

Probe als Aufführung

Wenn man von Forschung und Innovation im Theater spricht, wird man die Probe in den Blick nehmen müssen. Denn wo – wenn nicht auf den Probebühnen – wird experimentiert, werden Fragen gestellt, Thesen formuliert und Konzepte überprüft.

Das gilt freilich für jede Form des zeitgenössischen Theaters, auch an Stadttheatern verbringen Schauspieler ihre Arbeitszeit im Durchschnitt mehr auf Proben als bei der Aufführung der geprobtten Inszenierungen.

Prekär werden die Proben für das freie Theater sicher durch die Notwendigkeit, ausreichend Probenräume und Probenzeiten gewährleisten und finanzieren zu können. Doch um diese logistische Dimension soll es mir heute nicht gehen. Mich beschäftigt vielmehr Folgendes:

Die Annahme, dass anderes, freies, mithin neues Theater nicht nur anders aussieht, sondern auch anders entsteht und gemacht wird, vermag das Interesse für die Wechselwirkungen zwischen Produktion und Ästhetik auf den Proben zu wecken. Die Untersuchung des Theaters als Institution und die aktuell zu verzeichnenden Annäherungen zwischen Stadttheater und Freiem Theater lässt die Probe als Schauplatz sozialer und kommunikativer Aushandlungsprozesse kenntlich werden, wobei andere Formen von Autorschaftschaft, Kollektivität, Kreativität und künstlerischer Verantwortung in den Blickpunkt geraten. Nicht zuletzt hat das Interesse des zeitgenössischen Theaters und der Performancekunst für die Entgrenzung zwischen prinzipiell offenen Entstehungsprozessen und fixierten Inszenierungsabläufen in Aufführungen die Probe als experimentellen Möglichkeitsraum relevant werden lassen und die ultimative Trennung der fertigen Inszenierung von ihrer geschlossenen Vorbereitung porös gemacht.

Nicht wenige Praktiker des freien Theaters kokettieren damit, dass sie ihre Proben mitunter spannender und aufschlussreicher finden als die dabei entstehenden Inszenierungen.

Als Theaterwissenschaftler habe ich hier nicht zu dozieren, wie Sie proben oder proben sollen. Ich kann ihnen aber sagen, mit welchem Interesse und mit welcher Perspektive die Theaterwissenschaft in den letzten Jahren die Theaterprobe ihrerseits erforscht hat. Die erste Beobachtung ist, dass Theatermacherinnen und Theatermacher sehr aufgeschlossen sind, wenn Theaterwissenschaftler anklopfen, um eine Probe zu beobachten. (Meistens sind die Regisseure begeisterter als die Schauspieler). Während des Probenprozesses kommt es dann aber häufig zu Irritationen. Und da Irritationen, das Stutzen und Staunen, wichtige Mittel der Erkenntnisgewinnung sein können, möchte ich gerne solch einen Irritationsmoment schildern:

Am Ende einer Probe verlassen die Schauspieler und das Regieteam die Probebühne. Auch der Probenbeobachter packt seine Sachen zusammen. Als er dabei noch schnell einen Schnappschuss vom Regiepult macht, stellt ihn der Regieassistent zur Rede, weil es ihm missfällt, dass der Probenbeobachter immer so inhaltslose Beobachtungen und Aufzeichnungen macht.¹

Die beschriebene Szene macht deutlich, dass die Teilnehmer einer Probe ein mitunter distinktes und nicht zu hinterfragendes Verständnis davon haben, worum es auf einer Probe geht, was wichtig ist und was nicht und dass die Relevanz inhaltlich zu motivieren sei. In diesem Sinne ist der Regietisch tatsächlich nicht wichtig, weil er nichts über das Stück aussagt bzw. die entstehende Inszenierung.

Demgegenüber macht sich die Probenbeobachtung diese hegemoniale Ansicht des Prozesses nicht zu eigen, sondern wirft eine quere Perspektive darauf. Quer, weil der Regietisch sehr wohl aussagekräftig ist, etwa durch die Tatsache, dass es ihn überhaupt gibt, dass ein bestimmtes Konzept von Regie mit ihm verbunden ist, dass er Teil der

¹ Vgl.: Tobias Rapp: Arbeitsweisen des Projekttheaters. Probenprozessanalyse des Doppelpassprojektes der Werkgruppe2 und dem Staatstheater Braunschweig, Masterarbeit, Universität Hildesheim 2014, S. 36.

Raumordnung ist, dass und wie geregelt ist, wer an ihm sitzt bzw. wer und wie man sich ihm nähert.

Dies führt mitten ins Feld der theaterwissenschaftlichen Probenbeobachtung. Ich möchte Ihnen nun also vorschlagen, sich eine Probe mal so anzusehen bzw. vorzustellen, wie Zuschauer sich eine Aufführung angucken. Ich schlage also vor, Proben experimentell als Aufführungen zu begreifen.

Wie die abendliche Vorstellung kann auch die morgendliche Probe als flüchtiger Vorgang begriffen werden, der zwischen den Teilnehmern stattfindet. Proben sind als kontingente Prozesse zu begreifen, deren Bedingungen und Abläufe beobachtbar, beschreibbar und analysierbar sind.

Ich möchte also die These aufstellen, dass man auch Proben als kulturelle Aufführungen begreifen kann.

Der Begriff kulturelle Aufführung/cultural performance stammt aus der Ethnologie. Er stammt von dem Ethnologen Milton Singer, der dazu folgende Kriterien zählt:

Eine Aufführung ist demnach definiert durch eine festgelegte begrenzte Zeitspanne, einen Anfang und ein Ende, ein organisiertes Programm von Handlungen, eine Gruppe Teilnehmer, ein Publikum, einen Ort und einen Anlass.² In diesem Sinne hat auch eine Probe einen bestimmten Anlass, der etwa in der Inszenierung eines Dramas oder der Entwicklung eines Theaterprojekts bestehen kann. Und Proben haben einen zeitlich begrenzten Umfang, der sowohl den gesamten Probenprozess als auch die einzelne Probe reguliert. Dabei verfolgen auch Proben ein bestimmtes Programm, und sie weisen einen exklusiven Kreis an Teilnehmern auf, zu dem nicht nur Schauspieler oder Performerinnen zählen, sondern auch die übrigen Mitglieder des Produktionsteams. Schließlich findet eine Probe an einem bestimmten Ort statt, dessen Zugang streng limitiert ist. Wer als Beobachter Einlass begehrt, kann nicht selten feststellen, dass die Akteure ihre Probe als einen geschützten Bereich begreifen, der die fremde Perspektive von Außen auszuschließen sucht. Mit dem Publikum wäre das letzte Kriterium

² Milton Singer: „Preface“, in: ders. (Hg.): Traditional India. Structure and Change, Philadelphia 1959, S. xiii.

aufgerufen, das Singer bei Aufführungen für konstitutiv hält und das für Proben offenbar nicht zutrifft. Denn tatsächlich unterscheidet sich eine morgendliche Probe von der abendlichen Vorstellung der Aufführung doch gerade durch die Abwesenheit jener diversen Gruppe anonymer mithin zahlender Personen, die man gemeinhin das Publikum zu nennen pflegt. Diesem vermeintlichen Widerspruch möchte ich nun nachgehen.

Entgegen der Annahme, dass Proben in der Regel kein Publikum vorsehen, erweist ein experimenteller Blick auf eine Probebühne, dass dort nahezu permanent Zuschauersituationen hervorgebracht werden. Proben sind geradezu darauf angelegt Wahrnehmungsweisen zu inszenieren, durchzuspielen und zu überprüfen. Hierfür benötigen Proben ein spezielles Publikum, das sie – wie eine Aufführung – selbst hervorbringen, indem sie eine Außenperspektive konstruieren. Die prüfende Beobachtung eines Kollegen, der skeptische Blick einer Regisseurin, das konzentrierte Hinhören der Souffleuse, das beiläufige Zuschauen des Dramaturgen, die akribische Aufmerksamkeit der Regieassistentin oder das angestrengte Beobachten der beiden Hospitanten – all diese Wahrnehmungspraktiken konstituieren ein Probenpublikum und lassen diverse Teilnehmer der Probe als Zuschauerinnen oder Zuschauer fungieren. Das Probenpublikum unterscheidet sich freilich von der Öffentlichkeit, die durch eine abendliche Aufführung hervorgerufen wird. Nach Zahl und Zusammensetzung kann es minimal sein, gleichwohl ist es immer anwesend. Bei Proben ist ein Publikum deshalb nicht als soziologische Einheit zu begreifen, sondern als Funktion zu verstehen, die unterschiedliche Personen während eines Probenprozesses übernehmen können. (Das gilt aktuell im Freien Theater gerade für die Probe von partizipativen Theaterformaten, bei denen sich die Probeden nahezu permanent ein Publikum vorstellen oder vorspielen müssen).

Anders als bei abendlichen Aufführungen kann das Feedback zwischen Bühne und Publikum ausdrücklich wahrnehmbar, beobachtbar und beschreibbar werden. Zwischenrufe oder Kommentare und Aufforderungen oder Anweisungen sind nicht die

Ausnahme, sondern die Regel einer Probe. Solche Äußerungen machen ein Feedback ebenso hörbar und verstehbar wie es durch schüttelnde Köpfe, abwinkende oder aufmunternde Gesten sowie durch die Abwendung des Blicks sichtbar werden kann. Die Probenbeobachtung kann so verfolgen, wie im dialogischen Zwischengeschehen etwas entsteht oder hervorgerufen wird, was man nachträglich als Idee oder gar als Regieeinfall brandmarken mag, obwohl der Prozessverlauf nicht eindeutig zeigt, wem ein Einfall geschuldet ist.³ Wenn eine Regisseurin einen Schauspieler kopfschüttelnd immer wieder auffordert einen einzelnen Satz zu wiederholen und ihn dabei „irgendwie anders“ zu betonen und der Schauspieler schließlich unzählige mithin x-beliebige Variationen des Satzes zu hören gibt, von der eine einzige die Regisseurin plötzlich überrascht und, ohne dass sie wüsste warum, derart beschäftigt, dass sie deren exakte Wiederholung einfordert, bleibt völlig offen, wem diese Betonung geschuldet ist. Dem Schauspieler, der sie körperlich ausgeführt hat? Der Regisseurin, der sie auffällig wurde? Dem Zufall? Oder der Probensituation, die die Betonung des Satzes möglich machte?

Auch das Set an Akteuren, die an einer Probe teilnehmen, erscheint gegenüber der abendlichen Aufführung einer Inszenierung deutlich verschoben, wenn neben bzw. vor den Schauspielern auch der Regisseur, die Bühnen- und Kostümbildnerinnen, ein Stab von Assistentinnen, zwei Hospitanten, die Souffleuse, eine Dramaturgin und womöglich auch ein theaterwissenschaftlicher Probenbeobachter an der Probe teilnehmen und in ihrer jeweiligen Funktion eine bestimmte soziale Rolle übernehmen, die mit kodierten und habitualisierten Verhaltensweisen einhergehen kann.

Die Rolle des Protagonisten oder der Protagonistin beispielsweise kann auf der Probe eine Person übernehmen, die bei der späteren Aufführung der Inszenierung womöglich gar nicht im Theater anwesend ist: der Regisseur oder die Regisseurin. Damit ist nicht gemeint, dass eine Regisseurin auf der Probe ständig auf die Bühne springt, um den

³ Zur Diskursivierung von Regieeinfällen im Probenprozess siehe auch: Jens Roselt: „Wir sind aus demselben Stoff, aus dem auch Träume gemacht werden.“ Shakespeares Sturm in der Inszenierung von Stefan Pucher (2007)“, in: Ole Hruschka (Hg.): Shakespeare revisited, Hildesheim 2009, S. 69f.

Schauspielern vorzumachen, wie sie ihre Rollen zu spielen haben. Selbst ein Regisseur, der seinen Platz am Regiepult nicht verlässt und über zwei Stunden kaum etwas sagt, kann von allen Beteiligten die größte Aufmerksamkeit bekommen und zum Fixpunkt der Wahrnehmungsprozesse werden.⁴

Auch wenn jeder Regisseur eine individuelle Person ist, bringt sein Auftreten auf der Probe eine bestimmte Regiefigur hervor. Regisseure und Regisseurinnen können ein dezidiertes Verständnis davon haben, wie sie ihre Funktion wahrnehmen, welchen Umgang sie mit den anderen Teilnehmenden der Probe pflegen und welche Strategien sie zur Erreichung ihrer Ziele verfolgen. Ihr Auftritt auf der Probe kann mit bestimmten Inszenierungen von Autorität einhergehen oder diese ostentativ unterwandern.

Als in die Zukunft gerichtete Suchbewegung, die sich als forschende Praxis begreift und an der experimentellen Laborwissenschaft orientiert, können Proben zwei Funktionen übernehmen, die sich wechselseitig bedingen. Zum einen geht es um die Entdeckung oder das Hervorbringen von Möglichkeiten sowie das Finden von Lösungen. Zum anderen geht es beim Proben um das Festlegen, Üben und Wiederholen bestimmter Abläufe, wobei eine Vielzahl von Verabredungen und Absprachen getroffen werden. Ähnlich wie naturwissenschaftliche Experimente legen es Proben darauf an neue, erwartete oder überraschende Versuchsergebnisse herbeizuführen und diese durch Wiederholung zu sichern und zu beweisen. Hierzu werden auf Theaterproben unterschiedliche Verfahren angewendet, wobei auf Probebühnen vier Praktiken alltäglich sind, die in der Probenbeobachtung beschreibbar werden können: Unterbrechen, Wiederholen, Variieren und Entscheiden.

Die willkürlich herbeigeführte Unterbrechung eines Vorgangs durch seine Beteiligten ist ein gängiges Probenmittel, das bei der späteren Aufführung einer Inszenierung in der Regel tabuisiert ist. Nahezu jeder szenische Vorgang – von der Aussprache eines Wortes

⁴ Zu Aktivitäten von Regisseurinnen und Regisseuren auf Proben siehe auch: Melanie Hinz: „Vorspiel und Nachahmung auf Probe“, in: dies. und Jens Roselt (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater, Berlin/Köln 2011, S. 72–96.

und der Ausführung einer Geste über den dialogischen Wechsel mehrerer Repliken bis zum Ablauf ganzer Szenen oder Akte – kann prinzipiell unterbrochen werden, indem ein Beteiligter nicht weiterspricht, woanders hinguckt oder dazwischen ruft. Indem die Unterbrechung etwas unterbindet oder stört, bringt sie zugleich eine spezifische Situation hervor, welche die Beteiligten auffordert, sich zu ihr zu verhalten.

Ein häufiges Ergebnis der Unterbrechung einer Handlung ist ihre Wiederholung.

Die Wiederholung eines szenischen Vorgangs kann das Ziel verfolgen, den Ablauf einer festzulegenden Handlung einzuüben und zu überprüfen. Wenn der sofortige Versuch, eine bestimmte szenische Situation exakt zu reproduzieren, misslingt, macht die Differenz der Wiederholung unter Umständen erkennbar, was das Spezifische eines Vorgangs war und auf welchen Bedingungen er beruhte. Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger hat in diesem Zusammenhang bei wissenschaftlichen Experimenten von „der tastenden Suche nach Differenzen“⁵ gesprochen. Kurioser Weise können ~~so~~ gerade Wiederholungen den Anstoß dazu geben, Neues zu finden, Unerwartetes zu erfahren oder Überraschendes geschehen zu lassen.

Das Hervorbringen von Möglichkeiten macht es erforderlich eine Auswahl festzulegen und schließlich eine Entscheidung zu treffen. Die Arbeit der Probe zeichnet sich eben nicht nur dadurch aus, dass permanent Ideen produziert werden, sondern dass man mit diesen auch nachhaltig und konsequent verfährt, wozu gehören kann, auf eine Vielzahl von Einfällen und Varianten früher oder später wieder zu verzichten. Zum kreativen Prozess einer Probe gehört auch die Entscheidung gegen bestimmte Möglichkeiten oder Lösungen. Durch Proben werden diese Festlegungen getroffen und Entscheidungen herbeigeführt. Auch der Aufschub oder die Auslagerung einer Entscheidung kann als Probenpraxis beschrieben werden. Außerdem können Entscheidungen im Probenprozess auch immer wieder in Frage gestellt werden.

Im Freien Theater, dessen Gruppen mitunter ein emphatisches Verständnis von sich als Kollektiv entwickeln, kann der Probenprozess häufig weniger durch institutionelle

⁵ Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, Frankfurt am Main 2006, S. 85.

mithin hierarchische Strukturen geprägt sein. Aber auch innerhalb einer homogenen Gruppe verstehen sich Entscheidungen nicht von selbst. Sie müssen ausgehandelt und in einem mitunter quälenden Diskussionsprozess getroffen und akzeptiert werden. Wenn einzelne Teilnehmer als Wortführer auftreten, in heiklen Situationen Zigarettenpausen einfordern oder den Abbruch einer Probe herbeiführen, können implizite Strukturen und Hierarchien eines Kollektivs erkennbar werden.

Die Probe – als cultural performance begriffen – ist demnach als ein regelhafter, ritualisierter Prozess zu verstehen, dessen Ablauf gleichwohl ein krisenhaftes Geschehen hervorbringen kann, dessen Entwicklung nicht planbar oder vorhersagbar ist.⁶

Abschließend möchte ich deshalb darauf hinweisen, dass solche Vorgänge zwar spontan, improvisierend, überraschend oder ereignishaft vonstattengehen mögen, in Proben aber auch stets die Strukturen wirksam sind, welche Theaterarbeit bedingen können. Entgegen dem emphatischen Selbstverständnis vieler Praktiker, die die Probe als kreativen Frei- und Schutzraum begreifen, kann die Probenbeobachtung zeigen, dass auf Proben ein mitunter rigides und unausgesprochenes Aufmerksamkeitsregime herrscht. Die Hierarchien eines Theaterbetriebs oder die Machtansprüche der Prinzipalinnen und Platzhirsche des Freien Theaters werden auf Proben abgebildet oder reproduziert. Versteht man eine Probe als kulturelle Aufführung erweist es sich, dass die von Theaterleuten oftmals geschätzte Offenheit kollektiver Arbeit einem Disziplinierungsprozess geschuldet sein kann.

Wenn wir es also aktuell mit einem Theater zu tun haben, in dessen alltäglicher Praxis die Proben einen zentralen Ort einnehmen und einen Großteil der Aufmerksamkeit verdienen, bleibt zu bedenken, wie all dies dem Publikum vermittelt werden kann, das von Proben meistens ausgeschlossen ist.

⁶ Hierzu: Jens Roselt: „Dramaturgie der Krise. Theaterproben im Dokumentarfilm am Beispiel von Gunther Merz' Der Hexer in Niedernhall“, in: Stefanie Diekmann (Hg.): Die andere Szene. Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm, Berlin 2014, S. 66–79.

Will man das Publikum für diesen Prozess interessieren, ist es nicht damit getan – wie am Stadttheater – Zuschauer mal an einer Probe teilnehmen zu lassen. Es muss vielmehr gelingen, die Zuschauer in Aufführungen für die Fragen zu sensibilisieren, denen das Theater auf Proben und in Aufführungen forschend nachgegangen ist. Es geht darum, die Theaterbegeisterung auf offene Prozesse und nicht auf fertige Produkte zu lenken. Das heißt nicht zuletzt: Begreift man die Bühne als Labor und Theater als forschende Praxis, sind die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht als Versuchskaninchen und Laborratten zu missbrauchen.

Und die Tatsache, dass im freien Theater mit den Zuschauerinnen und Zuschauern mitunter in einer Art und Weise experimentiert wird, die im wissenschaftlichen Kontext von Universitäten und Forschungseinrichtungen Ethikkommissionen auf den Plan rufen würde, sollte nicht zuletzt die Grenze der Aneignung des Forschungsparadigmas für das Theater anzeigen.