzeugnisse. Probenarbeit avanciert so zum Modell für die Initiierung, Strukturierung und Koordinierung kreativer und kollektiver Prozesse schlechthin.¹⁴

Misst man die erste Diskussionsrunde der Tagung an dieser programmatischen Vorgabe, insbesondere an der gesellschaftlichen Signifikanz der Probenvorgänge, ist nicht ohne Irritation festzustellen, dass das Paradigma der Regie und des Regisseurs nichts von seiner problematischen Faszination verloren hat. Regie wird zwar nicht mehr als „erhabene Dressur“ gefeiert,¹⁵ gilt aber offenbar immer noch als die kreative Instanz des Proben- und Theaterprozesses. Die Originalitätssucht des Kunst- und Theaterbetriebs ebenso wie die angebliche Notwendigkeit seiner Personalisierung mögen dies bewirken, vielleicht auch die nie wirklich in Frage gestellte Struktur der Stadt- und Staatstheater. Ihr absolutistisches Fundament hat sich offenbar allen Demokratisierungsversuchen erfolgreich widersetzt. Wertet man das Diskussionsergebnis der ersten Vortrags- und Gesprächsrunde „Probe aufs Exempel“ rein numerisch aus, ergab sich ein klares 4:1 zugunsten des dominanten bis autoritären Regietyps (Thalheimer, Wilson, Stemann, Castorf versus Wieler) bei Ausklammerung von Pollesch und Schlingensiefel, deren gepriesenes Kollektivethos mit ihren Selbstinszenierungen freilich in einem gewissen Kontrast stehen. Verblüffend und beunruhigend war die Selbstverständlichkeit, mit der Carl Hegemann, viele Jahre Chefdramaturg der stil- und gesellschaftsbildenden Berliner Volksbühne, feststellte, ein Regis-

14 Programmtext des Flyers „Chaos und Konzept: Poetiken des Probierens im Theater“, Tagung des Instituts für Medien und Theater der Stiftung Universität Hildesheim, 24.-26. April 2009. Die Vorträge der Tagung sind bisher noch nicht veröffentlicht. Einige wurden frei und ohne vorliegendes Typoskript gehalten. Deshalb können hier im Folgenden nur die Vortragenden und die jeweiligen Vortragstitel aufgeführt werden. Alle Zitate sind also Mitschriften, einige stammen aus den sich jeweils an die Vorträge anschließenden Diskussionsrunden.

15 Ole Hruschka: Theater von innen. Die Probe aus diskursanalytischer Sicht.

seur – historisches Vorbild war wohl Frank Castorf – müsse im Probenprozess nicht begründen, was er wolle. Und er machte dafür die frühkindlichen Allmachtsphantasien geltend, die solches Tun bewirken und rechtfertigen.¹⁶ Die moderateren Varianten wie Thalheimer zum Beispiel ‚spielten‘ eher autoritäre Regie, um jenen Druck und jene Angst zu verbreiten, die die schauspielerische Routine zerstöre. Dem Ziel, eine produktive Situation für alle zu schaffen, sei fast jedes Mittel recht, allemal das der Regieverweigerung, das mit einem „Umkehrtrick“ Verantwortung an die Schauspieler zurückdelegiere, so John von Düffel.¹⁷ Ähnliches betreibt auch der Regiekollege Stemann. Zuallererst wird von ihm die Probier- und Spiellust kräftig angeheizt, indem alles im Probenraum Vorhandene und Arrangierte zum Spielmaterial gemacht wird, gestärkt und dynamisiert von den Schlagzeugkünsten des Spielleiters, um am Ende dann festzustellen, dass das „ja alles nicht gehe“ in Bezug auf die zu bearbeitende Darstellungsaufgabe, was das „Kindergeburtstagsangebot“ der Probe zur Krisenveranstaltung umfunktioniere, so Stegemann über Stemann.¹⁸ Das „Weichkneten“ der Schauspieler sei eine Probenmethode, die das Defizitäre positiv wendet. Jossi Wieler hingegen sei gesprächsinintensiv darum bemüht, solche angeblich produktiven Turbulenzen gar nicht aufkommen zu lassen. Roselts zu Beginn der Tagung aufgestellte These: „Probe findet ihren Sinn darin, dass Krisen herbeigeführt werden“ hat also ihre Berechtigung;¹⁹ aber kennt auch die Ausnahme von der Regel, wenn Krisen eben entstehen und nicht kalkuliert herbeigeführt werden. Wo Stemann inszeniere, probiere Wieler nur, pointierte Stegemann den Vergleich. Aber auch das ergebe einen Umkehrschub. Wird das Inszenieren verweigert und damit nach konventionellem Verständnis die primäre Aufgabe der Regie, könne das zum Aufblühen oder zur totalen Überforderung der Schauspieler führen. Beides stimuliert Robert Wilson mit magischen Formeln wie zum Beispiel „mind is a muscle“, die er mantrahaft an die Darsteller richtet, wobei bei ihm der entscheidende Vorteil sei, dass er die Probe ohne Konzept beginnt

16 Carl Hegemann: Warum ich meistens lieber auf Proben gehe als in die Vorstellung (Castorf, Schlingensiefel, Pollesch).

17 John von Düffel: Michael Thalheimer – Das Bauchsystem.

18 Bernd Stegemann: Inszenieren oder probieren? Zur Probenarbeit von Nicolas Stemann.

19 Jens Roselt: Proben im Theater – Eine Einführung.

und sie choreografisch angeht gemäß seiner Maxime „je mechanischer je freier“.²⁰

Was dieses holzschnittartig entworfene zeitgenössische Regiepanorama vor Augen führt: Regie und Regieführen haben immer eine höchst individuelle Prägung, wenngleich auch eine allgemeine soziale Dimension. Und die Methoden sind so unterschiedliche wie die Personen, die sie ausgedacht haben und praktizieren. Die Frage, die sich dabei fast automatisch und ohne falschen moralischen Unterton stellt, ist, wo die Partner und Mitspieler bleiben, auch, wer wen motiviert oder demotiviert. Es gibt offenbar kein allgemeines Erfolgsrezept, wie man eine produktive szenische Situation herstellt und wie man im Probenprozess zu einem gemeinsamen Interesse und einer gemeinsamen Ausdrucksform und Ästhetik kommt. Die Individualität der Partner, der Regisseure und der Schauspieler bestimmt und variiert das Probengeschehen, sie sorgt für seine Lebendigkeit und Kreativität.

Implizit ist allen skizzierten Probensituationen der Aspekt der Macht. Er ist im Probenraum, so Hegemann, durch Widersprüche charakterisiert: Proben seien harmlos und in den Proben gehe es um alles. Proben sind von Durchsetzungsstrategien bestimmt und durch Anpassungsleistungen. Das führt die hier schon angestellten Überlegungen zu diesem Thema fort und vertieft sie. In der Tat sind Proben auf der einen Seite Freiräume, die von allen Beteiligten geschützt werden, weil in ihnen Privates und Intimes zur Sprache und Anschauung kommt. Zum anderen herrscht in ihnen Versagensangst und Konkurrenz, nicht zuletzt sind sie sozialpflichtig. Ästhetische Freiheit, Spiel- und Darstellungslust gehen mit existenziellem und gesellschaftlichem Druck Hand in Hand. Und die grundgesetzlich verbürgte freie Kunstausübung ist immer auch die Beweisspflicht beruflicher Tauglichkeit. Letztere entscheidet über Erfolg und Misserfolg, denn Probenergebnisse werden bewertet, sie machen Karrieren oder lassen sie scheitern. Die Probe ist also auch immer eine strenge Prüfung, nicht nur im Sinne des Theaterdirektors Goethe, dessen kontrollierender und strafender Blick auf die Szene gerichtet war, dessen Stimme aus dem dunklen Zuschauerraum korrigierend eingriff, wie Annemarie Matzke am historischen Beispiel ausführte.²¹ In der Gegenwart

20 Jan Linders: „Allways Start With A Blank Book“. Phasenweises Proben mit Robert Wilson.

21 Annemarie Matzke: Testreihen und Prüfverfahren - Die Probe als Versuchsaufbau.

taugt die Probe auch als „Katastrophenort“, wird sie zur Metapher eines Weltgefühls und einer Weltanschauung. „Theater ist die Katastrophe“ behauptet Hegemann, in der Probe gehe es um die Vermeidung der Blamage, deshalb das Sicherheitstraining des Probierens, und es gehe um den Ernstfall, den das Theater nicht nur simuliere, sondern das es sei.

Verschiebt man den Fokus von den Personen zu den Strukturen und Verfahren wie im zweiten Tagungsteil, klingt alles viel weniger dramatisch: Hier bestätigt sich die Einschätzung von der Probe als vorläufiger Gemeinschaft, von der Probe als Versprechen und als Möglichkeitsraum, von den jeweils eigenen Regeln und Ritualen der Produktionsgruppe.²² Einen besonderen Akzent im Hinblick auf die kollektive Kreativität der Probe, der die hier vorgestellten Ergebnisse bestätigt und erweitert, setzte Kai van Eikels: Was kollektiv heiße, entscheide sich in der Improvisation, wichtig sei „das gemeinsam Durchgemachte“ und wie es fortwirke. Der Effekt des Neuen für die Gruppe steigere und festige sich in der „Kunst des Auswertens“, in der Weiterführung der Performance im Reden. Zuallererst aber ist die Kraft des Ungeplanten freizusetzen, ergibt die Spontanität auch einen enthierarchisierenden Effekt. Freie Dynamik des gemeinsamen Improvisierens und ihre „Begrenzung und Feststellung im Kreis des Beratens“ gehörten zusammen, um in jenen „ästhetischen Wertschöpfungsprozess“ hineinzugeraten, der zwischen Bekanntem und Fremdheit oszilliert. Denn der Kampf gegen die Gewohnheit beruhe auf der Gewohnheit, auch auf dem Wissen der Darsteller, mit dem sie improvisieren können. Eikels skizzierte also jenen Gegenentwurf zum Regietheater, der auch in diesem Buch durchgehend zur Debatte steht. Und er machte die „abschließende Funktion der Probe“ stark, die Totalisierung der Probensituation selbst, die konstitutiv sei „für den Energiekreislauf“.²³

Dass die klaustrophobische Probensituation eine „zweite Innerlichkeit“ erzeugt, gilt freilich für Proben jedes Produktionstyps, sie ist, wie man aus Erfahrung weiß, kein Garant für produktive und sinnvolle Ergebnisse. Nicht selten führt die Abgeschlossenheit der Probensituation zwar zu gemeinsamen Überzeugungen oder zu einer auch zwischenmenschlich und atmosphärisch starken eigenen Welt. Aber die Selbstabschließung birgt immer auch

22 Patrick Primavesi: Den Ernstfall proben. Katastrophenvorbereitung im Theater.

23 Kai van Eikels: Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten. Improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben.

die Gefahr des Realitätsverlustes, der Verstartheit in gemeinsam erlebte und hergestellte theatrale Wirklichkeitsentwürfe. Ebenso wichtig wie der geschlossene Probenraum ist deshalb auch seine Öffnung nach außen. Dass die Probenbeteiligten sich selbst ins Probengeschehen, in die Improvisationen verwickeln lassen, sich ihnen hingeben und zugleich die dabei gemachten Erfahrungen reflektieren und ihre eigene Position ebenso wie die der anderen gründlich befragen, dass sie zugleich „Beobachter drinnen und draußen“ sind, hilft nicht zuletzt auch dem ästhetischen Mehrwert, wie schon mehrfach hier betont wurde. Probieren ist ja nicht nur ein „unverfügbares Geschehen“ in Gang zu setzen und zuzulassen, die „Wechselbezüglichkeit“ und „Intersonanz“ so zu stärken, dass das Geschehen „wie von selbst“ entscheidet, wie der Kulturphilosoph Rolf Elberfeld an „Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv“ darlegte.²⁴ Es ist genauso das ästhetische und weltanschauliche Kalkül, das Szenisches formt. „Probieren als Kunst des Weglassens“ betreibt, so Barbara Gronau, die „Einschränkung von Ausdrucksmitteln“.²⁵ Peter Brook ist ein Meister dieser Ästhetik der Selbstbeschränkung und mit ihm viele Theatermacher, die ihre szenischen Ergebnisse immer wieder aufs Spiel setzen, sie zerstören, um sie neu zu erfinden oder zu finden. Denn das Vor- und Nachmachen, die „Nachahmung auf Probe“ gehört laut Melanie Hinz ebenfalls mit zum Probenspiel. Sie berichtete von einer mimetischen Recherche zum Thema „Rausch“, die zu einer Poetik des Wiederaufführens und der Transformation des an verschiedenen „Rausch“-Orten körperlich selbst Erlebten führte.²⁶ Wiederholung und Neufindung, Reproduktion und Zerstörung gehören, so glaube ich, zu den metaphysischen Triebfedern des Theatermachens, ebenso wie die sisyphosartig vergebliche Bemühung, den ‚einmaligen Augenblick‘ wiederholen oder gar fixieren zu wollen.

Über diese Dimension der Theaterproduktion lässt sich allenfalls spekulieren. Der Theaterwissenschaft geht es freilich in erster Linie darum, wie das Untersuchungsfeld ‚Probe‘ auch methodisch genau zu beackern ist. Die auf der Tagung praktizierten Methoden und die sich anschließende explizite Methodenreflexion lassen hoffen: Probenarbeit ist zugänglich, ist selektiv beschreib-

24 Rolf Elberfeld: Wie von selbst. Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv.

25 Barbara Gronau: Hier wird nicht herumgefuchelt – Probieren als Kunst des Weglassens.

26 Melanie Hinz: Von Kopien und Zitaten. Nachahmung auf der Probe.

bar und wissenschaftlich abzusichern, etwa mittels Perspektivwechsel und seiner Reflexion, wie der eigene Beitrag über Jossi Wielers Probenarbeit zu zeigen versucht. Probenarbeit ist, wie Annemarie Matzke an verschiedenen Beispielen vorführte, häufig selbstreflexiv: Im Versuch, die Probenarbeit modellhaft zu objektivieren und zu archivieren, wie etwa am Berliner Ensemble zu Zeiten Brechts. Heutige Theatermacher denken und handeln oft intermedial, auch in der Probenarbeit. Sie filmen die Proben mit, suchen den gemeinsamen Blick auf das Videomaterial, was nicht nur die „Zwischenschaltung“ des filmischen Blicks ergebe und die Fokussierung des Zuschauerblicks, sondern auch die „Singularität des Regieblicks“ aufhebe, ihn gleichsam demokratisiere.²⁷ Gefilmte Szenen werden aber auch für die Schauspieler, denen sie den Blick auf sich selbst ermöglichen, zur Ver- und Entfremdung, weil die Videobilder sie zeigen, wie sie sich selbst meist nicht sehen wollen.

Die Filmkamera kann aber auch in den Händen von TheaterwissenschaftlerInnen und EthnographInnen aufschlussreiches Material liefern. Geesche Wartemann führte von Elisabeth Mohn gefilmte Zuschauerreaktionen von Kindern vor, die bei einer öffentlichen Probe im experimentellen Probierfeld des Kindertheaters entstanden, das sich ja verstärkt einer Dramaturgie des Publikums befleißigt, das die „Zwitterfigur“ der öffentlichen Probe ernst nimmt und für die weitergehende Probenarbeit nutzt. Die ethnologische Methode filmischer Beobachtung kann die Darsteller-Zuschauer-Relation fremd und neu ins wissenschaftliche Blickfeld rücken. Probenberichte verschiedenster Art und Provenienz, von der Anekdote bis zur Langzeitbeschreibung eines Theaters diskursanalytisch aufzuschlüsseln ist, wie Ole Hruschka zeigte, ein schon in anderen Wissenschaftsbereichen erprobtes und bewährtes Verfahren, das das Probengeschehen nicht nur auf der wissenschaftlichen Ebene diskussionsfähig macht, sondern es auch exemplarisch in einer Weise transparent machen kann, die der Aufführungsanalyse und ihren Methoden nicht nachstehen muss.²⁸

So hat diese Tagung bestätigt, dass die Probe wissenschaftsfähig ist und auch gezeigt, welche Fragestellungen weiterzuverfolgen sich lohnen könnte. Dass auch die historische Fundierung des

27 A. Matzke: Testreihen und Prüfverfahren – Die Probe als Versuchsaufbau.

28 O. Hruschka: Theater von innen. Die Probe aus diskursanalytischer Sicht.

Themas vorankommt, zeigen nicht zuletzt zwei umfangreiche Untersuchungen, die den Proben- und Produktionsprozess und seine unterschiedlichen Formate und Formierungen theaterwissenschaftlich neu in den Blick nehmen. Es scheint mir kein Zufall zu sein, dass beide Arbeiten auf dem Boden einer Angewandten und einer Praktischen Theaterwissenschaft entstanden sind, bei denen die Produktion und der Produktionsprozess als ein wichtiger Teil des Gesamtzusammenhangs Theater erfahren und reflektiert wird.²⁹

Wolf-Dieter Ernst begreift in seiner Studie „Vorschrift und Affekt. Eine Diskursgeschichte der Schauspielausbildung zwischen 1870 und 1930“ Bildungsprozesse als Darstellungsprozesse, „Bildung im doppelten Sinn von Ausbildung und Herstellung“. Verschiedenste Diskurse, Schauspielprogrammatiken und Schauspielpraxen, Improvisationsanleitungen und Darstellungsaufgaben, Ausbildungsprotokolle und Bildungstheorien werden zusammengeführt und analytisch aufgearbeitet, um den Spielraum der Darstellung neu zu markieren und zu erweitern – hinein in die formierenden Produktionsbedingungen, hinein in Ausbildungsprozesse und Bildungsinstitutionen und die sie bestimmenden Normen. „Vorschrift und Affekt“ sind hier „Darstellungsgrößen, die nicht anthropologisch und technisch sondern rhetorisch aufeinander bezogen werden“. So wird der Prozess der Figurenfindung durch den Schauspieler als ein „energetischer Übertragungsprozess“ gesehen und gelesen, der sich nicht auf den schauspielerischen Darstellungsakt in der Aufführung begrenzen lässt, sondern sich ebenso in Vorlauf- und Rückkoppelungsprozessen wie Ausbildung, Probenarbeit oder der Mediengeschichte der Darstellung artikuliert und ausformt.³⁰

„Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe“ ist Thema und Titel der Habilitationsschrift von Annemarie Matzke. Auch hier wird künstlerische Praxis untersucht, wird Theater als „organisationsbedürftige Kunstform“ gesehen, wird der Herstellungsprozess von Theater als analysierbar und durchschaubar verstanden, geht es „um eine ‚Entzauberung des Theaters‘ durch das Offenlegen der Konstruktion“. Matzke zeigt aber nicht nur wie

29 Die beiden VerfasserInnen Wolf-Dieter Ernst und Annemarie Matzke haben in Gießen Angewandte Theaterwissenschaft studiert und in Hildesheim Praktische Theaterwissenschaft gelehrt bzw. hier promoviert.

30 Wolf-Dieter Ernst: *Vorschrift und Affekt. Eine Diskursgeschichte der Schauspielausbildung zwischen 1870 und 1930*, Habilitationsschrift Ludwig-Maximilians-Universität München 2009, S. 36 ff.

materialreich und fruchtbar das Thema ist und in welcher Weise das Theater selbst Probenprozesse thematisiert und darstellt. Sie fundiert und erweitert den Probenprozess vor allem in zwei Richtungen: „Arbeit am Theater“ fragt nach der Spezifik künstlerischer Arbeit und liest sie auf der Folie des Verständnisses gesellschaftlicher Arbeit. Zum anderen zeigt ihre Diskursanalyse der Probe, was im Sprechen über Probenvorgänge hervorgehoben und ausgeblendet wird, was die Begründer wichtiger Probendiskurse, etwa Goethe, Stanislawski oder Brecht als ihre Praxis und als ihr Verständnis von Theater favorisieren und verbal durchsetzen. Wichtig wird in dieser Untersuchung die historische Dimension des Themas. „Die These dieser Untersuchung ist, dass sich um 1800 die Vorstellung des Theaters als etwas zu Erarbeitendem entwickelt“, was, wie dargestellt wird, die Probenpraxis der Folgezeit verändert bis hin zu den selbstreflexiven Formen der Probe als Experiment oder „bewusst kalkuliertes Krisenszenario“ etwa bei Heiner Müller.³¹

31 Annemarie Matzke: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, Habilitationsschrift Freie Universität Berlin 2008, S. 7f./17/314.